

## Festival ELEKTRA + 1e Biennale internationale d'art sonore – BIAS

Francine Dagenais

---

Numéro 106, automne 2015

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/79458ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

2368-030X (imprimé)

2368-0318 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Dagenais, F. (2015). Festival ELEKTRA + 1e Biennale internationale d'art sonore – BIAS. *ETC MEDIA*, (106), 58–65.



FESTIVALS

# ELEKTRA, BIAS

REMIX EN VASES COMMUNICANTS **S**



The User, Coincidence Engine One (détail). Photo © Corinne Gautron.



Peut-être était-ce à cause de la nouvelle Biennale internationale d'Art sonore, mais la 16<sup>e</sup> édition du Festival international numérique Elektra semblait déborder davantage du cadre et des sites habituels. En plus de l'Usine C, où se tenait la majeure partie des prestations d'Elektra, on pouvait voir et entendre des œuvres de la BIAS à la Cinémathèque québécoise, au complexe de Gaspé, au Centre Phi, à la Société des arts technologiques ainsi qu'à un nouveau site en particulier, le Musée d'art contemporain de Montréal. Que ce soit intentionnel ou non, son thème, *Post-Audio*, reflétait celui du Mois de la Photo à Montréal 2015, *La Condition post-photographique*. Aller au-delà des catégories et

disciplines semble maintenant un acquis autant pour la pratique des arts visuels que pour celle de l'art sonore.

E16 et la BIAS ne présentaient pas uniquement une expérience du son, mais plutôt une expérience du son augmenté de l'image, du dispositif sensoriel, et finalement de la psyché. Ce concept élargi de l'écoute nous était offert en une diversité de formats (concerts, installations et performances) et d'approches (audiovisuelles, sonores, multisensorielles et immersives). E16 était très large dans sa portée, regroupant plus de 30 artistes internationaux du domaine numérique œuvrant à la limite du sonore et du visuel, et combinant la culture DJ avec musique expéri-



DUB-Russell et Yansuyuki Yoshida, *Bosozoku*. Photo : GRIDSPACE.

mentale, populaire, traditionnelle et savante. La BIAS<sup>1</sup> présentait un groupe éclectique de praticiens de l'art sonore qui semblaient tout à fait à l'aise dans un format ouvert où les limites disciplinaires et culturelles, lorsqu'elles subsistent, se font de plus en plus perméables. Il semble que nous ayons atteint la masse critique. Il y a maintenant un échange ouvert entre les disciplines et les cultures populaires et savantes pour les praticiens de musique électroacoustique ainsi que des arts sonores et visuels.

L'érosion du système occidental des Beaux-arts, des frontières entre disciplines, entre genres majeurs et mineurs, ou entre cultures savante et populaire se fait

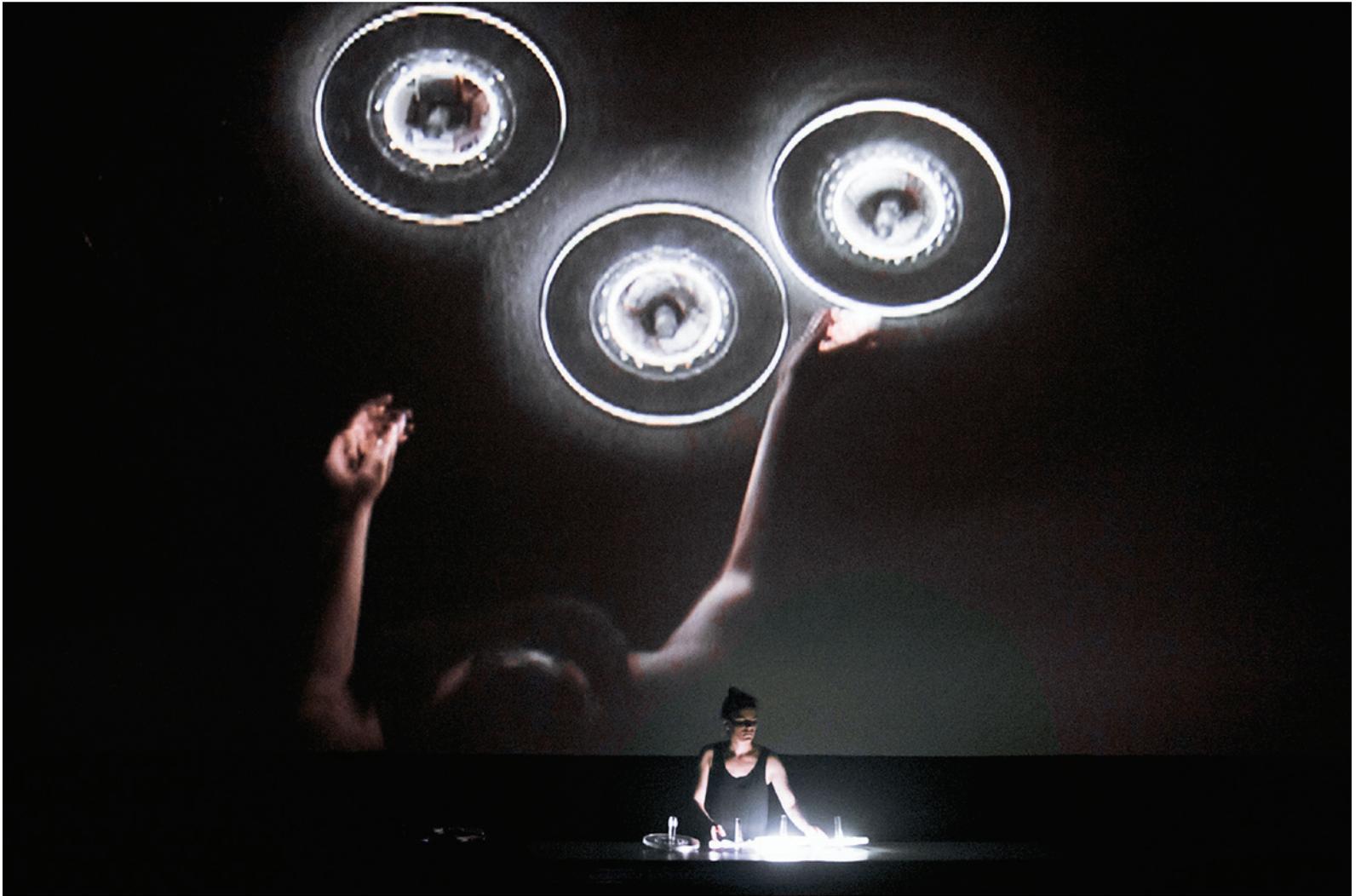
sentir à tout le moins depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, les dadaïstes, futuristes et surréalistes allaient provoquer l'indignation en s'appropriant images, objets et sons puisés à même la culture de masse (artefacts de la culture populaire, objets et sons bruitistes). L'émergence de nouvelles formes d'art et de médias multisensoriels (environnemental, de l'installation, de la performance et de la vidéo) vers la fin des années 1950 et 1960 ne fit que confirmer la perte d'emprise de la vision sur les arts visuels (ou de l'ouïe en musique) et la nouvelle tendance vers l'échange fertile entre les disciplines<sup>2</sup>. Ainsi, dans les années 1990, lorsque Kirk Varnedoe, le directeur du MOMA, rédige un texte sur les cultures savantes et populaires dans un essai d'accompagnement à l'exposition « High and Low »<sup>3</sup>, les deux phénomènes sont déjà bien établis dans la pratique. En parallèle, et tout à fait tributaire de cet effondrement, l'art sonore vit le jour au début du XX<sup>e</sup> siècle, et se développa davantage au cours des années 1980<sup>4</sup>. Dans le contexte actuel, même si des questions en regard des catégories pré-analogique et analogique, audio et post-audio, numérique et post-numérique persistent (ce qui était évident lors des panels sur les arts numériques à Montréalissimo), ici, le libre-échange entre catégories et genres s'affirme comme un des traits dominants du moment.

Un des exemples les plus marquants de ce phénomène est l'usage de la mise en scène, de l'appareillage, de l'ambiance audiovisuelle de la musique électronique de danse (l'EDM). Celle-ci a longtemps été perçue comme un phénomène européen n'ayant jamais réussi à se propager mondialement. Or de nos jours, l'EDM et la culture rave prennent de l'ampleur et s'affirment dans la culture de masse<sup>5</sup>. Dès le début, la culture rave favorisait les expériences immersives, multisensorielles, populistes et ponctuelles durant lesquelles les participants désinhibés, leur système limbique saturé d'euphorie synthétique, allaient se jeter nuitamment dans une mer affectueuse et dansante. À 125 bpm et plus, les rythmes pulsés de l'EDM battent au cœur d'Elektra/Mutek et, de manière un peu plus mitigée, de celui de la BIAS. Quels que soient ses antécédents, les praticiens culturels, populaires ou savants, ont adopté l'EDM. Tout comme les cultures du rap et du hip-hop avant elle, l'EDM est en train de s'insinuer dans presque tous les genres musicaux. Ce raz-de-marée engouffre tout sur son passage, et ce, à l'échelle planétaire.

Quelques questions post-E16/BIAS : comment peut-on mesurer l'impact sur nos corps et nos esprits de l'effusion de données synthétiques assaillant notre appareil sensoriel ? Qui plus est, est-ce la dissémination instantanée des formes populaires et savantes de la culture à travers les mêmes médias sociaux qui aurait causé leur homogénéisation<sup>6</sup> ?

Avec ces réflexions en tête, je me suis rendue à la Satosphère pour voir l'œuvre de Paul Prudence intitulée *Lumophore II*. Il s'agissait d'une visite guidée au sein de l'atome. Cette expérience immersive, vue à son meilleur assise ou même allongée au sol, aurait pu facilement être présentée dans un festival tel que Coachella, Glastonbury ou Osheaga, sous la rubrique varia électropsychédéliques. Il est important de noter que la plupart des œuvres d'E16 présentaient un très haut niveau de connectivité entre les composantes sonores et visuelles, ce qui n'étonnera personne dans ce contexte. Par exemple, Alpha nous offrait une expérience en direct, mais contrôlée, jouant sur les limites des champs perceptuels, et soulignant la spatialité visuelle et sonore. La très dynamique performance collaborative entre Diamond Version + Ito fut un franc succès auprès de la foule. Comme l'EDM est un genre qui favorise davantage les machines à percussion ou claviers synthétiques, la réintégration d'un instrument soliste – semblable à la guitare – étonnait. Vues dans ce contexte numérique, les improvisations d'Ito sur son Optron, un dispositif constitué de tubes fluorescents modifiés, donnaient l'impression d'une version numérisée, et exponentielle, de *Guitar Hero*, mais exigeant un niveau d'adresse bien supérieur.

Des œuvres produites en duos, *Bosozoku*, de DUB-Russell et Yasuyuki Yoshida, furent pour moi l'une des performances marquantes d'E16. La vidéo s'inspire du roman de science-fiction *Mona Lisa s'éclate*, où l'auteur, William Gibson, revisite le phénomène des *bosozoku* à la sauce cyberpunk. Le titre renvoie aussi à des hordes d'adolescents dépités, anciens *kamikazes* et vétérans de guerre, qui sublimaient leurs pulsions suicidaires en s'adonnant à la course à motocyclette, et semaient la pagaille partout sur leur passage. L'apport visuel de Yoshida témoigne des nombreux glissements néologiques subis par le mot et le phénomène culturel. La vidéo musicale est modifiable et Yoshida remaniait les séquences à son gré,



Myriam Bleau, *Soft Revolvers*, 2015. Photo : GRIDSPACE.

en direct, à l'aide de patch-throughs (patches correctifs de logiciel permettant la manipulation en direct). La composante sonore de DUB-Russell offrait une plus grande variation dans la mesure que le pattern « four-to-the-floor » (pattern de grosse caisse sur les temps forts, avec une mesure à 4/4 habituel préconisé par l'EDM, et atteignant aussi les 140 bpm (*beats per minute*, battements par minute). La portion vidéo empruntait à la culture japonaise, savante et populaire, des images glanées sur Internet (personnages manga et de théâtre traditionnel, buddhas, et les canins et félins de rigueur). Yoshida improvisait sur cette esthétique de rue (icônes, idiomes populaires et kitsch) avec des variations sans fin s'égrenant à la vitesse des bosozoku<sup>7</sup>, en une perpétuelle mise en abyme.

L'artiste Quayola présentait deux vidéos intitulées *Topologies* à partir d'œuvres de la collection du Prado, *Las Meninas*, de Velazquez (1656) et *Immacolata Concezione*, de Tiepolo (1767-68). Ayant passé une grande partie de ma carrière à enseigner les différents systèmes de la perspective ainsi que la manière de repérer les diagonales, lignes d'horizon et points de fuite dans un tableau, quel plaisir pour moi de visionner ces œuvres qui révèlent la composition dans son échafaudage, sa logique et ses propriétés géométriques par pavage triangulaire. L'œuvre témoigne de la grande adresse de l'artiste à mettre au jour les liens entre les siècles et les régimes scopiques. Un peu comme si les œuvres elles-mêmes se déplaient pour se dévoiler petit à petit, et la bande sonore semblait mimer les crissements d'un papier d'aluminium qu'on défroisserait au fur et à mesure. Le contraste entre ce fond d'ambiance zen synthétique et les prestations à l'Usine C, avec leurs bpm en accéléré, était frappant.

Dans le cadre de la BIAS, mais toujours à l'Usine C, *Soft Revolvers*, de Myriam Bleau, était une œuvre féérique. Cette dernière était constituée de quatre toupies conçues sur mesure, qui transmettaient des données à un ordinateur par l'entremise d'un logiciel spécialisé et de la technologie sans fil. Chacune d'entre elles se joue comme un instrument distinct qui correspond à un son ou une à une voix. En faisant tourner les toupies nimbées à des rythmes et saccades divers, l'artiste nous renvoyait à la culture hip-hop et scratch, avec des variations de vitesse ou d'intensité affectant la clarté ou la qualité des sons qui en découlaient. L'apport visuel produit en direct à partir d'une caméra placée au-dessus de la table de performance n'était pas sans rappeler la mise en scène d'émissions culinaires, conférant à la performance un très haut niveau d'instantanéité, et permettant à l'auditoire d'observer de très près les manipulations de l'artiste en direct, ce qui offrait une perspective surréelle sur le trope du DJ EDM.

La tendance vers l'interdisciplinarité et la démocratisation des cultures se faisait toujours sentir lors de ma visite au Studio Multimédia du Conservatoire de musique de Montréal, où les professeurs Louis Dufort et Martin Bédard présentaient une soirée de *Nouvelle musique numérique* avec un programme comportant des œuvres de musique multipiste électroacoustique visualisée<sup>8</sup>, réalisées par de jeunes compositeurs, dont plusieurs se seraient sentis très à l'aise dans le contexte EDM d'E16.

Alors que plusieurs des œuvres de la BIAS intégraient des artefacts sonores et visuels du quotidien ou de la culture populaire, celles-ci restaient de nature plus conceptuelle, et donc plus près de la culture savante. Le premier événement de la BIAS était une mise en scène, très théâtrale, d'une œuvre de Cod.Act intitulée *Nyloid*, un insectoïde géant propulsé par torsion. J'imaginai d'emblée la progéniture post-arachnoïde de *Maman* (de Louise Bourgeois, 1999), émergeant enfin de sa capsule et peinant à faire ses premiers pas. Une trame sonore comportant plusieurs fragments de balbutiements infantiles ne faisait qu'accentuer cette impression.

Les œuvres empruntaient à divers modes et périodes de production, du pré-analogique à l'analogique et au numérique. Avec *Frequencies (Friction)*, Nicolas Bernier démontrait le phénomène de battement en combinant un signal d'oscillateur analogue maintenu à 479,5 Hz avec le son d'une fourchette résonnant à B 480 Hz. Pour l'artiste, la friction qui en résulte ne se joue pas uniquement entre les fréquences, mais aussi entre les disciplines (art sonore et la physique) et les périodes historiques d'expérimentation sonore<sup>9</sup>. Une différence de seulement 0,5 Hz cause une interférence toutes les 0,5 seconde, et la compression et raréfaction de l'air qui en résulte fait vibrer le tympan exagérément. Ces battements sont produits au moment de l'écoute, durant l'acte perceptuel et la réception de l'œuvre. En juxtaposant la fourchette de résonance à l'oscillateur, Bernier souligne l'importance

de l'effet de battement dans l'avènement de la gamme diatonique, de l'accordage de l'instrument à clavier bien tempéré, ainsi que toute la tradition musicale occidentale.

*Frequencies (Friction)*, de Bernier, et *Coincidence Engine One*, de The User nous renvoient à la riche histoire d'expérimentation dans les sphères de l'art sonore et de la musique électroacoustique. *CEO* est un hommage au *Poème symphonique pour 100 métronomes* (1962), de György Ligeti. Pas moins de 1 200 réveille-matin identiques sont installés en forme d'amphithéâtre, fonctionnant jusqu'à l'épuisement de leur pile (jusqu'à huit mois), sur une durée beaucoup plus longue que les métronomes de Ligeti (20 minutes). De prime abord, le tintamarre qui en résulte évoque une tempête mécanique. On constate peu à peu la perte de synchronicité et avec elle, un dédoublement de la masse sonore. Le temps fuit de toute part. L'inquiétante familiarité de l'œuvre est inextricablement liée au rituel auquel le réveille-matin fait allusion. Pourtant, ici, sa fonction principale est détournée, on ne réveillera personne.

Si le concept d'art et de musique savante n'a pas été entièrement éliminé dans les œuvres présentées lors d'E16 et la BIAS, ce qui l'a été, c'est l'opposition catégorique entre le savant et le populaire, et encore davantage, les tabous qui étaient précédemment associés au populaire, permettant ainsi une plus grande gamme de références de part et d'autre des anciens cloisonnements. Les artistes participants semblaient tous puiser, ajouter ou soustraire à même une seule source, comme si ces fragments de cultures, quelle que soit leur provenance, ressortaient sous forme de remix des mêmes vases communicants.

Francine Dagenais

Essayiste, théoricienne et historienne d'art, **Francine Dagenais** œuvre dans le milieu des arts visuels et médiatiques depuis plus de vingt ans. Ses textes ont paru dans de nombreuses revues spécialisées, dont *Art Tomorrow* et *Intermédialités*, ainsi que, récemment, dans le recueil *Drone* du Mois de la Photo à Montréal (2013). Son travail de commissaire l'a amenée à organiser plusieurs événements et expositions pour des centres d'artistes, universités et organismes tels que ISEA. Elle vit à Montréal.

1 Du 13 au 17 mai 2015, une approche pédagogique douce semblait sous-tendre la première BIAS, intégrant des tables rondes (avec The User), la très intéressante série d'écoute consciente de la commissaire France Jobin, *Immersion*, présentée chez Oboro, ainsi que plusieurs événements éducatifs et de médiation. Entre autres, la vidéo *Resonant Architecture* (réalisée par Nicolas Maigret, Jeremy Gravayat et Nicolas Montgermont) présentée à la galerie FOFA de l'Université Concordia rassemblant des projets d'architecture sonore montrés in situ, dans leurs contextes industriels et urbains, et rappelant les liens étroits de cette forme d'art avec l'architecture et la sculpture à ses débuts.

2 Pour de plus amples renseignements sur la visualité et les régimes scopiques, voir les ouvrages des historiens de l'art Jonathan Crary et James Elkins.

3 Adam Gopnik, et Kirk Varnedoe, *High and Low: Modern Art and Popular Culture*, New York, The Museum of Modern Art, 1991.

4 Le terme « sound art » (art sonore) remonte à une exposition intitulée *Sound/Art*, organisée par William Hellerman au Sculpture Center à New York. Voir William Hellerman et Don Goddard, *Sound/Art*, New York, The Sculpture Center, 1983.

5 Luke Bainbridge, « Acid House and the Dawn of a Rave New World », *The Guardian*, 23 février 2014. Voir [www.theguardian.com/music/2014/feb/23/acid-house-dawn-rave-new-world](http://www.theguardian.com/music/2014/feb/23/acid-house-dawn-rave-new-world).

6 En engageant des espaces appartenant au MACM, ou contigus, l'institution confère une plus grande importance culturelle à EM16 (Elektra & Mutek) et à la BIAS, laissant présager une nouvelle stratégie de médiation qui délaisserait l'approche didactique des « blockbusters » – conçus pour attirer et éduquer les foules, et jadis favorisés par le MBAM et le MBAC –, pour l'événementiel générant une ambiance de festival, et s'adressant à un profil démographique beaucoup plus jeune.

7 Ces images de culture populaire japonaise sont souvent familières, même à un auditoire occidental. Par exemple, qui n'a pas vu un *Maneki neko* (chat qui invite) à la porte d'une boutique ou d'un restaurant japonais ?

8 La liste des compositeurs de la soirée : Simon Chioini et Félix Gourd, Simon Chioini, Michèle Bernier-Martin, Samuel Béland, Xavier Madore, Guillaume Cliché, Fernando Alexis, Matthew Schoen et finalement, Line Katcho.

9 Bernier s'intéresse particulièrement aux expérimentations réalisées avec des oscillateurs : *I Am Sitting in a Room* (1969) et *Crossings* (1982), où sons et ondes sinusoïdales génèrent des effets de battement.



