

Université de Montréal

La création musicale comme espace d'échange collectif et de débat social

Par

Thais Montanari Cabral

Faculté de Musique

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de Doctorat

en Composition et création sonore

Août 2021

© Montanari Cabral, 2021

Université de Montréal

Unité académique : Faculté de Musique

Cette thèse intitulée

La création musicale comme espace d'échange collectif et de débat social

Présenté par

Thais Montanari Cabral

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes

Dominic Thibault

Président-rapporteur

Pierre Michaud

Directeur de recherche

Myriam Boucher

Membre du jury

José Henrique Padovani

Examineur externe

Résumé

Les processus de création collaboratifs en musique peuvent apporter aux compositrices et compositeurs un espace d'échanges inventifs et personnels avec d'autres artistes ou interprètes. Cette collaboration peut également s'inclure dans un environnement de débat sur les enjeux socio-politiques actuels et inciter à une implication plus prenante sur ces thématiques. À l'inverse des modes institutionnalisés de composition pour les musiques issues de la tradition de l'Europe occidentale, ces dynamiques de création souffrent d'un manque d'encadrement, bien qu'elles soient de plus en plus étudiées et documentées. De ce fait, il est possible de cerner certains mécanismes et outils qui peuvent aider à mieux mener de telles pratiques. Dans le but d'explorer différentes approches de l'interaction humaine et de l'engagement social à travers la création musicale, j'ai développé deux projets en l'espace de cinq ans : *Moi_Espace Public* et *Brain Washed, Brain Dead*. Chaque projet a été basé sur des concepts issues d'autres disciplines comme la philosophie ou la sociologie. Les différentes œuvres abouties dans le cadre de ces projets ont été construites de manière adaptée au cadre de chaque création, aux différents milieux culturels et artistiques des collaborateurs et collaboratrices, ainsi qu'aux nouvelles problématiques soulevées durant le déroulement de cette recherche. L'analyse de ces contextes de création ainsi que de l'évolution de chaque projet, nous permet de comprendre quelques entraves, solutions et questionnements qui peuvent intervenir dans la collaboration musicale comme outil d'interaction collective et d'implication sociale.

Mots-clés : Processus créatifs, Collaboration, Composition, Musique engagée socialement, Musique et autres disciplines.

Abstract

Collaborative creative processes in music can provide composers with a space for inventive and personal exchange with other artists or performers. This collaboration can also be part of an environment of debate on current socio-political issues and encourage a more active involvement on these themes. In contrast to the institutionalized modes of composition for music from the Western European tradition, these creative dynamics still suffer from a lack of institutionalization, although they are being increasingly studied and documented. Because of that, it is possible to identify mechanisms and tools that can help to better conduct such practices. In order to explore different approaches to more personal relations and social engagement through music creation, I developed two projects over the course of five years: *Moi_Espace Public* and *Brain Washed, Brain Dead*. Each project was based on concepts from other disciplines such as philosophy or sociology. The different works resulting from those projects were adapted to the context of each creation (frameworks, cultural and artistic backgrounds of the collaborators), as well as to the new issues raised during this research. The analysis of these different processes of creation as well as the evolution of each project, allow us to understand some of the obstacles, solutions and questions that can intervene in the musical collaboration as a tool of collective interaction and social engagement.

Keywords: Creative processes, Collaboration, Composition, Social Engaged Music, Music and Other Disciplines.

Table des matières

Résumé	i
Abstract	ii
Table des matières	iii
Liste des figures.....	vi
Remerciements	vii
Introduction	1
Chapitre 1 – Les dynamiques en création musicale	4
1.1 La rigide division de tâches et l’autonomie de la musique	5
1.2 Des propositions alternatives dans les années 60.....	14
1.3 Des pistes de solution.....	19
1.4 Dynamiques collaboratives en création musicale	19
1.4.1 Les processus collaboratifs.....	21
1.4.2 Collaborations interactives.....	22
1.5 Outils pour la collaboration en création musicale	23
1.5.1 Des moments de dialogue.....	23
1.5.2 Comprovisation	25
1.5.3 Partition graphique et partitions-texte	28
1.6 Application dans mes projets	30
Chapitre 2 – Moi_Espace Public.....	32
2.1 Présentation générale du projet	32
2.2 Idées et influences pour le projet.....	33
2.3 Considérations sociopolitiques.....	36
2.4 Historique et genèse du projet.....	38

2.5	Création des six premières vidéos du projet.....	39
2.5.1	An-Laurence Higgins, Ariana Pedrosa, Charlotte Layec, Geneviève D’Ortun, Julie Hamelin et Nadine Gomez	40
	Matériel musical	40
	Matériel visuel.....	44
2.5.2	Deux collaborations non concrétisées	46
2.5.3	Florence Garneau	48
2.5.4	Finalisation des vidéos	49
2.6	Une nouvelle proposition	50
2.6.1	Structuration de la partition-texte.....	51
2.6.2	Lancement et diffusion de ces premières vidéos.....	53
2.7	Vidéos créées en 2021	53
2.7.1	Chantal Garcia et Marianela Rey	54
2.7.2	Léa Boudreau et Vie Charles.....	56
2.7.3	Vidéo d’ensemble.....	57
2.7.4	Karol Moura, Nathalia Frago et Sara Lana.....	60
2.8	Perspectives pour le projet	64
2.9	Considérations finales	66
Chapitre 3 – Brain Washed, Brain Dead		69
3.1	Présentation générale du projet	69
3.2	Idées et influences pour le projet.....	70
3.3	Considérations sociopolitiques.....	73
3.4	Historique et genèse du projet.....	75
3.5	Développement de l’œuvre (structure et partition guide)	78
3.5.1	Versions 1, 2 et 3.....	78

Version 1 – Colombie, 2017	82
Version 2 – Argentine, 2017	84
Version 3 – Brésil, 2017-2018	87
3.5.2 Version 4 – Canada, 2018	92
3.5.3 Version 5 – Média fixe.....	96
3.5 L’espace collectif et social	101
Conclusion.....	105
Références bibliographiques	109

Liste des figures

Figure 1 :	Montage avec les premières vidéos réalisées dans le cadre du projet.....	32
Figure 2 :	Guide pour la création des premières vidéos de <i>Moi_Espace Public</i>	41
Figure 3 :	Capture d'écran de deux moments de la vidéo de Charlotte Layec.	43
Figure 4 :	Notations graphiques guides pour la performance de Julie Hamelin.....	44
Figure 5 :	Tournage de la vidéo de Geneviève D'Ortun avec Nadine Gomez.	46
Figure 6 :	Tournage des improvisations faites par Léa Boudreau et Julie Hamelin pour le concert Temporel.....	59
Figure 7 :	Capture d'écran de la vidéo de Nathalia Fragoso (Réproduit avec la permission de Nathalia Fragoso).	62
Figure 8 :	Prise de sons par Sara Lana (Reproduit avec la permission de Felix Blume).....	63
Figure 9 :	Installation faite dans le cadre de l'atelier Cinétique, son et poésie du mouvement..	75
Figure 10 :	Extrait de la partition des versions 1, 2 et 3 de <i>Brain Washed, Brain Dead</i>	80
Figure 11 :	Exemple de disposition des vidéos lors des performances en Amérique du Sud...	81
Figure 12 :	Photo démonstration de la spatialisation des vidéos de la version 4.....	93
Figure 13 :	Intégration des sous-titres comme outil visuel.....	94
Figure 14 :	Extrait de la partition de la version 4 de <i>Brain Washed, Brain Dead</i>	95
Figure 15 :	Partition de la version 5 de <i>Brain Washed, Brain Dead</i>	98
Figure 16 :	Type d'exploration d'effet visuel intégré à la version 5.....	101

Remerciements

Je tiens à remercier à :

Tous ceux et toutes celles ayant collaboré à mes projets et ma recherche : Ana Maria Ruiz Valencia, An-Laurence Higgins, Ángela Marciales Daza, Ariana Pedrosa, Chantal Garcia, Charlotte Layec, Florence Garneau, Gabrielle Harnois-Blouin, Geneviève D'Ortun, Hippolyte Vendra, Julie Hamelin, Kari Villalba, Karol Moura, Léa Boudreau, Lorenzo Gomez Oviedo, Marianela Rey, Matthias Koole, Nadine Gomez, Nathalia Fragoso, Pedro Amorim, Sara Lana, Thibaut Quinchon, Tiago Bortoletto Vaz, Valentina Spina, Véronique Girard, Vie Charles et à Pierre Michaud pour la direction.

Tous les organismes qui ont appuyé mes projets et ma recherche : Association des Compositrices Canadiennes (ACC), Bourses d'Études Supérieures Perras, Cholette & Cholette, Casa Híbrido Produções, Cercle de composition de l'Université de Montréal (CeCo), Codes d'Accès, Faculté d'Études Supérieures et Postdoctorales (FESP), Faculté de Musique de l'Université de Montréal, Fédération des Associations Étudiantes du Campus de l'Université de Montréal (FAÉCUM), Festival Caja Negra, Festival in Tiempo Real, Fonds Wilrose Desrosiers et Pauline Dunn, Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM), Réseau canadien pour les musiques nouvelles (RCMN), Seminal Records, Service aux Étudiants de l'Université de Montréal (SAE), Serviço Social do Comércio (SESC) et Verão Arte Contemporânea (VAC).

Tous ceux et toutes celles ayant collaboré à la correction de mes textes : Alison Koweth-Deemin, An-Laurence Higgins, Bernard Vendra, Chantal Garcia, Estelle Schorpp, Hippolyte Vendra, Lorie Brault Froisy, Soraia Moulus, Orphée Russell et Tassia Camões.

À ceux et celles qui m'ont appuyé pendant mes études : Hippolyte Vendra, Caio Montanari Vendra, Luis Montanari Vendra, mes amis et amies au Canada et au Brésil, ma famille et ma belle-famille.

Introduction

Certains artistes optent pour les processus de création collaboratifs et sont intéressés à lier leur pratique aux problématiques sociales de leur temps. En effet, les dynamiques de création basées sur des relations de coopération peuvent d'une part valoriser l'échange humain à travers l'art et d'autre part servir d'outil de discussion et d'implication aux enjeux sociaux de chaque communauté. Dans le domaine de la musique, les collaborations touchent à des problématiques telles que les traditionnelles divisions des tâches, les formations professionnelles et sociales des musiciens et musiciennes, la notation musicale, le financement et la diffusion des musiques (Barret et al, 2016).

Ce projet doctoral se propose d'analyser ma pratique en tant que compositrice par le prisme de la collaboration en création musicale fondée sur des débats axés sur des thématiques sociales qui suscitent mon intérêt. Il est important de souligner que cette proposition a un rapport direct avec mon parcours et avec l'univers professionnel auquel j'appartiens : au Brésil (mon pays d'origine), comme au Canada (mon pays d'accueil), j'ai étudié et travaillé avec des musiciens et musiciennes qui s'intéressaient aux expressions issues de la musique dite de concert ou classique, telles que la musique contemporaine, expérimentale, mixte, etc. En parallèle, j'ai participé à des projets collaboratifs dans d'autres champs artistiques notamment la danse, le théâtre et le cinéma documentaire socio-politique. Ces projets étaient marqués par une implication sociale au sein de certains groupes, comme des personnes en situation d'itinérance, ou des communautés rurales défavorisées. Ces expériences interdisciplinaires m'ont fait connaître d'autres manières de créer des œuvres tout en repensant mon rôle d'artiste, ce qui a motivé ma recherche d'un mode différent pour la création de mes œuvres musicales. Cependant, dans mon environnement professionnel en musique, je me suis retrouvée confrontée à une vision fermée de la composition musicale : des règles de création strictes, des dynamiques où le compositeur ou la compositrice travaille seul(e) à décrire leurs idées en détail dans une partition parfaitement écrite, une conception restreinte du rôle des interprètes voués à étudier fidèlement ces partitions et une idée préconçue du concert comme un rituel dédié uniquement à la contemplation de l'œuvre.

Cette recherche doctorale est née de ce contexte et a comme but, d'une part, d'examiner quelques aspects des formes traditionnelles de travail en musique pour pouvoir comprendre

certaines rigidités de notre métier et d'autre part, d'analyser et d'expérimenter des dynamiques de création alternatives possibles ou envisageables. Ce projet se propose ainsi de s'intéresser spécifiquement aux questions suivantes : Comment développer, dans un processus créatif, un espace d'échange humain plus intime favorisant l'implication de ses participants et participantes dans un débat social ? Quels outils et dynamiques sont en faveur de ces pratiques ? Quelles alternatives peuvent être adoptées dans nos relations professionnelles pour mettre en œuvre cette façon de travailler ?

J'ai souhaité répondre à ces questions, d'abord à travers une brève révision de l'histoire de la musique pour comprendre comment les relations et valeurs du milieu sont apparues et ont été soutenues au fil du temps. Ensuite, je me suis lancée sur une étude des dynamiques en création collaborative et des pistes de solution pour lier l'art à différentes thématiques sociales. Basée sur ces recherches, j'ai développé deux projets artistiques qui m'ont servi de laboratoire, afin d'explorer des espaces de collaboration créative impliqués dans des discussions portant sur des enjeux sociaux actuels me tenant à cœur. Chaque projet avait comme point de départ une proposition de travail, à la fois commune à chaque personne participante mais aussi ouverte à l'intégration de leur personnalité et au contexte dans lequel ces créations étaient insérées. De plus, ces projets utilisent des concepts issus d'autres disciplines (urbanisme, sociologie et politique) dans leurs processus de création. Ils ont été développés sur le long terme dans l'intention de pousser au maximum leurs concepts et leurs possibilités. Ces processus de création ont été, de manière non méthodologique, documentés par des notes, des enregistrements, des vidéos et des photos qui m'ont servi à mieux les analyser et à présenter leur évolution et leur aboutissement. Avec ce matériel, j'analyse mon processus créatif (et celui de ceux et celles qui ont collaboré avec moi à ces projets) en me concentrant sur les problèmes et les solutions logistiques, techniques et humaines. A partir de ces analyses, j'espère pouvoir collaborer à la recherche en création musicale en pointant des méthodes de travail pour les musiciens et musiciennes qui partagent les mêmes envies que moi.

Dans le premier chapitre de cette thèse, je présente d'abord des indices pour expliquer certains modes de travail dans le milieu de la musique et, ensuite, je présente des solutions alternatives apparues dans l'histoire de la musique, lesquelles je me suis appropriées dans le développement de mes projets.

Le deuxième chapitre présente l'aboutissement de *Moi_Espace Public*, un projet à la frontière entre le cinéma documentaire, la musique visuelle et l'art sonore, qui consiste en une plateforme web qui invite toute personne qui s'identifie comme femme ou non-binaire à partager ses vécus personnels en lien avec les manières de s'exprimer et de se comporter dans différents espaces publics, y compris l'espace virtuel. Les vidéos issues de ce projet ont été basées sur une proposition commune décrite par une partition-texte qui m'a permis d'être impliquée de différentes manières à leurs processus de création. Le projet encourage les personnes de différentes générations et cultures à s'exprimer artistiquement sur leur relation avec les espaces publics où elles transitent. Cela part d'une volonté de contribuer à la réflexion des enjeux liés à la promotion d'un accès plus égalitaire à l'espace public et à l'art.

Le troisième chapitre aborde le projet *Brain Washed, Brain Dead* qui a été développé avec des artistes de trois pays sud-américains différents : l'Argentine, le Brésil et la Colombie. Le projet utilise la théorie de Noam Chomsky sur le contrôle de l'opinion publique par les médias de masse pour réfléchir aux contextes politiques des dernières années de ces pays, à travers un dialogue entre des instruments de musique, et des images et des sons issus des émissions de télévision et chaînes Internet. Le projet a visé la collaboration avec des artistes d'Amérique du Sud pour leur lien direct avec cette thématique (l'interférence des médias locaux dans la politique), mais aussi la valorisation de la culture locale qui souffre de manque de financement pour les arts.

Dans la conclusion, je présente les constats de cette thèse en les situant par rapport aux points apportés dans le premier chapitre et en réalisant une brève analyse comparative de ces deux projets. J'expose aussi les perspectives pour ma carrière après cette recherche doctorale.

Chapitre 1 – Les dynamiques en création musicale

Ce chapitre propose un survol historique des expressions issues de la musique classique – ou de concert – en Europe occidentale, comme, par exemple, la musique contemporaine ou la musique expérimentale. Cela afin de comprendre les possibles entraves et alternatives pour des créations collaboratives engagées socialement. En prenant en compte mon expérience en création, je propose d'analyser le champ professionnel en question¹ à partir de deux thématiques : (1) la création musicale liée à la collectivité et à l'expérimentation pratique ; (2) la création musicale fondée sur des discussions et l'expression créative autour des questions sociales de notre époque. Cette analyse est basée sur la pensée de Georgina Born (2017) qui croit que la possibilité d'engendrer de l'expérience socio-musicale est directement liée à un assemblage contingent et non linéaire entre ces quatre modes de sociabilités que la pratique musicale peut mener :

In the first plane, music produces its own diverse socialities - in the immediate microsocialities of musical performance and practice and in the social relations embodied in musical ensembles and associations. It is this first plane that is most apparent in all the performance arts. In the second plane, music has powers to animate imagined communities, aggregating its listeners into affective alliances, virtual collectivities or publics based on musical and other identifications. In the third plane, music refracts wider social relations, from the most concrete to the most abstract of collectivities— music's instantiation of the nation, of social hierarchies, or of the social relations of class, race, religion, ethnicity, gender, or sexuality. In the fourth plane, music is bound up in the broader institutional forces that provide the basis for its production, reproduction, and transformation, whether elite or religious patronage, market or non-market exchange, public and subsidized cultural institutions, or late capitalism's multi-polar cultural economy. The first two planes amount to socialities, social relations, and social imaginaries that are assembled or affectively constituted specifically by musical practice and musical experience. In contrast, the last two planes amount to wider social relations and institutions that themselves afford or condition certain kinds of musical practice, although these relations and institutions also enter into the nature of musical experience, permeating music's immediate socialities and imagined communities (Born, 2017, p.43).

À travers une revue de littérature, je vise à montrer l'origine et la permanence de certains paradigmes qui régissent encore aujourd'hui certaines relations en création musicale desquelles j'ai voulu me distancer pendant mon parcours professionnel. Cette recherche montre que ces dogmes ont été établis probablement depuis le romantisme, époque qui a apporté des changements importants dans le monde de la musique. Ensuite, je présente une esquisse des pratiques alternatives

¹ Il est important de souligner que cette thèse est centrée sur les dynamiques de création seulement, sans aborder les enjeux liés à l'interprétation ou à la diffusion des œuvres. De plus, ce texte aborde particulièrement le domaine de la musique précisé ici. Pour une question de praticité je parlerai de « musique » et « création musicale », mais cela en faisant référence uniquement et spécifiquement à ce domaine et aux dynamiques de création.

à ces modes traditionnels établis au fil du temps. J'analyserai ces propositions en cernant les problématiques qu'elles soulèvent ainsi que les entraves vécues par les artistes en ce qui concerne la validation et l'intégration de leurs idées dans le champ de la musique. Pour finir, j'examine certaines dynamiques et outils utilisés jusqu'à présent qui sont susceptibles d'insérer la création musicale dans les espaces collectifs ou engagés socialement. Un accent a été mis sur les moyens adoptés pour le développement de mes deux projets de création dont je parlerai brièvement avant de clore ce chapitre.

1.1 La rigide division de tâches et l'autonomie de la musique

Pour mieux comprendre les façons traditionnelles qui peuvent encore exister en création musicale, il faut remonter d'abord au romantisme, alors que l'œuvre musicale acquiert un statut sacré, avec une identité propre créée par un « génie ». Cela de telle sorte que la composition devrait être considérée au-dessus de toute interférence de ceux et celles qui l'interprètent (Patriota, 2016). D'ailleurs, dans la langue française, c'est à la fin du XIX siècle que le terme « interprète » apparaît en musique pour définir la personne vouée exclusivement à transmettre les idées de l'autre (Deliège, 1971). Or, dans ce contexte, le corps des interprètes sur scène devait être « effacé » dans une performance discrète qui permettrait au public d'être en contact d'abord avec l'œuvre et non avec la personne qui l'interprétait (Domenici, 2013a). Par surcroît, à cette époque s'établissait une marque distinctive supplémentaire entre le rôle des hommes et celui des femmes par rapport à la musique. Les hommes devaient avoir un rapport rationnel avec la musique, tandis que les femmes étaient réservées à la fonction de divertissement domestique par le biais d'une interprétation fidèle à l'œuvre écrite (Leppert, 1993).

Selon le chercheur brésilien Rainer Patriota (2016), c'est au long du XIXe siècle et de la première moitié du XXe siècle que la musique s'est retrouvée dans le discours de l'art autonome et des valeurs rationalistes qui entouraient déjà les autres domaines artistiques depuis l'illumination, à la fin du XVIIIe siècle. Ainsi, comme montre l'auteur, la musique instrumentale a été vénérée comme « un type de langage privilégié » capable de libérer la musique des exigences fonctionnelles telles que la religion, la politique ou le divertissement et de se consacrer aux intérêts de l'esprit et de la raison. La musique pouvait alors être appréciée isolément, abstraite du monde et des questions sociales et politiques dans lesquelles elle s'insérait. Il est important d'ajouter que la musique médiée par la notation a été toujours liée aux classes dominantes et que, à partir du romantisme, ce que

nous appelons aujourd'hui « musique de concert » (et qui est à l'origine de nos pratiques actuelles) a été construite sur les valeurs de la société bourgeoise du XIXe siècle (Domenici, 2013).

Le musicologue français Célestin Deliège (1971) montre que, plus tard, la révolution industrielle a eu un impact profond sur l'ordre social de la musique, collaborant avec une division professionnelle encore plus stricte dans laquelle chaque personne aurait une fonction, une façon de travailler et une excellence à atteindre. A partir de ce moment, une relation économique s'est établie, basée sur le secteur de la distribution musicale composée de tâches telles que la composition, la direction, l'édition de partitions et la construction d'instruments. Deliège explique :

Ce réseau de la distribution est puissamment aidé par la mise en place d'un réseau d'enseignement (c'est l'époque de la constitution des grandes écoles de musique) qui forma l'instrumentiste professionnel et amateur et fournit le personnel nécessaire à la formation puis au développement et au maintien des grands orchestres. Ainsi s'instaure une hiérarchie assez rigide. [...] Devenue moins qu'un genre mineur, l'improvisation, dès qu'elle a dû céder la place à une écriture totalement impérative, s'est réfugiée dans les jubés où elle est venue au secours de l'organiste pour le remplissage des temps vides des cérémonies liturgiques (Deliège, 1971, p 158).

Au fil du temps, la notation musicale et l'interprétation parfaite de la partition sont devenues surévaluées. Cela a pris une telle importance que le courant sérialiste, qui a émergé au début du XXe siècle, a cherché à systématiser tous les paramètres musicaux pour les soumettre à des règles strictes que les musiciens et musiciennes devraient interpréter le plus fidèlement possible (Fragoso et Vasconcelos, 2017).

Dans ce contexte, comme explique Patriota (2016), en suivant ces idéaux le philosophe, sociologue, compositeur et musicologue Aleman Theodor W. Adorno, aligné aux pensées de l'école de Vienne, a soutenu que « la musique pour la musique » était en soi une réponse critique et subversive contre le monde avilissant où elle était générée (les sociétés industrielles dans ce cas). L'auteur souligne que la radicalisation des idées d'Adorno entraînera de sévères restrictions dans le monde de la musique, rejetant d'autres expressions musicales (telles que la musique populaire et le jazz), notamment celles avec des objectifs de sociabilité comme la danse ou le divertissement. Dans cette ligne de pensée, le philosophe valorise « la musique et l'école de Schoenberg comme les seules réellement capables de représenter son époque et de combattre l'esprit malade de la société de masse » (Patriota, 2016, p.101).

En parlant plus largement de l'impact de la pensée d'Adorno et les sérialistes dans le monde de la musique, Patriota (2016) pense que :

[...] pour donner de la dignité à la musique, les porte-parole de la tradition romantique et post-romantique (y compris plusieurs courants avant-gardistes), ont mis l'accent de manière trop unilatérale et souvent épistémologiquement idéaliste sur la dimension intellectuelle de la musique, sous-estimant – voire méprisant de manière pédante et discriminatoire - une série de ses autres aspects (émotionnels, moteurs, ludiques, thérapeutiques, sociaux). Et en choisissant un canon très restreint d'œuvres et de génies, ils ont provoqué une réduction inadmissible d'horizons, en ignorant la multiplicité de styles et de formes qui caractérise un monde de cultures musicales de plus en plus intégrées, mélangées et plurielles² (Patriota, 2016, p. 109-110).

Cette valorisation d'une musique strictement liée à l'intellect séparerait, dans la perspective de l'Europe occidentale, la musique de concert des autres pratiques musicales (et aussi des questions politiques). C'est ce que démontre la musicologue Lydia Goehr (1994) :

The Western view instructs us that art music (like religion and philosophy) should stay quarantined from the ordinary world, and thus from politics. [...] Thus, rather than seeing the two worlds, or more specifically the worlds of music and politics, as connected by an "and" clause, crude theorists use a strong "versus" clause to render music in opposition to society and politics - to see music as standing not only against the world, but also as not being of the world. The placing of art-music within the transcendent world has been fully supported by the complex institution of the concert hall and by the ascendancy and valorization of purely instrumental music - the most purely musical music of all music. It has also been supported by what has generally been considered a legitimate desire to resist involvement with the political. The worse the ordinary world, the more beautiful music has asserted the right to maintain its separation from it. Operating hand-in-hand with this desire has been an assumption that activities undertaken in a free Western society can move beyond political concerns to attend to their essential concerns. Everything is or has to be political only in an unfree society (Goehr, 1994, p. 103-104).

Malgré certains changements apparus au fil du temps, ces pensées peuvent être toujours ressenties dans nos relations professionnelles actuelles et dans les institutions qui dirigent le métier. À travers une revue de littérature englobant différents contextes géographiques et culturels, j'aborde ensuite certaines idées et règles qui peuvent être convenues dans le métier et qui ont représentées, dans mon parcours d'artiste, des entraves à mon envie d'utiliser le temps de création comme outil collectif d'expérimentation engagé sur des questions socio-politiques qui m'interpellent.

² Traduction de l'autrice. Texte original : [...] no intuito de dignificar a música, os porta-vozes da tradição romântica e pós-romântica (incluindo diversas vertentes vanguardistas), colocaram uma ênfase demasiado unilateral e muitas vezes epistemologicamente idealista na dimensão intelectual da música, subestimando – quando não desprezando de modo pedante e preconceituoso – uma gama de outros aspectos seus (emocional, motor, lúdico, terapêutico, social). E por elegerem um cânone altamente restrito de obras e gênios, eles promoveram uma redução inadmissível de horizontes, ignorando a multiplicidade de estilos e formas que caracteriza um mundo de culturas musicais cada vez mais integradas, miscigenadas e plurais.

D'abord, je propose de montrer les traces et les impacts de la séparation stricte entre composition et interprétation en musique. Par exemple, le compositeur et musicologue britannique Nicolas Cook montre que traditionnellement, en musicologie, la créativité est étudiée plutôt par une analyse de l'œuvre écrite en négligeant la participation des interprètes dans le résultat d'une pièce (Cook, 2018). Dans cette même voie, Margaret S. Barrett, chercheuse de l'University of Queensland, pointe que des disciplines qui s'intéressent à la créativité en musique - comme les branches de la psychologie, de l'éducation, de la sociologie et de la philosophie - ont encore une littérature majoritairement centrée sur l'individu apportant moins d'attention aux problèmes liés à l'écologie d'une création (Barret, 2016). Or, comme suggère l'interprète et improvisateur brésilien Matthias Koole (2021), transcender ces « ontologies idéalistes de la musique », permet « de commencer l'étude des processus créatifs à n'importe quel point : interprète, exécutant, instrument, partition, modes de collaboration, sans nécessairement placer (l'étude du) processus créatif en fonction d'une réalisation idéale de l'œuvre³ ».

Également, en analysant l'enseignement supérieur en musique au Brésil (conservatoires et universités), le compositeur et interprète brésilien Mario Del-Nunzio (2017) a observé une grande différenciation entre les départements de composition, direction et performances orientés vers la musique de concert avec la présence éventuelle de la musique « populaire » ou le jazz. Cette division entre les programmes a été montrée aussi dans le contexte de l'éducation supérieure britannique par le professeur en psychologie de la musique Mark Doffman et le compositeur Jean-Philippe Calvin (2017). Les auteurs démontrent que les départements et les programmes de composition et interprétation ont des préoccupations et objectifs distincts, et leurs propres dynamiques d'apprentissage et d'étude. A cette bifurcation, s'ajoute la prédominance de l'enseignement individuel dans ces institutions ce qui semble aller directement à l'encontre de l'idée de collaboration (Doffman et Calvin, 2017).

En revanche, dans le domaine de la recherche en Royaume Unit (Cook, 2018 ; Kanga, 2011 ; Roe, 2007), au Brésil (Koole, 2021 ; Del-Nunzio, 2017) et en Suède (Östersjö, 2008) il a été noté un intérêt croissant sur les impacts et les différentes méthodologies possibles de collaboration dans le processus créatif en musique dans les recherches menées par des

³ Traduction de l'autrice. Texte original: [...] iniciar o estudo dos processos criativos em qualquer ponto: intérprete, performer, instrumento, partitura, modos de colaboração, sem necessariamente colocar o (estudo do) processo criativo em função de uma ideal realização da obra (p.8).

compositeurs, compositrices et interprètes. Or, Cook (2018) montre que ces recherches peuvent être freinées par le fait que l'université soit encore essentiellement basée sur la division du travail en musique. Ceci est particulièrement important car l'université est devenue l'un des principaux moyens de financement de la création musicale britannique (Cook, 2018).

De même, des propositions pédagogiques proposant des pratiques collaboratives dans le cadre académique, se trouvent éventuellement dans certains cours, séminaires, ateliers ou laboratoires visant la création collaborative et l'improvisation. Certaines de ces initiatives ont été décrites dans le contexte de l'Université de Montréal (Michaud, 2016), au Royal College of Music of London (Doffman et Calvin, 2017) et dans quelques universités au Brésil (Del-Nunzio, 2017 ; Koole, 2021). Or, à mon avis, ce type de propositions (nécessaires et enrichissantes) souffrent, elles aussi, de la division de tâches académiques et, d'au moins dans mon parcours d'étudiante, ces activités ne faisaient pas partie du cadre obligatoire des programmes universitaires. D'après mon expérience, un cours fondé sur les créations collaboratives peut être perçu de manière sensiblement différente par chaque étudiant et étudiante, ce qui peut provoquer un conflit d'intérêts. Ceux et celles qui étudient la composition, par exemple, peuvent devenir les responsables du travail, tandis qu'ils et elles sont, en réalité, au même niveau que les interprètes : des élèves dans un cours. En effet, Cook (2018) suggère qu'il peut exister une vision de l'interprète qui doit être au service de ses collègues en composition. C'est également ce que relatent Doffman et Calvin (2017) :

It was here that issues of control and trust between musicians inhabiting very different roles seemed to be important. More than once, performers expressed a sense of relative powerlessness in waiting for materials to be passed on to them for rehearsal and private practice, and some cited this as the major collaborative problem during the module. Composers were sometimes unable to get material to performers in sufficient time for them to prepare for the recital, and this had other consequences. [...] It is clear from these examples that collaboration can mean rather different forms of engagement and that more doubt was expressed by performers than by composers in examining the value of the collaborations. Symptomatic of this was how in their written assessments a number of composers referred to 'their' performers, with reference to performers in the written assessments being prefaced by a possessive pronoun, such as 'my violinist' or 'my musicians'. Such comments suggest a more developed sense of ownership of the process on the part of the composers than was evident among the performers. [...] While the programme was not set up to radicalize composer-performer roles, implicit in the idea of the module was the idea that the hegemonic binary between composition and performance, especially in contemporary music, could be a subject for students to scrutinize and reflect on (Doffman et Calvin, 2017, p.10-11).

Si ces exemples servent à illustrer certains obstacles que j'ai éprouvés dans ma démarche universitaire en tant que compositrice, je pourrais en dire autant du cadre professionnel de la création en musique. Je partage le malaise du compositeur allemand Jörg Lensing Udo qui ressent

l'existence d'une notion du compositeur ou de la compositrice comme « the lonely genius writing his score at his desk, taking this unalterable masterpiece into rehearsal with a standardized orchestra and mercilessly monitoring the performance according to the specific notational signs, that determine the rendering to the last detail » (Lensing, 2013, p.157).

Je trouve également qu'il est difficile de travailler dans des contextes basés sur une optimisation du temps qui nuit, d'après moi, aux possibilités de profiter des relations humaines potentielles dans les cadres des processus de création. Comme exemple de ces dynamiques, la compositrice et interprète américaine Karlin Love et la professeure d'éducation musicale à la University of Queenslandi, Margarret Barrett (2016) abordent le cadre du travail proposé par les orchestres aux jeunes compositeurs et compositrices en Australie :

Traditionally orchestral working processes are viewed as neither democratic, nor characterized by dialogue, with the usual relationship between composer and orchestra being of short duration. [...] Two particularly powerful constraints in the professional orchestral context are limited rehearsal time and hierarchical structures; the affordances that counter these are performer expertise and ensemble sense. The constraint of limited rehearsal time affects orchestral culture profoundly. Players prefer parts that are sight-readable since correcting mistakes consumes rehearsal time: familiar conventions decrease the risk of making mistakes. [...] In the context of rehearsal, composers (especially students), while responsible for the written work, have little active power. Performers presume the composer's role is completed in the notated score and parts. Conductor and players apply their expertise to produce a jointly valued end (Love et Barrett, 2016, p.52-53).

Je trouve important de souligner que, comme le démontre la clarinettiste canadienne Heather Roche (2011), le mot collaboration est devenu à la mode, par exemple en Europe occidentale parmi les organismes de soutien à la création et les ensembles de musique actuelle. Pourtant, ce type de collaboration diffère de ce que je cherche dans ma pratique. Dans ces contextes, ce mot peut être utilisé pour faire référence à la participation des compositeurs ou compositrices lors des répétitions de leurs œuvres avant une performance spécifique comme, par exemple, la *University Symphony Orchestra* (USO) au Canada a annoncé en 2021 une collaboration avec la compositrice Gabriela Lena Frank pour la performance de son œuvre *Leyendas: An Andean Walkabout* (2001). Bien qu'ici on suppose une relation différente entre la compositrice et les interprètes, ce type de collaboration ne représente pas une dynamique vraiment différente des répétitions traditionnelles. Cet échange est réalisé dans le but de mieux expliquer ou réviser quelques idées de l'œuvre et certains choix de notation. Ici, les interprètes peuvent apporter des suggestions techniques liées à leurs expertises, mais pas nécessairement de nouvelles idées à l'œuvre.

Ce type de collaboration a été catégorisé comme *directive* par le compositeur anglais Sam Hayden et le professeur de psychologie en musique à la *University of Leeds* W. Luke Windsor (2007) : des collaborations faites à partir de la lecture de la partition en préservant une hiérarchie stricte entre la personne qui a créé l'œuvre et celle qui l'interprétera. Ici on peut également inclure des interactions dans lesquelles une œuvre est en état avancé, mais toujours ouverte aux changements que pourrait proposer un interprète. Dans ce cas, la pianiste et chercheuse brésilienne Catarina Domenici (2010) explique que l'interprète sert à faire la médiation entre l'œuvre et l'instrument, mais aussi entre le texte (partition) et un ou une prochaine interprète qui l'exécutera. En outre, l'interprète peut devenir une source d'inspiration en ce qui concerne la technique et les styles instrumentaux et les différentes et meilleures façons de communiquer une idée (Domenici, 2010). Un exemple de collaboration comme celui-là peut être observé entre le compositeur Elliot Carter qui a consulté le percussionniste Jan Williams pour la révision et l'aboutissement de ces *Eight Pieces for Four Timpani* (1966).

Or, malgré le rapprochement entre le monde de la composition et celui de l'interprétation, mes expériences en collaboration *directive* ont été marquées par peu de temps de travail destiné à l'expérimentation conjointe ce qui va aussi à l'encontre de ce que je cherche pour ma pratique. En fait, Roe (2007), Östersjö (2008) et Koole (2021) ont constaté, respectivement au Royaume Uni, en Suède et au Brésil, que les organismes de financement et les institutions de la société musicale (par exemple des orchestres et ensembles financés par l'État), offrent très rarement un financement suffisant pour couvrir à long-terme le temps de travail conjoint entre compositeurs/compositrices et interprètes. De surcroît, Lensing (2013) explique que, sur le marché du travail en musique en Allemagne, les instrumentistes ne sont souvent pas disponibles pour de longues collaborations parce qu'il leur est nécessaire de participer parallèlement à différents concerts et ensembles pour rester visibles dans le réseau professionnel et ne pas risquer de perdre de futurs contrats. De son côté, le compositeur et chercheur brésilien Rodolfo Caesar (2013) pense qu'il existe dans son pays une envie de s'accrocher aux limites de l'espace de la création musicale pour pouvoir se maintenir dans une zone de confort et entretenir une entrave au marché.

Or, il a été observé par Östersjö (2008), Del-Nunzio (2017) et Koole (2021) que les musiciens et musiciennes qui ne se conforment pas à ces dynamiques doivent fuir vers la scène indépendante, malgré le manque d'argent systématique dans les contextes d'autogestion. Dans ce contexte, Del-

Nunzio (2017) a remarqué que dans la scène indépendante brésilienne, il y a un manque d'attente des personnes impliquées par rapport à la rémunération, ce qui fait qu'elles ont besoin d'autres fonctions professionnelles pour vivre. Leur création artistique est vue comme une activité extra ou non professionnelle. En raison du manque de structures, ces musiciens et musiciennes doivent assumer aussi (là encore de manière non rémunérée) des fonctions techniques, logistiques et promotionnelles lors de ces événements. En raison de ce « manque de professionnalisme » de la scène indépendante, Del-Nunzio propose un parallèle avec le mot improvisation, faisant référence aux improvisations musicales collectives qui transitent dans des espaces tels que les théâtres, les bars, les domiciles de ces artistes, les studios ou encore les magasins de disques. Le compositeur propose d'étendre ce concept à la production d'événements autogérés en raison de la nécessité constante de gérer et de s'adapter à l'absence de planification préalable et, par conséquent, aux constants imprévus, faute d'une structure de travail raisonnable.

En sus des modes de création en musique, un autre aspect important de ma déconnexion avec mon milieu professionnel était ma volonté de lier mes projets à des problématiques sociales et politiques de notre époque. J'ai cherché à comprendre les privilèges liés à notre profession ainsi qu'à repenser mon rôle d'artiste dans la communauté.

Or, comme nous montre le compositeur, improvisateur, performeur drag et chercheur Canadien Gabriel Dharmoo (2019), dans les branches issues de la musique de concert au Québec il existe une aliénation par rapport aux questions d'accès, par exemple dans la scène des musiques nouvelles (manifestation provenant, entre autres, de la musique de concert traditionnelle) :

Une grande part des membres de la scène des musiques nouvelles n'accepte pas ou ne reconnaît qu'avec beaucoup de difficultés de quelles manières le racisme systémique et les obstacles socio-économiques entrent en jeu dans les trajectoires de ses artisans et de celles et ceux qui en demeurent exclus, ou méconnus. Les personnes en situation de pouvoir dans la scène des musiques nouvelles se cachent souvent derrière le fait qu'elles n'ont aucune mauvaise intention (Dharmoo, 2019, p. 119).

De plus, Dharmoo note que certaines des institutions qui gèrent le milieu (ensembles de musique nouvelle, institutions d'études supérieures, artistiques, subventionnaires, etc.) suivent les traditions en musique et sont donc marquées par des rapports professionnels basés sur des modèles de l'Europe occidentale et de l'Amérique du Nord avec une tendance à privilégier « des relations professionnelles déjà garantes de succès », ce qui rend difficile l'accès à ceux et celles issues d'autres cultures. A mon avis, cette aliénation a aussi un lien avec la résistance à connecter la création musicale aux questions politico-sociales mentionnées auparavant par la pensée de Goehr

(1994). En effet, dans mes recherches sur les liens entre ces deux univers, il m'a été frappant le fait que, presque exclusivement, ces questions étaient présentes dans la littérature sur l'improvisation, la pédagogie ou la musicothérapie. Un nombre réduit de textes sur la composition musicale en soi aborde ces questions et encore moins les abordent dans le contexte des créations récentes.

Outre l'aliénation soulignée par Dharmoo, je crois que cette résistance à lier la musique au politique et au social peut interférer avec un manque de soutien institutionnel et un possible affront à la libre expression des artistes qui tentent de s'exprimer au sein des organismes qui, de leur part, ne veulent ou ne savent pas se positionner de manière active et cohérente. Il peut leur arriver, par exemple, de devoir adapter ou limiter leurs œuvres pour se faire financer ou encore accepter des collaborations qui ne sont pas directement en accord avec leurs propositions. En effet, en mettant en cause notre rôle d'artiste dans la société, nous allons forcément questionner les institutions qui gèrent et orientent notre métier (comme celles pointées par Dharmoo), comme pointe le musicologue français Jean-Yves Bosseur (2019) :

Le rôle du compositeur peut ne pas se limiter à un rôle passif, lorsqu'il prend par exemple conscience de la nécessité de modifications sociales et décide, parfois, d'en devenir l'investigateur ou même le moteur. Dans ce cas, son attitude critique à l'égard du système social entraîne inévitablement une réflexion sur la situation du monde musical, car sa vie professionnelle est étroitement liée au système d'institutions, aux moyens de productions et de diffusion des œuvres. Ainsi peut-il être amené à rejeter les pratiques musicales traditionnelles qu'il juge figées et coupées de la vie réelle et à s'opposer aux structures de diffusion qui soutiennent un art élitiste, de telles réflexions le conduisant alors vers la quête de nouveaux modes d'expression et de communication (Bosseur, 2019, p. 30-31).

Au-delà de ces institutions, il peut être difficile de trouver des professionnels et professionnelles qui acceptent de donner leur temps et leur image à des projets qui proposent un moment de réflexion et de discussion afin de prendre position sur un sujet sociopolitique spécifique. Or, pour s'engager dans un tel projet, il faut être à l'aise pour porter la marque du message dans ces créations (Bosseur, 2019). De plus, dans des projets qui demandent la participation plus active des interprètes, il leur faut encore l'ouverture, l'intérêt et le confort de s'exprimer sur ces questions lors d'un processus de création. Finalement, pour qu'on puisse s'assurer d'une participation plus horizontale des interprètes dans ce genre de projet (et, donc, respecter leurs positionnements et opinions), il faut, encore une fois, un allongement du temps de travail et de l'interaction professionnelle divergente des dynamiques traditionnelles de répétition.

Soulevées toutes ces questions sur le fonctionnement du milieu universitaire et professionnel de la musique, je suggère d'analyser des initiatives et propositions de certains compositeurs et

compositrices qui, depuis les années 1960, ont exploré de nouvelles manières d'interagir et de s'engager socialement à partir de la création musicale. Bien entendu, ces propositions ne sont pas les seules à aller à l'encontre des modes traditionnels de voir et de faire de la musique. Si j'ai choisi d'aborder celles-ci, c'est parce que je me les suis appropriées dans l'élaboration et le développement de mes deux projets créés dans le cadre de ce doctorat.

1.2 Des propositions alternatives dans les années 1960

En cherchant des manières alternatives de travailler, je me suis tournée vers des chercheurs, chercheuses et des artistes qui ont proposé de trouver une fonction sociale à leur création musicale. Par exemple, certains compositeurs, compositrices et interprètes, dans les années 1960, ont été sensibilisés par les événements politiques et sociaux qui éclataient à l'époque en Europe et aux États-Unis en remettant en question leur pratique.

Dans ce contexte, certaines compositions étaient utilisées comme positionnement politique comme l'œuvre de Luigi Nono, *A floresta é jovem e cheja de vida* (1966) qui se servait de textes qui dénonçaient, entre autres sujets, les atrocités de la guerre du Vietnam (Finkel, 2011). Ou encore l'œuvre *Opera Sextronique* (1967) travaillée par l'artiste et compositeur Nam June Paik et la violoncelliste et créatrice Charlotte Moorman faisant référence au mouvement de libération sexuelle de l'époque. Cette œuvre fut connue surtout pour l'arrestation de l'instrumentiste qui se présentait nue et qui a subi un procès plus tard pour attentat à la pudeur. La conservatrice et historienne d'art Sophie Landres (2017) explique que l'invitation au concert annonçait déjà le caractère subversif du spectacle en intégrant des phrases provocatrices qui questionnaient pourquoi le sexe était encore un sujet tabou dans le domaine de la musique et pour combien de temps la musique nouvelle allait se permettre de rester soixante ans en arrière des autres domaines juste pour se prétendre un art sérieux.

D'ailleurs, l'utilisation de textes était souvent une stratégie dans le but de lier musique instrumentale et messages politiques, comme montre Bosseur (2019) :

Expression artistique basée essentiellement sur des impressions et des associations d'idées, la musique est perçue de manière subjective. Elle utilise des règles qui la situent à un haut niveau d'abstraction, ce qui est difficilement conciliable avec la transmission d'un message concret et, *a fortiori*, d'une expression politique. Le compositeur qui intègre un semblable message dans son œuvre doit accepter que celui-ci ne soit pas compris de manière explicite. Même s'il connaît ou subordonne la pensée profonde du compositeur, l'interprète ne pourra pas non plus la traduire de façon objective ; quant à l'auditeur, bien qu'au fait de la conception de l'œuvre, il la comprendra en fonction de sa

sensibilité. Afin d'éviter incompréhension et subjectivité, une technique largement exploitée par nombre de compositeurs [...] consiste en l'introduction d'un texte à la base même de l'œuvre. Cela leur donne la possibilité de communiquer un message de manière directe tout en s'assurant une perception fidèle de celui-ci. Les textes à caractère politique le plus souvent cités proviennent de lettres, interviews, slogans de manifestations (Bosseur, 2019, p 32).

De surcroît, les principes politiques liés aux pensées communistes, antiautoritaires et pro-démocratie ont servi à des questionnements sur les relations professionnelles dans le domaine ainsi que le rôle du musicien et de la musicienne par rapport à la société et les modes de création et de diffusion de la musique.

En conséquence, il y a un réel refus de la part de certains compositeurs et compositrices à propos de la détermination totale d'une œuvre, revendiquant une plus grande pluralité de discours musicaux fondés sur des pratiques coopératives (Fragoso et Vasconcelos, 2017). Ce courant était guidé, entre autres, par les pensées de John Cage qui a apporté la proposition de l'indétermination (l'œuvre ouverte) dans ces compositions en laissant intentionnellement flexibles certaines (ou plusieurs) décisions pour la finalisation de ses compositions. Cela impliquerait que chaque nouvelle représentation d'une même œuvre aurait une importante participation créative des interprètes ce qui toucherait de manière significative le résultat présenté au public. Ainsi, les interprètes pourraient laisser de manière plus concrète leurs empreintes sur ces pièces.

Pour rendre ce propos clair, nous pouvons citer l'œuvre ouverte pour instrument à cordes *26'1.1499* (1955) de John Cage qui utilisait une notation avec six lignes : quatre représentant les actions à être faites sur chaque corde, une ligne indiquait les actions de l'archet et une autre était consacrée à des sons produits sur la caisse de résonance ainsi qu'à des sons produits par d'autres sources comme la voix, les instruments de percussion ou des objets tels que la radio, par exemple. Cette œuvre a été jouée plusieurs fois par la violoncelliste Charlotte Moorman qui s'est appropriée l'œuvre comme explique Landres (2017) :

Although Moorman's interpretation was forever in process, changing from performance to performance, it was also fundamentally expressive. Rather than help bring a potentiality of the score into being, she filled its open structure with self-expressive content, using it to explain her own relationship with the temporal world. On almost every page of her annotated score, signification outplays sound's aural qualities. Where more orthodox interpreters would limit their utterances to shouts of "hey!" Moorman would read from a collage of personal and political material that she accumulated over the years. These annotations include the famous Cage aphorism, "there is no such thing as silence. Something is always happening that makes a sound" along with pop cultural ephemera that spoke to a gendered experience of the world: Italian tampon insertion instructions, lyrics from an Icelandic lullaby, a news article reporting a gruesome rape, and advertisements for underwear, Planned Parenthood, and the 1965 film, *How to Murder Your Wife* (Landres, 2017, p. 33).

Dans cette recherche d'un nouveau rapport entre composition et interprétation, la participation du public ou des amateurs et amatrices d'art était également admise dans certaines compositions. À titre d'exemple, on peut citer le compositeur Marco Antônio Guimarães qui a utilisé des cartes à jouer contenant des extraits musicaux préétablis qui seraient arrangés pendant le concert par le public formant une partition à être lue en temps réel (Rocha, 2011).

D'un côté cette proposition va à l'encontre d'un concept ancien d'œuvre d'art, comme produit rendu complet et prédéfini par une seule personne. De l'autre côté, elle donne lieu à des actions collectives et inclusives pour l'aboutissement des compositions musicales.

D'ailleurs, Bosseur (2019) explique qu'une des caractéristiques majeures de cette époque est l'émergence du phénomène de la création collective. Selon l'auteur, dans ce contexte, l'improvisation a acquis une nouvelle importance, étant même considérée comme un outil contre les institutions musicales en raison de son potentiel de liberté et de diversité.

En effet, deux importants courants de propositions en improvisation sont nés au tournant des années 1960 et 1970 : (1) Le Free Jazz aux États-Unis, qui a proposé une utilisation largement libre des codes musicaux liés jusqu'alors au jazz (Canonne, 2016) et est pointé comme la plus grande contribution au retour des pratiques d'improvisation dans la musique occidentale au XXe siècle (Bailey, 1993); (2) L'improvisation libre qui émerge principalement en Angleterre et en Allemagne lorsque différents instrumentistes ont commencé à explorer des chemins plus abstraits et radicaux sans aucune utilisation d'un système formel, recherchant une plus grande diversité de manifestations sonores (Siqueira, 2013; Canonne, 2016).

Il y est apparu, à cette époque, différents groupes dédiés à l'exploration des idéaux liés au courant de l'indétermination et à la création collective. Ils exploraient une dynamique hétérodoxe par rapport à la structure hiérarchique typique des groupes de musique de concert qui centralisait les décisions sur la figure du conducteur ou de la conductrice (Del-Nunzio, 2017). C'est le cas notamment du groupe (ou mouvement) Fluxus, initié par l'artiste Georges Maciunas qui, dans son manifeste de 1963 purgeait, entre autres, le monde bourgeois, l'intellectualisme, la professionnalisation et la commercialisation de l'art et l'Eurocentrisme. Le mouvement a englobé plusieurs actions et artistes qui transitaient, d'une manière ou d'une autre, entre la musique et les autres champs de l'art.

D'autres groupes liaient pratiques musicales non-hiérarchiques et engagement social. Par exemple, *The Scratch Orchestra* cofondée en 1969 par Cornelius Cardew, Michael Parsons et Howard Skempton a eu, à un moment donné, le but de créer un espace de lecture et discussions des idées communistes (Finkel, 2011). Encore, le groupe *Feminist Improvising Group* (FiG) était un ensemble occasionnel composé exclusivement de femmes avec le but de transformer la place de la femme dans le milieu de la musique et questionner son image dans la vie quotidienne. Born (2017), l'une des membres du groupe, explique que :

[...] FiG was known for its extraordinary and eccentric performance style; along with musical and sonic improvisations, it often entailed the anarchic and uneven use of visual, theatrical, and performance elements that dramatized and parodied aspects of “women’s experience” as mothers, girlfriends, daughters, carers, and office workers, with a focus on the subversive or hilarious enactment of mundane activities such as domestic labor, childcare, dancing, or dressing up. (...) Indeed, one originating affective drive that fueled FiG came from conversations in which we shared our experiences of performing and playing with bands and improvising ensembles that otherwise comprised all men or mainly men, for we discovered that in these bands and ensembles, in different ways and to variable degrees, we found ourselves in situations implicitly saturated with gender dynamics— tiny instants or sustained passages of interactive sonic domination in which our musical “voice” was rendered somehow inappropriate, or was overwhelmed and could not emerge or be heard, or in which the dynamics of turn-taking seemed to be strenuously competitive or masculinized and to exclude other modes of musical mutuality, relation, or being (Born, 2017, p. 53-54).

Alignée à ces pensées, dans les années 1960, à Belo Horizonte, ma ville natale, il a été créé la *Fundação de Educação Artística* (FEA), insérée dans (ou à contresens de) un contexte d'installation de la dictature militaire qui allait prendre le pouvoir non seulement au Brésil, mais partout en Amérique du Sud. Dirigée depuis lors par la pianiste Berenice Menegale, l'école proposait un espace d'enseignement et de création basés sur l'expérimentation, l'interdisciplinarité et la collectivité tout en étant engagée à donner plus d'accès à l'expression artistique en ce qui concerne le public, les élèves et les artistes. Inspirés des idéologies de la FEA et engagés dans les mêmes actions, plusieurs festivals sont nés comme le festival interdisciplinaire *Festival de Inverno de Ouro Preto* et plus tard le festival d'art expérimental *Verão Arte Contemporânea*. L'institution est aussi le berceau des groupes interdisciplinaires de création collective comme le groupe de théâtre, danse et musique *Oficina Multimídia* et le duo interdisciplinaire *O Grivo*. En outre, l'école entretenait un échange important avec la faculté de musique de l'*Universidade Federal da Bahia*, dirigée par le professeur, compositeur et musicologue Hans-Joachim Koellreutter qui proposait des dynamiques d'enseignement et de création plus ouvertes basées sur l'expérimentations et les rapports moins hiérarchiques entre élèves et professeur.

Ces institutions et groupes existent encore, même si certains d'entre eux ont pris une tonalité moins expérimentale et d'autres ont été constamment frappés par le manque de financement dans l'art courant au Brésil. Par ailleurs, en ce qui concerne quelques-unes des propositions et initiatives abordées ci-haut dans le contexte de l'art aux États-Unis et en Europe, Bosseur (2019) montre que la dépendance de ces artistes des institutions de musique a provoqué leur échec dans une certaine mesure :

Destinés à abolir les hiérarchies traditionnelles, les nouveaux modes de communication entre compositeur et interprète ne dépassent pas le stade de tentatives, dans la mesure où ils restent attachés aux modes anciens de diffusion de l'œuvre. Les idées d'ouverture et de démocratisation appliquées aux pratiques musicales sont certes révolutionnaires, mais elles demeurent l'apanage d'une avant-garde trop dépendante des institutions et de ses règles de fonctionnement, et qui continue à promouvoir un élitisme culturel (Bosseur, 2019, p 26-27).

En plus, il faudrait souligner, que le lien établi entre le communisme et les gouvernements dictatoriaux a fait perdre la crédibilité de certains compositeurs et compositrices qui se sont intéressés par ces idéologies et a créé une volonté encore plus profonde de séparer la musique de la politique (Goehr, 1994 ; Finkel, 2011 ; Bosseur, 2019).

À la fin des années 1970, il arrive un retour à l'ordre comme dit Bosseur (2019) en laissant les musiciens et musiciennes « englués dans le système de prix et médailles en tous genres qui empoisonnent inexorablement les « carrières » artistiques. ». Le musicologue attribue cela à un « mouvement irrésistible de réorganisation ou la fin d'une éphémère parenthèse ». D'autre part, dans ce même contexte et cette même époque, de nombreux musiciens et musiciennes ont réorienté leur carrière vers des œuvres susceptibles de s'inscrire dans le contexte des galeries d'art qui représentaient davantage de possibilités de production et de présentation de leur travail (Kelly, 2012). Selon le professeur et commissaire Caleb Kelly (2012) ces galeries offraient, entre autres, un espace moins coûteux et plus flexible à différentes possibilités de processus créatifs, de performances et d'écoute d'une pièce.

Quoique quelques-unes aient été freinées par leurs contradictions ou leurs échecs à apporter des réponses à certaines problématiques du monde de la musique, certaines ont servi d'inspiration (et aussi d'exemple de choix à éviter) dans la recherche d'un processus de création collectif et engagé socialement.

1.3 Des pistes de solution

Pour le développement de mes projets, je me suis penchée également sur la pensée d'autres auteurs et autrices qui ont proposé des manières de revoir l'objectif premier de la création musicale. Ces pensées représentent pour moi des pistes susceptibles de résoudre certaines des problématiques amenées précédemment et d'apporter de nouvelles directions pour ma pratique.

D'abord, je me suis intéressée par la proposition du professeur de musique et d'arts interdisciplinaires Jeff Warren (2014) qui considère la pratique musicale comme une expérience sociale qui appartient à chaque personne (les créateurs/créatrices, les interprètes et le public) et en même temps n'appartient à personne. Le concept d'appartenance ici n'exprime pas le sens de la possession matérielle, mais le sens de l'échange social. En effet, l'auteur pense que les modes de relation entre les personnes sont contaminés, s'ils sont construits sur une idée de la musique comme une marchandise à posséder ou collectionner, et que dans ce contexte, l'intérêt de faire de la musique comme une expérience sociale risque d'être perdu. De plus, Warren adopte une approche qui s'intéresse à la manière dont la pratique musicale devient significative, plutôt que sur ce que signifie une musique. Ainsi, le « faire de la musique » selon lui devrait avoir comme but premier un échange collectif où chaque personne a des responsabilités éthiques envers ceux et celles avec qui et pour qui on travaille.

Dans un parallèle avec la pensée de Warren, je me suis penchée sur les propositions de Goehr (1994) qui croit que pour aller contre l'impasse entre faire de la musique libre des questions sociopolitiques (ce qu'elle appelle *freedom from*) ou libre pour se manifester sur ces questions (ce qu'elle appelle *freedom to*) il existe une solution (qu'elle appelle *freedom within*) :

But lest one fear that these two concepts of freedom miss the essential tension and connection that exists between the purely musical and the truly political, and between the transcendent and ordinary worlds, I recommend adding the explicit requirement that "freedom from" plus "freedom to" must always amount to "freedom within". (...) One advantage of the "freedom within" requirement is that it tells us how music, or art more generally, can have value and meaning beyond its immediate context of production. (Why is Beethoven's music still meaningful to us today?) One of the dangers of politicizing music is crude relativism: relativizing musical significance to specific cultural and historical locations. My requirement avoids this relativism not because it moves us into absolutism or universalism but because it moves us to a position of difference. Music only needs to be different from that which is to have value or meaning beyond the status quo, to have a value or meaning that may encourage social change (Goehr, 1994, p. 108).

A mon avis, le discours de Goehr représente l'indication d'une voie alternative, car il nous libère des affrontements inutiles sur l'esthétique et les langages musicaux. Il soulève l'importance primordiale d'ancrer nos pratiques au-delà des vanités de notre environnement et de nous préoccuper avant tout de trouver, à travers notre « faire de la musique », des actions pour s'impliquer au cœur des enjeux de nos temps.

Aligné avec les propositions de Warren et de Goehr, le compositeur et chercheur brésilien Pedro Amorim (2014) propose d'abandonner un débat purement esthétique sur ce qui doit être considéré ou non comme de la musique, et de mettre au cœur de sa démarche une recherche pour faire de la musique avec, dans et à partir du « monde réel ». Amorim juge que ce qui importe n'est pas de se demander ce qu'est la musique, mais plutôt de proposer des « situations musicales pour intervenir dans le monde ». Selon lui, cette idée l'aide à situer son activité de compositeur comme une action poétique et politique cernée par l'esthétique, mais aussi par l'éthique. Dans le but de rapprocher la composition musicale de ce qu'il appelle le « monde réel », le chercheur propose encore que le cadre universitaire de la création musicale au Brésil s'ouvre à « une plus grande perméabilité aux aspects banals de l'activité créatrice sans crainte de perdre la qualité de la production de la pensée ». A mon avis, l'auteur présente des pistes de propositions pratiques pour le concept de *freedom within* de Goehr. Dans cette même voie, Dharmoo (2019) nous propose de diminuer l'importance accordé au contexte de présentation de nos œuvres en entrevoyant notre travail dans des contextes plus larges que ceux respectés et renommées dans notre métier. A son avis, cela nous amènerait à travailler avec une plus grande variété d'individus et d'organisations, ce qui aurait un impact direct sur la pertinence sociale de ces œuvres. Dans ce sens, le chercheur pense que nous pourrions repenser nos rôles pour étendre nos champs d'action au-delà de la création musicale en cherchant une dimension sociale dans le mentorat, l'éducation ou la médiation culturelle, par exemple. Cela, selon Dharmoo pourrait nous aider à « placer l'engagement et la pertinence sociale au cœur de nos préoccupations » dans une pratique artistique individuelle multidirectionnelle, ce qui permettrait de « développer un sens d'adaptation et de négociation constante, évitant le dogmatisme, les discours dominants ou l'hégémonie ».

Or, les pensées amenées dans cette section m'ont servi de point de départ pour questionner ma pratique et chercher des actions concrètes pour privilégier dans mes processus de création un échange humain plus profond et un engagement à des questions sociales qui me tiennent à cœur

comme l'équité ou l'accès à l'information. Pour appliquer dans mes œuvres certains concepts exposés ici, j'ai réalisé une recherche sur des dynamiques et outils qui me paraissaient prometteurs pour une création musicale basée sur le dialogue, l'expérimentation collective et le débat social. Loin d'être une solution parfaite ou stricte, ces propositions en collaboration créative présentent en leur essence des pistes aux questionnements amenés dans cette section.

1.4 Dynamiques collaboratives en création musicale

En réfléchissant à la pratique contemporaine de la tradition musicale occidentale (en particulier au Royaume-Uni) Hayden et Windsor (2007) ont assemblé en deux groupes distincts des formes d'interaction collective en création musicale. Avant de les présenter, il serait important de souligner que pour que les relations sociales solides soient établies, outre un temps différencié, il faudrait une attention plus aiguë sur les aspects humains qui entourent l'échange entre les participants et participantes d'une activité collective. Dans une collaboration professionnelle, par exemple, il serait essentiel de travailler en ayant une ouverture au dialogue, à la compréhension, à l'exercice de donner et de recevoir des critiques constructives et à la confiance mutuelle (John-Steiner, 2000 ; Davidson, 2016 ; Melrose, 2016). Il est également indispensable, dans ces contextes, de développer une capacité supplémentaire de respect, d'écoute des autres et de flexibilité face aux différentes formes de relations et pensées, notamment dans les équipes mixtes (âges, genres, cultures et religions). Ainsi l'autoréflexion et l'autocritique constantes sont des outils essentiels pour échapper à certains préjugés ou discriminations imprégnés dans nos interactions sociales. Cela dit, je présente les caractéristiques de ce que Hayden et Windsor (2007) appellent les *processus créatifs* et les *collaborations interactives*.

1.4.1 Les processus collaboratifs

Les auteurs appellent *processus collaboratif*, le développement de l'œuvre qui passe par des décisions nécessairement collectives où il n'est pas possible de délimiter clairement les rôles de chaque personne impliquée. Les deux auteurs ont observé qu'en musique, ce type de création est enclin à l'utilisation de supports électroniques et numériques en fusion avec des instruments acoustiques en direct ou préenregistrés. Selon eux, il y a aussi une orientation vers l'utilisation d'une notation non traditionnelle où la macrostructure formelle n'est pas définie ou est définie par plus d'une personne via des processus d'improvisation ou via des algorithmes informatiques

automatisés. Il se peut aussi que ces pratiques ne fassent pas d'utilisation de notation pour la transmission et l'échange d'idées (Del-Nunzio, 2017).

Les improvisations, faites en duo ou en ensemble, sont des exemples de processus collaboratifs ainsi que les dynamiques qui donnent l'occasion à chaque personne de prendre des décisions qui vont modeler l'œuvre finale. Ces *processus collaboratifs* peuvent être aperçus dans la proposition du ♀ Ensemble (1970) créée par la compositrice Pauline Oliveros dans une envie de travailler plusieurs formes d'improvisation dans un environnement bienveillant dédié à la pratique musicale des femmes, sans faire la différenciation entre les rangs professionnels de chaque personne.

1.4.2 Collaborations interactives

Finalement, Hayden et Windsor (2007) appellent *interactives* les collaborations qui se rattachent encore à des divisions hiérarchiques entre composition et interprétation, mais que chevauchent ces rôles à un moment donné du processus de création. Ainsi, même s'il existe une définition claire de qui détermine que les compositeurs ou compositrices soient les premiers auteurs de l'œuvre, l'aboutissement de l'œuvre passe par une consultation constante à l'opinion des interprètes. Alors, pendant le développement de ces créations, les musiciens et musiciennes peuvent influencer et suggérer des idées conceptuelles et musicales, mais c'est à la personne qui compose de les juger et de les mettre ensemble. Dans le contexte de leur recherche, les auteurs ont remarqué que ce type de travail était plus présent dans la création des œuvres qui mêlaient instruments acoustiques et supports électroniques (Hayden et Windsor, 2007).

Il est important de soulever que dans les collaborations *interactives*, les créateurs et créatrices ont besoin d'apprendre à partager le développement de leurs idées dans leurs états primitifs et aussi être à l'écoute de l'autre et être prêt ou prête à renoncer à certaines de leurs intentions. Pour ce qui concerne les autres personnes impliquées, il faut qu'elles soient prêtes à s'engager de manière imaginative dans la construction de l'œuvre. Elles vont influencer et suggérer des idées conceptuelles et artistiques pour le développement d'une pièce, même que ce soit à la personne qui la compose de les juger et de les mettre ensemble.

Un exemple de ce type d'interaction est l'œuvre *Occam Delta XV* (2018) de Éliane Radigue construite pendant des rencontres entre la compositrice et le Quatuor Bozzini. Le quatuor Canadien

a voyagé en France pour travailler sur l'œuvre en collaboration avec Radigue qui ne voulait pas que la pièce soit programmée avant qu'elle ait le temps de bien la développer (Majeau-Bettez, 2017). Cela montre déjà une résistance à composer sous pression d'accomplir une œuvre à tout prix pour répondre à un calendrier qui n'est pas conforme à son temps de création. Ce refus, à mon avis, a contribué à ce que cette rencontre soit plus paisible et pour que l'ensemble et la compositrice aient plus de temps non seulement pour discuter des aspects techniques de l'œuvre, mais aussi pour partager des vécus personnels qui entouraient l'imaginaire derrière la composition. Finalement, ce choix a permis la réalisation d'une musique qui a été transmise oralement aux instrumentistes et qui dépendait des décisions du groupe, basées sur une écoute profonde des sonorités des autres.

1.5 Outils pour la collaboration en création musicale

Dans les dynamiques de *processus créatif* et *collaboration interactive*, quelques outils peuvent être utilisés pour aider dans l'organisation du travail de création. En plus d'aborder les spécificités de chaque outil, je présente quelques exemples qui peuvent montrer leur potentiel d'échange créatif et humain ainsi que d'implication au sein des communautés ou des contextes politiques spécifiques.

1.5.1 Des moments de dialogue

L'une des stratégies observées dans les collaborations interactives ce sont les rencontres visant le dialogue entre les personnes qui collaborent dans un projet musical afin de mieux se connaître personnellement et musicalement.

Quand réalisée avant le processus de création lui-même, cette étape peut être appelée pré-composition (Kanga, 2014), ateliers ou *workshops* (Hron, 2015) *pre-draft* ou *brainstorming* (Gyger, 2016) et peut être importante pour anticiper et façonner certains aspects de la dynamique pratique de la collaboration qui se suivra (Roe, 2007 ; Niederauer, 2015 ; Barrett et al, 2016). Mais encore, le clarinettiste Paul Roe (2007) soutient que l'élaboration d'un contact informel et détendu avant la phase d'échange musicale permet de développer des relations plus fluides ce qui favorise un meilleur partage d'idées.

Pour la compositrice Terri Hron (2015), ces rencontres servent à apprendre davantage sur ce qu'elle appelle le « langage musical » de chaque collaborateur et collaboratrice afin de pouvoir les « traduire » dans leurs œuvres. La compositrice cherche, à ce moment, à comprendre ce langage

par le biais d'entretiens avec les interprètes pour aborder leur relation avec la musique. Mais encore, elle propose de les observer à jouer des pièces qui leur tiennent à cœur dans le but de connaître leurs expressions artistiques en tant qu'interprètes.

Dans une proposition semblable, Roche (2011) suggère que le fait d'avoir des espaces de dialogue à n'importe quel moment d'une collaboration représente un différentiel pour l'échange humain de celle-ci. La clarinettiste soulève que « *for the creative potential of the project to flourish, both partners of a collaboration must know that their ideas are heard and considered* ». En concordance avec sa pensée, les chercheuses et créatrices Lilian Campesato et Valéria Bonafé (2019) pensent que la conversation :

[...] permet à chaque personne de se positionner, de s'écouter et d'assumer des lieux de parole, ce qui crée une ouverture à un champ de recherche plus connecté avec une pratique personnelle et qui met en question l'objectivité et la neutralité adoptées habituellement dans les discours sur la performance artistique, notamment ceux forgés dans le milieu universitaire⁴ (Campesato et Bonafé, 2019, p.50-51).

Ainsi, Campesato et Bonafé croient que les conversations sont un exercice d'altérité et de simultanéité laissant la place aux subjectivités et aux espaces intimes de chaque personne. D'un côté, les artistes pointent que pour s'engager dans une bonne conversation, il faut renoncer à la passivité, car elle exige un flux dans lequel la présence d'une personne façonne l'activité verbale de l'autre. De l'autre côté, l'écoute attentive serait une manière d'expérimenter et de se laisser toucher par les différences entre les personnes engagées dans ces échanges oraux.

Alors, ces moments de dialogue, rares dans les rapports de créations traditionnelles, peuvent servir de stratégie de contact plus humanisé dans les processus de création collectifs. Mais encore, à mon avis, la possibilité d'avoir des rencontres dédiées à la conversation peuvent aider les personnes impliquées dans une création à partager sur des thèmes qui ne sont pas musicaux, mais qui sont en lien directe avec une œuvre faite dans un contexte social ou politique spécifique. Comme exemple de cela, on pourrait nommer l'album *Across the Lines* (2012) de Steve Wright fait en collaboration avec des personnes résidant dans un centre de vie assistée. Tout le processus de création des œuvres est intercalé entre des moments d'exploration sonore et des conversations

⁴ Traduction de l'autrice. Texte original : [...] [a conversa] permite ao sujeito se posicionar, se escutar, assumir lugares de fala, abrindo um campo de pesquisa mais sintonizado com uma prática particular e que coloca sob crítica o papel que a objetividade e a neutralidade costumam ocupar nos discursos sobre o fazer artístico, especialmente aqueles forjados na academia.

sur la vie et les mémoires des personnes impliquées. En plus de fournir du matériel à être combiné avec la partie musicale issue de ces rencontres, ces conversations ont servi aussi, selon le compositeur, à donner un sens ludique et plus personnel aux dynamiques, ce qui pourrait donner aux personnes impliquées plus de sens en leurs participations au projet.

1.5.2 Comprovisation

Le mot *comprovisation* est un néologisme récemment utilisé par différents compositeurs et compositrices sans qu'il y ait de consensus sur sa signification (Michaud, 2016). Ses premiers usages sont apparus au XXe siècle, et au siècle suivant, issues d'un flux de débats sur les différentes possibilités et relations entre les mots composition, improvisation, interprétation, processus interactifs, etc. (Faraco, 2020). Aujourd'hui, le mot, que l'on trouve principalement, mais pas exclusivement, dans la littérature sur la création musicale, indique une jonction spécifique entre composition et improvisation.

Il existe, dans ce terme, deux sous-catégories proposées par le compositeur Trevor Coleman (2016). Dans la première, *pré-improvisation composition*, par le biais d'un enregistrement, d'une explication verbale ou d'une notation plus précise, la personne qui compose indique un matériel fixe, tout en laissant des sections ou des éléments à être improvisés. Pour ces manières de *comproviser*, l'on utilise une structure qui sera répétée, combinée à une autre structure variable et cette dernière va assurer que la pièce fonctionne comme un organisme vivant (Dale, 2008). Ici, nous pourrions considérer, par exemple, les œuvres où l'on improvise à partir d'une structure exécutée par des instruments ou déclenchée par l'ordinateur (Dudas, 2010).

Un exemple de ce type de *comprovisation* est *RAW* (2017) de Anne La Berge qui propose une interaction entre un système préprogrammé à l'ordinateur et un groupe d'improvisation instrumentale. Dans cette œuvre, les instrumentistes doivent répondre musicalement à des textes préenregistrés lancés par l'ordinateur. Leurs sons vont nourrir les systèmes de la machine qui, à son tour, fera des choix aléatoires concernant, d'abord, ce que la partition fournit aux instrumentistes (par exemple des indications du nombre de performeurs à jouer), mais aussi d'autres échantillons de texte qui seront déclenchés (Vear, 2019). Dans ce sens, il a une structure qui est déjà construite (composée) et qui va converser avec deux couches d'improvisation : une des instrumentistes et une autre des systèmes aléatoires de l'ordinateur.

Dans la deuxième catégorie proposée par Coleman (2016), *composition post-improvisation*, il y aura, dans un premier temps, des processus créatifs où des improvisations sont réalisées intentionnellement à un moment initial de la composition. Le matériel issu de ces improvisations sera, ensuite, approprié de différentes manières dans le résultat musical final d'une œuvre. Dans quelques cas, par exemple, certains gestes émergés de ces improvisations seront mémorisés pour être reproduits dans la composition finale, processus qui se rapprocherait de certaines dynamiques de créations chorégraphiques en danse (Michaud, 2016). De même, un tel matériel peut être enregistré pour être plus tard manipulé dans une œuvre au format électronique (Hannan, 2006) ou encore, être transcrit pour être combiné à d'autres matériels dans la construction d'une pièce (Faraco et Falheiros, 2019). Dans tous les cas, ce matériel peut être géré par des improvisations libres sans instructions préalables (Hannan, 2006) ou réalisé à partir d'une idée ou d'un concept de base.

L'œuvre *Cidade Museu – Museum City* (2015) de Pedro Rebelo, Franziska Schroeder, Ricardo Jacinto et André Cepeda peut nous donner un exemple de *composition post-improvisation*. Le processus de création de l'œuvre, expliqué par la musicienne et théoricienne Franziska Schroeder (2016) et le compositeur, artiste sonore et interprète Pedro Rebelo (2015), s'est initié avec des enregistrements sonores de courtes improvisations de Rebelo aux claves, Schroeder au saxophone et Jacinto au violoncelle dans des espaces abandonnés ou en transition de la ville de Viseu, au Portugal. Le son des instruments lors de ces improvisations a servi à activer les réponses impulsionnelles de chaque espace dans une tentative de comprendre les caractéristiques sonores et harmoniques de leur échelle et de leur topologie spatiale. Sur cette étape Schroeder (2016) explique que :

This preparatory work of visiting each of the five abandoned sites, spending days improvising acoustic musical materials and listening to the sites' intrinsic acoustic responses, and finally capturing and then exposing the natural resonances of each site through convolution processes, allowed the artists to explore the intimate relations in the five spaces and the sonic-musical connection between the five spaces. [...] In this reading, 'Museum City', experienced from the subjective, embodied and social locations of four different artists, was concerned with the sonic-spatial politics of the urban conditions and the everyday objects and meanings of each site. The intention was, by means of the activation and capture of these derelict spaces, to develop an audiovisual narrative that could reflect architectures, inherent memories and stories, as well as individual listening experiences, while creating a sense of place through sounds and images (Schroeder, 2016, p.253).

À ce même moment-là l'artiste photographe Cepeda a pris en images ces endroits en portant aussi attention aux différentes textures qu'y existaient. Ces images, certains extraits des

enregistrements faits ainsi que l'information sonore de chaque espace qu'ils contenaient ont servi de matériel pour une performance audiovisuelle de 50 minutes présentée dans une église de la même ville. Dans cette performance, les instrumentistes (Schroeder au saxophone, Rebelo au piano et Jacinto au violoncelle) interagissaient avec l'électronique et les images projetées sur les murs de l'église dans une structure compositionnelle plus définie.

À mon avis, la pièce représente un processus de *comprovisation* par *composition post-improvisation*, non seulement au niveau sonore, mais aussi visuel, vu que Cepeda a pris les images sans faire de repérage précédemment. Ce matériel visuel pris de manière « improvisée » a été manipulé à posteriori pour créer un dialogue avec la partie musicale. Finalement, appuyée sur le témoignage de Schroeder, je trouve que cette pièce est un exemple important pour démontrer le potentiel collectif, social et politique que ce type de *comprovisation* peut fournir.

Or, dans un espace ambigu entre les définitions de *comprovisation* post et pré improvisation, il existe une pratique où l'improvisation est la base pour la création d'une structure répétable qui, à son tour, sera utilisée comme matériel d'improvisation pendant la performance, comme propose le compositeur et chercheur Sandeep Bhagwati (2013) en parlant de son travail avec des musiciens et des musiciennes de grands ensembles :

Performers are given precise constraints and instructions for one or several encapsulated traditions, which they need to learn by heart and embody. These instructions can be very detailed and are often illustrated by a written example of how a realization could look (and some- times even by an audio example). The musicians are not given explicit music, but rather blueprints on how to improvise within a certain framework. This demands a kind of personal practice very different from learning a written score on the one hand, but also very different from learning how to improvise on new material in one's own personal style. In fact, this approach to musical embodiment is closest to that of learning a North Indian *raag*. In almost all of my works, this learning phase for each encapsulated tradition was substantially longer than for my "conventionally written" compositions. At its end, the musicians had learned between 4 and 12 different ways of improvising music, each amounting to one encapsulated tradition. The next phase was then to create a polyphonic score that would allow to superimpose these different encapsulated traditions within a convincing architecture. Each of my works adopts a different strategy for this step (Bhagwati, 2013, p.103).

Le travail de Bhagwati représente, dans mon opinion, différentes étapes où l'on confond les limites entre composition (établi) et improvisation (spontané), entre l'écrit et l'oral et, finalement, entre travail et écoute collective et individuelle. De plus, sa technique est inspirée du *raag* qui dans la tradition indienne était transmis et appris dans une relation intime où un petit groupe d'élèves était nourri et logé par son guru dans un rapport d'apprentissage familiale (Nettl et al. 1998). Même si le compositeur n'a pas exactement ce même rapport avec les instrumentistes, les moments

d'échange dédiés à ce qu'il appelle « *encapsulated traditions* » demandent, comme on l'a vu dans la citation précédente, plus de temps de partage entre les personnes impliquées dans l'œuvre, ce qui fait que les espaces de contact humain soient élargis.

1.5.3 Partition graphique et partitions-texte

Les partitions graphiques et textuelles sont des modes d'écriture musicale qui utilisent un langage non descriptif, ce qui favorise les interactions interpersonnelles qui vont au-delà de celles possibles à travers la notation traditionnelle en musique. En utilisant des symboles graphiques non standardisés ou des indications purement textuelles, ces partitions laissent un espace de libre interprétation et ouverture à l'improvisation lors du processus d'interprétation d'une œuvre.

Ce type d'écriture est né dans les années 1960 avec les courants, nommés à la section 1.2, qui cherchaient à créer des relations collectives à travers la musique. Il est également important de souligner que le rapprochement des certains compositeurs et compositrices des expressions musicales du jazz ou de la musique traditionnelle des pays comme l'Inde, a aidé à susciter un plus grand intérêt pour l'improvisation et cela a poussé à la recherche d'autres formes de notation (Rocha, 2001).

Ici, il ne s'agit pas de partitions utilisant des symboles seulement dans le but de noter des sons qui ne peuvent pas être représentés par l'écriture traditionnelle comme *Threnody for the Victims of Hiroshima* (1961) de Krzysztof Penderecki. Le percussionniste et chercheur Fernando Rocha (2001) explique que, bien que différent de la notation traditionnelle, ce type d'écriture était toujours lié au désir de spécification précise du résultat sonore à atteindre. Cependant, l'auteur observe qu'à ce moment-là, une certaine forme de liberté a commencé à être admise par l'interprète, à travers, par exemple, la notation proportionnelle (ou temps-espace) comme dans le cas de *Sequenza I* (1958) de Luciano Berio où les durées des événements musicaux seraient laissées légèrement ouvertes afin d'être décidées par leurs interprètes.

Or, Rocha explique qu'il existe d'autres formes de partitions graphiques qui, à leur tour, visent de manière délibérée et intentionnelle l'indétermination. À travers cette écriture, des éléments ont été explorés pour surpasser la notation traditionnelle en utilisant, par exemple, l'extension de l'espace du pentagramme musical, divers symboles graphiques, images et diagrammes, entre autres (Puig, 2016). De cette utilisation de la notation musicale, il a également émergé la partition-texte

qui peut être également nommée *event scores* ou *actions scores*, dans la définition du Groupe Fluxus ou *partitions verbales* selon *The Scratch Orchestra*.

Dans ce type de partition, la clarinettiste et improvisatrice Virginia Anderson (2013) décrit premièrement, des *partitions d'instruction* qui fournissent des indications textuelles à suivre par chaque artiste afin de faire une présentation. Un exemple de ce type de partition c'est la pièce *Aus Den Sieben Tagen* (1968) de Karlheinz Stockhausen, où il existe que des textes donnant des indications telles que « Attends jusqu'à ce que tu sois absolument calme en toi-même / Quand tu as atteint le calme, commence à jouer / Aussitôt que tu commences à penser, arrête ».

Deuxièmement, Anderson (2013) parle des partitions dites *allusives* où les actions sonores ne sont pas définies. Ces partitions, tel qu'explique l'autrice, sont entièrement constituées de textes qui serviront plutôt d'inspiration à une performance, sans autre instruction pour son exécution. A titre d'exemple, nous pourrions citer les partitions de l'artiste visuelle et compositrice Mieko Shiomi qu'elle appelait *actions poems*. Dans ce contexte, *Wind Music* composée en 1963, donne des indications telles que « Raise wind » ou « Be blow by wind ».

Il existe encore des partitions combinant notation musicale graphique, textuelle et aussi traditionnelle et il est important de noter que, dans tous ces cas, le résultat final de ces œuvres sera défini par les caractéristiques décrites dans la partition, mais également par ce qui n'est pas décrit et qui sera défini selon les contextes culturels de chaque artiste qui les interprète (Anderson, 2013).

Ces partitions sont encore aujourd'hui utilisées et étudiées. En ce qui concerne leur potentiel de sociabilité, on considère que ces partitions peuvent être un catalyseur de collaboration, car elles exigent la participation inventive des interprètes pour l'aboutissement de l'œuvre (Rebelo, 2010). En effet, la notation graphique et textuelle rend plus important l'espace laissé à la créativité collective qu'aux prescriptions à suivre (Schuiling, 2019).

Par exemple, l'ICP Orchestra, créée en 1967 par le saxophoniste Willem Breuker, le pianiste Misha Mengelberg et le batteur Han Bennink, propose une interaction entre musiciens et musiciennes de plusieurs niveaux professionnels en utilisant ces formes alternatives en notation musicale comme outil d'interaction sociale « *in contrast to both a work-centred view of classical composition, which sees scores mainly as representations of musical structures, and the usual*

discourse on improvisation, which describes its unique form of musical sociality in opposition to the use of scores » (Schuiling, 2019, p.190).

La compositrice Gabrielle Harnois-Blouin utilise des partitions textuelles qu'elle appelle de partitions d'intentions dans son projet *Jardin* (2018-2022) où elle collabore avec la saxophoniste Florence Garneau. Ces partitions sont une incitation à l'improvisation basée sur des échanges (musicales et verbales) sur l'état d'esprit et l'écoute attentive entre les deux artistes.

1.6 Application dans mes projets

Les pensées, démarches artistiques, dynamiques et outils présentés précédemment ont permis de mettre en évidence le type d'interaction humaine et d'engagement social envisagés dans ma pratique personnelle. Appuyée sur ces questionnements et sur ces dispositifs, j'ai travaillé de manière non-linéaire pendant cinq ans sur deux projets de création : *Moi_Espace Public* qui est un projet basé sur une réflexion de l'usage et de l'accès à l'espace public et *Brain Washed, Brain Dead* projet qui proposait une discussion sur l'influence des médias de masse et des réseaux-sociaux sur la scène politique actuelle.

Les deux projets, ont exploré, de plusieurs manières, des *collaborations interactives* et des *processus collaboratifs* appuyés à la fois sur des partitions graphiques et textuelles ou des *comprovisations*. Également, chaque œuvre a compté sur des moments de dialogue basés sur des discussions autour de l'idée générale et conceptuelle de chaque œuvre. Mon but était, surtout, de discuter ensemble les thématiques et les messages attachés aux créations à être réalisées, mais, je cherchais à créer, aussi, un sentiment de collectivité ou d'appartenance en chaque personne impliquée.

Au-delà des contextes politico-sociaux explorés conceptuellement dans chaque projet, j'ai choisi de centrer mes collaborations sur certains groupes d'artistes qui sont touchés par les questions de manque d'accès à la création musicale dans notre société. Le choix de travailler exclusivement avec ce groupe de personnes était d'utiliser la collaboration dans la création musicale comme un outil d'échange de visions ainsi qu'une manière de favoriser l'accès à l'expression artistique pour ces groupes qui en ont été historiquement privés. *Moi_Espace Public*, dialogue, donc, avec des personnes qui s'identifient comme femmes ou non-binaires tandis que *Brain Washed, Brain Dead* favorise le travail avec des artistes d'Amérique du Sud. Il est important de

souligner que mes choix sont fondés sur le concept d'« équité » décrit par le Conseil des Arts du Canada⁵ qui reconnaît que « si toutes les personnes ont droit à un traitement égal, elles n'ont pas toutes le même accès aux ressources, aux possibilités ou aux avantages. L'égalité ne se résume pas toujours à traiter toutes les personnes ou tous les groupes de la même façon, mais peut exiger le recours à des mesures particulières par souci de justice. » Finalement, les deux projets visent à travailler avec ces groupes de personnes sans distinction entre les domaines artistiques ou entre les niveaux des artistes (professionnels, débutants, émergents ou amateurs).

L'analyse de ces deux projets, qui se fera aux chapitres 2 et 3, s'articule autour des choix que j'ai faits à la recherche d'un espace-temps qui me permettait une relation de proximité avec les personnes avec lesquelles j'ai collaboré au cours des années d'aboutissement de ces projets ainsi que le partage des idées conceptuelles et inventives concernant la création (et non seulement l'interprétation) des œuvres intégrées dans ces projets. De même, ces chapitres vont exposer les ajustements faits en cours de route dans le but de résoudre certaines problématiques apparues au long de ces années ainsi que d'adapter mes projets à des contextes de création distincts.

⁵ <https://conseildesarts.ca/glossaire/equite>, consulté le 13 août 2021.

Chapitre 2 – Moi_Espace Public



Figure 1 : Montage avec les premières vidéos réalisées dans le cadre du projet.

2.1 Présentation générale du projet

À la croisée entre le cinéma documentaire, la musique visuelle et l'art sonore, *Moi_Espace Public* consiste en la mise en ligne d'une série de vidéos créées par des artistes qui s'identifient comme des femmes ou non-binaires et qui souhaitent partager leurs vécus personnels en lien avec les manières de s'exprimer et de se comporter dans différents espaces publics, y compris l'espace virtuel. Ouvert à toutes les manifestations artistiques, ce projet vise à créer une mosaïque sonore et visuelle qui montre les particularités et les similitudes de ces différentes expériences.

Chaque œuvre faisant partie du projet a été construite selon une partition-texte qui indique les différentes étapes d'un processus créatif que doivent suivre ces artistes, chaque artiste ayant reçu la même partition-texte. Ces étapes font référence aux choix d'un sous-thème du projet, à des moments d'autoréflexion et à l'analyse des espaces publics choisis par les artistes. L'intérêt du projet est plutôt de faire en sorte que les artistes visitent physiquement ou mentalement des espaces (et des souvenirs) en les observant visuellement et auditivement. Mon objectif est d'inviter ces personnes à faire de leur corps le point de départ d'un processus créatif.

Les composants multimédias sont choisis par les artistes en fonction de leurs intérêts et de leur accessibilité aux outils technologiques. La partition les guide dans la recherche ou la création de matériaux sonores et visuels pour la composition d'une œuvre audiovisuelle. Il n'est toutefois pas précisé quels matériaux doivent être utilisés, comment ils seront collectés ou créés et quel type d'interaction et de hiérarchie ils doivent suivre. L'esthétique finale de l'œuvre est également laissée au choix de chaque artiste. La seule chose délimitée par le projet est que chaque pièce existe en format vidéo d'une durée variable de 03 à 20 minutes.

Une fois terminées, ces vidéos sont mises à la disposition du public sur le site web dédié au projet. En plus des vidéos déjà réalisées, cette plateforme met à disposition en quatre langues (français, portugais, anglais et espagnol) la partition du projet pour les personnes intéressées à participer ou même pour celles qui s'intéressent au processus créatif vécu par les artistes. Lancée en 2020 avec six vidéos, cette plateforme dispose aujourd'hui de treize vidéos d'artistes de différentes générations et cultures.

Le projet vise, grâce à l'ouverture de sa proposition, à donner une grande liberté d'expression et à s'engager dans la pluralité des expériences des personnes qui s'identifient comme femmes ou non-binaires. De plus, le souci constant du projet est dans l'invitation d'une pluralité d'artistes, que ce soit dans leurs esthétiques ou dans leurs origines, cultures, âges et expériences.

2.2 Idées et influences pour le projet

Au cœur de *Moi_Espace Public* se trouve le désir d'évoquer des souvenirs, des perceptions et des questions sur les expériences personnelles et collectives en relation avec l'espace public. Ceci à travers l'art et du point de vue des personnes qui s'identifient comme femme ou non-binaires.

Comme point de départ, le projet s'est appuyé sur les idées du penseur français Henri Lefebvre⁶, notamment dans l'ouvrage *La production de l'Espace*⁷. Dans ce livre, l'auteur analyse la création, le maintien et l'aliénation de l'espace public par les intérêts d'une société productiviste et ses conséquences dans nos relations sociales. Le philosophe propose également d'analyser l'espace public en ayant comme référence notre propre corps, installé dans un espace physique qui le module, mais qui est aussi modulé par nous et au sein duquel il est possible d'identifier des ennemis et des alliés vivants ou inertes. C'est principalement cette dernière idée qui m'a inspirée artistiquement pour le projet.

Il convient de rappeler que, bien que Lefebvre ait une approche spécifique du concept d'espace public, le projet reste ouvert aux approches différentes des disciplines et des auteurs et autrices qui l'ont étudié. C'est d'ailleurs ce que je trouve le plus intéressant dans la thématique de l'espace public.

⁶ Philosophe français très influencé par les idéologies de Karl Marx qui a contribué, entre autres, à la sociologie et l'urbanisme (1901-1991).

⁷ Henri Lefebvre, *La Production De L'espace*, 4. éd., Anthropos, 2000.

Le projet a également été influencé par certains films documentaires sociopolitiques et d'auteurs comme *Your Turn (Espero tua (Re)volta)* (2019) de la cinéaste Eliza Capai qui suit trois lycéens pendant l'occupation des écoles et les grèves qui ont éclaté au Brésil en 2015 ou encore *Callshop Istanbul* (2015), des cinéastes Hind Benchekroun et Sami Mermer qui montre la vie d'immigrants et de sans-papiers qui résident à Istanbul ou qui cherchent à migrer vers d'autres pays européens. Ces films ont été une source d'inspiration puisqu'ils cherchent à connaître l'intimité de personnes « réelles » afin de les transformer en personnages d'une œuvre, en les mettant en perspective dans un contexte plus large. J'ai trouvé, dans le cinéma documentaire sociopolitique, une ouverture au niveau des processus créatifs, ainsi que le désir d'approfondir un sujet d'intérêt social dans un jeu qui amène la réalité et les personnes réelles dans le monde ludique de l'art. Sur ce dernier point, la professeure de français, de cinéma et de littérature africaine Sonia Lee (2018) explique :

Au contraire du film de fiction, le documentaire se veut une interrogation et une représentation du réel dont le but est d'accéder à une vérité ou, tout au plus, à une certaine compréhension du monde. De fait, [...] l'auteur du texte écrit ou filmé se veut responsable de ce qui est dit ou montré. Cette responsabilité éthique confère tout son intérêt à ce genre de cinéma qui, d'une manière ou d'une autre, participe aux débats qui animent et préoccupent le monde. Dans le documentaire sociopolitique [...] il est évident que le cinéaste prend position dès le choix du sujet parce qu'il pense avoir son mot à dire ou qu'il ressent le devoir de révéler une injustice, un scandale ou un drame afin de le partager avec un public (Lee, 2018, p.48).

Bien qu'il adopte un format différent, mon projet s'inspire de ce courant du cinéma pour son intérêt à explorer une diversité de points de vue personnels par rapport à un sujet social actuel.

Le projet sympathise également avec des pratiques telles que les promenades sonores qui, selon le chercheur et critique de cinéma Dominic Bouchard (2007) utilisent la technologie audio et visuelle pour transformer un espace réel et proposer au public « une certaine façon de pratiquer et de comprendre un environnement particulier ». Selon elle :

En proposant une médiation artistique de l'environnement immédiat, la promenade transforme le réel en produisant des excès ou des manques, elle multiplie les lectures possibles d'un contexte [...] La promenade constitue un mode d'approche de la réalité. Dans ces conditions, elle situe le problème de la médiation technologique de l'expérience d'un usager dans le champ de l'*in situ* (Bouchard, 2007, p.2-3).

Moi_Espace Public utilise ces ressources non pas seulement dans son dialogue avec le public, mais aussi à travers ses propositions pour le processus créatif commun à toutes les personnes participantes. Il les invite à réfléchir et à observer un espace choisi par elles, puis à utiliser les

technologies sonores et visuelles pour la collecte ou la création de sons et d'images représentatives d'une expérience personnelle en relation avec cet espace.

Enfin, le projet s'est inspiré de l'œuvre *Sonic Meditations* (1971) de Pauline Oliveros composée de vingt-cinq textes qui peuvent être utilisés individuellement et qui donnent des instructions pour des performances sonores, mais aussi des actions comme l'imagination, le souvenir et l'écoute des sons. Certaines œuvres invitent à l'écoute et à l'interaction avec des sons environnants et d'autres objets sonores que les instruments de musique, par exemple. Les caractéristiques finales des œuvres, sont façonnées selon la taille et la personnalité de chaque groupe qui les interprète (Mockus, 2008).

De plus, le travail visait, à travers l'utilisation du terme « méditation », à éliminer les significations de compositrice, interprète et public. Selon la professeure en *Women's Studies* Martha Mockus (2008), dans ce contexte, toutes les personnes présentes lors de ces méditations sonores sont invitées à y participer. Encore selon Mockus, le concept de salle de concert - et les divisions hiérarchiques qu'il entraîne avec ses traditions - se dissout également car la pièce peut se dérouler dans n'importe quel espace physique. Finalement, l'autrice souligne que ces subversions sont d'une importance particulière parce que ces mêmes règles ont historiquement limité la participation des femmes à la pratique musicale :

Oliveros's *Sonic Meditations* are a form of feminist sonic consciousness-raising, offering participants provocative opportunities to question dominant notions of music, talent, sound, ability, and musical authority. For instance, *Sonic Meditations* XX ("Your Voice"), XXI, and XXII are explicitly structured as *questions* to the participants. "Your Voice" invites a powerful self-reflection on the sound, meanings, and history of one's voice (Mockus, 2008, p.50).

Sonic Meditations a été l'une des premières pratiques réservées aux femmes au début des années 1970. La pièce a été travaillée dans différents contextes avec le ♀ Ensemble, au cours d'ateliers avec des étudiantes universitaires ou d'initiatives avec des femmes en prison, entre autres. Mockus déclare que les pièces fonctionnent comme « un féminisme sonore, une forme musicale d'activisme féministe ».

Bien que l'œuvre d'Oliveros soit pensée pour un autre format (l'improvisation en groupe), elle a inspiré la conception de *Moi_Espace Public* à plusieurs niveaux. D'abord, mon projet s'approprie ces réflexions et met en avant certains concepts qui limitent la libre pratique des femmes en art : les notions de composition et d'interprétation, d'individuel et collectif, d'espace public, d'espace personnel et d'espace approprié, de genre et de niveau artistique (artistes

professionnelles, débutantes, émergentes ou amatrices). Pour ce faire, le projet utilise l'intégration des actions et notations non musicales en collaboration avec des artistes qui s'identifient comme femmes ou non-binaires.

Je souhaite, fournir à ces artistes un espace bienveillant pour une libre exploration de leurs sentiments, leurs idées créatives ainsi que les encourager dans leur pratique et les aider à créer un catalogue de référence pour représenter la diversité de leur travail.

2.3 Considérations sociopolitiques

Le projet s'inscrit, tout d'abord dans la problématique des femmes artistes au sein de leur univers professionnel historiquement dominé par les hommes blancs que ce soit en tant qu'artistes, historiens ou publics (Wark, 2006 ; Domenici, 2013a, Rodgers, 2015 ; Landres, 2017 ; Fernandes Santos, 2019). De plus, l'histoire de la technologie étant marquée par les mêmes paradigmes, les artistes qui intègrent des outils technologiques dans leurs pratiques, font doublement l'expérience de ces problématiques (Malloy, 2003 ; Rodgers, 2015). Cela a affecté (et affecte encore) non seulement la crédibilité de ces artistes dans leur environnement professionnel, mais aussi leur estime de soi. La persistance de ces paradigmes néfastes peut être illustrée par le fait qu'il y a de plus en plus de femmes qui rapportent la perte des droits d'auteurs de leurs œuvres en faveur d'artistes hommes, en raison d'un préjugé à l'encontre de l'art créé par les femmes. Ce préjugé reste ancré dans le milieu musical. La compositrice et chanteuse Björk en donne un exemple dans une entrevue à la critique de musique Jessica Hopper pour le site-web Pitchfork, en 2015 :

I did 80% of the beats on Vespertine and it took me three years to work on that album, because it was all microbeats - it was like doing a huge embroidery piece. Matmos [the experimental electronic music duo made by Martin Schmidt and Drew Daniel] came in the last two weeks and added percussion on top of the songs, but they didn't do any of the main parts, and they are credited everywhere as having done the whole album. Drew is a close friend of mine, and in every single interview he did, he corrected it. And they don't even listen to him [...] (Björk, 2015).

D'autre part, en analysant des scènes indépendantes telles que la scène expérimentale actuelle de la ville de São Paulo, au Brésil, on observe une prédominance masculine de ces lieux : « man-run, with performances by men and frequented by men » (Neiva, Nogueira, Zerbinatti, 2019, p.12).

Cherchant à contrer cette réalité, plusieurs initiatives naissent à la fin du 20e siècle (provenant d'initiatives des femmes elles-mêmes) visant à soulever des discussions concernant l'égalité de genre dans l'art, soit par un effort de recherche « to reclaim the history of music by women »

(Burkholder, Grout et Palisca, 2014, p.60), soit par « appropriation of technology, collective creation and networking, learning new possibilities in music and conviviality » (Neiva, Nogueira, Zerbinatti, 2019, p.11).

Moi_Espace Public souscrit à ce courant en s'appuyant sur des artistes et des chercheuses qui croient en la « nécessité de la connaissance de la production des femmes créatrices, dans le sens de la déconstruction et de la possibilité de s'inspirer de nouveaux modèles⁸ » (Nogueira, 2019, p.56). Le projet se place, alors, dans des initiatives collectives qui cherchent à créer un réseau de soutien professionnel pour la pratique des femmes à travers des organisations, des projets artistiques, des ensembles ou des événements réalisés par et pour ces artistes.

En ce qui concerne la technologie, bien que ce ne soit pas son point principal, le projet cherche à encourager celles qui ont une pratique établie dans le domaine, ainsi que l'initiation ou le perfectionnement de celles qui ont peu de connaissances sur les outils d'enregistrement et de création de son et de vidéo.

Finalement, le projet s'intéresse aux questions d'accès à l'espace public sachant que cet espace est historiquement marqué par les inégalités sociales (Navarre, 2018 ; Fernandes Santos, 2019). Pleinement consciente de la complexité des questions d'accès et d'espace public, je n'ai pas l'intention d'aborder ces questions d'une manière scientifique, mais d'une manière artistique, en accédant au côté sentimental et expressif des personnes qui y participent et en leur ouvrant des portes pour chercher leurs propres réflexions sur le sujet. Par une approche intersectionnelle (qui prend en compte les questions de normes de genre, d'âge, d'origine sociale et culturelle, d'identité, d'orientation sexuelle, etc.), je souhaite faire en sorte que les gens se connectent avec leur propre condition, leurs propres expériences et leur propre environnement. En même temps, je vise à inciter la curiosité et l'empathie pour l'expérience des autres à travers une plateforme qui expose différents points de vue sur une même proposition artistique qui aborde une même thématique.

Dans ce sens, le projet reflète l'essence d'initiatives telles que Genre et Ville (plateforme de recherche et d'action multidisciplinaire qui a comme but de rendre les territoires égalitaires et inclusifs) qui pense que « Mettre cette complexité en lumière, c'est offrir une image plus nuancée,

⁸ Traduction de l'autrice. Texte original : [...] necessidade de conhecimento da produção das mulheres criadoras, no sentido de desconstrução e possibilidade de espelhamento em novos modelos.

plus riche, moins stéréotypée, plus dynamique aussi de nos territoires et de celles et ceux qui y vivent.⁹ »

Le projet se joint à ces questions en pleine conscience du manque d'accès et de représentativité vécus par les artistes issus et issues de la diversité au niveau de l'éducation et des opportunités professionnelles dans les arts et la technologie (Rodgers, 2015 ; Dharmoo, 2019). Pour m'engager dans ces problématiques, je m'appuie sur les réflexions de la troisième vague du féminisme qui cherche à « hear and notice women who did not share the same oppressions as them, whose problems were 'other' » et « that criticize a feminism whose subject was a specific, white, heterosexual and bourgeois woman who oppresses and silences other women require that their different contexts and struggle specificities exist, be listened to, named and respected » (Neiva, Nogueira, Zerbinatti, 2019, p.4-5). À travers la recherche d'une grande diversité d'artistes collaborant au projet, je souhaite contribuer aux récentes initiatives de décentralisation et de décolonisation de la pensée sociale, notamment en ce qui concerne l'art, la technologie et l'espace public.

2.4 Historique et genèse du projet

L'idée initiale de *Moi_Espace Pulic* est née d'une combinaison de différents intérêts personnels au cours de l'année 2016. Tout d'abord, en cette même année, entre la fin de ma maîtrise et le début de mon doctorat, j'ai eu le désir d'écrire des pièces à travers lesquelles les femmes artistes pouvaient partager, par le biais de processus de création ouverts, des questions liées à la place des femmes dans la société actuelle. C'est exactement à ce moment-là que je suis entré en contact avec l'ouvrage d'Henri Lefebvre mentionné plus haut. Comme les questions relatives à l'espace public m'intéressent beaucoup de manière générale, j'avais déjà le désir d'explorer artistiquement certains biais de ce vaste thème. Les idées apportées par Lefebvre m'ont beaucoup captivée et j'ai décidé de les utiliser comme guide ou inspiration pour un futur projet. Enfin, cette année-là j'ai rencontré la cinéaste Nadine Gomez¹⁰, qui s'intéresse de près aux transformations sociales et urbaines, ainsi qu'au concept d'identité en tant qu'élément de notre environnement. Nous

⁹ Genre et ville, *Bureau d'Etude Genre et Urbanisme*, <http://www.genre-et-ville.org/page-d-exemple/>, consulté le 13 août 2021.

¹⁰ Cinéaste canadienne maître en communication à l'École des Médias de l'Université de Québec à Montréal (UQAM). Web-site : <https://realisatrices-equitables.com/dames-des-vues/realisatrice/nadine-gomez-2/>, consulté le 13 août 2021.

avons ressenti une grande affinité entre nous et l'envie est venue d'élaborer un projet artistique commun.

Au le début de mon doctorat, qui visait à évaluer le rôle social de ma création musicale, j'ai rassemblé tous ces événements et proposé à Nadine de collaborer à un projet qui aborderait les questions féministes actuelles ainsi que l'utilisation et le droit à l'espace public. C'est au cours du premier trimestre de mon programme que j'ai eu l'occasion de travailler avec quelques musiciennes ouvertes à la collaboration et j'ai pensé, alors, à les inviter à faire partie du projet avec Gomez (je parlerai de ces musiciennes plus tard). L'idée originale était de travailler sur une pièce qui mêlerait musique et vidéo et qui serait divisée en deux parties :

La première partie serait une série de sept vidéos réalisées individuellement avec sept musiciennes. La partie musicale devait être créée à partir de réflexions sur le rôle social attendu et joué par ces artistes dans un contexte donné. Une fois qu'un morceau de musique était construit à partir de ces idées, nous devrions choisir un espace public pour servir de métaphore conceptuelle ainsi que de scénario pour l'exécution de ce morceau. La partie visuelle de chaque vidéo, serait réalisée par la prise d'image de ces musiciennes en exécutant sur ce lieu, leur création musicale. Ces vidéos, une fois terminées, devraient d'abord être placées sur une plateforme numérique inspirée des *web-séries*¹¹ et, plus tard, servir de matériel pour la deuxième phase du projet.

La deuxième phase utiliserait, donc, ces sept vidéos comme matériel sonore et visuel pour un collage qui donnerait vie à une performance d'ensemble en mettant en dialogue les « personnages-interprètes » issus de la première étape du projet. Cette performance devrait être présentée en salle, avec la présence de chacune des artistes, bande sonore, traitement sonore live et projections. Chaque musicienne aurait, en arrière-plan, une projection verticale et un haut-parleur. Les vidéos et les enregistrements sonores issus de la première partie du projet viendraient converser avec les sons et les images des musiciennes sur scène.

2.5 Création des six premières vidéos du projet

Les premières vidéos réalisées pour le projet ont été travaillées sur cette proposition avec sept instrumentistes. Cependant, seules cinq de ce groupe ont finalisé la collaboration au projet ayant leurs vidéos enregistrées entre la fin de l'année 2016 et le début de l'année 2017. Les

¹¹ Série de vidéos qui abordent une thématique en commun et qui diffusés sur une même plateforme numérique.

musiciennes impliquées dans ce processus sont : An-Laurence Higgins¹², Ariana Pedrosa¹³, Charlotte Layec¹⁴, Geneviève D’Ortun¹⁵ et Julie Hamelin¹⁶. Plus tard, Florence Garneau¹⁷ a été invitée à y collaborer et avec sa participation j’ai eu les six premières vidéos réalisées dans le cadre du projet.

2.5.1 An-Laurence Higgins, Ariana Pedrosa, Charlotte Layec, Geneviève D’Ortun, Julie Hamelin et Nadine Gomez

Dans un premier temps, j’ai travaillé avec Higgins, Pedrosa, Layec, D’Ortun et Hamelin pour la création de la partie musicale de leurs vidéos. A partir de leurs idées, j’ai échangé avec Gomez pour trouver les images venant dialoguer avec la musique.

Matériel musical

Pour la création de la partie musicale de ces vidéos, j’ai demandé à chaque musicienne de s’imaginer dans un espace public dans lequel elles devraient s’exprimer. Puis de réfléchir au rôle social attendu, donné et souhaité dans cette situation individuelle. Sur la base de cette réflexion, elles devaient créer des représentations sonores pour ces rôles.

Pour guider ce travail, j’ai élaboré un cadre avec cinq étapes, comme le montre la figure 2. Ce cadre a été adapté dans ce qui est devenu le texte final du projet. J’ai réalisé, donc, des rencontres

¹² Guitariste sino-canadienne spécialisée en interprétation de musique nouvelle qui travaille aussi comme artiste multimédia s’intéressant aux sujets tels que les relations et l’identité transnationale. Site-web : <http://an-laurence.ca/>, consulté le 13 août 2021.

¹³ Bassoniste brésilienne établie au Canada qui s’intéresse à la musique brésilienne, en particulier au *Choro*, genre populaire important propre au Brésil. Site-web : <https://www.arianapedrosa.com/>, consulté le 13 août 2021.

¹⁴ Clarinettiste française établie au Canada s’intéressant aux différentes esthétiques de la musique classique et la musique contemporaine ainsi que les musiques électroacoustiques et l’improvisation libre. Site-web : <https://charlottelayec.com/>, consulté le 13 août 2021.

¹⁵ Saxophoniste canadienne de formation classique et contemporaine intéressée par la création et l’improvisation. Site-web : <https://soundcloud.com/genevieve-dortun>, consulté le 13 août 2021.

¹⁶ Artiste de la voix, gestionnaire, productrice et musicienne canadienne. Site-web : <https://juliehamelin.bandcamp.com/>, consulté le 13 août 2021.

¹⁷ Saxophoniste canadienne qui transite entre la musique contemporaine et l’improvisation. Sans site-web.

individuelles et hebdomadaires avec chaque musicienne durant lesquelles nous avons échangé, créé et développé ces idées conceptuelles et musicales.

<p>A. Le rôle, le personnage attendu par la société.</p> <p><u>Concept et Idée musicale:</u></p>
<p>B. Le vrai personnage joué par soi-même. Qui êtes-vous réellement ? Pourquoi l'êtes-vous ?</p> <p><u>Concept et Idée musicale:</u></p>
<p>C. Le personnage idéal envisagé par vous même par rapport à la thématique dans le contexte choisi.</p> <p><u>Concept et Idée musicale:</u></p>
<p>D. La différence entre les personnages en A/B et C et le sentiment que cela vous procure.</p> <p><u>Concept et Idée musicale:</u></p>
<p>E. La façon de gérer le sentiment exprimé en D dans le contexte de notre société actuel.</p> <p><u>Concept et Idée musicale:</u></p>

Figure 2 : Guide pour la création des premières vidéos de *Moi_Espace Public*.

Ce moment a été particulièrement important pour moi en tant que compositrice, car il m'a montré le potentiel d'échanges humains que le projet pouvait offrir. Ces conversations ont révélé beaucoup de ce qui est personnel en chacune de nous et il a été possible, outre l'échange sur les thèmes centraux du projet, d'accéder à des lieux intimes de nos expériences et de nos sentiments. Ceci est d'autant plus intéressant que je n'avais une relation d'amitié qu'avec Higgins et Pedrosa. Avec Layec, D'Ortun et Hamelin, nous partageons pour la première fois un espace plus intime et j'ai été impressionnée par le niveau de confiance qu'elles m'ont accordé. Cela a montré qu'à travers une proposition visant la création musicale, il y avait cet espace souhaité par moi pour une réflexion et un échange intime sur les thèmes conceptuels proposés.

Au-delà de ces différentes conversations, j'ai également pu bénéficier d'une énorme multiplicité d'opinions et d'expériences grâce aux différences culturelles, aux différences générationnelles et aux différences liées à l'orientation sexuelle, à la maternité, etc. C'est la première chose qui m'a donné envie d'élargir le projet et de rechercher d'autres collaborations qui me mettraient en contact avec une multiplicité d'expériences personnelles et collectives.

Une fois que les idées conceptuelles ont été « traduites » musicalement, des processus de *comprovisation* par *composition post-improvisation*, selon le concept de Coleman (2016), ont été entrepris par des sessions d'explorations sonores en studio afin de développer et d'établir plus ou moins le matériau final de ces pièces purement musicales dont la durée variait entre 5 et 10 minutes.

Toutes les pièces ont conservé une division en cinq étapes comme suggéré dans le cadre initial, bien que chaque instrumentiste ait choisi son propre ordre pour ces sections.

Higgins, a élaboré une performance mêlant musique et théâtre, où elle a mis en scène les différentes personnalités qu'elle a créées pour être respectée dans un environnement professionnel compétitif et majoritairement dominé par les hommes (celui de la guitare classique). Au niveau sonore, son métier était représenté et satirisé par des œuvres classiques du répertoire de la guitare. La musicienne jouait des rôles à la fois calmes et introspectifs ou expansifs et imposants. L'objectif étant de filmer la performance sur une scène de théâtre, on a pensé qu'un jeu de lumière aiderait à mieux distinguer les personnages internes et externes qu'elle a identifiés en elle.

Pour Pedrosa, le sujet discuté était la difficulté d'accès aux femmes au marché du travail en raison de la mauvaise répartition des tâches domestiques entre les hommes et les femmes. La bassoniste a choisi d'utiliser une référence musicale issue de la culture populaire brésilienne, une chanson bien connue qui traite d'une femme et de sa vie familiale quotidienne. A travers une mise en scène où elle est filmée en train d'étudier sur son instrument ce morceau, des images et des sons parasites, comme des voix d'enfants ou des sons de cuisine, viendraient entraver la concentration de son étude. Pour ce faire, au niveau sonore, la bassoniste et moi-même avons enregistré des paysages sonores de nos propres maisons.

Layec a élaboré une pièce musicale autour des problèmes de sécurité dans les transports et les voies publiques désertées. Pour représenter ses personnages, elle a utilisé un langage proche de l'improvisation libre, faisant appel à des ressources sonores telles que les sons du souffle ou les interruptions de notes par des doigtés alternatifs. De plus, la pièce comportait une ressource sonore qui avait également un impact visuel : l'utilisation de la partie haute de la clarinette basse, technique qui oblige la musicienne à jouer assise, opposée à l'utilisation de la clarinette complète, jouée par l'instrumentiste debout (figure 3). Ce contraste faisait apparaître une relation plus ou moins imposante de la musicienne avec son environnement.



Figure 3 : Capture d'écran de deux moments de la vidéo de Charlotte Layec.

D'Ortun a traité des pressions et des craintes liées à un stéréotype d'une maternité protectrice et toujours généreuse. L'instrumentiste a utilisé une berceuse populaire comme référence musicale et l'a transformée en utilisant des techniques étendues telles que les multiphoniques et les microtonalités. La saxophoniste a également exploré les contrastes entre les sons expansifs et introspectifs, ce qui a été amplifié par le fait que la performance eut lieu dans une église, qui est un environnement très résonnant.

Enfin, Hamelin a élaboré une performance musico-théâtrale et a traité des visions établies socialement de la femme en tant que personne toujours disponible et agréable à l'autre. La chanteuse jouait musicalement avec des techniques sonores qui font clairement référence à des actions humaines, comme la vocalisation *shhh* qui peut signifier un geste d'apaisement ou un ordre de silence. Elle souhaitait créer également une bande sonore composée de sa propre voix qui venait l'interrompre avec des sons de jugements et de condamnations. Grâce à cette fonction, elle pouvait simuler une voix intérieure qui tentait de contrôler sa personnalité extérieure.

Une fois chaque composition individuelle terminée, à titre de documentation et aide-mémoire, nous avons élaboré des notations et des partitions graphiques qui décrivaient les types de matériel et le développement musical désiré pendant chaque section de la pièce (figure 4).

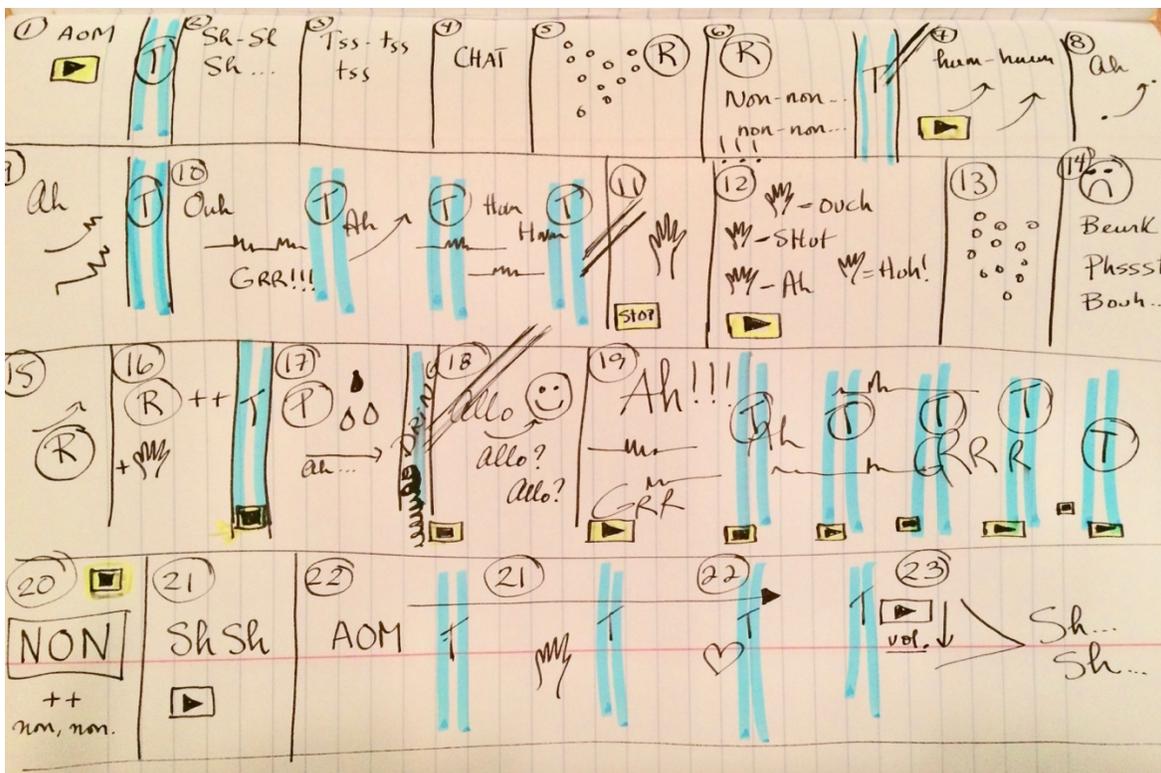


Figure 4 : Notations graphiques guides pour la performance de Julie Hamelin.

Matériel visuel

Chacun de ces morceaux s'est vu associé, par les musiciennes, à un espace public. Ces espaces devaient servir de métaphore pour la thématique abordée dans la composition ainsi que de site pour la performance (et images auxiliaires) qu'allait enregistrer la cinéaste Nadine Gomez. Une fois ces choix effectués, Gomez et moi avons discuté des moyens pratiques d'accéder aux espaces souhaités par les musiciennes et, si nécessaire, penser à des manières de les adapter à des réalités plus accessibles. Pour ces tournages, la cinéaste s'est occupée de la prise d'images et moi de la prise de sons.

En plus des images des performances, des images supplémentaires des musiciens et de chaque site de tournage ont été collectées. Elles serviraient à compléter les montages qui seraient réalisés par la suite. Gomez a suggéré, à ce moment-là, que nous devions réaliser les vidéos en noir

et blanc et en position verticale pour les projeter à côté des musiciennes sur scène lors de la performance qui aurait lieu dans la deuxième phase du projet.

Le choix des images (cadre de tournage des musiciennes et images complémentaires) serait recherché *in situ* avec Gomez. Après les tournages, j'ai visité à nouveau ces lieux pour effectuer des enregistrements sonores auxiliaires et capturer le paysage sonore de ces espaces. Aucun scénario n'a été préétabli pour la collecte de ces matériaux.

La performance pour la vidéo de Higgins a été enregistrée dans la salle Claude-Champagne de la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Des séquences auxiliaires ont été tournées au même endroit, consistant en des performances improvisées par la guitariste.

Pedrosa, en revanche, serait enregistrée sur Internet, et l'espace choisi par elle serait sa propre maison. La vidéo serait un enregistrement d'un appel vidéo au cours duquel il serait possible de voir l'instrumentiste et une partie de sa maison. Bien que cette performance ait été prête, nous n'avons pas pu, par manque de temps en commun, faire les enregistrements. Cette vidéo a été tournée plus tard, comme on le verra à la suite de ce chapitre.

La performance de Layec a été enregistrée dans un couloir de la ville souterraine de Montréal qui relie deux stations de métro. Des séquences auxiliaires ont été enregistrées dans deux autres couloirs proches de celui-ci.

La pièce de Geneviève a été enregistrée à la chapelle Notre Dame de Lourdes au centre-ville de Montréal (figure 5). Les images auxiliaires étaient composées de détails de la chapelle tels que des images de l'autel ou des sculptures de la Vierge et de Jésus-Christ.

Enfin, la performance de Julie a été enregistrée dans une cabine d'essayage d'un magasin de lingerie féminine dans un centre commercial de Montréal. Des images du magasin telles que des morceaux de mannequins ou des photos sensuelles de femmes ont été également capturées.



Figure 5 : Tournage de la vidéo de Geneviève D'Ortun avec Nadine Gomez.

2.5.2 Deux collaborations non concrétisées

Comme mentionné précédemment, deux musiciennes qui avaient été invitées à participer au projet dans un premier temps n'ont pas pu terminer le travail, malgré le fait que nous avons déjà travaillé ensemble sur la partie musicale de leurs solos et malgré le fait que les échanges sur les thématiques du projet aient été aussi riches que les autres.

Tout d'abord, il y avait l'impossibilité d'accéder aux espaces choisis par elles car il s'agissait d'espaces semi-privés : une pharmacie et un bar. Pendant la recherche d'endroits accessibles, une musicienne a voulu quitter le projet, tandis que l'échange avec l'autre instrumentiste a été interrompu par manque de réponse à mes courriels.

Dans le premier cas, cette interruption s'est produite expressément en raison d'un malaise ressenti par le haut degré d'exposition que la pièce exigeait (parce qu'elle traitait de sujets personnels et parce qu'on leur demandait de créer le matériel à travailler). A cela s'ajoutait le fait que la musicienne traversait une période difficile sur le plan émotionnel. La professeure, chercheuse et autrice Vera John-Steiner (2000), souligne à juste titre que la pratique collaborative peut obliger une personne à faire face aux problèmes émotionnels de ses partenaires, d'autant plus qu'il n'est pas rare que les personnes créatives soient confrontées à des problèmes tels que des problèmes financiers, la solitude ou le manque de confiance en leurs capacités. Cette expérience permet également de confirmer que, comme le suggèrent Hayden et Windsor (2007), le travail collaboratif ne peut fonctionner que si toutes les parties y sont préparées : personne ne peut imposer un modèle de travail collaboratif à ses collègues.

Dans le cas de la deuxième musicienne, bien que rien n'ait été clairement indiqué, je crois que le manque de stabilité du projet n'était pas invitant. Tout ce travail a été réalisé entre la fin 2016 et le début 2017 moment pendant lequel je n'avais aucune perspective de financement pour le projet. En outre, comme nous l'avons vu précédemment, le financement dans le domaine des arts est un facteur dissuasif majeur pour la poursuite de certains projets, notamment ceux qui s'écartent de la norme de leur discipline connexe. De plus, le projet étant lié à mes recherches doctorales, j'ai eu un accès restreint à certaines subventions, car quelques organismes n'acceptent pas de parrainer des projets liés à l'université. Enfin, mon statut d'étudiante étrangère au Canada m'empêchait de demander de l'aide financière dans les établissements publics.

Malgré la frustration d'un travail interrompu, l'échec de ces collaborations n'a pas été vain. A cette époque j'ai commencé plus concrètement à réfléchir aux moyens d'ouvrir le projet à des collaborations nouvelles et plus diverses. Les obstacles rencontrés à ce stade m'ont fait comprendre que, pour cela, je devais élargir ma proposition qui, à l'époque, était trop fermée aux propositions de création d'une performance musicale qui devrait être réalisée par des artistes dans un espace public. Un désir est né en moi d'élargir les modes de création et de captation des matériaux artistiques que l'on pouvait trouver. Et il est devenu important pour moi que les nouvelles participations soient encadrées par un événement ou une initiative claire avant que nous ne commençons la collaboration.

2.5.3 Florence Garneau

Ce n'est qu'en 2018 que j'ai eu la première réponse positive à un appel à projets, celui-ci avec l'organisme montréalais *Codes d'Accès*¹⁸ qui financerait la création et la représentation de la deuxième phase du projet. La performance étant prévue pour l'année 2020, j'ai dû remplacer la saxophoniste Geneviève D'Ortun qui n'était pas à Montréal cette année-là. C'est alors que la saxophoniste Florence Garneau a été invitée à participer au projet. De plus, il fallait finaliser la vidéo avec la bassoniste.

Comme le projet n'avait pas encore de source de financement pour sa première partie (la finalisation des vidéos solo), je ne me sentais pas à l'aise de demander à Nadine Gomez de réaliser deux autres vidéos. J'ai, donc, demandé au documentariste Hippolyte Vendra¹⁹, qui est mon conjoint, de remplacer la cinéaste. Il est évident que ma relation intime avec lui me permettait lui demander un engagement bénévole. En plus des deux nouvelles vidéos, je lui ai demandé de faire avec moi d'autres images pour la vidéo de Layec : nous avons filmé de grandes rues avec le passage de voitures et des séquences de personnes entrant dans le métro.

Pour la pièce de Pedrosa, Vendra nous a guidés pour trouver un bon cadre pour la performance et a guidé la bassoniste pour filmer des parties de sa maison afin de les mettre comme images supplémentaires. La performance a été filmée, comme prévu, par l'ordinateur simulant un appel vidéo.

La dynamique de travail avec Garneau était exactement la même qu'avec le reste de l'ensemble. Pour la partie musicale, l'instrumentiste a abordé les racines et les conséquences d'une éducation qui favorise l'insécurité des femmes en matière de prise de risques. La saxophoniste, qui est une personne proche de moi, a partagé une grande partie de son intimité avec moi, ce qui fait qu'une fois de plus, cette étape a été marquée par l'échange intime que je recherchais.

¹⁸ Société de concerts dédiée à valoriser le travail des artistes émergents/émergentes des musiques nouvelles. Site-web : <https://codesdaces.org/>, consulté le 13 août 2021.

¹⁹ Cinéaste franco-canadien intéressé par le cinéma documentaire comme moyen de pédagogie, autant artistique, que ludique qui porte à la revendication. Site-web : <https://www.hippolytevendra.com/>, consulté le 13 août 2021.

La saxophoniste a utilisé la mélodie populaire d'une berceuse comme référence à un lieu de sécurité, ainsi que des gestes en différentes dynamiques pour représenter la prise de risque, l'affirmation de soi, l'autoprotection ou l'effacement de soi.

Pour les références visuelles, elle cherchait à faire une métaphore de la prise de risque lors du transit des territoires étrangers et les dépassements de frontières. En discutant avec Vendra, nous avons décidé de matérialiser cette idée en cherchant le toit d'un bâtiment non loin de l'aéroport de Montréal afin de pouvoir réaliser des images contrastées entre la musicienne et les avions volant dans le ciel. En guise d'images supplémentaires, nous avons filmé des avions dans le ciel, ainsi que des plans détaillés de Garneau et de son instrument.

Les cinq sections proposées par elle ont été « spatialisées » sur l'espace disponible de ce toit, nous avons demandé à l'instrumentiste de bouger pendant sa performance afin de changer la perspective de son image par rapport à la caméra. Au-delà de leur potentiel visuel, les avions ont servi aussi de matière sonore en masquant les sons du saxophone en fonction du volume joué par la musicienne. Ces deux idées illustraient la question de l'engagement ou de l'évitement des personnes face à des situations de risque.

2.5.4 Finalisation des vidéos

Même si je disposais de suffisamment de matériel pour terminer les six vidéos, le montage a été affecté en raison du manque de financement pour cette étape. Sans ressources pour payer ni les musiciennes, ni les cinéastes, ni une équipe technique, j'ai commencé le montage seule.

En 2018, j'ai reçu le soutien financier du *Cercle de Composition de l'Université de Montréal* (CéCo)²⁰ qui m'a aidé à débloquer cette étape du projet. Bien que le montant alloué n'ait pas été suffisant pour le montage de six vidéos, j'ai pu mieux m'équiper et compter sur deux aides techniques pour finaliser le montage des vidéos : Hippolyte Vendra a fait le montage visuel et l'artiste sonore (également un de mes amis) Thibaut Quinchon²¹ a réalisé la conception sonore de chaque vidéo.

²⁰ Regroupement étudiant qui vise la diffusion, la promotion et le réseautage professionnel pour les étudiantes et les étudiants de la Faculté de Musique de l'Université de Montréal. Site-web : <https://musique.umontreal.ca/communaute/association-etudiante-laemum/cercle-de-composition/> consulté le 13 août 2021.

²¹ Artiste et concepteur sonore d'origine française installé au Canada passionné de créations qui mélangent le documentaire et le paysage sonore. Site-web : <https://www.dissociation.ca/>, consulté le 13 août 2021.

Ce processus a été réalisé sans la présence des musiciennes, mais les conversations intenses que j'ai eues avec elles au cours de cette période m'ont aidée à mieux préciser les idées que je devais concrétiser. Il est indéniable que j'ai dû équilibrer ces idées avec celles de Vendra et Quinchon, qui ont leur propre esthétique artistique et les miennes. Vendra a apporté aux œuvres un montage moins réaliste que l'esthétique de Gomez, en utilisant des effets visuels tels que l'inversion des couleurs ou la mise en miroir des images. Quinchon a complété les visuels par des effets sonores réalistes ou abstraits (ou un entre-deux) qui ont contribué à exprimer les idées abordées dans chaque extrait. A la fin du montage, j'ai choisi une phrase tirée de l'œuvre de Lefebvre pour introduire chaque vidéo.

En ce qui concerne la deuxième partie du projet, la performance d'ensemble avec l'organisme Codes d'Accès était prévue pour mai 2020, date du début de la pandémie du COVID-19 et de l'isolement social nécessaire pour contrôler la propagation du virus. Ainsi, notre performance a été reportée à l'année 2021.

Pour donner vie aux six vidéos créées et rendre justice au travail de toutes les personnes impliquées jusqu'alors, je me suis lancée dans la création du site web du projet et j'ai proposé à *Codes d'Accès* de collaborer en publiant une vidéo par semaine dans leurs réseaux sociaux.

Bien que je garde le rôle de médiatrice et de conceptrice des idées pour les cinq vidéos, les autres personnes ont participé à la création de manière active. On peut donc considérer que la dynamique de collaboration est *interactive* selon le concept de Hayden et Windsor (2007). De plus, j'ai assumé le rôle de coordinatrice pour la création et la réalisation de ces œuvres.

2.6 Une nouvelle proposition

En créant la plateforme numérique dédiée à *Moi_Espace Public*, j'ai eu la conviction que je devais donner suite au projet en tenant compte de toutes les réflexions et de tous les problèmes qui ont émergé pendant le processus de création de ces vidéos. J'ai donc voulu mettre à disposition, en plus des vidéos réalisées jusqu'à présent, une partition-texte sur le site, afin d'encourager d'autres artistes à participer au projet, en créant des vidéos qui suivraient plus ou moins le même processus de création vécu par les six premiers artistes. Il m'était par conséquent nécessaire de développer une partition textuelle plus explicative que celle que j'avais utilisée jusqu'alors.

J'étais confiante dans le potentiel qu'avait le projet à englober plusieurs genres artistiques ainsi que plusieurs expériences en lien avec les normes de genre, d'orientation sexuelle, les différences générationnelles, d'origine sociale, culturelles, etc. Par ailleurs, du fait de l'impossibilité de faire participer les musiciennes et Nadine Gomez au processus de montage, certaines d'entre elles ne se sont pas reconnues dans le résultat final de leurs vidéos. Bien que ce fait m'ait frustré, il m'a aidé à orienter le projet de manière à garantir la participation des personnes centrales dans toutes les étapes du travail, même si cela a pu représenter une difficulté supplémentaire pour trouver des financements et un encadrement pour ces créations.

Les problèmes auxquels j'ai été confrontés auparavant m'ont permis de trouver ces nouvelles voies. J'ai partagé ma partition avec des amies artistes qui évoluent entre la musique et d'autres arts. En ajoutant mes réflexions à leurs commentaires et suggestions, j'ai trouvé un langage plus inclusif et j'ai décidé de ne pas délimiter les concepts ou les angles d'approche, en donnant plus de suggestions que d'explications. Finalement, afin d'élargir ces possibilités de communication, j'ai réalisé quatre versions de la partition : en portugais, en français, en anglais et en espagnol.

2.6.1 Structuration de la partition-texte

La partition finale de *Moi_Espace Public* a été constituée, outre une brève introduction sur le projet et quelques détails sur la participation de chaque personne, de sept étapes à suivre pour la construction de l'œuvre à intégrer dans la plateforme numérique du projet. L'ordre de ces éléments dans le guide a été choisi de manière à passer d'une portée générale à une portée subjective dans les conversations ou dans l'imaginaire des personnes participantes. En décidant de structurer la partition sur des textes qui mènent à des actions qui vont inspirer, mais pas conduire l'aboutissement de l'œuvre, je me suis inscrite dans l'idée des partitions *allusives* dans la définition de Anderson (2013).

Pour commencer le processus créatif (étape 1 de la partition), je demande aux gens de lire et de réfléchir à ces deux phrases du livre *La production de l'espace* de Henri Lefebvre : « Chaque membre de la société considéré se situe dans l'espace. Il se met au centre, se désigne, se mesure et sert à mesurer. Le statut social implique un rôle et une fonction : un individu et un personnage. Plus un lieu, une place, un poste. » et « Chacun situe son corps dans son espace et perçoit l'espace autour de son corps. L'énergie disponible de chacun vise à s'y employer, trouvant dans les autres corps, inertes ou vivants, tour à tour des obstacles, des dangers, des alliances, des récompenses. »

Ces deux phrases me permettent d'introduire la question centrale du projet et de commencer à inciter les gens à se mettre comme point de référence d'observation d'un espace.

À l'étape 2 je les invite à se placer au centre de la thématique et à l'aborder de manière personnelle et objective selon une expérience quotidienne ou ponctuelle dans laquelle il est possible de s'auto-analyser dans un rapport entre construction et utilisation de l'espace public et liberté personnelle. Reconnaissant que l'espace public a un usage et une importance singulière pour chaque personne, j'ai essayé de ne pas délimiter ces concepts, en permettant ainsi à ces diversités d'émerger dans les processus individuels de chaque personne.

L'étape 3 est basée sur le cadre initial sur lequel j'avais travaillé dans les six premières vidéos. Ici, je leur demande de trouver dans le thème choisi à l'étape 2 les personnages qui sont attendues, interprétées et désirées.

Dans l'étape 4, je demande aux artistes de trouver un espace public « capable de servir de métaphore ou de décor de ces problématiques ». Ici il y a un changement par rapport à la proposition initiale, puisque je donne la possibilité aux gens d'explorer ces espaces de manière mentale (ou virtuelle) au cas où il ne serait pas possible ou désirable de les visiter de manière physique. Cette stratégie a, entre autres, ouvert la voie à d'autres relations sentimentales à explorer dans le cadre du projet, puisqu'elle permettait aux gens d'explorer des lieux qui n'existaient que dans leurs souvenirs ou leurs représentations, par exemple.

Finalement, je leur demande à cette étape de trouver des références sonores et visuelles pour les personnages apparus dans l'étape 3. Ce changement m'a permis d'ouvrir le projet à d'autres artistes, à d'autres métiers que la musique sans que je n'impose une hiérarchie entre le sonore et le visuel.

Dans l'étape 5 que je leur demande d'enregistrer ou reproduire ces matériaux visuels et sonores. J'ai voulu ici m'assurer de la participation d'artistes travaillant avec toute sorte de sons (d'instruments, de synthèse, des paysages sonores, etc.) et d'images (prise d'images, dessins, images graphiques, animations, etc.). En plus de l'ouverture artistique, cela peut également garantir une alternative pour les personnes qui ne peuvent pas accéder à leurs espaces publics ou qui n'ont pas d'accès ou de connaissances sur tel ou tel outil technologique.

À l'étape 6 je demande de créer une structure afin d'organiser ces matériaux en cherchant à communiquer leur expérience et leurs sentiments issus du processus réflexif vécu par elles. Le fait de ne pas imposer une structure à suivre a été aussi une technique me permettant d'ouvrir la porte à différentes esthétiques.

Pour aboutir l'œuvre, à l'étape 7 je demande de mettre en place dans la structure pensée auparavant, le matériel produit dans l'étape 5 dans l'esthétique souhaitée, avec les ressources disponibles. Grâce à cela, toute sorte d'artiste peut participer, quelques soient leurs moyens techniques disponibles ou familiers. Cela dans le but de créer une œuvre audiovisuelle de 3 à 20 minutes.

2.6.2 Lancement et diffusion de ces premières vidéos

En plus des diffusions faites en collaboration avec *Codes d'Accès* qui ont fait connaître le projet sur leurs réseaux sociaux, j'ai fait la promotion du site dans mon réseau professionnel au Brésil, au Canada et en Argentine. Grâce à cet effort, j'ai été invitée à participer à la présentation de 20 œuvres d'artistes brésiliennes qui montraient de nouvelles créations, entre des pièces sonores expérimentales et des créations audiovisuelles, dans le cadre du festival allemand *Distopie*²². Pour l'occasion, j'ai réalisé un enchaînement des vidéos de An-Laurence Higgins, Charlotte Layec et Julie Hamelin.

2.7 Vidéos créées en 2021

Après le lancement de la plateforme web, j'ai commencé à chercher des opportunités pour créer de nouvelles vidéos pour le projet. J'ai été sélectionnée pour recevoir un soutien pour participer au *Carrefour des Réseaux Canadiens des Musiques Nouvelles* (RCMN)²³ et j'ai reçu l'un des prix du Fond d'Initiatives lié au COVID de l'*Association des compositrices canadiennes*

²² Festival allemand qui rassemble des œuvres internationales en matière d'art sonore et qui a eu le Brésil comme pays invité en 2020. Link du projet sur la plateforme du festival : www.dystopie-festival.net/2020/thais-montanari/?lang=de, consulté le 13 août 2021.

²³ Le RCMN est un organisme canadien de soutien à la communauté des musiques nouvelles du pays intéressé par la diversité sous toutes ses formes (ethnie, culture, identité et orientation sexuelle, religion, langage, capacité physique, âge, esthétique). Site-web : <https://www.reseaumusiquesnouvelles.ca/>, consulté le 13 août 2021.

(ACC)²⁴ en partenariat avec l'organisme brésilien *Casa Híbrido Produções*²⁵. Finalement, il fallait encore réaliser la présentation de la pièce d'ensemble avec l'organisme Codes d'Accès. Ces opportunités m'ont permis d'expérimenter les différentes stratégies que j'avais adoptées pour la création de nouvelles vidéos basées sur la nouvelle partition.

2.7.1 Chantal Garcia et Marianela Rey

L'organisme RCMN m'a accordé une subvention pour documenter le processus de collaboration dans le domaine de la musique participative. L'organisme a été principalement intéressé par la manière dont la création pouvait être accessible aux personnes qui n'ont pas de formation institutionnelle en musique.

J'ai décidé, donc, d'inviter à participer ma belle-mère, la musicienne autodidacte Chantal Garcia²⁶ et mon amie, la danseuse et actrice Marianela Rey²⁷. L'idée était de suivre la partition dans des réunions hebdomadaires où je guiderai leur travail en les laissant, au maximum, responsables des décisions finales de leur vidéo. Outre leurs réalités différentes (générations différentes, milieux culturels différents, deux expériences d'expatriation différentes, etc.), les deux entretenaient une relation étroite avec la musique sans avoir eu de formations professionnelles dans le métier. Également, elles avaient une familiarité minimale avec le langage et les outils de l'audiovisuel, mais n'avaient pas non plus de formation dans ce domaine.

Le travail a été très fluide et a duré beaucoup moins longtemps par rapport au processus des vidéos réalisées précédemment : en tout, nous avons passé un mois entre le début du processus créatif et la finalisation et la diffusion de la vidéo. Les processus de ces deux vidéos étaient très similaires et, bien que chaque artiste ait partagé avec moi une grande partie de son processus de découverte de ses matériaux et de ses personnages, je n'ai eu aucun apport esthétique ou créatif dans ces deux œuvres. Néanmoins, nos conversations ont été très fructueuses et nous avons échangé de nombreuses réflexions et expériences. Les deux vidéos ont été publiées sur la page du RCMN

²⁴ L'ACC est la seule association professionnelle de compositrices et de musiciennes au Canada et fait la promotion de ses membres sur l'internet et publie un journal semestriel qui met en évidence des articles d'intérêt de la communauté. Site-web : <https://acwc.ca/>, consulté le 13 août 2021.

²⁵ Maison collaborative brésilienne axée sur l'économie créative. Site-web : https://www.youtube.com/channel/UCMIDM-U3VDDZtyD_9r1mWZw/featured, consulté le 13 août 2021.

²⁶ Kinésithérapeute retraitée française résidant en Tunisie pour qui la musique est l'une des principales activités non professionnelles. Sans site-web.

²⁷ Danseuse, comédienne et chanteuse argentine basée au Canada, s'intéressant à la danse contemporaine ainsi que le tango. Site-web : https://www.youtube.com/channel/UCXCd7w-xLE017a_IxQdLR1A, consulté le 13 août 2021.

Carrefour consacrée à *Moi_Espace Public*²⁸, accompagnées de la partition et d'une explication sur le projet.

Chantal Garcia, est française et vit dans le village d'Al-Maamoura en Tunisie, a voulu utiliser le marché hebdomadaire (*souk*) du village, comme une référence aux lieux où nous sommes d'abord étrangères, mais dans lesquels avec le temps nous nous sentons assimilées, en y trouvant des alliés. Son choix s'est porté sur une matière affective pour cet espace et aussi pour sa richesse sonore et visuelle. Elle a exploré cet espace notamment par le biais de multiples modes de dialogues gestuels dans des endroits comme les marchés. Un langage qui est silencieux en lui-même, mais entouré de beaucoup de sons.

Au niveau technique, Bernard Vendra, son mari l'a accompagnée pour filmer les interactions qu'elle avait dans cet espace ainsi que d'autres situations particulières du marché. En plus des sons capturés dans ces séquences, Garcia a créé une mélodie et un accompagnement au piano inspirés de ses réflexions tout au long du processus. Ces extraits ont ensuite été superposés aux sons du marché.

De son côté, Marianela Rey a choisi d'aborder les différences dans l'expression de son corps dans l'espace intime et dans l'espace public en se basant sur les idées suivantes :

She recognizes, appropriates, and explores them [both spaces] as a unique being. She dances freely, expands, expresses, and connects in communion with the place where she moves. In her personal space there is no conflict, but when she tries it with the "outside", a duality appears. Who is she in the comfort of her home and who is she outside this space of containment? Her body is modified and driven to adopt the attitudes of those with whom she relates. Interference and increased "tension" appear. This is reflected in the rhythm of the images and volume of the sound. "She" becomes alienated²⁹.

Ses idées ont été explorées à travers des prises réalisés dans le salon de sa maison (faites avec la collaboration d'Oliver Grenier Bédard, son mari) en contraste avec des prises faites au Parc LaFontaine à Montréal (faites avec la collaboration de Hippolyte Vendra et moi-même). Outre les images qui montrent la contraposition de ces deux univers et de ces deux corps qu'elle explore, sur le plan sonore elle a choisi de travailler avec des sons de craquement de plancher et de respiration pour nous faire entrer dans son espace intime, et pour jouer avec sa personnalité dans l'espace

²⁸ Thais Montanari, *Projet Moi_Espace Public*, https://www.reseamusiquesnouvelles.ca/projects/moi_espace-public/, consulté le 13 août 2021.

²⁹ Guide du développement de l'œuvre de Marianela Rey disponible sur la page du RCMN : https://www.reseamusiquesnouvelles.ca/projects/moi_espace-public/#music-score-4, consulté le 13 août 2021.

public, elle a utilisé des sons extérieurs comme des bruits de personnes qui passent et des sons de vent.

En analysant nos rôles dans ces créations, il est possible de dire que nous avons vécues un *processus collaboratif* selon les classifications de Hayden et Windsor (2007). D'une part, j'ai cerné les étapes du processus de création ainsi que certains aspects de l'œuvre telles que la présence des matériaux sonores et visuels ainsi que leur durée approximative. D'autre part, les collaboratrices ont choisi elles-mêmes les matériaux proprement dits, ainsi que la thématique, le discours et la trame des vidéos. Mon suivi de leur travail pourrait être comparée à celui des commissaires dans des expositions d'art visuel.

2.7.2 Léa Boudreau et Vie Charles

La possibilité de réaliser un spectacle en direct avec l'organisme Codes d'Accès a été officiellement empêchée par la crise sanitaire qui persistait en 2021. La proposition devait alors être adaptée à un concert virtuel et j'ai préféré prendre en charge la réalisation d'une œuvre musico-visuelle au lieu de travailler sur un enregistrement de concert.

Dans la proposition initiale, j'avais invité la musicienne Léa Boudreau³⁰ à m'aider pour la partie pratique et technique de la performance. Avec ce changement de proposition, je l'ai invitée à participer en tant qu'artiste de l'ensemble. Je pouvais encore compter sur la collaboration d'An-Laurence Higgins, Charlotte Layec, Florence Garneau et Julie Hamelin. Cependant, je devais remplacer Ariana Pedrosa qui n'était plus à Montréal. J'ai donc fait appel à Vie Charles³¹ pour la remplacer.

Dans le but de les intégrer entièrement au projet, j'ai invité, en mars 2021, Boudreau et Charles à réaliser également leur propre vidéo. Pour ces nouvelles productions, j'ai testé une autre approche en leur proposant de réaliser leurs vidéos de manière indépendante, sans que j'intervienne dans le processus de création. En me tenant disponible au besoin, j'expérimentais l'idée de savoir si elles pouvaient travailler sans ma participation afin de vérifier la clarté de la partition que j'avais

³⁰ Compositrice et musicienne canadienne basée à Montréal et qui transite entre la composition et la performance toujours en lien avec l'utilisation des objets du quotidien. Site-web : <https://leaboudreau.com/>, consulté le 13 août 2021.

³¹ Autrice, compositrice, interprète canadienne intéressée par l'utilisation de la voix hors de sa lignée conventionnelle entre le rock progressif, la chanson populaire, le jazz et les musiques nouvelles. Site-web : <https://linktr.ee/viecharles>, consulté le 13 août 2021.

créée. Cela malgré le fait que je perdrais, nécessairement, un contact plus intime avec les deux artistes avec lesquelles je n'avais jamais eu des contacts personnels et professionnels auparavant. Nous avons alors seulement échangé sur leurs idées initiales avant qu'elles ne se lancent de manière indépendante dans leur création.

Boudreau a choisi d'explorer ses liens dans un espace qu'elle utilise comme refuge, pour sa tranquillité dans la ville, le parc Maisonneuve. En plus d'être proche de sa maison, le parc nous éloigne de cette ambiance urbaine par sa taille et ses grands arbres. Elle a filmé une performance avec un jouet en *circuit-bending* et capturé d'autres images et sons du lieu pour d'autres moments de la vidéo finale.

Charles a décidé d'explorer le personnage de l'artiste qui, pour s'intégrer dans le monde numérique, ne doit exposer qu'une certaine facette d'elle-même, une facette travaillée et encadrée pour cet environnement. De plus, elle a exploré par deux biais contrastants, une recherche autour de la lumière : (1) les personnes qui cherchent à se faire remarquer dans un milieu (2) les plantes qui ont besoin de la lumière naturelle du soleil pour vivre. La vidéo finale est accompagnée d'un texte qu'elle a écrit :

N'exposer qu'une partie de l'être
Dans le but d'être plus digeste, digital
Se mastiquer jusqu'à la moelle
Jusqu'à l'obtention d'une pâte lisse et uniforme
Sans angles, ni odeur.
Le corps à la recherche de lumière devient-il invisible ?

Pour ces deux vidéos je considère que nous avons vécu aussi un *processus collaboratif* (Hayden et Windsor, 2007) dans lequel, à travers ma partition, j'ai participé en décidant certains aspects de l'œuvre (utilisation d'images et sons, durée approximative, thématique générale) et ensuite les deux musiciennes ont participé avec leurs propres idées.

2.7.3 Vidéo d'ensemble

En avril 2021, pour la vidéo avec l'ensemble, j'ai décidé de travailler en *comprovisation* avec les six interprètes, en les divisant en groupes de deux et trois personnes pour des raisons pratiques de tournage et aussi pour respecter les règles de distanciation en vigueur dans l'espace public. Ces vidéos ont été enregistrées par Hippolyte Vendra au niveau visuel et par moi-même au niveau sonore.

En suivant ma propre partition, pendant mon processus, j'ai exploré la problématique de la pression sociale de la performance et de la productivité à notre époque. Un fait de société qui pour moi est extrêmement difficile à accepter et qui m'a beaucoup touchée ces dernières années. Je voulais exprimer mon désir de pouvoir comprendre et respecter mon temps naturel en tant qu'être humain, qui a besoin de repos, de tranquillité. Je voulais également lutter contre cette exigence qui nous est constamment imposée de manière insidieuse : produire beaucoup en peu de temps, exécuter sans cesse de nombreuses tâches, sans consacrer de temps ni d'espace pour la famille, les amis et amies, les loisirs ou simplement pour ne rien faire.

D'ailleurs, dans certains passages de son œuvre, Henri Lefebvre traite de la relation entre le temps et l'espace dans l'espace de la nature et dans l'espace social. J'ai réorganisé ces passages comme guide pour mon travail et je les ai adaptés afin qu'ils soient récités par les deux chanteuses du projet : Julie Hamelin et Vie Charles. En voici un exemple :

Dans la nature, le temps se saisit dans l'espace, au cœur, au sein de l'espace : l'heure du jour, la saison, la hauteur du soleil au-dessus de l'horizon, la place de la lune et des étoiles dans le ciel, le froid et la chaleur, l'âge de chaque être naturel. [...] Le temps s'inscrit dans l'espace et l'espace-nature n'est que l'écriture lyrique et tragique du temps-nature. [...] Or, le temps disparaît dans l'espace social de la modernité. Il ne s'écrit que sur les appareils de mesure, isolés, spécialisés eux aussi : les horloges. Le temps vécu perd forme et intérêt social, sauf le temps de travail. [...] Le temps, ce « vécu » essentiel, ce bien entre les biens, ne se voit pas, ne se lit pas. [...] Il se consume, il s'épuise, et c'est la fin. Le temps ne laisse que des traces. Il se dissimule dans l'espace sous les débris qui l'encombrent et dont on se débarrasse au plus vite : les déchets polluent. [...] Cette évacuation apparente du temps ne serait-elle pas un des traits caractéristiques de la modernité ? N'aurait-elle pas une portée plus grande qu'un simple effacement des traces, des ratures, sur une feuille de papier ? S'il est vrai que le temps s'apprécie en argent, qu'il s'achète et se vend comme un objet quelconque (le temps c'est de l'argent !), il disparaît comme tel ; ce n'est même plus une dimension de l'espace, mais le brouillon ou gribouillis qu'une épure bien faite va gommer. Cette évacuation viserait-elle le temps dit historique ?

En plus, j'ai créé des guides d'improvisation pour chaque groupe d'interprètes, dont certains étaient spécifiques à chacun groupe et d'autres étaient communs à tous. Cette stratégie m'a permis de prendre des matériaux communs et différenciés de chaque groupe afin d'avoir des moments de rencontre virtuelle entre eux et des moments moins denses pour garantir une variété dans la vidéo finale. Les musiciennes ont été divisées en 3 groupes :

Le premier groupe était composé de An-Laurence Higgins à la guitare, Vie Charles au chant, et moi à la flûte. La pièce a été filmée sous un viaduc près du Campus Mil de l'Université de Montréal en raison du caractère froid et dur que le béton et les bâtiments en miroir me renvoient.

Ces bâtiments qui représentent dans mon imaginaire le monde qui entoure les hommes d'affaires, ce monde du travail considéré sérieux dans notre société.

Le deuxième groupe était composé de Julie Hamelin au chant et de Léa Boudreau avec le même *circuit-bending* et a été filmé dans la ruelle derrière la maison de Hamelin dans un cadre contrasté : un environnement de voitures (un parking) versus un environnement plus naturel avec des bancs de bois et des branches d'arbres (figure 6).

Le troisième groupe, composé de Florence Garneau au saxophone et de Charlotte Layec à la clarinette, a été filmé dans le local de pratique de Garneau, sur une rue passante, face à une grande grille de chantier de construction. Outre les questions pratiques liées à la température et aux instruments utilisés, le décor a servi à métaphoriser cette ville de ciment qui ne cesse de grandir.



Figure 6 : Tournage des improvisations faites par Léa Boudreau et Julie Hamelin pour le concert Temporel.

Avec ce matériel, j'ai réalisé une œuvre audiovisuelle guidant le public entre la personne productive (personnage imposé à moi), la personne qui retrouve son calme (mon personnage idéal) et la personne qui essaie de se débarrasser de cette pression et de trouver un moyen de respecter ses limites ainsi que de trouver de nouveaux moyens professionnels et personnels pour garder cette tranquillité (le personnage que je suis).

La vidéo a été donc construite par un processus de *comprovisation* par *composition post-improvisation*, selon le concept de Coleman (2016). Elle a fait partie de l'événement virtuel *Temporel*, organisé par *Codes d'Accès* entre les jours 7 et 10 juin, 2021. Mon objectif est maintenant de réaliser une version de 20 minutes de cette vidéo et de la rendre disponible sur la plateforme avec les autres vidéos du projet.

2.7.4 Karol Moura, Nathalia Fragoso et Sara Lana

Entre les mois d'avril et mai 2021, une collaboration entre l'Association de Femmes Compositrices du Canada et l'organisation brésilienne *Casa Híbrido Produções*, a permis la création de trois autres vidéos pour le projet, cette fois avec les artistes brésiliennes Karol Moura³², Nathalia Fragoso³³ e Sara Lana³⁴. Les trois artistes ont réalisé leurs vidéos de manière relativement indépendante et j'ai eu un rôle distinct dans le processus de chacune.

Moura a abordé le thème de la résilience de la population brésilienne, vivant en période de pandémie du COVID-19 sous un gouvernement qui a agi avec négligence face à la crise sanitaire. Elle a représenté la ville et l'enfermement vécu pendant la pandémie avec des images réalisées depuis son domicile dans une région à forte densité résidentielle et une vaste vue sur la ville. En contraste avec ces images, elle a capturé des scènes de chutes d'eau pour représenter la vie naturelle, calme et libre. En outre, la musicienne a utilisé deux images d'elle-même : l'une à jouer de la guitare sur son balcon ayant la ville en arrière-plan et l'autre à jouer de la guitare, assise sur le sol de sa maison. La partie sonore était composée d'un extrait musical de voix et de guitare composé par elle. Les sons ont été enregistrés par elle-même et complétés par des sons de guitare de Nathalia Fragos et son mari, Marcus Marangon.

En complément à cette partie musicale, Moura a utilisé des paysages sonores capturés également depuis la fenêtre de sa maison et quelques paysages sonores de sons naturels comme des oiseaux et des chutes d'eau. Nous avons aussi eu la contribution de l'artiste Sara Lana qui a

³² Étudiante autodidacte en musique née et établie au Brésil, intéressé par l'intersection entre le chant, la guitare populaire et les sons quotidiens. Sans site-web.

³³ Compositrice et improvisatrice brésilienne qui évolue entre le silence, les sons de la vie quotidienne, le bruit, l'interaction de la musique avec d'autres médias et d'autres formes d'art. En tant que chercheuse son travail est axé sur la construction de pièces indéterminées et collaboratives. Site-web : <https://www.nathaliafragoso.com/>, consulté le 13 août 2021.

³⁴ Artiste sonore qui transite entre le Brésil, le Mexique et la France et travaille à la convergence de l'art et de la technologie en utilisant souvent des supports variés comme le son, l'électronique, la vidéo et l'illustration. Site-web : <https://saralana.xyz/about/>, consulté le 13 août 2021.

capturé des paysages sonores naturels et des paysages des manifestations anti-Jair Bolsonaro (président du Brésil pendant la pandémie du COVID-19). Moura, qui est la plus jeune participante au projet jusqu'à présent, a apporté une esthétique plus proche de la musique *pop* participant ainsi à la diversité que je recherche dans le projet.

La musicienne a travaillé sur toutes ses idées de manière indépendante et m'a envoyé une vidéo avec des images et des sons qu'elle a réalisés elle-même pour exprimer le format et le matériel qu'elle souhaitait explorer. J'ai guidé l'artiste sur le plan technique en l'aidant à mieux explorer les outils vidéo et sonores de son téléphone portable sur lequel elle a collecté les matériaux utilisés. De plus, comme elle n'avait pas accès à un ordinateur pour réaliser plus facilement un montage vidéo, j'ai transposé les idées de la vidéo qu'elle m'avait envoyée et développé certaines de ses idées. Idéalement, dans les situations où les artistes ne maîtrisent pas ou n'ont pas accès aux outils technologiques de base, j'aimerais pouvoir travailler avec elles et utiliser le processus créatif comme outil pédagogique pour cet apprentissage. Le fait que nous soyons dans des pays différents ne m'a pas permis cette dynamique avec Moura. Cependant, aimant le résultat proposé par moi, l'artiste a été motivée pour acheter un ordinateur personnel et s'est lancée dans l'apprentissage du montage vidéo.

Nathalia Fragozo a exploré la difficulté de concilier emploi, tâches domestiques et maternité, surtout en période de pandémie et d'isolement social. Pour exprimer ses idées au niveau sonore, la compositrice a créé et enregistré des extraits musicaux pour flûte traversière et a enregistré ces extraits à différents moments de sa vie quotidienne à la maison dans le but de capturer le son de sa flûte entouré (et parfois interrompu) par le paysage sonore à l'intérieur et à l'extérieur de sa maison. En d'autres termes, ces extraits ont été enregistrés à l'inverse de ce qu'une musicienne chercherait normalement à faire pour enregistrer un morceau : sans chercher un coin isolé et silencieux de la maison, sans demander le silence à son mari et à son fils, sans mettre les téléphones portables sur silencieux et sans chercher des moments où l'environnement extérieur est plus calme (généralement la nuit). Fragozo a vécu physiquement, en cherchant à l'exprimer de manière sonore, l'idée d'une femme qui doit constamment s'adapter à différentes situations et contextes pour pouvoir continuer à travailler tout en gérant les tâches ménagères. Ces sons ont été travaillés électroniquement et combinés avec des sons d'horloges pour bien marquer cette angoisse de voir le temps passer.

L'artiste était complètement indépendante dans son processus. Dans la partie visuelle, elle a utilisé principalement des scènes de son processus d'enregistrement capturées par la webcam de son ordinateur et des scènes depuis la fenêtre de sa maison, qui représentaient l'espace extérieur auquel elle n'avait pas accès. Les scènes enregistrées lors de son processus d'enregistrement montrent surtout les moments où elle ne joue pas, mais où elle s'apprête à jouer ou est distraite par d'autres choses.

La compositrice n'a utilisé que de courtes scènes sans début, milieu, ni fin, disposées dans un jeu de cadres différents qui coexistent de manière variable : parfois deux vidéos ensemble, parfois plusieurs vidéos ensemble (figure 7). Ce choix représente les multitâches et les tâches interrompues ainsi que le temps discontinu et déconnecté de celles qui travaillent à domicile et doivent constamment diviser leur attention. De plus, ces images font référence aux appels vidéo de groupe qui ont été largement utilisés durant la crise sanitaire.

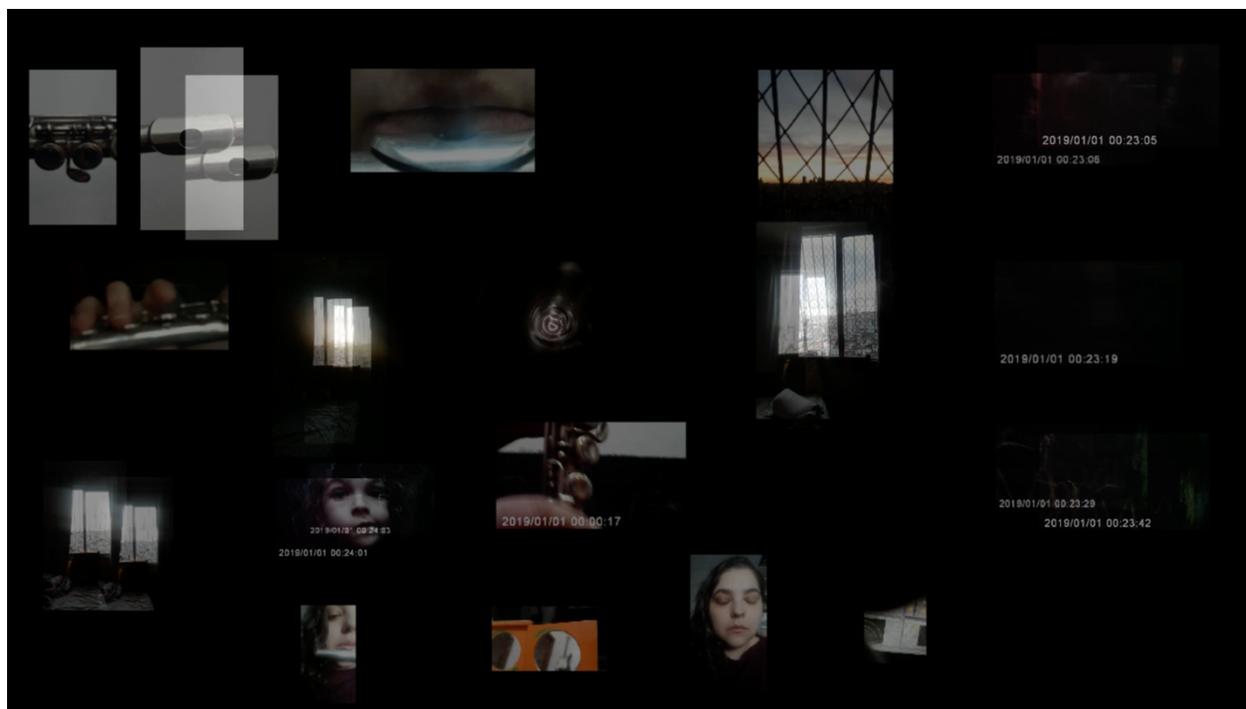


Figure 7 : Capture d'écran de la vidéo de Nathalia Fragoso (Réproduit avec la permission de Nathalia Fragoso).

Enfin, Sara Lana a abordé l'inconfort d'être toujours en alerte dans les espaces publics et de ne pas avoir le temps et la liberté de transiter dans ces espaces et d'observer le ciel ou les événements triviaux qui se produisent à côté de nous. Elle était complètement indépendante au

niveau technique et conceptuel de la pièce, bien qu'elle ait partagé avec moi l'ensemble de son processus créatif dès le début de ses idées.

Lana a réalisé et enregistré visuellement un parcours virtuel à travers un service de *streetview* simulant le parcours d'une personne qui, au lieu de regarder devant elle, marche en regardant le ciel avec des moments de pause pour observer certains détails comme les oiseaux ou les personnes sur le balcon d'une maison. Pour cette promenade, l'artiste a imaginé un parcours dans lequel la personne transiterait à des rythmes de marche différents ou ferait une pause en fonction de ce qui se passe dans son environnement. Cette dynamique serait représentée, d'abord, par la vitesse de transition entre les images dans le service de *streetview* ainsi que par des bruits de pas et des sons qui représentaient ces éléments qui attirent ou repoussent l'attention de l'artiste en lui faisant changer son rythme de marche. Ces sons ont été enregistrés par la suite dans la même ville visitée virtuellement (figure 8).

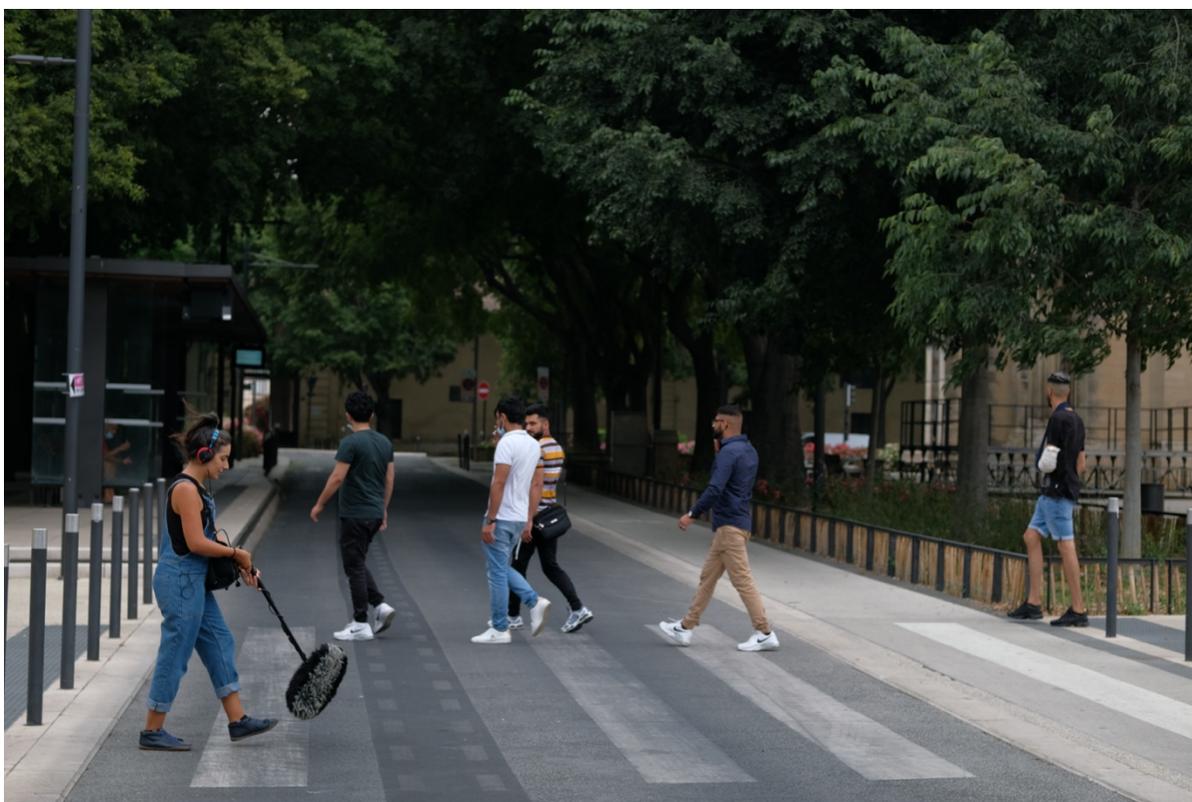


Figure 8 : Prise de sons par Sara Lana (Reproduit avec la permission de Felix Blume).

Tout comme l'œuvre traite d'une relation entre le virtuel et le réel, son processus de création a également été marqué par cette dualité, principalement en raison du fait qu'elle ne connaissait pas

la ville qu'elle visitait virtuellement : elle a vécu et connu cette ville uniquement au moment de l'enregistrement des sons.

À la fin du processus, les trois vidéos ont été diffusées sur les réseaux sociaux de *Casa Híbrido Produções*.

Avec Karol Moura (qui a été mon élève en initiation à la musique pendant les années 2012 et 2013) et Sara Lana (qui, en plus d'être mon amie, est une artiste dont je connais bien le travail), j'ai pu échanger beaucoup de choses sur des questions techniques et esthétiques, mais aussi sur des sujets liés à l'accès à l'espace public et d'autres questions personnelles. En revanche, bien qu'étant la personne avec qui j'ai le plus d'échanges personnels et professionnels, puisqu'elle est aussi partenaire sur de nombreux projets, Nathalia Fragoso a mené sa démarche de manière individuelle et n'a partagé avec moi que quelques idées.

Encore une fois, on pourrait classer ces dynamiques de collaboration comme des *processus collaboratifs*. On peut considérer aussi que j'ai joué un rôle de commissaire avec Lana et Moura, ainsi que de collaboratrice technicienne avec cette dernière.

2.8 Perspectives pour le projet

Moi_Espace Public est devenu un projet qui vise principalement un processus créatif, mais la diffusion des œuvres issues de ces processus est également importante pour moi. La promotion des vidéos s'est faite, jusqu'à présent, de quatre manières :

1. Communication par courrier électronique avec les artistes de mon réseau professionnel
2. Véhicules de diffusion de certaines des organisations partenaires
3. Réseaux-sociaux et sites web professionnels des artistes
4. Participation à des festivals réalisés en format présents ou virtuels.

Je tiens à ce que ces vidéos soient librement accessibles en ligne influencée de la pensée du philosophe André Gorz (2003) qui suggère que la propagation indéfinie du savoir et de la culture est ce qui augmente sa fécondité et que donc sa privatisation (ou exclusivité) la réduirait en contredisant son essence. Pour garantir que le savoir et la culture soient de droit collectif, le philosophe suggère que nous devons chercher d'autres moyens de valoriser les activités humaines

qui contribuent à la société, mais qui ne sont pas mesurables selon la logique capitaliste. Selon Gorz (2003, p.61), nous pouvons trouver des solutions, comme le revenu d'existence (revenu de base), qui nous permettra d'accéder à une économie communautaire qui favorise « l'expérimentation d'autres modes de vie et d'autres rapports sociaux dans les interstices d'une société qui se délite, attaque et délégitime le contrôle que le capital exerce sur les esprits et les corps ».

En revanche, bien que je ne sois pas opposée aux artistes et organismes qui diffusent le projet à travers leurs réseaux-sociaux, je maintiens le désir de ne pas créer une page de *Moi_Espace Public* sur des plateformes de ce type car je m'y oppose fermement. Ma réflexion est en accord avec celle de Tara Rodgers qui dit cela :

For artists, for whom art-making likely already unfolds in “spare time” outside other employment, this economy demands increasing time for acquiring and cultivating the skills necessary to maintain an online presence and for doing the continual work of scanning, making and uploading media assets to serve a perceived need. To be sure, many of us have embraced this work as a welcome dimension of our creative process, and we benefit from learning from one another via social media networks and from expanding the audience for our work to new communities online. At the same time, the clear, material beneficiaries of our time and labor are large corporations such as Facebook and Google that acquire rich troves of data and freely supplied content from our use of their platforms (Rodgers, 2015, p.80).

Rodgers (2015) souligne encore le fait que nos esprits créatifs sont relégués aujourd'hui « to the sphere of free-market economies and hitched to profit-minded notions of entrepreneurialism » et que les réseaux sociaux s'approprient nos émotions en tant qu'artistes par le biais de leurs *likes*, *shares* et *comments*. Or, Rodgers propose de chercher des manières de s'organiser collectivement en dehors de ces contextes tout en étant engagés de manière constamment adaptative et renouvelable à la justice sociale. Cet engagement pourrait prendre forme, par exemple, par des actions qui garantissent une équité (de genre, origine ethnique, âge, etc.) à l'accès aux ressources et aux temps à l'expression sonore ou musicale créative ou bien à trouver des solutions pour minimiser les impacts environnementaux négatifs résultant des utilisations de l'électronique et des technologies en art (Rodgers, 2015).

Influencée de ces pensées, je m'engagerai les prochaines années à trouver des manières plus démocratiques et plus étiques de diffuser et rendre disponible ces vidéos. De plus, je compte chercher de nouvelles formes de financement pour collaborer avec des artistes issues de cultures,

de réalités et des manifestations artistiques et esthétiques qui n'ont pas été envisagées jusqu'à présent.

En outre, j'ai l'intention de mener un module d'atelier de formation à la création de groupe qui vise à développer de nouvelles vidéos dans une interaction dynamique entre les artistes participantes. L'idée est de rechercher différents contextes dans lesquels ces créations peuvent avoir lieu au sein de certains organismes s'adressant à des artistes ou d'autres publics spécifiques. En plus de la partie créative et conceptuelle discutée dans ce chapitre, ces ateliers visent à apprendre les outils de base de la création audiovisuelle en favorisant le travail collaboratif entre les personnes qui y participent. Dans ce sens, l'atelier visera à démocratiser les arts numériques en offrant des connaissances de base pour outiller les personnes à travers l'utilisation de matériel technologique accessible (téléphones, logiciels libres, enregistreuses audio et caméras-vidéo). Je souhaite que cette formation encourage une approche ludique des arts numériques permettant aux gens d'avoir confiance en eux par rapport à ces outils technologiques. Une esquisse de cette formation a déjà été initiée avec les artistes Gabrielle Harnois-Blouin³⁵ et Véronique Girard³⁶.

2.9 Considérations finales

Le projet a commencé par une proposition et des priorités ont été mises en exergue tout au long du processus de développement. Ces priorités sont apparues tout d'abord en raison des problèmes rencontrés au début du projet, tels que le manque d'encadrement, le manque de ressources financières et une proposition de processus créatif quelque peu fermée. Kanga (2014) appelle ces questions des résistances. Pour l'auteur ces résistances apparues tout au long d'un processus collaboratif peuvent être étouffantes, mais aussi conduire à de nouvelles voies créatives.

Le projet a également évolué en raison des potentiels que j'ai perçus dans cette proposition initiale, notamment le potentiel d'échanges, mais aussi l'ouverture à de nouvelles collaborations en apportant des points de vue différents sur la question de l'accès à l'espace public pour les personnes qui s'identifient comme femmes ou non-binaires. Dans ce contexte, j'ai cherché une proposition qui

³⁵ Artiste sonore et compositrice canadienne qui utilise la voix, le texte, les synthétiseurs et l'enregistrement in situ comme principaux matériaux, oscillant entre improvisation libre et composition lente. Site-web : <https://www.gabriellechb.com/>, consulté le 13 août 2021.

³⁶ Artiste visuelle et sonore qui cherche à créer des images animées et des environnements sonores pour créer un rapport entre technologie et vulnérabilité humaine. Site-web : <https://vimeo.com/veroniquegirardart>, consulté le 13 août 2021.

donnerait plus de liberté artistique et conceptuelle aux personnes susceptibles de collaborer, et aussi de meilleures conditions pour favoriser le travail et la diffusion des productions de ces personnes.

Moi_Espace Public, ouvre des possibilités esthétiques et conceptuelles en laissant à chaque artiste le libre choix sur les sous-thèmes de l'œuvre et les éléments sonores et visuels à intégrer dans la pièce. Celles-ci sont soumises aux choix de la personne qui va « interpréter » l'œuvre et peuvent être substantiellement différentes à chaque nouvelle version. Ce choix contribue à la capacité du projet à s'adapter à différentes situations de collaboration. La partition-texte s'est avérée être le meilleur outil pour garantir cette flexibilité esthétique et conceptuelle et en même temps garantir une unité à toutes les vidéos réalisées. Il convient de rappeler que le projet s'est inscrit dans l'univers des musiques indéterminées qui mettent en jeu les paradigmes sur l'objectif de la création de l'œuvre ainsi que le rôle du compositeur ou de la compositrice dans ce processus. Or, grâce à ce guide flexible, j'ai l'opportunité de vivre des moments de partage et d'échanges en ayant la chance de participer à de multiples processus créatifs au cours desquels j'ai pu jouer plusieurs rôles en plus de celui d'idéatrice et coordonnatrice du projet : celui de compositrice proposant des *collaborations interactives* et des *processus collaboratifs*, commissaire ou collaboratrice technicienne. En définitive, la proposition est malléable aux différentes réalités de création relatives au temps, à la structure, à la relation des collaboratrices avec l'art, etc.

Par ailleurs, il y a des aspects qui peuvent être considérés comme stricts (non modifiables) dans la partition et qui collaborent à une unité entre les vidéos du projet. Par exemple, la partition demande à toute personne de suivre le même guide pour un parcours de réflexion et de génération de matériaux sonores et visuels. Cependant, il n'y a nul moyen de s'assurer qu'elles sont réellement suivies, car il n'y existe aucune (et il n'y a pas de volonté de l'avoir) forme de contrôle sur le processus de création de chaque vidéo. Outre l'ordre des étapes à suivre, les éléments stricts de cette partition sont la participation des personnes qui s'identifient comme femmes ou non-binaires, le thème général (relation personnelle avec l'espace public), l'utilisation et le mélange de matériaux sonores et visuels (œuvre essentiellement audiovisuelle). La fourchette de durée des pièces peut être considérée comme stricte et flexible, car bien qu'il s'agisse d'un libre choix, il y a un temps minimum et maximum à respecter.

Le projet a obtenu de bons résultats en cherchant des soutiens et des collaborations qui, selon moi, ont été fructueux, à la fois pour moi et pour les personnes qui y ont déjà participé. Je pense

que la réalisation de ce projet représente une ressource intéressante pour celles et ceux qui souhaitent connaître le travail artistique produit par des personnes s'identifiant comme femmes ou non binaire. Ce réseau est également utile aux personnes qui s'intéressent au thème des relations, de l'utilisation et de l'accès à l'espace public. Convaincu de ce potentiel, j'insiste sur la non-exclusivité et la libre disponibilité du contenu généré dans le cadre du projet.

Pour la suite du projet, je compte toucher de nouvelles personnes qui ont d'autres esthétiques, d'autres relations avec le monde artistique, d'autres accès et relations avec la technologie et l'espace public. Je cherche à collaborer avec les initiatives récentes de décentralisation et de décolonisation de la pensée sociale. Ayant trouvé cette extensibilité dans ma proposition créative, je considère avoir en mains de bons outils pour un processus créatif basé sur une vision de la musique au sein d'une fonction sociale dans un espace-temps propice aux échanges humains en même temps engagé dans une réflexion envisageant le changement social. *Moi_Espace Public* s'appuie sur le questionnement des musiciennes et chercheuses Tânia Neiva et Isabel Nogueira qui suggèrent :

Qui sait, si nous avons de plus en plus d'initiatives qui remettent en question et mettent à mal le modus operandi [...], nous aurions d'autres références pour la formulation du savoir, de l'art, de la convivialité ? Parce que, en fin de compte, nous ne voulons pas seulement occuper un lieu. Nous voulons changer la manière dont ce lieu est construit, reproduit et consacré. Nous voulons changer le référentiel, afin qu'il ne soit plus logique de penser de manière binaire. Peut-être ces initiatives, qui font remonter à la surface certaines voix de la subalternité, sont-elles un petit point de lumière dans une pièce sombre³⁷ (Neiva et Nogueira, 2018, p. 118).

³⁷ Traduction de l'autrice. Texte original : ¿Quién sabe si tuviéramos cada vez más iniciativas que cuestionan y tensan el modus operandi [...], tendríamos otras referencias de formulación de pensamiento, arte, convivencia? Porque, en última instancia, no solo queremos ocupar un lugar. Queremos cambiar la forma con que ese lugar se construye, reproduce y consagra. Queremos cambiar los referenciales, para que no tenga más sentido pensar de forma binaria. Tal vez esas iniciativas, que traen algunas voces de la subalternidad a la superficie, sean un pequeño punto de luz en un cuarto oscuro.

Chapitre 3 – Brain Washed, Brain Dead

3.1 Présentation générale du projet

Brain Washed, Brain Dead est un ensemble de cinq œuvres issues d'une même proposition qui mêle musique et vidéo et qui a été développée entre les années 2016 et 2021 dans cinq contextes différents avec la collaboration d'artistes d'Argentine, de Colombie et du Brésil. Pensé pour deux ou trois instruments (instrumentation indéfinie) et des vidéos extraites des médias récentes, le projet est basé sur la théorie de Noam Chomsky³⁸ sur le contrôle de l'opinion publique faite par les outils de communication de masse.

Les collaborations réalisées pendant ces années ont eu des moments de conversation et de discussion sur le thème conceptuel de la pièce ainsi que des échanges musicaux basés sur une partition graphique et textuelle pré-écrite par moi. Cette partition laissait la place à des choix collectifs concernant les durées des passages ou les paramètres musicaux (tels que le rythme, le timbre et la hauteur) des différentes textures musicales à développer. Elle a été construite dans le but de transformer musicalement les mécanismes de manipulation des médias pointés par Noam Chomsky : la déformation des événements, la répétition des idées et concepts ainsi que le détournement de l'attention du public en sont quelques exemples.

A partir des recherches et des discussions avec les collaborateurs et les collaboratrices dans chaque contexte, j'ai sélectionné certaines vidéos qui venaient converser avec les instruments et appuyer le message véhiculé par l'œuvre (le contrôle de l'opinion collective par les médias de masse suggéré par Chomsky). Dans les versions présentées en concert, ces vidéos étaient projetées en fond de la scène ou diffusées aussi par des moniteurs et des appareils de télévision placés entre les instrumentistes. Dans la version en média fixe, ces images ont été l'unique source de matériel visuel et ont été traitées en collaboration avec un cinéaste.

Chaque version de *Brain Washed, Brain Dead* est le résultat d'une combinaison des différentes personnalités et identités artistiques des personnes qui composent chaque ensemble. En

³⁸ Linguiste, philosophe et militant politique américain (1928) connu internationalement pour sa collaboration à l'académie sur les phénomènes linguistiques, mais aussi pour ses positions politiques de gauche et sa critique de la politique étrangère américaine.

outre, elles reflètent les conjonctures socio-politiques et la participation des médias et des réseaux-sociaux dans chaque contexte dans lequel ces collaborations se sont inscrites.

3.2 Idées et influences pour le projet

Brain Washed, Brain Dead cherche à porter un regard critique sur les médias de masse, en s'inspirant principalement de la pensée de Noam Chomsky, selon qui les moyens de communication, comme la radio, la télévision, les journaux, les magazines et l'internet manipulent l'opinion collective. D'après lui, la déformation des événements, la répétition des idées, le choix du sujet à être abordé ainsi que le détournement de l'attention et l'infantilisation du public en sont des exemples des stratégies adoptées par ces médias. Je peux citer comme source directe d'inspiration le livre *Manufacturing Consent*³⁹ écrit avec Edward S. Herman ainsi que quelques interviews⁴⁰ faites avec Chomsky et des documentaires⁴¹ sur ses théories.

Artistiquement, le projet se base sur différents courants. D'abord, des techniques de collage que le chercheur et performeur Renato Cohen (2002) définit de la sorte : « Dans une première définition, le collage serait la juxtaposition et le collage d'images qui n'étaient pas proches à l'origine, ayant été obtenues par la sélection et le découpage d'images trouvées, au hasard, dans plusieurs sources⁴² ». Cohen suggère que l'artiste qui n'est pas conforme à une réalité va en chercher une nouvelle en faisant recours au collage pour créer de manière ludique un « étonnement visuel⁴³ » qui, d'un côté met en avant un objet pour mieux l'observer, et de l'autre côté, crée à cet objet de nouvelles utilisations qui vont au-delà de ses premières fonctions. De plus, le chercheur et performeur remarque que le collage permet, non pas une séparation entre la vie réelle et l'art, mais plutôt de nouvelles lectures sur nos quotidiens. En outre, il pense que le collage est une rencontre

³⁹ Noam Chomsky et Edward S. Herman, *Manufacturing Consent*, New York, Pantheon Books, 1988.

⁴⁰ Al Jazeera, *Le consentement à la fabrication de Noam Chomsky revisité*, 2018,

<https://www.youtube.com/watch?v=pf-tQYcZGM4>, consulté le 13 août 2021.

TV Cultura, *Roda Viva com Noam Chomsky*, 1996,

https://www.youtube.com/watch?v=Zx6VIKOU1AM&ab_channel=RodaViva, 2017, consulté le 13 août 2021.

BBC News, *BBC Interview with Noam Chomsky*, 1996,

https://www.youtube.com/watch?v=suFzznCHjko&ab_channel=NotPercy203, 2016, consulté le 13 août 2021.

⁴¹ Mark Achbar, *Manufacturing Consent: Noam Chomsky and the Media*, 2 DVDs, Mongrel Media, 2007.

Jhally, Sut, *The Myth of the Liberal Media: The Propaganda Model of News*, 1 DVD, Media Education Foundation, 1997.

⁴² Traduction de l'autrice. Texte original: Atribui-se a "invenção" da *collage* a Max Ernst, talvez tendo como inspiração a técnica dos *papiers collés*. Numa primeira definição, *collage* seria a justaposição e colagem de imagens não originalmente próximas, obtidas através da seleção e picagem de imagens encontradas, ao acaso, em diversas fontes.

⁴³ Traduction de l'autrice. Texte original : estranhamento visual.

entre la personne qui le réalise et les autres artistes de qui elle s'est approprié les matériaux pour son œuvre.

Dans l'art performance, l'auteur explique que le *collage* et son essence fragmentée aide l'artiste à s'échapper du langage normatif qui est marqué par le discours enchaîné et hiérarchisé au niveau verbal et imaginaire. De même, il pointe cette fragmentation comme une trace de notre temps surtout après l'avènement de la télévision et de la vidéo qui utilisent l'image de manière éphémère, fragmentée, sans mémoire et sans forcément d'unité. D'ailleurs le chercheur montre que le processus de montage cinématographique est basé essentiellement sur le collage en faisant rencontrer des images qui sont des morceaux retirés de beaucoup d'autres images qui ont été jetées.

Or, *Brain Washed, Brain Dead* s'inspire des techniques de collage en mélangeant, d'abord, des matériels visuels et sonores de l'univers médiatiques issus de contextes différents. Ensuite, le travail propose de « coller » ce matériel à un autre qui est musical et qui va être créé par des instrumentistes. Il existe encore un troisième degré d'utilisation du collage dans le contexte de mon projet qui est au niveau de son processus de collaboration. Celui-ci permet de créer un collage de différentes personnalités artistiques qui se chevauchent au sein d'une « toile » qui est tout l'espace de performance pour l'œuvre. Finalement, je considère qu'il existe un collage qui se fait entre mon esthétique et mes idées, celles des collaborateurs et collaboratrices avec qui j'ai travaillé, des multiples personnages issus des contextes socio-politiques abordés par les œuvres et des réalisateurs et réalisatrices des programmes de télévision et des chaînes d'internet utilisées.

Un autre courant qui a influencé ce projet, c'est celui des artistes, chercheurs et chercheuses qui ont voulu comprendre comment il est possible de s'approprier artistiquement les objets et l'esthétique issus de la culture de masse. Premièrement, je peux nommer le chercheur Fernando do Nascimento Gonçalves (2009), qui croit que l'art produit par des médiums comme la photographie, la vidéo et les outils plus récents comme l'ordinateur, les téléphones cellulaires et l'internet, est un dispositif d'expérimentation social qui amplifie les possibilités d'intervention culturelle. Pour l'auteur, ces outils nous permettent une réflexion, une relecture et une réappropriation des éléments de la culture quotidienne et nous font considérer l'œuvre comme partie des relations présentes dans notre vie « réelle » et notre société.

En deuxième lieu, je m'aligne à l'artiste Les Levine (1973) qui mentionne que « I am interested in using media to effect change and understanding of our environment; I want to consider

media as a natural resource and to mold media the way others would mold mater ». En plus de Les Levine, je pourrais citer comme influence pour le projet, les artistes tels que les pionniers et pionnières de l'art vidéo et de la vidéo sculpture Shigeko Kubota et Nam June Paik, celui-ci dans ces collaborations avec la violoncelliste Charlotte Moorman. Or, les quatre artistes s'intéressaient à un usage des appareils de télévision comme sources sonores et visuelles à être déconstruites et recombinaées en sculptures et performances. Finalement, je peux nommer la compositrice Nicole Lizée qui travaille avec des références auditives et sonores tirées d'œuvres célèbres comme des films d'horreur ou de science-fiction. Lizée utilise ces extraits pour leur donner d'autres utilisations en les combinant à des instruments acoustiques tels que le piano et cela dans une trame plutôt musicale que cinématographique.

Dans mon cas, le choix de travailler avec les images et sons issus des médias de masse découle de mon lien culturel avec cet univers, une fois qu'au Brésil, la télévision et l'internet sont très présents et influents dans les relations sociales et interfèrent énormément dans l'identité culturelle du pays. Ainsi, j'ai une fascination par le caractère esthétique du contenu qui circule dans les émissions de télévision et certaines chaînes YouTube. Je les considère comme un mélange surréaliste de ringardise, sensationnalisme, violence, racisme, machisme et ultra-sexualisation.

J'ai été donc de plus en plus intéressée par la création d'une œuvre qui pouvait aborder cette réalité. De plus, je trouve que les médias (ainsi que leurs moyens de diffusion) représentent une source conceptuelle très riche et leur présence quotidienne dans nos vies permet de rendre le projet plus captivant pour les personnes qu'y collaborent ainsi que pour le public. Cela parce qu'en faisant entrer dans l'univers de l'art des personnages et des situations qui font partie du quotidien collectif, je peux stimuler, de manière ludique, la mise en question du rôle des médias dans nos vies quotidiennes.

En ce qui concerne l'usage politique de cet univers, je me suis appuyée sur des œuvres telles que *ããã – Fear of the Unknown remix* (2016) de l'artiste Haroon Mirza qui rassemble des images liées à des événements politiques récents pour suggérer un lien entre l'attaque terroriste du 11 septembre 2001 à New York et la croissance d'un discours populiste passionné en Europe et en Amérique. Son œuvre dispose de quatre moniteurs pour projeter des vidéos ainsi que de huit sources sonores issues des signaux électriques transmis par plusieurs bandes de lumières LED colorées. Ces lumières, ainsi que leurs sons, servent de métaphore au changement désorientant des

événements globales du XXI^e siècle. De plus, je peux citer le film *Um dia na vida (A Day in The Life)* (2010) du réalisateur Eduardo Coutinho qui a fait un collage d'enregistrements faits pendant 24 heures des principales chaînes de télévision au Brésil. Ce collage est un résumé critique de l'aliénation vécue par les Brésiliens au quotidien. Finalement, je peux citer l'œuvre électroacoustique *A New Team Takes Over* (1969) du compositeur David Behrman qui réunit des extraits sonores des campagnes électorales en voulant suggérer un côté absurde de ces discours.

3.3 Considérations sociopolitiques

Dans les cinq contextes dans lesquels j'ai travaillé les différentes versions de *Brain Washed*, *Brain Dead*, j'ai collaboré avec des artistes d'Argentine, du Brésil et de Colombie (plus un cinéaste franco-canadien qui a des liens étroits avec le Brésil). Ce choix a deux biais politiques.

Le premier concerne les contextes d'accessibilité à l'art dans les pays d'Amérique du Sud : D'un côté, il existe souvent un manque d'aide financière pour soutenir la réalisation et la diffusion des projets artistiques et, de l'autre côté, le public est privé financièrement d'accéder aux expositions et spectacles qui y sont réalisés. De surcroît, l'enseignement de l'art est normalement considéré moins important dans l'éducation de base et, l'enseignement supérieur peine à continuer d'exister dans les établissements mis au rebut dans des infrastructures précaires. Ces contextes sont aggravés par les gouvernements néolibéraux ou d'extrême droite qui ont pris le pouvoir dans la plupart de ces pays entre 2015 et 2021.

Le projet proposé ici s'est engagé à trouver des collaborations entre le Canada et ces trois pays dans le but d'encourager la scène locale, ainsi que le travail des artistes qui y sont actifs et cela en offrant des œuvres et des performances gratuites. De plus, en tant que chercheuse et artiste j'ai pu offrir des activités rattachées à mon projet *Brain Washed*, *Brain Dead*, tels que des conférences ou des ateliers de création à la communauté universitaire locale.

Le deuxième biais politique du projet est en lien avec la perte progressive de pouvoir des gouvernements de gauche sur le continent depuis 2015 et son lien direct avec la manipulation de la presse dans ces pays. En fait, Noam Chomsky a parlé de cette interférence des médias pendant son entrevue⁴⁴ concédée après sa visite à l'ex-président de gauche du Brésil, Luis Inácio Lula da

⁴⁴ Comité Internacional Lula Livre, *Noam Chomsky visita Lula*, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=Jsxg4hGJdTE>, consulté le 13 août 2021.

Silva⁴⁵, qui a été président du Brésil sur la période du 1er janvier 2003 au 1er janvier 2011, emprisonné en 2018. Selon Chomsky, particulièrement en Amérique Latine les médias de droite ont un pouvoir important, ce qui crée un obstacle à toute forme de développement social et économique significatif pour ces pays.

Le message associé à l'œuvre vise, alors à inviter artistes et public à un questionnement sur l'interférence de ces médias dans la pensée collective et dans les détournements politiques récents. Cela s'est fait d'abord à partir des discussions avec les artistes qui y ont participé ainsi qu'avec le public, à travers l'intégration de textes et de messages critiques clairs sur ces sujets. Sur ce point, j'aimerais citer l'instrumentiste, improvisateur et chercheur Matthias Koole qui a collaboré étroitement au développement de ce projet et l'a étudié dans sa thèse *Ethnography of creative processes in contemporary music: collaboration(s), notation, orality* (2021) :

L'une des dimensions politiques de BWBD se manifeste à travers la relation entre les vidéos et la musique. [...] Mais ce n'est pas seulement au moment de la représentation que BWBD exerce sa dimension politique. Les politiques sont générées dans le processus de préparation et sont présentes dans le choix des vidéos, réalisées avec les interprètes impliqués dans la performance. [...] En discutant des vidéos avec des musiciens de différents endroits, Montanari porte également l'agence politique à un autre niveau. Elle introduit la discussion politique dans la répétition avant le spectacle et provoque une discussion après le spectacle⁴⁶ (Koole, 2021).

Alors, la participation des artistes d'Argentine, du Brésil et de Colombie faisait plus de sens au niveau du contenu de ce message, compte tenu de l'importance de la présence des médias en Amérique du Sud. D'ailleurs, certaines similarités esthétiques et conceptuelles de ces médias ont facilité la proposition d'avoir une base égale à tous les contextes de création. J'ai pu cerner davantage le type de vidéo que j'allais utiliser dans certaines sections de la pièce avant d'y être pour mieux connaître les médias de ces pays (cela, bien sûr, dans le cas de l'Argentine et de la Colombie, car que je connais bien le contexte brésilien).

⁴⁵ Noam Chomsky, « I Just Visited Lula, the World's Most Prominent Political Prisoner. A "Soft Coup" in Brazil's Election Will Have Global Consequences », *The Intercept*, 2018, <https://theintercept.com/2018/10/02/lula-brazil-election-noam-chomsky/>, consulté le 13 août 2021.

⁴⁶ Traduction de l'autrice. Texte original: Uma das dimensões políticas de BWBD se manifesta através da relação dos vídeos com a música. [...] Mas não é somente no momento da performance que BWBD exerce a sua dimensão política. Políticas são geradas no processo de preparação e estão presentes na escolha dos vídeos, feita em conjunto com os intérpretes envolvidos na performance. [...] Através da discussão dos vídeos com músicos de diversos locais, Montanari também leva a agência política para um outro plano. Ela leva a discussão política para o ensaio antes da performance e induz uma discussão depois da performance.

3.4 Historique et genèse du projet

Idéalement *Brain Washed, Brain Dead* ferait partie du projet *Mass Media Machine* dans lequel j'allais explorer plusieurs manières d'interaction entre instruments et sons issus d'outils de communication. L'idée première était de créer une installation sonore avec ce type d'objets. Cette installation aurait également servi de scénario pour une performance de deux ou trois instrumentistes, électroniques et vidéos (composées d'audio et d'images tirées d'émissions et de publicités diffusées récemment sur Internet, à la télévision et à la radio).

Les premières idées de ce projet sont apparues après ma participation en mai 2017, à la résidence *Cinétique, son et poésie du mouvement*⁴⁷ au Laboratoire Nouveaux Médias, OBORO à Montréal par les artistes Stephanie Castonguay et Anne-Françoise Jacques. Dans cet atelier, j'ai créé une mini installation sonore avec des objets tels que des *walkmans*, des CDs et des cassettes. Ces objets étaient amplifiés par des microphones contacts et leur mouvement était déclenchés par des moteurs ajoutés à l'installation (figure 9).



Figure 9 : Installation faite dans le cadre de l'atelier Cinétique, son et poésie du mouvement.

⁴⁷ Résidence de co-création basée sur un approche *low-tech* afin de récupérer des moteurs des objets obsolètes pour explorer les potentialités artistiques et poétiques du mouvement.

Le fait de travailler avec ces objets a suscité mon intérêt d'explorer artistiquement les médias de masse et la pensée de Noam Chomsky. Mon envie était devenue celle de construire une version plus robuste de cette installation, et de la composer plutôt avec des objets de transmission d'informations amplifiés, tels que les ordinateurs, les téléphones cellulaires, les téléviseurs, etc. Les idées conceptuelles de cette installation seraient adaptées pour la composition d'une performance de plus au moins 25 minutes. Les objets de l'installation serviraient pour la diffusion des vidéos et des sons préenregistrés qui viendraient dialoguer avec les instrumentistes sur scène.

Avant de me lancer dans la création de l'installation sonore (que, finalement, je n'ai jamais eu l'opportunité de réaliser) j'ai commencé les premières expérimentations de la partie performative du projet. Cela a été fait pendant ma participation au festival *Labo de Musique Contemporaine de Montréal*⁴⁸ où j'ai pu travailler sur une pièce mixte qui a servi de base pour la première section de ce qui est devenu, plus tard, *Brain Washed, Brain Dead*. Pendant le festival, j'ai pu collaborer avec trois musiciens : le saxophoniste Justin Massey⁴⁹, le percussionniste Ryan Kelly⁵⁰ et le pianiste Jesse Plessis⁵¹.

L'objectif de cette pièce, était de mêler le son des instruments à des discours anti-immigration de politiciens de l'Europe occidentale et des États-Unis, un autre thème d'ailleurs abordé de manière privilégiée dans la pensée de Noam Chomsky⁵². En dialogue avec les instruments, j'ai réalisé la partie électronique de l'œuvre en manipulant, en direct, des extraits de discours et de conférences de presse de personnalités politiques d'extrême droite qui proposaient un contrôle accru de la population immigrée. Pour cela, j'ai utilisé, entre autres, le discours du 31 août 2016, à

⁴⁸ Festival organisé par des artistes bénévoles travaillant sur la scène de Montréal, Canada, avec la proposition d'apporter des activités telles que des conférences et des concerts, et d'encourager la création de nouvelles œuvres par la collaboration entre compositeurs/compositrices et interprètes. Site-web : <https://www.labomontreal.com/>, consulté le 13 août 2021.

⁴⁹ Saxophoniste canadien interprète en musique contemporaine intéressé par la recherche des nouvelles sonorités et textures à travers son instrument. Site-web : <https://www.justin-massey.com/>, consulté le 13 août 2021.

⁵⁰ Pianiste et compositeur canadien intéressée par la musique classique et contemporaine. Site-web : <https://soundcloud.com/jesse-plessis>, consulté le 13 août 2021.

⁵¹ Percussionniste et improvisateur basé à Montréal en transitant entre la musique actuelle et l'improvisation libre. Site-web: <https://soundcloud.com/polyrythmie>, consulté le 13 août 2021.

⁵² United Nations University, *UNU-GCM – 2016 Annual Guest Lecture with Professor Noam Chomsky*, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=FPicR5Kz6uQ>, consulté le 13 août 2021.

Phoenix aux États-Unis, du candidat à la présidence de l'époque, Donald Trump⁵³ (qui a gouverné le pays de 2017 à 2021), et la conférence de presse tenue le 7 novembre 2014 à Nanterre, en France, par la députée d'extrême droite Marine Le Pen⁵⁴ (à l'époque, en 2016, candidate à la présidence de la France).

Le festival demandait aux compositeurs et compositrices d'envoyer une partition déjà bien avancée de leurs œuvres afin que les musiciens et musiciennes puissent y avoir accès avant le début des rencontres. J'ai créé, alors, une partition avec des textes et des dessins (partition graphique-textuelle) qui suggéraient aux trois musiciens les caractéristiques texturales à créer ainsi que les moments indiqués à interagir avec l'électronique.

Pour exemplifier certaines des suggestions données dans la partition, je pourrais citer : (1) Réaliser des gestes courts inspirés des voix déclenchées dans l'électronique ; (2) Créer une texture avec des gestes répétitifs ; (3) Développer la dernière idée ; (4) Insérer des résonances (ou des distorsions) à la dernière texture.

Certaines de ces indications, qui ont été reprises dans les versions subséquentes de *Brain Washed*, *Brain Dead*, étaient des utilisations musicales des concepts développés par Noam Chomsky dans son livre et dans les interviews et les documentaires cités ci-dessus. Par exemple, le philosophe montre que certaines pensées politiques et classes sociales (comme les immigrants, les communistes ou certaines pratiques militantes de gauche) sont diffamées par les médias de masse à des fins politiques. Pour ce faire, les médias répètent tellement les mêmes idées déformées qu'elles arrivent à inculquer certains préjugés dans l'inconscient collectif.

Dans mon projet, cette idée a été traduite musicalement par l'idée de réaliser des gestes musicaux répétitifs qui dialoguaient avec les sons des mots répétés par plusieurs personnes qui étaient en vedette dans les médias. Dans le cas de la pièce travaillée au *Labo*, ces mots étaient liés à la problématique de l'immigration. Par exemple, la phrase suivante prononcée par Marine Le Pen était répétée en boucle : « Peut-on continuer à accueillir une immigration aussi importante, alors que nous avons un chômage de masse, alors que nous avons un déficit de service de protection

⁵³ ABC News, *Live Stream Coverage Donald Trump's speech in Phoenix*, 2106, https://www.youtube.com/watch?v=lj-XOJsHKsE&ab_channel=ABCNews, consulté le 13 août 2021.

⁵⁴ Rassemblement National, *Conférence de presse de Marine Le Pen sur l'actualité*, 2014, https://www.youtube.com/watch?v=pof3JjS1J7I&ab_channel=RassemblementNational, consulté le 13 août 2021.

sociale considérable, alors qu'il existe incontestablement une montée de tension dans la société? ». Cette phrase était plus ou moins évidente pour le public selon le volume de sortie de l'électronique, que je contrôlais, ainsi que la densité et le volume de la texture répétitive créée par les instruments.

Ensuite, une texture de gestes résonnants a été établie et lentement envahie par des distorsions dans ces gestes. Sur cette couche, il a été possible d'entendre, de plus en plus, une partie du discours de Donald Trump lorsqu'il promettait de prolonger le mur existant à la frontière entre les États-Unis et le Mexique comme moyen de contrôler l'immigration. Cette section a été inspirée par l'idée de Chomsky selon laquelle, les répétitions et distorsions faites par les médias auraient clairement des objectifs et des conséquences (résonances) au niveau des choix politiques des gens.

Le choix de ce matériel musical instrumental s'est fait lors des répétitions en collaboration avec les instrumentistes. Aucun instrument ni l'électronique diffusée n'avait, à ce moment-là, d'effets appliqués.

Le travail a été réalisé en environ 10 répétitions d'une durée de deux heures chacune, qui se sont déroulées dans les locaux du *Conservatoire de Musique du Québec à Montréal*⁵⁵, même lieu où l'œuvre a été présentée le 12 août 2016.

3.5 Développement de l'œuvre (structure et partition guide)

Basée sur ces idées, entre la fin de 2017 et le début de 2021 j'ai réalisé une série de collaborations centrées sur des artistes d'Amérique du Sud. Ainsi, j'ai eu l'opportunité de travailler avec quatre ensembles dans différentes situations et pays autant que d'aborder l'idée conceptuelle de l'œuvre dans des contextes distincts. Je parlerai ensuite de ces cinq contextes de création ainsi que des versions issues de ces collaborations. Un accent serait mis sur les collaborations faites avec l'ensemble brésilien dû au fait que nous avons travaillé plus longtemps ensemble et que ces collaborations étaient mieux documentées.

3.5.1 Versions 1, 2 et 3

Durant la période du 14 novembre 2017 au 11 janvier 2018, je suis allée en Argentine, au Brésil et en Colombie dans le but de développer davantage le projet. Mon voyage a été possible

⁵⁵ Conservatoire de musique situé à Montréal, au Canada, fondé en 1942. L'institution est composée de 9 écoles spécialisées en musique et en théâtre établies dans 7 villes différentes du Québec. Site-web : <https://www.conservatoire.gouv.qc.ca/reseau/conservatoire-de-musique/montreal/accueil/>, consulté le 13 août 2021.

grâce au Programme d'aide et de soutien au déplacement de l'*Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique* (OICRM)⁵⁶ ainsi que le Programme d'aide au Rayonnement du Savoir étudiant des cycles supérieurs (PARSECS) de la *Fédération des Associations Étudiantes du Campus de l'Université de Montréal*⁵⁷.

Sur place, j'ai voulu partager avec les musiciens et musiciennes non seulement les discussions musicales sur l'œuvre, mais aussi sur les idées conceptuelles liés à la pensée de Chomsky et la réalité socio-politique de chaque pays. En plus, je voulais mieux explorer les possibilités artistiques entre les concepts de Chomsky, les matériels issus des médias de masse ainsi que leur dialogue avec les instruments. Finalement, j'étais intéressée par l'intégration des vidéos à la performance (plutôt que seulement celle des audios).

Pour développer cet œuvre, l'idée était d'avoir une même structure de base pour les trois ensembles différents avec qui j'allais travailler. Néanmoins, cette structure devait aussi laisser ouvert quelques paramètres pour garantir une plus grande intégration de la personnalité de chaque instrumentiste ainsi que pouvoir dialoguer avec le contexte politique et social de chaque pays. Cette structure comptait trois sections qui abordait :

- A. La répétition de certaines idées diffusées dans les médias et leurs conséquences ;
- B. L'aliénation provoquée par les émissions de divertissement ;
- C. Les buts de certaines distorsions d'idées et leur impact sur la pensée collective.

Cette division en trois structures a été maintenue tout au long du projet.

Pour communiquer cette forme, j'ai opté pour l'utilisation d'une partition graphique-textuelle (figure 10) qui décrivait en même temps, les textures devant être développées par les instrumentistes et les références pour le déclenchement de l'audio et des vidéos qui allaient les accompagner.

⁵⁶ Groupe de recherche interdisciplinaire, interuniversitaire et international qui travaille sur les thématiques générales de la création et de la recherche en musique. Site web : <https://oicrm.org/>, consulté le 13 août 2021.

⁵⁷ Organisme universitaire qui a comme but de défendre les droits et intérêts des Associations membres (ainsi que les étudiants et étudiantes attachées) au sein de l'Université de Montréal ainsi que sur le plan social, économique, culturel et politique. Site web : <http://www.faecum.qc.ca/>, consulté le 13 août 2021.

Áudios e vídeos	 [1]	 Repetição mesmo áudio	 Mesmo áudio em loop	 Parar o áudio uma vez que inaudível	
Texturas instrumentos		 A cada repetição, os instrumentistas devem tocar um gesto capaz de cobrir certas palavras-chaves para o entendimento dessa frase. Cada som escolhido deve ser utilizado novamente a cada repetição.	 A cada repetição, os instrumentistas introduzem mais sons até o ponto em que não seja mais possível ouvir o áudio inicial.	(1) DESENV.  Gestos mecanicamente repetitivos.	 + ressonâncias a essa camada repetitiva.

//

Á.V.	 [2]	 [3]		 [4]
T.M.	DESENV.	 Deixar as ressonâncias ganharem mais espaço		 + distorções

Figure 10 : Extrait de la partition des versions 1, 2 et 3 de *Brain Washed, Brain Dead*.

Cette partition était seulement un guide pour épauler (et rendre plus efficace) ma conversation avec les interprètes, mais elle ne servait pas d'indication directe pour la performance. C'est à dire que sur la partition il n'y avait pas toutes les informations pour que l'œuvre soit réalisée sans moi. Les relations de synchronie ou les formes de transitions entre les événements, n'était pas entièrement décrites, par exemple. Ou bien, les relations entre audio et image n'étaient pas non plus bien détaillées. Cela reflète mon envie de travailler directement avec les interprètes, plutôt que seulement aboutir l'œuvre.

En ce que concerne la partie visuelle de l'œuvre, j'ai décidé de projeter des vidéos derrière les instrumentistes sur scène lors des concerts. Avec un logiciel de *mapping* et contrôle de vidéo en direct, j'ai pu les déclencher de manière individuelle, ce qui me permettait une plus grande souplesse pour respecter l'ouverture temporelle voulue dans chaque performance. Ce logiciel me permettait aussi d'avoir une ou plusieurs vidéos projetées en même temps et disposées de différentes manières au long de la pièce (figure 11) ce qui produisait un plus grand dynamisme de la partie visuelle.



Figure 11 : Exemple de disposition des vidéos lors des performances en Amérique du Sud.

Je savais à peu près quel type de vidéo je voulais utiliser. Je peux nommer, entre autres : des vidéos de journalistes qui médisaient une idéologie ou un groupe social spécifique; des vidéos d'émissions de divertissement ; des vidéos de Noam Chomsky. Je savais aussi la manière dont ce matériel devait dialoguer avec l'univers sonore de chaque section, par exemple : à quels moments les sons des vidéos devaient se superposer à ceux des instruments, ou encore, les relations d'imitation, d'appui ou de tension entre ces deux couches.

Cependant, le choix des vidéos que j'allais utiliser exactement, devrait être fait après une discussion collective dans les rencontres pré-répétitions. À ce moment-là nous allions échanger aussi sur la thématique centrale de l'œuvre mise en contexte avec les derniers événements politiques de chaque pays. Ces rencontres me permettraient encore une plus grande interaction avec les interprètes en les faisant se rapprocher un peu plus de ma proposition.

Le processus de création dans ces trois contextes devait suivre cinq étapes :

1. Traduction, dans un langage musical, de certaines idées de Noam Chomsky sur la thématique des médias de masse ;

2. Élaboration d'une partition graphique-textuelle avec des instructions de base sur la structure de l'œuvre ;
3. Conversation avec les musiciens et musiciennes sur les médias et la politique locales en lien avec les idées de Noam Chomsky ;
4. Collection et organisation d'audios et, surtout, de vidéos. Cette étape était censée être basée sur la conversation précédente ;
5. Création collective de l'œuvre à être présentée.

Les deux premières étapes devraient être faites seulement par moi et les autres trois en collaboration avec les instrumentistes. J'aborderai maintenant les contextes et spécificités de chacune de ces trois collaborations.

Version 1 – Colombie, 2017

La première version des pièces développées avec la partition mentionnée ci-dessus, a eu lieu à Bogota, en Colombie grâce au *Festival en Tiempo Real* (2017)⁵⁸. L'œuvre a été travaillée avec la violoniste Ana Maria Ruiz Valencia⁵⁹ et l'artiste sonore Angela Marciales Daza⁶⁰.

Malgré le fait d'avoir un lien d'amitié avec Ruiz Valencia, c'était la première fois que je travaillais avec les deux artistes. Semblablement, les deux se connaissaient personnellement, mais n'avaient pas encore travaillé ensemble. La violoniste a beaucoup d'expérience avec les langages issus de la musique contemporaine, l'improvisation et les notations graphiques en musique. Ce qui n'était pas le cas de l'artiste sonore qui n'a pas beaucoup d'expérience en performances musicales et a même mentionné que c'était la première fois qu'elle se présentait en lisant des instructions.

⁵⁸ Festival colombien qui a pour politique de valoriser les femmes artistes travaillant actuellement avec diverses pratiques sonores issues de dialogues entre le son et la technologie. Site-web : <https://tiemporealyadob.wordpress.com/>, consulté le 13 août 2021.

⁵⁹ Interprète, improvisatrice et commissaire d'exposition colombienne intéressée par des performances sonores qui dépassent l'expérience musicale et la salle de concert. Site-web : <http://cargocollective.com/anaruizvalencia/about>, consulté le 13 août 2021.

⁶⁰ Artiste visuelle et sonore colombienne intéressée par des processus créatifs à partir de la formulation d'espaces sensibles médiés par le son, la vidéo et la performance. Site-web : <http://www.angelamarciales.com/>, consulté le 13 août 2021.

Notre rencontre a été organisée par Ana Maria Romano⁶¹, coordinatrice du festival. Notre première réunion a eu lieu à la maison de Ruiz Valencia et nous avons discuté sur la pensée de Noam Chomsky ainsi que sur la télévision et la politique en Colombie. En effet, le pays venait de faire un referendum qui avait mis un veto à l'accord de paix entre le gouvernement fédéral et les Forces armées révolutionnaires de Colombie (FARC)⁶². Les deux artistes m'ont raconté un peu sur la façon dont les médias ont interféré dans ce choix. De plus, nous avons échangé des impressions sur les techniques récurrentes dans les médias de masse en comparant celles existantes en Colombie et au Brésil. Finalement, elles m'ont donné des références pour que je puisse trouver et organiser des vidéos pouvant servir à l'intention du projet.

Pendant trois autres réunions d'environ deux heures au domicile des deux instrumentistes, nous avons analysé et discuté les indications dans la partition pour trouver des textures musicales qui communiqueraient avec l'univers visuel que j'avais préparé précédemment.

La pièce commençait avec la voix de Noam Chomsky qui répétait en boucle la phrase « *It is necessary for them to somehow keep the population from their throats, as they put it. And that can either be done by force, or as force in that capacity declines, by control of opinion. There is no other method.* » Peu à peu les instrumentistes commençaient à essayer de cacher certains mots de cette phrase jusqu'à ce qu'une texture faite de gestes mécaniquement répétitifs fut installée. À ce moment, dans l'électroacoustique, certaines voix apparaissaient en répétant des mots comme « mensonge » ou « terrorisme ». La texture musicale était peu à peu dissolue par des gestes longs et résonants en laissant entendre des personnes médisant l'accord de paix proposé par le gouvernement. Un des exemples des vidéos utilisés ici, c'est l'entrevue avec l'ancien président Alvaro Uribe⁶³ qui a gouverné la Colombie entre 2002 et 2010 et a joué un rôle actif contre l'accord de paix susmentionné.

La deuxième section était composée d'extraits d'émission de divertissement. En contrastant la « joie » exprimé dans ces émissions, les instruments devaient construire une texture de gestes

⁶¹ Compoatrice, artiste sonore et interdisciplinaire engagée dans la scène colombienne en tant qu'artiste, mais aussi en tant qu'organisatrice d'événements qui valorisent la scène expérimentale locale. C'est grâce à elle le ton féministe du *Festival in Tiempo Real*. Site-web : <https://soundcloud.com/anamariaromano>, consulté le 13 août 2021.

⁶² Aila M. Matanock et Migue Garcia-Sanchez, *The Colombian Paradox: Peace Processes, Elite Divisions & Popular Plebiscites*, Daedalus, vol. 146, n° 4, 2017, p. 152-166.

⁶³ NTN24, *Ex-presidente Álvaro Uribe pide que se suspendan diálogos con las FARC*, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=uqMUeOYloAY>, consulté 13 août 2021.

longs et graves qui peu à peu allaient devenir une texture tendue, avec des gestes très courts comme des battements désordonnés.

La troisième section amenait à nouveau Noam Chomsky qui parlait avec plus de détails sur le contrôle des médias sur l'opinion publique. Ces phrases devraient être cachées par des gestes forts des instruments qui faisaient apparaître des extraits de vidéos comme s'il s'agissait de comédiens incitant des violences contre les journalistes. Pour donner suite à cette section, des extraits publicitaires apparaissaient pendant que les instruments construisaient encore une fois une texture répétitive. Cette texture allait se dissoudre en sons qui devraient faire référence à des appareils électroniques hors connexion.

L'œuvre a été présentée le 15 novembre 2017 à l'Enno Club⁶⁴, à Bogota. Marciales Daza a joué un monocorde et d'autres objets amplifiés alors que Ruiz Valencia a joué du violon également amplifié et relié à une pédale d'effet de distorsion. Sur cette performance, Koole (2021) observe que les deux instrumentistes « suggérant des univers sonores différents, ont cherché un rapprochement dans les sonorités. Ruiz Valencia a exploré le violon à l'aide d'un objet métallique, qui pourrait avoir été emprunté au *set-up* de sa collègue. Marciales Daza a tiré parti du monocorde pour créer des sons qui pourraient éventuellement être produits par un violon⁶⁵ » (Koole, 2021).

En plus de la connexion entre les instrumentistes soulevée par Koole, je pense que, le fait d'avoir trouvé ensemble le biais politique de l'œuvre a fait en sorte que son esthétique soit imprégnée d'un mélange entre mes propositions et leur vision des problématiques de leur pays.

Version 2 – Argentine, 2017

À la fin du mois de novembre, je me suis rendue dans la ville de San Juan, en Argentine, afin de participer à l'édition de 2017 du *Festival Caja Negra*⁶⁶.

⁶⁴ Label indépendant, studio d'enregistrement et salle d'événements actif à Bogota depuis 2006. Site-web : <https://es-la.facebook.com/ennoclub/>, consulté 13 août 2021.

⁶⁵ Traduction de l'autrice. Texte original : [...] sugerem mundos sonoros distintos, buscarem uma aproximação nas sonoridades. Ruiz Valencia explorou o violino com um objeto de metal, que poderia ter sido emprestado do set da colega. Marciales Daza aproveitou o monocórdio para criar sons que poderiam, eventualmente, serem produzidos por um violino.

⁶⁶ Festival réalisé en autogestion et autofinancement et qui propose la diffusion de l'art expérimentale dans la ville de San Juan. Site-web : <https://www.facebook.com/festivalcajanegra/>, consulté le 13 août 2021.

Le travail qui allait aboutir une nouvelle version de *Brain Washed, Brain Dead* a été fait avec Kari Demi Ann Villalba⁶⁷ à la guitare (avec effets), Lorenzo Gomez Oviedo⁶⁸ au piano et Valentina Spina⁶⁹ au violon (avec effets). C'était la troisième fois que j'avais l'occasion de travailler avec les instrumentistes qui transitent aussi dans le monde de la création et de l'improvisation. Malgré la distance géographique, je connaissais bien leur travail ainsi que leurs tendances esthétiques et politiques. De leur côté, les trois ont un lien d'amitié et ont déjà travaillé ensemble dans plusieurs projets.

Sur le plan politique, au moment même où je me trouvais en Argentine, une série de manifestations a éclaté contre la réforme des retraites du président à l'époque Mauricio Macri (président d'Argentine du 10 décembre 2015 au 10 décembre 2019).

La première rencontre avec l'ensemble a eu lieu dans un café de la ville pour un échange d'informations sur mes idées conceptuelles et sur le rôle et l'importance des médias dans la société argentine d'aujourd'hui. Au cours de cette conversation, nous avons pu comparer les médias et la politique brésiliennes avec les médias et la politique argentines. Les trois m'ont parlé, entre autres, sur la façon dont les médias ont répété à l'envi, avant que le gouvernement ne propose la réforme des retraites, que le pays était en crise et avait besoin de coupures budgétaires. Également les instrumentistes ont guidé ma recherche sur des émissions et personnages médiatiques locaux en lien avec notre conversation.

Les étapes suivantes ont été les mêmes qu'en Colombie : la collecte des vidéos et le travail collectif pour l'aboutissement de l'œuvre selon la partition et les vidéos choisies. Les rencontres musicales ont compté trois réunions d'une durée d'à-peu-près deux heures chez les parents de Villalba. La structure musicale était aussi la même, hormis quelques détails :

Après que la phrase de Noam Chomsky, répétée en boucle, était complètement cachée par la texture mécaniquement répétitive des instruments, sur la couche de l'électroacoustique, certaines

⁶⁷ Guitariste qui intègre la scène argentine s'intéressant par le noise music et par l'improvisation. Site-web : https://www.facebook.com/The-Dolar-Compreors-635383489970699/?ref=page_internal, consulté le 13 août 2021.

⁶⁸ Compositeur et improvisateur argentin axé sur l'exploration des paysages sonores à l'aide d'enregistrements analogiques et l'usage sonore d'objets quotidiens. Gomez Oviedo est aussi impliqué dans la gestion de plusieurs événements culturels dans la ville de San Juan, y compris le *Festival Caja Negra*. Site-web : <http://www.panyrosasdiscos.net/lorenzo-gomez-oviedo>, consulté le 13 août 2021.

⁶⁹ Violoniste argentine qui explore l'expansion interprétative du répertoire traditionnel du violon à travers des techniques étendues et des médias électroniques. Site-web : <https://www.panyrosasdiscos.org/valentina-spina/>, consulté le 13 août 2021.

voix apparaissaient en prononçant des mots tels que « réformes structurelles » et « développement de l'économie ». Dans le but de provoquer une sensation d'ironie, à la fin de cette section, pendant que les instrumentistes travaillaient une couche de gestes plutôt longs, je déclenchais le discours de la victoire électorale de Mauricio Macri en 2015⁷⁰ sur lequel il disait envisager, entre autres, à ce que toutes les personnes de plus de 65 ans aient un revenu assuré.

La deuxième section était composée des extraits d'émission de divertissement avec des personnes célèbres qui parlaient de leurs séparations ou des leurs vies sexuelles. D'autres amenaient des blagues et des scènes sexistes. Encore une fois, en contraste, la musique était faite par des sons graves et en pulsation en s'accélération du calme au très tendue pour donner une autre signification à ces émissions.

La troisième section était faite d'une sorte de bataille entre les instruments en une texture de plus en plus bruyante, les voix de Chomsky qui parlait de la liberté d'expression dans les médias et des images et sons publicitaires. Une différence importante est apparue à la fin de l'œuvre puisque les instrumentistes ont décidé de mettre plus d'accent sur le dernier geste de la pièce : les bruits qui renvoyaient à des appareils hors connexion. Ce qui était seulement une idée brève a été interprétée par eux plutôt comme une coda. Très contente de cette décision, j'ai décidé d'intégrer cette idée dans les versions qui ont été faites plus tard. Puisqu'il s'est agi d'une décision strictement collective et intuitive, Koole (2021) considère qu'en intégrant ce changement dans l'œuvre, j'intègre aussi une interaction collective née de cette collaboration plutôt qu'une simple contribution individuelle des interprètes.

Le résultat esthétique de l'œuvre a été dense et majoritairement axé sur des textures avec différents types de distorsion (par des techniques instrumentales ou les pédales d'effet). En plus de transmettre la lourdeur émotionnelle du sujet, je crois que le résultat de la collaboration a aussi reflété une homogénéité sonore issue du fait que les trois instrumentistes se connaissaient bien au niveau professionnel.

⁷⁰ Televisión Pública, *Macri ganó el balotaje y es el nuevo presidente electo*, 2015, https://www.youtube.com/watch?v=pwRLgAMri68&ab_channel=Televisi%C3%B3nP%C3%BAblica, consulté le 13 août 2021.

La présentation de l'œuvre a eu lieu le 10 décembre de 2017 au Centre Culturel Conte Grand⁷¹ et à la fin du concert, nous avons eu l'opportunité de discuter avec le public. Cette conversation a montré une grande connexion des gens avec la pièce surtout à cause des événements politiques si récents. Cela m'a permis de faire encore plus confiance au potentiel communicatif de l'œuvre.

Koole (2021) pense que, en proposant des discussions avec le public, cette version de *Brain Washed, Brain Dead*, « articule commentaire politique et expérience esthétique pendant la performance. Le potentiel politique est exploré dans différentes dimensions, non seulement par l'utilisation des vidéos dans le spectacle, mais aussi par la discussion après le concert avec le public [...] ⁷² ». De plus, encore selon l'instrumentiste, « la performance est précédée et suivie de discussions ce qui fait agir [*Brain Washed, Brain Dead*] sur différents niveaux de socialité⁷³ ». Ici on parle des concepts de socialité en musique qui sont amenés par Born (2017) et ont été mentionnés au premier chapitre de cette thèse.

Version 3 – Brésil, 2017-2018

En suivant la même proposition des deux versions précédentes, en novembre 2017 et décembre 2018, j'ai pu travailler à deux reprises sur une version de *Brain Washed, Brain Dead* qui abordait le contexte brésilien. Le travail a été réalisé avec trois personnes très proches de moi (et entre elles) tant au niveau professionnel que personnel : Matthias Koole⁷⁴ et Nathalia Fragoso⁷⁵, qui ont joué de la guitare avec des pédales d'effets, et Pedro Amorim Filho⁷⁶ qui a joué de l'accordéon aussi avec des pédales d'effets. Comme l'ensemble argentin, les trois travaillent aussi

⁷¹ Organisme public rattaché au ministère du tourisme et de la culture du gouvernement de la ville de San Juan. Site-web : <https://fr-ca.facebook.com/cccontegrand/>, consulté le 13 août 2021.

⁷² Traduction de l'autrice. Texte original : *BWBD* articula comentário político e experiência estética durante a performance. O potencial político é explorado em diferentes dimensões, não somente através da utilização dos vídeos na performance, mas também através da discussão após o concerto junto à plateia [...].

⁷³ Traduction de l'autrice. Texte original : A performance é precedida e sucedida por discussões que fazem *BWBD* atuar em diferentes níveis de socialidade.

⁷⁴ Improvisateur et guitariste brésilien qui travaille entre l'improvisation et d'autres formes de collaboration dans la musique et dans des projets multidisciplinaires. Site-web : <https://soundcloud.com/matthiaskoole>, consulté le 13 août 2021.

⁷⁵ *op. cit.* note 33, Chapitre 2.

⁷⁶ Compositeur, improvisateur et chercheur brésilien intéressé par les formes alternatives de composition ainsi que le lien entre la musique et les autres champs artistiques. Site-web : <https://peofilho.wordpress.com>, consulté le 13 août 2021.

en création et ont beaucoup d'expérience avec l'improvisation et les notations alternatives en musique.

Le résultat de cette collaboration a été présenté dans deux contextes. Le premier concert a eu lieu le 22 novembre 2017, au *SESC Palladium*⁷⁷ dans la série *SESC Partituras*⁷⁸. Le second concert a eu lieu le 11 décembre 2018, au *Centro Cultural Banco do Brasil*⁷⁹, dans le cadre du *Festival Verão Arte Contemporânea*⁸⁰. Cette performance a été présentée dans le cadre du concert *4:44* réalisé et produit par Nathalia Fragoso et moi en partenariat avec Marina Cyrino⁸¹ et Patrícia Bizzotto⁸².

Il est important de mentionner que Koole, Fragoso, Amorim et moi, nous avons participé ensemble à d'autres performances lors de ces deux concerts et aussi à d'autres concerts, notamment à des séries d'improvisation libre. De plus, cette rencontre avait une importance sentimentale pour nous quatre, vu que nous ne vivons pas dans les mêmes villes (et pays) et pendant longtemps nous n'étions pas vus et n'avions pas travaillé ensemble.

La version présentée lors de ces concerts abordait le rôle des médias dans la promotion d'un discours désobligeant à l'égard du Parti des travailleurs (PT)⁸³ qui visait l'appui de la société dans

⁷⁷ Espace Culturel attaché au Serviço Social do Comércio (SESC) qui est une institution nationale privée engagée à réaliser des activités pour améliorer la qualité de vie des travailleurs ainsi que leurs secteurs et leurs familles. Site-web : <https://www.sesc.com.br/>, consulté le 13 août 2021.

⁷⁸ Série de concerts visant à valoriser et à accroître une collection virtuelle de partitions de compositeurs et compositrices brésiliennes et que en 2017 était coordonnée par la musicienne Lúcia Vulcano proposant une programmation axée sur le travail des femmes compositrices et interprètes. Site-web : <https://sescpartituras.sesc.com.br/>, consulté le 13 août 2021.

⁷⁹ Centre culturel inauguré en 2013 dans un bâtiment cédé par le gouvernement de l'État de Minas Gerais au Banco do Brasil afin d'accueillir différents événements artistiques. Site-web : <http://www.circuitoliberalidade.mg.gov.br/pt-br/espacos/ccbb-centro-cultural-banco-do-brasil>, consulté le 13 août 2021.

⁸⁰ Festival interdisciplinaire qui vise à valoriser l'expérimentation dans l'art de Belo Horizonte. Site-web : <https://veraoarte.com.br>, consulté le 13 août 2021.

⁸¹ Flutiste, improvisatrice et créatrice brésilienne qui explore le mélange et l'expérimentation musicale centrées sur le concept du corps-musicien traversé par des images, des objets, des éléments scéniques, l'obscurité, etc. <https://marinacyrino.art.br>, consulté le 13 août 2021.

⁸² Compositrice, pianiste, improvisatrice et artiste sonore qui explore les limites de la musique écrite, improvisée et acousmatique, cherchant un concept plus large de musique expérimentale. Site-web : <https://patriciabizzotto.wixsite.com/website>, consulté le 13 août 2021.

⁸³ Le *Partido dos Trabalhadores* (PT) a été fondé en 1980 et fait partie de l'un des plus grands et des plus importants mouvements de gauche d'Amérique latine. Luis Inacio Lula da Silva ainsi que Dilma Rouseff en faisaient partie.

le processus de destitution de l'ancienne présidente Dilma Rousseff⁸⁴ qui a gouverné le pays du 31 octobre 2010 au 26 octobre 2014. Ainsi, je voulais aborder le lien entre ces médias et les pensées conservatrices qui font perpétuer, entre autres, les comportements machistes et racistes dans la culture brésilienne⁸⁵ (Casalotti, 2020 ; Silva, 2016).

Le contexte politique vécu à ce moment-là est aussi de grande importance en ce qui concerne la participation de l'ensemble, une fois que nous étions tous les quatre dégoûtés et frustrés avec la prise de pouvoir de la droite ainsi que la vague réactionnaire qui l'a accompagnée⁸⁶.

Avant les répétitions avec l'ensemble, je leur ai envoyé par courriel la partition pour que chaque personne ait une brève idée du travail. En même temps j'ai essayé de dialoguer avec le groupe pour une éventuelle collaboration dans le choix des vidéos à utiliser. Si la conversation a été faite par moyen virtuel, c'est parce que je savais que le temps présentiel serait court. En raison du manque de réponse de leur part, les choix visuels ont été faits uniquement par moi. Il est important de dire que, en connaissant bien les médias brésiliens et de l'opinion politique de chaque interprète, je me sentais à l'aise pour sélectionner seule ces vidéos. C'est aussi pour cette raison que j'ai décidé de ne pas réaliser des rencontres pré-répétitions avec cet ensemble.

Les quelques discussions que nous avons eu sur la thématique conceptuelle de l'œuvre ont été faites pendant que nous discutons la partie musicale. D'ailleurs, comme expliqué avant, la partition ne fournissait pas toutes les informations pour la performance de l'œuvre. Alors, c'était pendant les explications complémentaires sur les relations entre vidéos et audios, que j'ai pu échanger un peu sur certains messages que je cherchais à communiquer avec la pièce.

Du côté des indications musicales, Nathalia Fragoso, en entrevue à Koole (2021), raconte un peu comment son processus d'interprétation de cette partition s'est déroulé :

⁸⁴ L'ex-présidente du Brésil Dilma Rousseff a été destituée le 31 août 2016 après une session de vote du Sénat. Le processus a été déclenché par l'opposition de Rousseff basé sur l'accusation de « un crime de responsabilité » administrative contre la loi des finances, ce qui donne raison à une destitution selon l'article 85 de la Constitution brésilienne. Son vice-président, Michel Temer, la succède comme président. Par la façon dont ce processus a été mené, on considère cette destitution comme un coup d'état.

⁸⁵ Casalotti, Bruno, « Mulheres e negros na produção brasileira de audiovisual: Anotações empíricas pela abordagem da sociologia do trabalho », *RELACult - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade*, vol. 6, no 2, 2020, <https://doi.org/10.23899/relacult.v6i2.1959>, consulté le 14 août 2021.

Silva, Priscilla, « O uso da figura do estereótipo nos programas de humor na televisão brasileira: Uma análise linguístico-discursiva acerca dos efeitos de sentido humorístico em gêneros de humor », *Research, Society and Development*, vol. 3, n° 1, 2016, p. 55-68.

⁸⁶ Stuart, Davis, et Joe Straubhaar, « Producing Antipetismo : Media activism and the rise of the radical, nationalist right in contemporary Brazil », *International Communication Gazette*, 2019.

Quand elle [Thais] m'a donné la partition, je ne me suis pas assise devant la partition, avec l'instrument et, disons, je ne l'ai étudié avant de vous rencontrer, non. Mais j'ai essayé de la regarder, imaginer... Même pour choisir quelle pédale j'allais prendre [...] Je n'ai pas étudié le morceau seul, car je pense que le morceau dépend beaucoup du groupe et de ce que Thais allait dire. [...] la première fois que nous l'avons joué, je pense que c'était juste quelque chose dans ma tête et j'ai essayé de jouer. Mais par la suite, je pense que lorsque nous jouions tous les trois ensembles, j'ai essayé de modeler les choses que je faisais en fonction du groupe également. (Fragoso, Nathália. Entretien accordé à Matthias Koole (2021)⁸⁷.

Comme le démontre Koole (2021), le témoignage de Fragoso met en évidence le fait que la partition a une « fonction d'incitation à l'imagination » et que les actions musicales qu'elle suggère doivent être façonnées obligatoirement par l'échange entre les interprètes. Ces décisions musicales ont été réalisées dans quatre réunions de plus ou moins deux heures à l'appartement de mes parents.

La première section de l'œuvre abordait la thématique de la répétition d'idées en utilisant des voix (et ensuite des images) de journalistes médisant les partis de gauche au Brésil. Au moment du pic de la texture de sons répétitifs, apparaissaient des images des politiciens qui disaient « sim » (oui en portugais) pendant mise aux voix du processus de destitution de Rousseff⁸⁸. Koole (2021) explique les choix musicaux de l'ensemble pour cette section :

Quelques événements brefs émergent. Une harmonique de guitare, des sons grattés, un accord d'accordéon avec un certain effet, des sons secs de cordes arpégées. [...] La boucle des musiciens se poursuit et se transforme peu à peu. Les accords courts de l'accordéon créent presque une texture d'accompagnement, avec les deux guitares en solo par-dessus. L'accordéon commence à répéter des accords et les gestes des guitares se complètent, créant deux couches distinctes. L'accordéon fait de longs accords, des harmoniques de guitare résonnantes apparaissent. [...] Amorim, Fragoso et moi faisons des sons de plus en plus longs. Les effets apparaissent sur différents instruments, retard, réverbération, un peu de *flanger* ou similaire, sur l'accordéon⁸⁹ (Koole, 2021).

⁸⁷ Traduction de l'autrice. Texte original : Quando ela [Thais] me passou a partitura, eu não sentei com a partitura, com o instrumento e, vamos dizer assim, estudei antes de encontrar com vocês, não. Mas eu procurei dar uma geral na partitura, imaginar... Até pra escolher que pedal que eu ia levar [...] Não estudei a peça sozinha, até porque eu acho que a peça depende muito do grupo e do que a Thais ia falar. [...] a primeira vez que a gente tocou, eu acho que foi uma coisa unicamente da minha cabeça e tentei tocar. Mas depois, eu acho que nós três tocando juntos, eu tentei ir moldando as coisas que eu fazia em função do grupo também. FRAGOSO, Nathália. Entrevista concedida à Matthias Koole (2021).

⁸⁸ Câmara dos Deputados, *Sessão Deliberativa*, 2016, https://www.youtube.com/watch?v=V-u2jD7W3yU&t=34368s&ab_channel=C%C3%A2maradosDeputados, consulté le 13 août 2021.

⁸⁹ Traduction de l'autrice. Texte original : Surgem alguns eventos curtos. Um harmônico de guitarra, sons raspados, acorde de sanfona com algum efeito, sons secos de cordas arpejadas. [...] O *loop* dos músicos continua e se transforma aos poucos. Os acordes curtos da sanfona quase criam uma textura de acompanhamento, com as duas guitarras solando por cima. A sanfona começa a repetir acordes e os gestos das guitarras se complementam uns aos outros, criando duas camadas separadas. A sanfona faz acordes longos, aparecem harmônicos ressonantes de guitarra. [...] Amorim, Fragoso e eu fazemos sons cada vez mais longos. Surgem efeitos em diferentes instrumentos, *delay*, *reverb*, algum *flanger* ou similar, na sanfona.

Cette section a été interrompue par le discours inaugural du président Michel Temer⁹⁰, ayant été assermenté après la destitution de la ex-présidente, Dilma Rousseff et suivant en poste jusqu'au 1er janvier 2019. Au long de ce discours, les images des personnes avec les maillots de l'équipe nationale de football apparaissaient peu à peu. Cela fait référence aux gens qui étaient pour la destitution et qui avaient adopté cet « uniforme » pendant les manifestations. Pourtant, c'était aussi une critique au fait que la politique est souvent aperçue comme une dispute sportive au Brésil. Du côté des instruments, la texture de sons répétitifs était restructurée jusqu'à perdre sa force pour passer à la section deux.

La deuxième section a toujours été basée sur le contraste entre les émissions de divertissement et la texture qui débutait par des sons lisses et graves et finissait en une texture de battements désynchronisés qui suggérait une tension. Cette section débutait avec des extraits des feuillets ou des émissions comme les *talk-shows* et les émissions sur les célébrités. Quand la tension commence à monter au niveau sonore, deux grandes vedettes du Brésil apparaissent en train de faire des « blagues » qui sont à la fois racistes et machistes, puisqu'ils parlent des femmes noires comme des objets sexuels. Plus tard, avec la tension encore plus haute, un de ces deux hommes apparaît à son *talkshow* en demandant à une fille du public de venir sur scène pour aider son invité (un acteur et politicien très connu) à la mise en scène d'une anecdote qui racontait, en ton de blague, comment il avait violé une femme liée aux religions de la matrice africaine au Brésil. En dialoguant avec la texture des instruments, cette section finissait avec des rigolades (en son et en image) en boucle, pour renforcer mon envie de mettre le public face à l'absurdité du contenu véhiculé à la télévision du pays. Koole (2021) raconte que, pendant la performance de l'œuvre, une chose encore inédite lui est arrivé : il avait ressenti de la haine en jouant cet extrait.

La dernière section amenait encore une fois les idées de Chomsky interrompues par les coups des instruments qui déclenchaient des images des politiciens et journalistes sur des thématiques comme des mesures d'austérité du gouvernement ou des manifestations pour des mesures et pensées conservatrices. Koole (2021) décrit la partie instrumentale de cette section, ainsi que la fin de la pièce :

Je frappe une baguette sur la guitare, des sons de basse déformés de l'accordéon sont produits par Amorim, la distorsion et le *wha* proviennent de la guitare de Fragoso. Chomsky réapparaît, des vidéos

⁹⁰ Planalto, *Pronunciamento do Presidente Michel Temer*, 2016, https://www.youtube.com/watch?v=UP0u6pjDA8k&t=42s&ab_channel=Planalto, consulté le 13 août 2021.

de démonstrations apparaissent. Un accord arrêté à l'accordéon, les guitares deviennent agressives et tranchantes. [...] Cela va et vient, en articulant la performance des musiciens. L'écran se divise en de nombreux fragments, je place un bâton de bois entre les cordes de la guitare. Je fais une action répétée en boucle avec le bâton. Fragoso fait des sons de guitare grattés avec *wah*, et Amorim, une séquence irrégulière d'accords. Petit à petit, les gestes s'amenuisent. Les vidéos s'arrêtent. Plusieurs bruits blancs apparaissent, des grincements de "hors connexion" faits par Amorim, Fragoso et moi⁹¹ (Koole 2021).

Cette version de l'œuvre était celle la plus dense de toutes les trois. J'attribue cette densité à trois aspects : (1) l'instrumentation de l'œuvre qui était faite par trois instruments de volume fort avec des pédales d'effet ; (2) le climat tendu qui avait pris le pays à ce moment ; (3) le lien émotionnel entre nous quatre et les contextes de nos rencontres et présentations ainsi que le contexte catastrophique du pays.

3.5.2 Version 4 – Canada, 2018

En 2018, afin de poursuivre le projet, j'ai invité à une nouvelle collaboration, Tiago Bortoletto Vaz⁹² qui est Brésilien vivant au Canada et Ana Maria Ruiz Valencia⁹³, qui a reçu une subvention du ministère de la Culture de la Colombie pour se rendre au Canada pour l'évènement. L'œuvre serait présentée lors d'un concert autogéré par la compositrice Gabrielle Harnois-Blouin⁹⁴ et moi.

À ce moment, je voulais améliorer le contenu visuel et la notation de la pièce. D'un côté, j'ai pu explorer une configuration plus poussée pour la diffusion des vidéos : outre un projecteur, cinq téléviseurs ont été inclus dans le montage pour une spatialisation de la partie visuelle (figure 13). Mon but était d'intégrer d'éléments que plus tard j'utiliserais pour l'installation sonore qui était envisagée pour le projet à ce moment-là.

⁹¹ Traduction de l'autrice. Texte original: Eu bato com baqueta na guitarra, sons graves distorcidos da sanfona são produzidos por Amorim, distorção e *wha* vem da guitarra de Fragoso. Chomsky reaparece, aparecem vídeos de manifestações. Um acorde parado na sanfona, as guitarras se tornam agressivas e agudas. [...] Isto vai e volta, articulando a atuação dos músicos. A tela se divide em muitos fragmentos, coloco uma vareta de madeira entre as cordas da guitarra. Faço uma ação repetida em *loop* com a vareta. Fragoso faz sons raspados de guitarra com *wah*, e Amorim, uma sequência irregular de acordes. Gradualmente os gestos míngam. Os vídeos param. Surgem vários ruídos brancos, chiados de "fora do ar" feito por Amorim, Fragoso e eu.

⁹² Compositeur et multi-instrumentiste brésilien basé à Montréal s'intéressant par la musique indéterminée dans un contexte d'interaction entre interprètes et ordinateur. Sans site-web.

⁹³ *op. cit.* note 60.

⁹⁴ *op. cit.* note 35, Chapitre 2.



Figure 12 : Photo démonstration de la spatialisation des vidéos de la version 4.

De l'autre côté, cette version était aussi une tentative de développer la partie conceptuelle de l'œuvre. Malgré la présence de Ruiz Valencia, par souci de cohérence dans le travail, j'ai préféré axer cette version sur le contexte politique et social brésilien, d'autant plus que le Brésil traversait une période de transition politique majeure qui a subi un fort impact et une forte couverture des médias locaux. Le pays était alors sous le gouvernement de l'ancien président Michel Temer et le candidat d'extrême droite de l'époque, Jair Bolsonaro (actuellement président de la République, successeur de Michel Temer) commençait à émerger dans les sondages d'opinion. Je me suis lancée, donc, dans une étude plus approfondie des médias brésiliens pour pouvoir augmenter la répercussion du message contenu dans l'œuvre.

De plus, comme l'œuvre serait présentée au Canada, j'ai dû l'adapter à un public qui n'est pas familiarisé avec les personnages et les événements de l'histoire récente du Brésil. Pour cela, j'ai utilisé des sous-titres ou des vidéos sur des thèmes de la société brésiliennes, mais parlés en anglais. En profitant de la présence de ces sous-titres, je les ai fait interagir avec les images et les effets visuels de l'œuvre (figure 14).



Figure 13 : Intégration des sous-titres comme outil visuel.

Du côté des vidéos, en décidant de me concentrer sur la situation brésilienne, j'ai pu réutiliser certains extraits présents dans la pièce présentée au Brésil avant, mais d'autres vidéos ont aussi été intégrées. De plus, j'avais encore le but de trouver des meilleures solutions de connexion entre l'univers visuel et l'univers sonore. Pour cela, j'ai manipulé certaines vidéos avec des effets visuels tels que des images en *loop* ou des effets de dégradation. Ces effets visaient une connexion avec des textures sonores à la fois répétitives ou remplies de distorsions sonores, par exemple.

Le matériel musical et visuel de cette version était très semblable à celui de la version 3. J'ai modifié quelques parties comme l'introduction de l'œuvre : la première section commençait alors avec une entrevue dans laquelle Noam Chomsky parlait sur les liens entre les médias et les entreprises au Brésil et aux États-Unis. Pendant son explication, subtilement, les instruments commençaient à jouer avec des notes longues, lisses avec distorsions. Mon but était de faire comme si les instruments faisaient référence aux appareils électroniques qui s'allument (ce qui allait être en lien avec la section finale de l'œuvre aussi), en même temps qu'ils ajoutaient une couche de saleté et de tension au discours à Chomsky. Ces effets étaient intégrés petit à petit dans l'image qui commençait aussi à être déformée jusqu'à ce qu'elle disparaisse. Ces gestes sonores lisses gagneraient plus de place en se transformant en gestes mécaniquement répétitifs. Cette idée a été réutilisée dans la dernière version du projet.

Un autre changement s'est produit à la troisième section qui ramenait à son début l'image de Chomsky déformée, mais les sons étaient des voix qui expliquaient le monopole des médias au

Brésil ainsi que leur lien avec les institutions religieuses. Les sons frappants des instruments venaient déclencher des reportages qui rapportaient plusieurs meurtres récents de militants de gauche ainsi que des manifestations en faveur des interventions militaires.

Encore, une meilleure forme de notation a été étudiée, soutenue par les commentaires et les doutes apportés par les ensembles qui avaient participé au projet auparavant. J'ai créé, donc, une nouvelle partition (figure 15). Des images et des symboles ont été ajoutés pour mieux expliquer le développement de la partie visuelle afin d'aider les musiciens et musiciennes à mieux s'y repérer. J'ai intégré des symboles comme **M** pour indiquer la texture dominante en termes de volume et j'y ai mis des références pour expliquer où chaque vidéo était censée être diffusée. Par exemple, le symbole  indiquait que la vidéo serait diffusée sur le projecteur, tandis que  indiquait une vidéo diffusée par un moniteur.

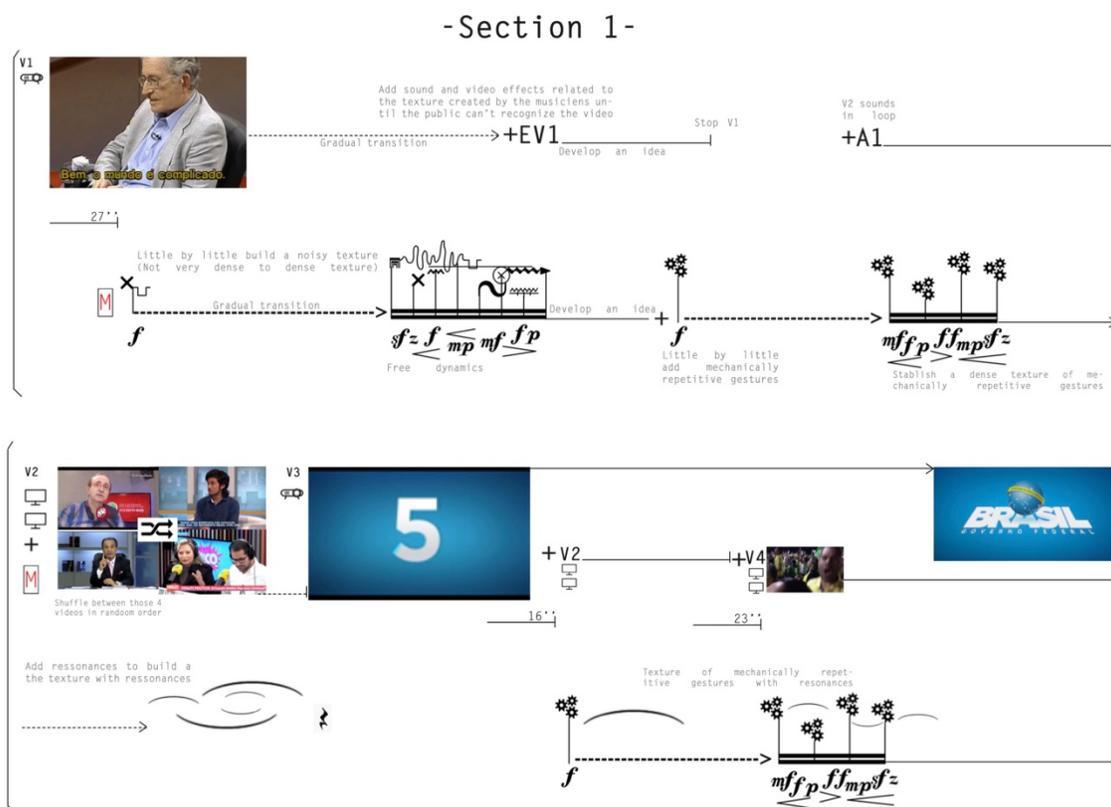


Figure 14 : Extrait de la partition de la version 4 de *Brain Washed, Brain Dead*.

Les images de certaines vidéos ont été intégrées pour aider les instrumentistes à s'y repérer pendant les répétitions et les performances. Finalement, j'ai enlevé les lignes qui séparaient les sections pour transmettre l'idée de relations temporelles plus fluides.

Pour cette version, Ruiz Valencia jouait du violon et Bortoletto Vaz du violoncelle, les deux instruments étant reliés à des pédales d'effet. Tant la violoniste que le violoncelliste sont à l'aise avec le langage proposé par la partition ainsi que par des pratiques d'improvisation. Les répétitions, trois réunions de deux heures chacune, ont eu lieu dans les locaux de la faculté de musique de l'Université de Montréal où Bortoletto Vaz était également étudiant.

Les deux instrumentistes ne se connaissaient pas avant et je n'ai pas pu avoir de discussion avec eux sur le thème conceptuel du projet avant les répétitions surtout parce que j'ai eu besoin de temps pour travailler les effets visuels et l'intégration des nouveaux dispositifs. Notre collaboration a été, donc, centrée sur les choix musicaux. Si d'un côté j'ai pu développer techniquement l'œuvre, l'interaction sociale a été un peu perdue, car nous avons eu peu de partage au-delà des répétitions. Même si musicalement les deux instrumentistes ont bien interagi, j'ai ressenti l'absence de ces rencontres plus sociales.

Cependant, le lien avec la pièce elle-même a été préservé par le fait, premièrement, que Bortoletto Vaz est brésilien, en plus d'être mon ami et de partager les mêmes idées politiques et sociales que moi. Et, deuxièmement, par le fait que Ruiz Valencia participait pour la deuxième fois au projet et partageait avec moi d'autres échanges musicaux et sociaux en lien avec le concert qui intégrerait *Brain Washed, Brain Dead*.

Du point de vue esthétique, cette version était la plus légère au niveau de la densité et des distorsions probablement en raison de son instrumentation qui était composée de deux instruments ayant un timbre et un volume équivalents et plus doux si on le compare à celui de la guitare. L'œuvre a été présentée à Montréal, au Canada, lors du concert *Documents:toit/Brain Washed, Brain Dead* tenue le 24 août 2018 à la salle La Vitrola⁹⁵.

3.5.3 Version 5 – Média fixe

La dernière version du projet était prévue pour être réalisée en juillet 2020 encore une fois au Brésil. L'idée était de présenter une dernière version de l'œuvre intégrant finalement l'installation sonore. Cela serait fait avec le même ensemble brésilien avec qui j'ai travaillé pendant mon voyage en 2017 et 2018. Pourtant, impacté par la pandémie du COVID-19, cette présentation

⁹⁵ Lieu de spectacle dédié aux musiques actuelles qui a fonctionné à Montréal entre les années 2014 et 2019.

n'a jamais eu lieu. Matthias Koole a eu, donc, l'idée de réaliser à distance un album-visuel avec l'œuvre. Pour m'épauler dans la partie visuelle du projet, j'ai invité le cinéaste Hippolyte Vendra⁹⁶ à se joindre à cette collaboration. Celle-ci a été la dernière version de *Brain Washed, Brain Dead*.

Cette version a été encore une fois une mise à jour par rapport à la situation politique et des événements récents des médias au Brésil. En effet, avec l'élection du président Jair Bolsonaro au Brésil (qui est en fonction depuis le 01 janvier 2019), la partie conceptuelle de la pièce allait clore un cycle de causes et de conséquences sur la participation des médias à la pensée politique collective au Brésil⁹⁷. De même, du côté de la collaboration avec les interprètes, cela représenterait une évolution de notre travail ensemble.

Le fait de travailler à distance et dans un format de média fixe nous a obligé de faire quelques adaptations. J'ai échangé virtuellement avec les instrumentistes pour la partie conceptuelle de l'œuvre et pour l'intégration des vidéos plus récentes. Cette fois-ci leur participation a été active et nous avons pu discuter un peu plus sur les concepts autour de l'œuvre et de la situation au Brésil. Nous avons également partagé nos sentiments en lien avec ces dernières années bouleversantes. Finalement, l'ensemble a collaboré en m'envoyant des idées de vidéos à insérer dans chaque section.

Comme nos limitations techniques exigeaient que chaque interprète enregistre sa partie séparément, j'ai effectué un pré-assemblage de la partie visuelle dans le but de compenser l'absence de manipulation en direct des vidéos et de garantir une certaine équivalence temporelle entre les trois enregistrements. J'ai profité aussi pour adapter ou créer de nouvelles textures sonores qui seraient associées à ces nouvelles vidéos proposées.

J'ai travaillé sur une nouvelle partition (figure 16) comme celle de 2018, avec les indications des nouvelles vidéos, mais sans les indications d'outil de diffusion des vidéos ou les relations hiérarchiques entre les instruments et les vidéos (cette hiérarchie serait travaillée par moi dans l'étape d'assemblage des enregistrements).

⁹⁶ *op. cit.* note 19, Chapitre 2.

⁹⁷ Media Ownership Monitor Brasil, *The Media, The Far Right Growth and The Rise of Bolsonaro to The Power*, 2018, <https://brazil.mom-rsf.org/en/findings/bolsonaro-and-the-media/>, consulté le 13 août 2021.

aprox. 24''

Sons com distorção, lisos e contínuos, quase imperceptíveis com eventuais momentos de pausa.

Referência: Correias de máquinas, mecanismos sendo ativados ou aquecidos antes de dar partida.

pp

aprox. 1'34''

Aos poucos ir adicionando ruídos no intuito de tornar inaudível o que N.C. está dizendo.

Referência: Engrenagens, motores de máquinas que repetem um mesmo gesto na fabricação de algo.

aprox. 2'55''

+Áudios de jornalistas repetindo as mesmas frases.

3'51'' 4'11'' 4'28'' 4'36'' 4'53''

Com os ruídos anteriores e outros adicionais, estabelecer uma textura densa constituída de uma ou mais sequências sonoras mecanicamente repetitivas com eventuais pausas. Variar a dinâmica deixando eventualmente audível o som dos vídeos.

mf p. f. mp sfz

aprox. 5'11''

Ao final de cada repetição, adicionar sons longos com muita ressonância. Deixar essa ressonância ocupar cada vez mais a textura geral.

Referência: Produto de uma máquina sendo finalizado. Deixar ressoar como um som que ecoa nas ruas de uma cidade.

mf

aprox. 6'05''

Estabelecer uma textura composta majoritariamente de ressonâncias. As repetições ainda existem, mas se tornam menos presentes.

6'55''

Aos poucos adicionar distorções aos sons anteriores e criar uma textura áspera e agressiva com eventuais repetições de gestos. Utilizar sfz para marcar o começo de alguns gestos musicais feitos nessa textura.

Referência: Pessoas comemorando, rindo, falando alto a mesma coisa.

sfz sfz sfz

8'25''

5

Figure 15 : Partition de la version 5 de *Brain Washed, Brain Dead*.

Dans cette nouvelle version, j'ai maintenu l'idée musicale de la première section en la consacrant à la période allant jusqu'à la destitution de Dilma Rousseff. Certaines idées ont été juste un peu mieux travaillées. Par exemple, à la fin de la section, nous construisons une texture de sons longs et déformés qui fusionnent avec des sons des célébrations collectives dans un match de football. Cela amène, en même temps deux types d'images : (1) Des images de l'obtention de la médaille d'or par l'équipe nationale de football brésilienne lors des Jeux Olympiques au Brésil (un événement qui a eu lieu juste après l'investiture de Michel Temer) ; (2) des images de la commémoration des gens dans la rue en maillot de football de l'équipe nationale, l'approbation du processus de destitution de Dilma qui était, en passant, transmis sur des écrans géants dans les rues au Brésil. En intégrant les images des Jeux Olympiques je visais renforcer la ressemblance entre cette manière de se porter face à un match et à des événements politiques.

Pour la deuxième section, j'ai voulu intercaler des émissions de divertissement (en voulant toujours démontrer l'absurdité des contenus transmis par celles-ci) et des événements politiques qui ont eu lieu pendant la période du gouvernement de Michel Temer. J'ai voulu surtout aborder la

médiatisation de l'accusation et du procès subi par l'ex-président Lula⁹⁸ à ce moment-là. Mon but était de créer de nouvelles textures musicales pour cette section.

Transmises seulement par partition et interprétées séparément par chaque instrumentiste, ces nouvelles idées ont été interprétées de manière considérablement différente par chaque personne. Cela a fait en sorte que, à chaque enregistrement, j'avais des matériels complètement distincts. En conséquence, j'ai dû adapter mon idée et adapter leurs enregistrements pour trouver d'autres relations entre le visuel et le sonore. Bien sûr, ce processus serait nécessairement différent si les décisions concernant le matériel sonore avaient été prises en groupe, si cette version avait été travaillée présentiellement.

Ce qui était l'idée musicale de la deuxième section avec des gestes longs qui se transformaient en battements avec beaucoup de tension est devenue la dernière section. Cette partie abordait, alors, la période entre les élections de 2018 et à l'investiture de Jair Bolsonaro. Dans ce contexte, des vidéos des discours de Bolsonaro⁹⁹ ont été utilisées, entre autres.

Afin de pousser plus loin l'idée d'insérer dans la pièce des informations sur les particularités des médias au Brésil, je me suis appuyée sur les informations disponibles sur le site web du mouvement *Media Ownership Monitor Brasil*¹⁰⁰. J'ai intégré, donc, à la fin de la pièce des textes qui apportaient des informations sur le manque de transparence et sur l'influence économique, politique et religieuse des entreprises qui possèdent le monopole des chaînes d'information au Brésil. De plus, j'ai voulu incorporer les problématiques liées à l'accès à l'internet (et, donc, les réseaux-sociaux) au Brésil, vu que celui-ci a été un moyen essentiel pour la victoire de Bolsonaro.

Pour cette version, Koole et Amorim ont joué de la guitare avec des pédales et Fragoso a joué de la flûte avec des effets numériques. Avec les matériaux envoyés par chaque interprète, j'ai dû travailler sur l'édition sonore et visuelle de la pièce en combinant ce matériel avec les vidéos

⁹⁸ En juillet 2017, il a été condamné à prison pour corruption et blanchiment d'argent. Il reste en prison d'avril 2018 jusqu'à novembre 2019, quand il a été libéré par des changements légaux dans la constitution du pays. En mars 2021, il retrouve ses droits politiques face à la décision de la Cour suprême brésilienne qui a décidé d'annuler ses condamnations une fois que son procès a été jugé inconstitutionnel.

⁹⁹ Estúdio Fluxo, *Jair Bolsonaro fala a seus eleitores na Avenida Paulista*, 2018, https://www.youtube.com/watch?v=j09KA87Gxv4&t=42s&ab_channel=Est%C3%BAdioFluxo, consulté le 13 août 2021.

¹⁰⁰ Media Ownership Monitor Brasil, *Contexto*, 2017, <https://brazil.mom-rsf.org/en/context/>, consulté le 13 août 2021.

collectées. C'est-à-dire que cette version a été une *comprovisation* post-improvisation (une improvisation guidée, dans ce cas).

Pour la partie visuelle en soi, j'ai monté sur le logiciel un brouillon d'idées et j'ai analysé le comportement des sons des instruments pour mieux faire dialoguer les deux univers. Pour m'épauler dans cette étape, j'ai demandé une liste des effets sonores appliqués à chaque instrument. Cela m'a servi à trouver plus facilement des effets à faire combiner le sonore et le visuel. Hippolyte Vendra a collaboré avec moi dans tout ce processus de finalisation visuelle de l'œuvre.

Esthétiquement l'œuvre a eu plus de dynamisme et plus de contraste au niveau sonore et visuel entre les sections, si on la compare aux autres versions faites avec l'ensemble. Du côté sonore, cela a été le résultat, à mon avis, du fait d'avoir pu mieux contrôler les volumes de l'œuvre en post-production. Mais aussi, le fait que Fragoso a joué de la flute, un instrument avec des caractéristiques plus douces que les guitares m'obligeait à certains moments de baisser les volumes des enregistrements des guitares. Pour la partie visuelle, je trouve que, même si je n'ai pas pu explorer la pièce diffusée sur plusieurs appareils, le fait d'avoir eu le temps de la travailler à l'ordinateur, a donné à Vendra et moi le temps de développer d'avantage les possibilités au niveau des effets visuels numériques (figure 17).

Le résultat à mon avis est une fusion des personnalités de chaque instrumentiste, de Vendra et de moi-même, intégré au contexte politique et social particulier au Brésil. Je trouve également que cette version comporte aussi des traces des personnalités des artistes impliquées dans les autres versions, puisque l'expérience vécue avec elles m'ont aidé à mieux modeler l'œuvre pour sa version finale.

Une fois ces étapes finalisées, l'artiste Paulo Dantas¹⁰¹ a réalisé la masterisation de l'œuvre. Pour ce processus de post-production, une aide financière nous a été accordée par l'*Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique* (OICRM)¹⁰². L'œuvre a été lancée en format de disque-visuel, le 02 juillet 2021 sur les plateformes du label *Seminal Records*¹⁰³.

¹⁰¹ Musicien, artiste sonore, enseignant et technicien du son intéressée par différents appareils d'enregistrement, synthétiseurs et autres objets, ainsi que le dialogue entre la musique, la phonographie et le design sonore. Site-web : <https://atnll.com>, consulté le 13 août 2021.

¹⁰² *op. cit.* note 56.

¹⁰³ Label brésilien indépendant axé sur la musique expérimentale. Site-web : <https://seminalrecords.bandcamp.com/>, consulté le 13 août 2021.

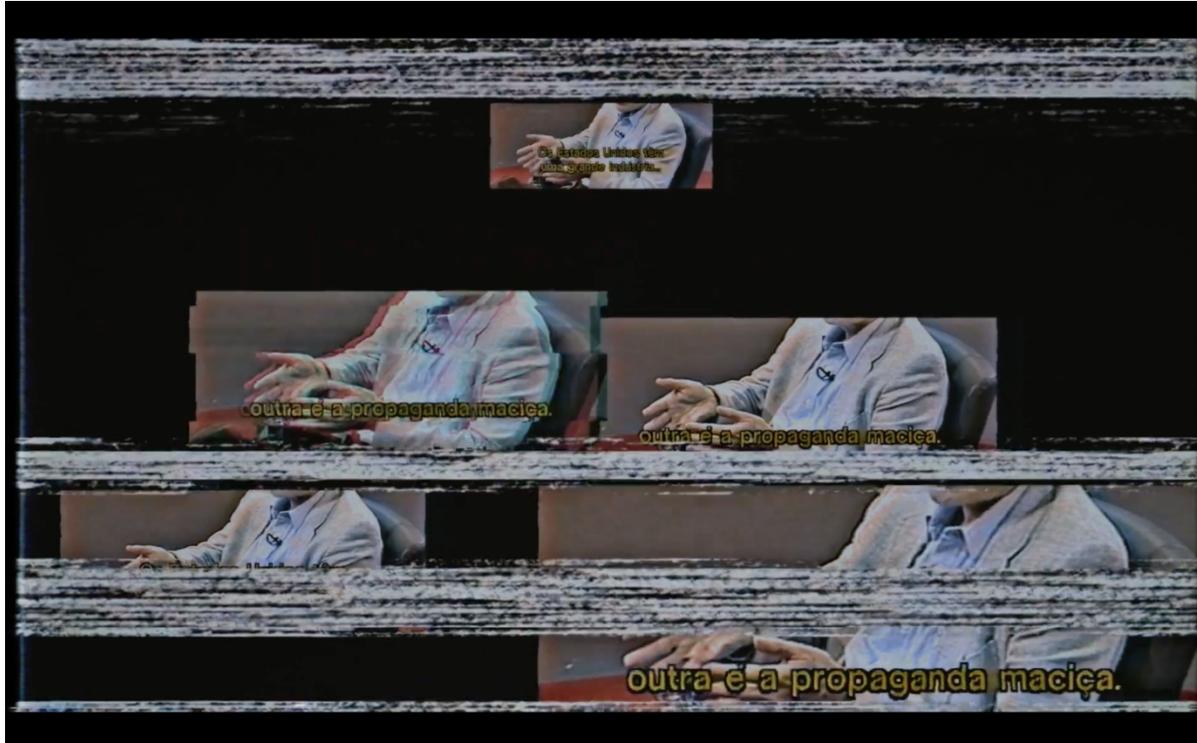


Figure 16 : Type d'exploration d'effet visuel intégré à la version 5.

La version 5 de *Brain Washed, Brain Dead* (sur média fixe) représente pour moi la fin de ce projet qui a été développé depuis 2016. Cette version est celle où j'ai pu mieux explorer et développer mes idées au niveau sonore et visuel. De plus, je trouve que l'intégration des informations sur les médias brésiliens ainsi que le chemin pris dans la politique locale, m'ont aidé à mieux transmettre le message voulu.

3.5 L'espace collectif et social

Matthias Koole (2021) pense que dans les processus collaboratifs de *Brain Washed, Brain Dead*, la contribution de chaque personne est indissociée de l'interaction avec les collègues. Le résultat sonore de chaque version, selon lui, n'est pas une addition des contributions individuelles, mais plutôt un portrait de comment chaque personne se rapporte aux contributions des autres. Alors, selon l'auteur, la façon dont chaque personne va interagir avec la partition dépend plutôt des « différentes relations qui sont présentes à chaque instant ».

Pour mieux expliquer son propos, Koole propose de comparer les deux versions où la violoniste Ana Maria Ruiz Valencia participe, soit la version 1, en Colombie et la version 4 au Canada. Dans le premier cas, la musicienne serait plutôt inclinée vers les techniques instrumentales

moins conventionnelles dialoguant avec Angela Marciales Daza qui est artiste sonore et jouait plutôt avec des objets sonores. Dans le deuxième cas, avec le violoncelliste Tiago Vaz, les techniques plutôt caractéristiques des instruments de corde (ou plus violonistique, pour utiliser son mot à lui) sont majoritaires. Cela démontrerait que la musicienne était non seulement en relation avec les instructions de l'œuvre, mais plutôt qu'elle les interprétait aussi à travers les propositions de ces collègues.

Si Koole atteste son idée par les différences entre les deux participations de Ruiz Valencia, je pense que les similitudes entre ces versions peuvent aussi confirmer son propos. Justement les traces des préférences esthétiques de l'instrumentiste (qui est habitué à un répertoire de musique contemporaine instrumentale) est ce qui fait que les deux versions aient quelque chose de semblable, dans mon opinion. A certains moments, on peut remarquer, dans les deux versions, un caractère presque idiomatique du violon, ce qui finit par façonner une personnalité similaire entre les deux versions. Cela veut dire que, de la même manière que la violoniste s'est adaptée aux autres instrumentistes, les deux aussi ont dialogué avec sa personnalité à elle. Cela vient renforcer la théorie que *Brain Washed, Brain Dead* a offert un cadre collaboratif ouvert à la personnalité et les interactions de chaque ensemble.

Une autre trace de ces collaborations c'est le fait qu'une partie du contenu apporté par les interprètes a été incorporée, dans le résultat final des œuvres. D'abord cela a été fait par l'intégration des suggestions conceptuelles et visuelles proposées par les musiciens et musiciennes. Surtout dans les versions 1 et 2 (en Colombie et en Argentine). Dans ces deux cas, c'était à elles de choisir le contexte politique et les émissions utilisées dans l'œuvre.

Mais aussi, cela peut être vu dans l'intégration de changements musicaux proposés par les interprètes, comme la fin de la pièce où il est demandé de produire des sons qui font référence à la perte de signal ou à l'échec de connexion. Comme mentionné précédemment, ce fut après la suggestion de l'ensemble Argentin que cette idée est passée d'un simple geste final de l'œuvre à une texture à être développée.

Alors, si nous suivons la pensée de Hayden et Windsor (2007) présentée au chapitre 1, nous pourrions dire que *Brain Washed, Brain Dead* a été élaborée de manière *interactive*. Cela principalement dû au fait que les niveaux de participation des interprètes étaient élevés. Mais aussi

parce que nous pouvons dire que nos fonctions, bien qu'assez marquées étaient, à la fois, confondues.

Il est possible de démontrer cette transition entre nos rôles, par exemple, lors des performances des œuvres. Dans ce cas, moi, je suis aussi en scène à interpréter l'œuvre. Pourtant, mon rôle est plutôt d'interpréter ce que chaque ensemble crée lors de la performance pour définir le meilleur moment pour déclencher les vidéos et marquer ainsi les transitions entre les sections de l'œuvre. La partie mobile et créative, à ces moments, n'appartiennent qu'aux instrumentistes.

De surcroît, dans le cas de l'ensemble brésilien (versions 3 et 5), un type spécial de collaboration intégrative a été vécu : celui que Heather Roche (2011) définit comme collaboration intime. Selon l'autrice, dans ces relations, formellement ou pas, il existe une relation créative professionnelle de longue durée entre deux ou plusieurs artistes. Ces collaborations peuvent être de longue durée dans le sens d'une œuvre développée pendant longtemps ou plutôt pour différentes œuvres développées en collaboration entre les mêmes personnes pendant leur carrière. Ma collaboration avec cet ensemble s'inscrit dans les deux cas.

Une telle dynamique permettra le développement d'un vocabulaire propre à ces personnes (Gyger, 2016; Kanga, 2014; John-Steiner, 2000 ; Del-Nunzio, 2014) et facilitera la reconnaissance des manières de travail créatif chez les autres ainsi que leurs habitudes, pensées, inspirations et approches techniques (Barrett, 2016). Un cas très connu de ce type de collaboration, est le cas de Meredith Monk qui travaille depuis longtemps avec le même ensemble dont certaines personnes qui ont travaillé avec elle depuis le début de sa carrière.

Ce qui est intéressant dans le cas de la participation de Koole, Fragoso et Amorim, à *Brain Washed, Brain Dead*, est que, bien que nous n'ayons pas eu le temps d'échanger lors des phases de pré-répétition et que nous ayons travaillé à distance sur la deuxième version, le fait que nous soyons si proches dans nos vies personnelles et professionnelles, et que nous partagions avec la même intensité les sentiments de frustration et de tristesse à l'égard de la réalité sociale et politique du Brésil, nous a permis un autre type d'échange social et un sentiment de collectivité très fort.

Finalement, *Brain Washed, Brain Dead* a montré son potentiel de créer du débat dans deux voies. D'abord, en intégrant des discussions sociales et politiques dans son processus créatif lors des rencontres pré-répétition ou pendant le processus de création de la partie musicale. Mais encore,

dans les différentes possibilités de communication avec le public, y compris la possibilité d'une conversation formelle après le concert, comme dans le cas de la présentation en Argentine.

Dans les possibilités de ces débats, je dois souligner l'importance de l'ouverture de tous les festivals, mais surtout leurs organisateurs et organisatrices qui ont accueilli le projet en cherchant à garantir la liberté artistique et d'expression pour que toutes les versions de *Brain Washed*, *Brain Dead* puissent se passer tout en intégrant un message et une prise de position politique claire.

Malgré le fait que le projet ne soit pas fini de la manière prévue (avec une performance qui intégrerait une installation sonore) je considère que les résultats au niveau des interactions sociales ont été fructueux en ce qui concerne une utilisation plus sociale de la création musicale. En effet, le projet m'a motivé à chercher d'autres formes de travail collectif ouvertes aux discussions sociales en me rendant attentive à certaines problématiques logistiques qui peuvent nuire ces rencontres et doivent être évitées. Même si je considère que le projet est fini, j'espère qu'il pourra avoir une vie et continuera à provoquer de la réflexion à d'autres publics à travers la diffusion de ces œuvres, surtout de leur version en format audiovisuel.

Conclusion

Les propositions collaboratives, comme celles nommées par Hayden et Windsor (2007) de *collaborations interactives* ou de *processus collaboratifs*, se sont avérées utiles dans ma recherche d'expériences de création collectives. Ces dynamiques suggèrent des rencontres pour l'expérimentation pratique et l'échange créatif entre compositeurs ou compositrices et interprètes, voire des interactions dans lesquelles il est sans intérêt de délimiter les rôles ou le rang de chaque personne. Dans ces dynamiques les œuvres sont construites par le contact direct et étendu entre ces personnes. Il existe aussi des outils qui peuvent aider à organiser les propositions collectives pour prévoir un temps de partage de plus grande qualité tout en gardant une efficacité de travail. Les partitions graphiques et textuelles, les propositions de *comprovisation* ou des rencontres pré-répétitions en sont des exemples, comme on l'a vu. Elles aident à guider le travail tout en laissant la place à un contact direct entre les personnes et les prises de décisions collectives.

Deuxièmement, les pratiques collaboratives peuvent nous amener des pistes sur la façon de nous impliquer, à travers l'art, dans les problématiques sociales de nos jours. D'abord, les collaborations nous permettent de créer des espaces ludiques de discussion sur des sujets importants pour une communauté ou groupe de personnes. Cela peut contribuer aux discussions et prises de conscience de certaines thématiques. Les actions collectives nous permettent aussi de partager nos connaissances (qui font partie de nos privilèges) tout en ayant l'art et l'inventivité comme outil d'apprentissage. Finalement, ces rencontres peuvent favoriser d'autres actions collaboratives susceptibles de créer des réseaux d'entraide contre les inégalités, concernant entre autres l'accès à l'expression artistique et à la technologie.

Inserés dans ce contexte, deux projets ont été développés pendant ma recherche doctorale : *Moi_Espace Public* et *Brain Washed, Brain Dead*. Les deux ont été développés au long de cinq ans et ont eu comme inspiration à la construction de leur structure, des pensées issues d'autres disciplines : dans le premier cas, les pensées du philosophe et urbaniste Henri Lefebvre sur l'usage et la production de l'espace public et dans le deuxième cas, les idées du philosophe et linguiste Noam Chomsky sur le contrôle de l'opinion publique par les médias de masse.

De plus, les deux penseurs s'inscrivent dans des problématiques de valorisation du travail des artistes qui sont majoritairement privés d'expression artistique par des mécanismes

inégalitaires de notre milieu social. En outre, ils invitent à la réflexion et à la discussion sur des thématiques sociales actuelles : les relations personnelles au sein de l'espace public à partir du point de vue de l'expérience de différentes femmes et des personnes non-binaires et la manipulation de l'information par des médias de masse en Amérique du Sud. De plus, *Moi _ Espace Public* était engagé dans la recherche de collaborations avec des personnes issues de différentes cultures et générations dans le but d'élargir les thématiques et les visions du projet. *Brain Washed, Brain Dead* a visé à appliquer les idées de Chomsky aux événements socio-politiques liés aux contextes de trois pays : l'Argentine, la Colombie et le Brésil.

Les deux projets ont fait recours aux partitions graphique-textuelles et aux discussions conceptuelles pendant les processus de créations de leurs œuvres. Dans le cas de *Brain Washed, Brain Dead*, la partition servait plutôt de guide de travail pour moi et les instrumentistes. Elle laissait la place à la créativité des musiciens et musiciennes, mais elle délimitait la structure et le type de texture à être créée. Il faut dire aussi que j'ai gardé un certain contrôle sur l'œuvre en démarquant, d'une certaine manière, mon rôle de « première autrice ». De plus, le fait d'avoir une partition qui nécessitait ma présence pendant les répétitions garantissait aussi mon contact avec les personnes avec qui j'ai collaboré.

En revanche, le développement de *Moi _ Espace Public* a été marqué par la quête d'une plus grande liberté de décision de la part des personnes collaboratrices. Alors, la partition finale sert plutôt de guide du processus de création me permettant de participer ou pas à la création des œuvres du projet. Si d'un côté, cela me met dans une relation plus horizontale avec les autres artistes, de l'autre côté, l'échange social cherché par moi peut aussi être perdu selon le contexte de création, comme c'était le cas quelquefois.

Au long des années, ces deux projets ont donné vie à plusieurs « versions » issues de propositions communes. La plateforme numérique dédiée à *Moi _ Espace public* compte aujourd'hui treize vidéos tandis que *Brain Washed, Brain Dead* a eu quatre versions présentées pendant des concerts et une version diffusée en mode album audiovisuel. Ces versions ont été construites dans des contextes et infrastructures différentes. Leurs processus de création ont été ajustés aux possibilités de temps et de structure possible à chaque collaboration. Cette flexibilité à s'adapter aux différents contextes de chaque collaboration a été nommé par Koole (2021) de *processus créatif ambulante*. Les réussites et les échecs vécus lors de ces créations m'ont servi à

mieux adapter ma proposition et aussi à susciter des réflexions sur les possibilités collaboratives que je pourrais atteindre. De plus, elles m'ont aidé à m'informer davantage sur les concepts issus d'autres disciplines et, ainsi, de mieux les connecter avec mes propositions artistiques.

Aujourd'hui, je considère *Brain Washed, Brain Dead* un projet terminé, alors que je compte continuer à trouver diverses situations et partenariats pour la création de nouvelles œuvres à être intégrées à *Moi_Espace Public* dans des collaborations avec un plus grand nombre de femmes et de personnes non-binaires.

En effet, pour la suite de *Moi_Espace Public* et pour mes futurs projets, j'ai envie de me rapprocher des branches de la musique plus engagées socialement. Je veux mieux connaître le *sound activism*, les musiques participatives et la médiation artistique. En plus de connaître des personnes qui ont les mêmes préoccupations que moi, j'espère connaître d'autres outils pour m'impliquer dans les projets engagés, collectifs et sociaux.

J'envisage, par exemple, de pouvoir partager mes connaissances en création sonore et visuelle avec des personnes qui n'ont pas accès à certains outils liés à l'art et à la technologie de base. Pour cela, je me lancerai dans une plus grande compréhension des outils accessibles comme des logiciels open-source ou des équipements réutilisés. Je compte encore comprendre comment adapter et offrir ces projets à des groupes de personnes cibles comme les personnes âgées ou les personnes malvoyantes.

Je compte aussi m'engager à trouver des partenariats avec des institutions plus alignées au type de valeurs et d'échange social que je recherche ainsi que des organismes impliqués dans un partage plus équitable de financement en art. Je pourrais citer comme exemple le collectif brésilien *Sonora: músicas e feminismos*¹⁰⁴ qui travaille sur différentes initiatives centrées sur les manifestations féministes dans le contexte des arts, visant à apporter de la visibilité et à permettre des discussions autour du travail artistique des femmes.

Finalement, j'ai envie d'apprendre davantage sur les pratiques collaboratives qui visent, comme Rodgers (2015) le propose, la recherche de nouveaux réseaux de distribution en ligne pour

¹⁰⁴ Web-site : <http://www.sonora.me/>, consulté le 13 août 2021.

offrir des solutions de partage d'information plus démocratiques que les grandes compagnies comme YouTube, Instagram, etc.

Références bibliographiques

- Amorim, Pedro, *Compor no mundo: Um modelo de compor música sobre bases fenomenológicas*, thèse de doctorat, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.
- Anderson, Virginia, « The beginning of Happiness: Approching Scores in Graphic and Text Notation », dans Paulo Assis, William Brooks et Kathleen Coessens (éd.), *Sound & Score Essays on Sound, Score and Notation*, Leuven, Leuven University Press, 2013, p. 130–142.
- Bhagwati, Sandeep, « Comprovisation: Concepts and Techniques », dans Henrik A. Frisk et Stefan Östersjö (éd.), *(Re)thinking Improvisation: Artistic Explorations and Conceptual Writing Book*, 2013, Lund, Lund University, p. 99-104.
- Bailey, Derek, *Improvisation*, New York, Da Capo Press, 1992.
- Björk, « The Invisible Woman: A Conversation with Björk », [Entrevue accordée à] Jessica Hopper, *Pickford*, 21 janvier 2015, <https://pitchfork.com/features/interview/9582-the-invisible-woman-a-conversation-with-bjork/>, consulté le 14 août 2021.
- Barrett, Margaret S., « Collaborative Creativity and Creative Collaboration: Troubling the Creative Imaginary », dans Margaret S. Barrett (éd.), *Collaborative Creative Thought and Practice in Music*, New York, Routledge, 2016, p. 03-14.
- Barrett, Margaret S., Andrew Ford, Patrick Murphy, Patricia Pollett, Elizabeth Sellars et Liam Viney, « The Scattering of Light: Shared Insights into The Collaborative and Cooperative Processes that Underpin the Development and Performance of a Commissioned Work », dans Margaret S. Barrett (éd.), *Collaborative Creative Thought and Practice in Music*, New York, Routledge, 2016, p. 17-31.
- Bouchard, Dominic, *La promenade médiatique contemporaine : Étude des usages tactiques de quelques espaces asymétriques problématisant le tour guidé*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2007.
- Born, Georgina, « After Relational Aesthetics, Improvised Music, the Social, and (Re)Theorizing the Aesthetic », dans Georgina Born, Eric Lewis et William Straw (éd.), *Improvisation and Social Aesthetics*, Durham, Duke University Press, 2017.
- Bosseur, Jean-Yves, *Musique et contestation : La création contemporaine dans les années 1960*, Paris. Minerve, 2019.
- Burkholder, J. Peter, Donald J. Grout et Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, New York, Norton, 2014.
- Caesar, Rodolfo, « A espessura da sonoridade: entre o som e a imagem », dans *XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, actes du colloque (Natal, 19, 20, 21, 22 et 23 août 2013), Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2013, <https://anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/paper/view/2342/537>, consulté le 14 août 2021.
- Campesato, Lílian, BONAFÉ, Valéria. « A conversa enquanto método para emergência da escuta de si », *DEBATES, Cadernos do programa de pós-graduação em música*, UNIRIO, n. 22, p.28-52, 2019.

- Canonne, Clément, « Du concept d'improvisation à la pratique de l'improvisation libre », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 47, n° 1, Croatian Musicological Society, 2016, pp. 17-43.
- Cohen, Renato, *Performance como linguagem: Criação de um tempo-espaco de experimentação*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2002.
- Coleman, Trevor, *Polycyclic Comprovisation*, thèse de doctorat, University of Otago, 2016.
- Cook, Nicholas, *Music as Creative Practice*, New York, Oxford University Press, 2018.
- Dale, Michael, *What is Comprovistaion?*, mémoire de maitrise, Mills College, Oakland, 2008.
- Davidson, Robert, *Collaborating Across Musical Style Boundaries*, dans Margaret S. Barrett (éd.), *Collaborative Creative Thought and Practice in Music*, New York, Routledge, 2016, p. 65-78.
- Deliège, Célestin, « Indétermination et improvisation », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 2, n° 2, 1971, pp. 155-191.
- Del-Nunzio, Mário, *Práticas colaborativas em música experimental no Brasil entre 2000 e 2016*, thèse de doctorat, Universidade de São Paulo, 2017.
- Dharmoo, Gabriel, « Reflets de la colonialité dans la scène des musiques nouvelles », *Intersections: Canadian Journal of Music*, vol. 39, n° 1, 2019, p.105-122.
- Doffman, Mark et Jean-Philippe Calvin, « Contemporary Music in Action: Performer–composer Collaboration within the Conservatoire », dans Eric F. Clarke et Mark Doffman (éd.), *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*, New York, Oxford University Press, 2017.
- Domenici, Catarina Leite, « O intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica », dans *Anais do XX Congresso da ANPPOM*, actes du colloque (Florianópolis, 23, 24, 25, 26 et 27 mai 2010), Universidade do Estado de Santa Catarina, 2010, p. 1142-1147.
- Domenici, Catarina Leite, « It Takes Two to Tango: A prática colaborativa na música contemporânea », *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, n° 6, 2013, p. 1-14.
- Domenici, Catarina Leite, « A performance musical e o gênero feminino », dans Isabel Nogueira et Susan Campos Fonseca (éd.), *Estudos de gênero, corpo e música: Abordagens metodológicas*, Goiânia/Porto Alegre, ANPPOM, 2013a., pp. 89-109.
- Dudas, Richard, « Comprovisation: The Various Facets of Composed Improvisation within Interactive Performance Systems », *Leonardo Music Journal*, vol. 20, 2010, pp. 29-31.
- Faraco, Arthur, *Comprovisação: Entre a composição e a improvisação na emergência de práticas musicais contemporâneas*, mémoire de maitrise, Universidade Estadual de Campinas, 2020.
- Faraco, Arthur et Manuel Falleiros, « Mystery and Manners: Comprovisação, localidade e cosmopolitismo », dans *XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, actes du colloque (Pelotas, 26, 27, 28, 29, 30 août 2019), Universidade Federal de Pelotas, 2019, <https://anppom.com.br/congressos/index.php/29anppom/29CongrAnppom/paper/viewFile/5575/2284>, consulté le 14 août 2021.
- Fernandes Santos, Thais, « Feminismo e política na música erudita no Brasil », *Revista Música*, vol. 19, n° 2, 2019, pp. 220-240.

- Finkel, Joseph, *Negotiating Music and Politics: John Cage's United States Bicentennial Compositions "Lecture on the Weather" and "Renga with Apartment House 1776"*, thèse de doctorat, Arizona State University, Tempe, 2011.
- Fragoso, Nathalia et Rogério Vasconcelos, « Treatise (Cornelius Cardew): análise visual e musical das páginas 1 a 4 », dans *Anais do 3o Nas Nuvens - Congresso de Música*, actes du colloque (Belo Horizonte, 01, 02, 03, 04, 05, 06, 07, 08 décembre 2017), Universidade Federal de Minas Gerais, 2017, p. 388-414.
- Goehr, Lydia, « Political Music and the Politics of Music », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 52, n° 1, 1994, pp. 99-112.
- Gorz, André, *L'immatériel : connaissance, valeur et capital*, Paris, Galilée, 2003.
- Gyger, Elliott, « No Stone Unturned: Mapping Composer–Performer Collaboration », dans Margaret S. Barrett (éd.), *Collaborative Creative Thought and Practice in Music*, New York, Routledge, 2016, p.33-47.
- Hannan, Michael Francis, « Interrogating Comprovisation as Practice-led Research », *Speculation and Innovation: Applying Practice Led Research in the Creative Industries*, actes du colloque (Brisbane, 5 avril, 2006), Queensland University of Technology, Brisbane, 2006, <https://researchportal.scu.edu.au/esploro/outputs/conferencePresentation/Interrogating-comprovisation-as-practice-led-research/991012821085402368>, consulté le 14 août 2021.
- Hayden, Sam et Luke Windsor, « Collaboration and the Composer: Case Studies from the End of the 20th Century », *Tempo*, vol. 61, n° 240, 2007, pp. 28–39.
- Hron, Terri, *Composing Idiomatically for Specific Performers: Collaboration in the Creation of Electroacoustic Music*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2015.
- John-Steiner, Vera, *Creative Collaboration*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- Kanga, Zubin, *Inside the Collaborative Process: Realising New Works for Piano*, thèse de doctorat, London Royal Academy of Music, 2014.
- Kelly, Caleb, *Gallery Sound*, New York, Bloomsbury, 2012.
- Koole, Matthias, *Ethnography of creative processes in contemporary music: collaboration(s), notation, orality*, thèse de doctorat, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.
- Landres, Sophie, *Opera for Automatons: Charlotte Moorman's early collaborations with Nam June Paik*, thèse de doctorat, Stony Brook University, 2017.
- Lee, Sonia, « Documentaire et engagement : Un regard certain sur le monde », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 33, n° 1, Lincoln, University of Nebraska Press, 2018, pp. 48-59.
- Lensing Udo, Jörg, « From Interdisciplinary Improvisation to Integrative Composition: Working Processes at the Theater der Klänge », dans Matthias Rebstock et David Roesner (éd.), *Composed Theatre, Aesthetics, Practices, Processes*, Chicago, Intellect Ltd, 2013, p.9-14.
- Leppert, Richard David, *The sight of sound : music, representation, and the history of the body*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- Les Levine, « It's Realistic But Is It Art? » *The Saturday Review*, February 3, 1973, p. 18-24.
- Love, Karlin et Margaret S. Barrett, « Learning to Collaborate in Code: Negotiating the Score in a Symphony Orchestra Composers' School », dans Margaret S. Barrett (éd.), *Collaborative Creative Thought and Practice in Music*, New York, Routledge, 2016, p. 49-64.

- Majeau-Bettez, Emanuelle, « Cool Control, Occam, and Océan: The Radigue and Bozzini Game », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 18, n° 1, 2017.
- Malloy, Juddy, *Women, Art and Technology*, Massachusetts Institute of Technology, 2003.
- Melrose, Susan, « Positive Negatives: Or the Subtle Arts of Compromise », dans Noyale Colin et Stefanie Sachsenmaier (éd.), *Collaboration in Performance Practice*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2016, p.51-74.
- Michaud, Pierre, « L’audiovisuel au profit du niveau neutre ? ou Écrire l’oralité », *Circuit, Musiques contemporaines*, vol. 26, n° 3, 2016, p. 85–89.
- Nascimento Gonçalves, Fernando, « Tecnologia e cultura: usos artísticos da tecnologia como prática de comunicação e laboratório de experimentação social », *Revista FAMECOS*, n° 38, 2009.
- Mockus, Martha, *Sounding Out, Pauline Oliveros and Lesbian Musicality*, Routledge, 2008.
- Navarre, Maud, *Le genre dans l’espace public : quelle place pour les femmes?*, Paris, L’Harmattan, 2018.
- Neiva, Tânia Mello et Isabel Porto Nogueira, « Mujeres en la música experimental y colectivos feministas en estudios sonoros en Brasil », *Revista de las artes*, vol. 78, n° 1, 2018, p. 98-124.
- Neiva, Tânia Mello, Isabel Porto Nogueira, et Camila Durães Zerbinatti, « Reflections on Feminist Collaborative Initiatives in Music in Brazil and their Implications to the Policies of Resistance and Creativity », *Per Musi*, n° 39, 2019, <https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/5268>, consulté le 14 août 2021.
- Nettl, Bruno, Ruth M. Stone, James Porter et Timothy Rice, *The Garland Encyclopedia of World Music: South Asia: The Indian Subcontinent*, New York et Londres, Routledge, 1998.
- Niederauer, Martin, *Knowledge-based cooperation between art music composers and musicians*, 2015, <https://www.p-art-icipate.net/knowledge-based-cooperation-between-art-music-composers-and-musicians/>, consulté le 14 août 2021.
- Nogueira, Isabel, « Vozes, sons e herstories: Tecendo a pesquisa feminista em música experimental no Brasil », *DEBATES, Cadernos do programa de pós-graduação em música*, UNIRIO, n° 22, 2019., p. 53-79.
- Östersjö, Stefan, *SHUT UP 'N' PLAY! Negotiating the Musical Work*, thèse de doctorat, Lund University, 2008.
- Patriota, Rainer, « Corpo e sociabilidade na experiência musical: por uma estética da heteronomia », dans Lia Tomás (éd.), *Fronteiras da música : Filosofia, estética, história & política série pesquisa em música no Brasil*, vol, 6, São Paulo, ANPPOM, 2016, pp. 96-111.
- Puig, Daniel, « Graphic Scores and Diagrammatic Thinking », dans Fernando Iazzetta, Lílian Campesato et Rui Chaves (éd.), *Sonologia – Out of Phase, Proceedings of the International Conference on Sound Studies*, São Paulo, NuSom – Research Centre on Sonology, 2016, p. 247-254.
- Rebelo, Pedro, « Notating the Unpredictable », *Contemporary Music Review*, vol. 29, n° 1, 2010, p. 17–27.
- Rebelo, Pedro, *Cidade Museu – the making*, 2015, <https://pedrorebelo.org/2015/07/08/cidade-museu-the-making/>, consulté le 14 août 2021.
- Rocha, Fernando de Oliveira, *A improvisação na música indeterminada: análise e performance de três obras brasileiras para percussão*, mémoire de maîtrise, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

- Roche, Heather, *Dialogue and Collaboration in the Creation of New Works for Clarinet*, thèse de doctorat, University of Huddersfield, 2010.
- Rodgers, Tara, « *Cultivating Activist Lives in Sound* », *Leonardo Music Journal*, vol. 25, 2015, pp. 79–83.
- Roe, Paul, *A Phenomenology of Collaboration Contemporary Composition and Performance*, thèse de doctorat, The University of York, 2007.
- Schroeder, Franziska, « *Museum City: Improvisation and the Narratives of Space* », *Organised Sound*, vol. 21, n° 3, Cambridge University Press, 2016, p. 249–259.
- Schuiling, Floris, *The Instant Composers Pool and Improvisation Beyond Jazz*, New York, Routledge, 2019.
- Siqueira, Maria Fantinato Géo, *A própria maneira, bandas experimentais e música improvisada no Rio de Janeiro*, mémoire de maitrise, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.
- Wark, Jane, *Radical Gestures: Feminism and Performance Art in North America*, Montréal, McGill-Queen's Press, 2006.
- Warren, Jeff R., *Music and Ethical Responsibility*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.
- Vear, Craig, *The Digital Score: Musicianship, Creativity and Innovation*, New York, Routledge, 2019.

Université de Montréal

La création musicale comme espace d'échange collectif et de débat social

Fichiers relatifs – Moi_Espace Public
Partition et œuvres créées dans le cadre du projet

Par
Thais Montanari Cabral

Faculté de Musique

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de Doctorat
en Composition et création sonore

Août 2021

© Montanari Cabral, 2021

Moi_Espace Public

Partition Initiale (2016-2017)

SOLOS

Chaque musicienne doit choisir une expérience ou sujet d'intérêt personnel dans un rapport entre soi et l'utilisation de l'espace public (ex. Accessibilité, droit à la parole / à l'information / aux choix, image et affirmation de soi, insertion sociale, limites et différences entre partage et délimitation des espaces, équité, sécurité, etc.)

En fonction de la problématique et du lieu choisis, chaque musicienne va créer un morceau musical d'environ 6-8 minutes, où il/elle va aborder ces enjeux dans une structure de base de la musique :

A. Quel est le rôle, le personnage attendu par la société dans le contexte choisi? <u>Concept:</u> <u>Idée musicale:</u>
B. Quel est le vrai personnage joué par soi-même. Qui êtes-vous réellement ? Pourquoi l'êtes-vous ? <u>Concept:</u> <u>Idée musicale:</u>
C. Qui est le personnage idéal envisagé par vous même par rapport à la thématique dans le contexte choisi. <u>Concept:</u> <u>Idée musicale:</u>
D. Quel sentiment vous procure la différence entre les personnages en A/B et C. <u>Concept:</u> <u>Idée musicale:</u>
E. De quelle façon vous gérez (ou pouvez gérer) cette différence exprimé en D dans le contexte de notre société actuel. <u>Concept:</u> <u>Idée musicale:</u>

**L'ordre de ces sections peut être changé au choix de l'interprète.*

Pendant la création de ce morceaux, les musiciennes doivent choisir et analyser un espace public capable de servir de métaphore pour ces problématiques (ex. Bâtiments publics, bar ou café, centre de commerce, marché, espace de loisirs, espace virtuel, rue, transport commun, etc.)

Enfin, chaque musicienne performe son morceau à l'espace public défini. Ces performances, ainsi que d'autres images d'elle, des images de ces espaces et encore leur paysage sonore, doivent être enregistrées et conservées pour le montage d'une vidéo. Cette vidéo doit passer au public les intentions discutées dans la structure base.

Moi_Espace Public

Partition Finale (2021)

Thais Montanari

MOI _ ESPACE PUBLIC

thaismontanari.com/mep

Moi_Espace Public fait appel à toute personne s'identifiant comme femme ou non-binaire, souhaitant partager son vécu personnel en lien avec les manières de s'exprimer et de se comporter dans différents espaces publics, y compris l'espace virtuel.

Cette partition est une invitation à réfléchir sur l'espace qui nous entoure et comment nous nous intégrons à lui.

Suivez ces étapes pour la création de votre vidéo :

1. Lisez et réfléchissez sur les extraits ci-dessous adaptés du livre *La Production de l'Espace* de Henri Lefebvre :

Chaque membre de la société considéré se situe dans l'espace. Il se met au centre, se désigne, se mesure et sert à mesurer. Le statut social implique un rôle et une fonction : un individu et un personnage. Plus un lieu, une place, un poste.

Chacun situe son corps dans son espace et perçoit l'espace autour de son corps. L'énergie disponible de chacun vise à s'y employer, trouvant dans les autres corps, inertes ou vivants, tour à tour des obstacles, des dangers, des alliances, des récompenses.

2. Projetez-vous dans une situation ponctuelle ou quotidienne, dans laquelle vous vous analysez dans le rapport entre construction et utilisation de l'espace public et liberté personnelle (exemples : accessibilité, droit à la parole / à l'information / aux choix, image et affirmation de soi, insertion sociale, équité, sécurité, etc.).

3. Dans cette problématique, réfléchissez aux questions suivantes :

- A. Quel est le rôle, le personnage de vous attendu par la société dans ce contexte ?
- B. Quel est le vrai personnage joué par vous dans ce contexte ?
- C. Quel est le personnage idéal envisagé par vous dans ce contexte ?
- D. Quels sentiments vous procurent la différence entre les personnages en A, B et C (s'il en a).

4. Comme suite à cela, choisissez un espace public capable de servir de métaphore ou décor de ces problématiques. En personne ou à travers votre mémoire, visitez, observez et écoutez cet espace. Situez-vous à l'intérieur de cet espace. En visitant cet espace, pensez à des idées sonores et visuelles pour représenter les personnages et les sentiments apparus à l'étape de numéro 3.

5. Reproduisez et/ou enregistrez ces sons et ces images à travers n'importe quel moyen.

6. Pensez à une structure pour mettre ensemble ce matériel sonore et visuel dans le but de communiquer vos pensées dans l'étape numéro 2 et numéro 3 ainsi que toute autre réflexion que vous avez eue.

7. En vous basant sur cette structure, avec le matériel sonore et visuel que vous avez créé et enregistré dans les étapes précédentes, vous devez créer une œuvre audiovisuelle d'une durée de 3 à 20 minutes. Créez cette vidéo dans l'esthétique que vous souhaitez et avec les moyens que vous sont disponibles.

_ CONSIGNES GÉNÉRALES POUR PARTICIPER AU PROJET _

Une fois réalisée, la vidéo sera mise en ligne et diffusée sur une page web dédiée au projet, ainsi que sur des médias connexes (réseaux sociaux des partenaires, etc). En participant à ce projet, vous concédez une licence non exclusive sur le matériel soumis autorisant sa reproduction et sa diffusion à des buts non lucratifs. Pour participer vous devez reconnaître et garantir que le document ne contient aucun élément diffamatoire, et ne fait pas d'incitation à la discrimination, à la haine, à la violence ou à la ségrégation. Il est de votre responsabilité la vérification des démarches à la concession des droits pour votre vidéo et les contenus qui l'accompagnent.

Les vidéos doivent être disponibles sur n'importe quel lien lisible dans un *player* tiers ou une page Web (le lien de partage de votre vidéo doit être soit public, soit non répertorié).

Si vous avez besoin d'aide ou si vous avez des questions, écrivez-moi par mail :
thaismontanari@riseup.net

_ CONSIGNES POUR L'ENVOI DE VOTRE VIDÉO _

Envoyez le courriel suivant à thaismontanari@riseup.net :

*Je désire participer au projet Moi_Espace Public avec l'œuvre partagé par le lien suivant : (**LIEN DE VOTRE VIDÉO**). Je concède une licence non exclusive sur le matériel soumis autorisant sa reproduction et sa diffusion à de buts non lucratifs sur la page web de Moi_Espace Public et ses médias connexes.*

*(**VOTRE NOM + VOTRE NOM ARTISTIQUE**)*

Si vous le souhaitez, envoyez également :

- Un petit texte sur votre création (100 mots maximum) ;
- Les noms et les rôles des personnes impliquées dans la création ;
- Un lien de partage pour tout autre document en rapport à votre vidéo ;
- Votre contact, votre page web ou d'autres plates-formes de diffusion de votre travail.

Œuvres créées dans le cadre du projet

Plateforme numérique

www.thaismontanari.com/mep, consulté le 14 août 2021.

Vidéos

Ariana Pedrosa (2020)

<https://vimeo.com/414611837>, consulté le 14 août 2021.

An-Laurence Higgins (2020)

<https://vimeo.com/414622474>, consulté le 14 août 2021.

Charlotte Layec (2020)

<https://vimeo.com/414614440>, consulté le 14 août 2021.

Florence Garneau (2020)

<https://vimeo.com/414790919>, consulté le 14 août 2021.

Geneviève D'Ortun (2020)

<https://vimeo.com/414618194>, consulté le 14 août 2021.

Julie Hamelin (2020)

<https://vimeo.com/414620223>, consulté le 14 août 2021.

Chantal Garcia (2021)

<https://vimeo.com/530371119>, consulté le 14 août 2021.

Ensemble (2021)

<https://vimeo.com/548983416>, mot-de-passe : mepcda, consulté le 14 août 2021.

Karol Moura (2021)

<https://vimeo.com/557277593>, consulté le 14 août 2021.

Léa Boudreau (2021)

<https://vimeo.com/535497425>, consulté le 14 août 2021.

Marianela Rey (2021)

<https://vimeo.com/532068326>, consulté le 14 août 2021.

Nathalia Fragoso (2021)

<https://vimeo.com/556972685>, consulté le 14 août 2021.

Sara Lana (2021)

<https://vimeo.com/556891920>, consulté le 14 août 2021.

Vie Charles (2021)

<https://vimeo.com/533590531>, consulté le 14 août 2021.

Université de Montréal

La création musicale comme espace d'échange collectif et de débat social

Fichiers relatifs - Brain Washed, Brain Dead
Partitions et œuvres créées dans le cadre du projet

Par
Thais Montanari Cabral

Faculté de Musique

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de Doctorat
en Composition et création sonore

Août 2021

© Montanari Cabral, 2021

Brain Washed, Brain Dead

Partition Section 1 (2016)

Technical notes

- Electronics on Ableton live: recordings (radio News app, youtube, etc.) and effects on the instruments.

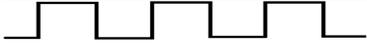
- Sound interface connected to Computer

Chanel 1 - Smartphone // Chanel 2 – Mic contact Wind // Chanel 3 – Mic contact 1 Clavier //

Chanel 4 – Mic contact 2 Clavier // Chanel 5 – Mic contact 1 Percussion //

Chanel 6 - Mic contact 2 Percussion

Instructions on the score

	Make a subtle transition
	Develop the last idea in a texture
	Create a gesture and repeat it creating a texture
	Add it to an existent idea
	Insert resonances on the last texture
	Create a distortion on this texture
	The numbers on the scores indicate gestures or textures to be remembered later on the music

Electronics indications on the score

A- Journalist's voice

B- Repetition of one word

C – Same word said by others voices

D – Resonances

E – Consequences of that repetition

F – Words with distortion + distortion on instruments

G – N.C. on the subject

H – Interference of the repetitions on Noam's speech

I - Repetition + distortion

J - Consequences of that repetition

Brain washed, brain dead

Thais Montanari

Electronics **||** _____ **A** | **B**  | **C** | _____

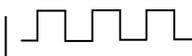
Saxophone *f* Short gestures inspired by people's voices on radio **1** | **Dev**  | **2** | **5** + *z* | _____

Piano *f* Short gestures inspired by people's voices on radio **1** | **Dev**  | **2** | **5** + *z* | _____

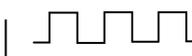
Batterie *f* Short gestures inspired by people's voices on radio **1** | **Dev**  | **2** | **5** + *z* | _____

+3'00"

Elec. ⁵ **||** **D** | _____ | **E** *f* | **F** | _____ ^{+3'00"}

Sax. **Res.** | **Dev**  | **3** | **Dev** *Allow this distortion to take place in the texture* 

Pia. **Res.** | **Dev**  | **3** | **Dev** *Allow this distortion to take place in the texture* 

Batt. **Res.** | **Dev**  | **3** | **Dev** *Allow this distortion to take place in the texture* 

9

Elec. || _____ | **G** | **H** | **I** | _____

Sax. **3+1** | - | **1** *pp* | **1+3** *f* | _____

Pia. **+2** | - | _____ | **3+5** *ff* | _____

Batt. **3+1** | **1** *pp* | **1+3** | **3+5** *f* | _____

13

Elec. || **J** | _____ | **+2'00"** ||

Sax. **5** | _____ | _____ ||

Pia. **5** | _____ | _____ ||

Batt. **5** | _____ | _____ ||

Brain Washed, Brain Dead

Partition Version 1, 2 et 3 (2017)

NOTAS SOBRE A PARTITURA

—————>
transição sutil

+
adicionar à textura criada anteriormente

DESENV.

Desenvolver a textura anterior (se for o caso, levando em considerações as indicações feitas.)

EQUIPAMENTO E MATERIAL DE APOIO

Um computador com uma projeção mapeada em duas telas.

Para informações sobre tape e vídeos de apoio : thaismontanari@riseup.net

NOTAS PARA O DESENVOLVIMENTO DA PEÇA

Durante toda a peça, os instrumentistas devem criar texturas musicais segundo as indicações na partitura, sempre se relacionando com o som dos demais instrumentistas e com os diferentes sons dos áudios e vídeos.

A peça acontece em quatro seções:

SEÇÃO INTERRUÇÃO: Ao longo de toda a peça, as texturas desenvolvidas são interrompidas com trechos de publicidades ou com trechos de programas de entretenimento e comportamento de no máximo 45 segundos. Quando isso acontecer, os músicos podem escolher interagir com essas propagandas ou simplesmente escutá-las. Após o fim destes, os músicos devem retomar a peça do ponto anterior. A intervenção dessa seção deve ser cada vez mais presente, até que, no final da peça, última linha da seção 3, essas interrupções façam parte da idéia desenvolvida.

///

SEÇÃO 1

Áudios e vídeos	 [1]	 Repetição mesmo áudio	 Mesmo áudio em loop	 Parar o áudio uma vez que inaudível	
Texturas instrumentos		 A cada repetição, os instrumentistas devem tocar um gesto capaz de cobrir certas palavras-chaves para o entendimento dessa frase. Cada som escolhido deve ser utilizado novamente à cada repetição.	 A cada repetição, os instrumentistas introduzem mais sons até o ponto em que não seja mais possível ouvir o áudio inicial.	(1) DESENV.  Gestos mecanicamente repetitivos.	 + ressonâncias a essa camada repetitiva.

//

Á.V.	 [2]	 [3]		 [4]
T.M.	DESENV.	 Deixar as ressonâncias ganharem mais espaço		 + distorções

//

Á.V.		 [5]
T.M.	DESENV.	 1

///

SEÇÃO 2

Á.V.	 [6] sem som	 [6] som aparece aos poucos	 [6] com som		 [7]
T.M.	 + inserir silêncios	(2) DESENV.   Abandonando as repetições, mas mantendo os mesmos gestos utilizados.			 + sons cada vez mais longos e cada vez mais graves.

//

Á.V.		 [8]	 loop fim vídeo	
T.M.	DESENV.		 pulsção de sons graves em crescendo.	DESENV. 

///

SEÇÃO 3

Á.V.	 [9]		 [10] dividido em duas imagens	 [10] em uma só imagem	 [11]
T.M.			  sons agudos com muita distorção.	<i>sfz</i> + sons bruscos e agressivos	+ 

//

Á.V.		 [10] em uma só imagem	 [12]	 [13]	 [S]
T.M.	<i>sfz</i> DESENV.		 DESENV.	DESENV. + 1	

//

Á.V.	 [13+S]		 [14]	
T.M.	DESENV.		1	
			 Sons longos que fazem referência a equipamentos fora do ar ou com interferência.	

Œuvres créées dans le cadre du projet

Section 1 – Labo de Musique Contemporaine, Canada (2016)

<https://archive.org/details/bwbd-labo>, consulté le 14 août 2021.

Version 1 – Festival in Tiempo Real, Colombie (2017)

<https://www.youtube.com/watch?v=LZaM5B3OcUc>, consulté le 14 août 2021.

Version 2 – Festival Caja Negra, Argentine (2017)

https://archive.org/details/bwbd_Arg, consulté le 14 août 2021.

Version 3 – SESC Partituras, Brésil (2017)

<https://archive.org/details/bwbd-bh>, consulté le 14 août 2021.

Version 4 – La Vitrola, Canada (2018)

<https://vimeo.com/290264711>, consulté le 14 août 2021.

Version 5 – Version sur média fixe (2021)

<https://www.youtube.com/watch?v=9SDXan4oojk>, consulté le 14 août 2021.