
Du bruit au *Mois Multi 9_EX* Et quelques autres considérations sur le son

Number 103, Fall 2009

Le futurisme a 100 ans

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/59339ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

(2009). Du bruit au *Mois Multi 9_EX* : et quelques autres considérations sur le son. *Inter*, (103), 36–39.

Du bruit au Mois Multi

[et quelques autres considérations sur le son]

— NATHALIE BACHAND

L'envers, Montréal – 21 août 2008

C'est à Montréal que tout a commencé. Soir caniculaire du 21 août 2008, j'entre dans ce lieu, L'envers', pour la toute première fois et j'y entends, pour la première fois également, une déstabilisante performance sonore de morceaux_de_machines (duo formé d'Érick d'Orion et A_dontigny, dont les premières présentations remontent à 2002). J'y entends le bruit, j'y prends conscience de l'infini relief du bruit dans le son de la musique.

Érick d'Orion, d'abord artiste audio, me parle de son travail de commissaire pour un événement de performances sonores dans le cadre de la 9^e édition du *Mois Multi*² qui aura lieu en septembre. Il est passionné. Je suis ravie. J'irai.

[Dans la nuit chaude, urbaine, en marge d'une voie ferrée près du viaduc Van Horne, s'est amplifié le bruit des grillons.]

Salle Multi du Complexe Méduse, Québec – 18-19 septembre 2008

Et à Québec, cela a continué. *L'art des bruits* est, d'une part, le nom donné à cet événement qui s'est déroulé sur deux soirées en septembre 2008 et, d'autre part, le titre du manifeste futuriste italien de Russolo (1885 – 1947), écrit en 1913.

Neuf performances sonores au total, neuf confiances sous forme de cartes blanches accordées à ces artistes : Hélène Prévost, Christian Calon, Michel F. Côté, Alexis Bellavance, Nicolas Bernier, Diane Labrosse, Catherine Massicotte et Éric Normand, Jocelyn Robert et A_dontigny. Une carte blanche avec pour seule consigne : s'imprégner du manifeste *L'art des bruits*.

[Mais avant de passer au futur du passé.]

Il faut nécessairement souligner la pertinence des artistes qu'Érick d'Orion, commissaire pour l'occasion, a finement sélectionnés. Des artistes performeurs et compositeurs, de générations et de traditions différentes : de l'électroacoustique plus classique (C. Calon) à l'électronique – *noise*, drone, bruitiste (A_dontigny, A. Bellavance, D. Labrosse), mais aussi des concerts d'instruments inventés, modifiés (M. F. Côté, N. Bernier, C. Massicotte et E. Normand), de l'art radio (H. Prévost) et une performance hybride – petite perle –, proche parente des arts visuels dans sa manière d'intégrer l'objet et de se donner à voir, de se mettre en scène (J. Robert).

Il fut donc demandé à ces dix artistes de lire ce texte fondateur – l'un des plus importants de l'esthétique musicale du XX^e siècle –, *L'art*

des bruits, de s'en imprégner et, discours en tête, de créer une œuvre audio s'en inspirant, directement ou indirectement, l'évoquant, la réinterprétant ou se la réappropriant. Comme mentionné précédemment, la carte est blanche, et tout peut s'y inscrire.

Dans quelle mesure les performances ont-elles véritablement rendu l'écho du manifeste ? Difficile de le dire car, peu importe les directions prises par les artistes, elles s'inscrivaient nécessairement dans la commande, ne serait-ce que par la qualité expérimentale de leur pratique de l'art sonore. Or, là n'est pas la question. Ce qui importe est d'avoir mis à l'avant-plan le contenu du manifeste, très (trop) peu connu du public en général, bien sûr, mais des artistes également. N'est-il pas, après tout, de la responsabilité du créateur (et du penseur) de savoir à qui appartiennent les épaules qui lui permettent d'admirer ainsi l'horizon et de voir si loin ? Aussi, ne perdons pas de vue que ce manifeste est l'un des premiers écrits, sinon le tout premier, à signifier le potentiel musical du bruit, à dire qu'il peut s'entendre comme musique et à en faire un véritable *statement*. Le bruit est né au XIX^e siècle, y est-il dit, avec la machine³. Avant cela : silence radio.

[Parlant radio.]

> Catherine Massicotte et Éric Normand

Il est 20 h, le 18. Moi, tout juste débarquée d'autobus à 19 h 20. Tout juste eu le temps de croiser quelques artistes de ma connaissance, dans la chaleur de L'Abraham Martin. Je descends d'étage. L'ancre des bruits.

Pénombre. Défile sur deux écrans géants le texte du manifeste de Russolo. L'entrée en matière est claire, on aura été averti. Quatre scènes en croix surplombent le public, lui-même invité à choisir l'un des quatre axes de la salle où des chaises sont mises à sa disposition. Au surplus, des matelas au centre invitent à une écoute plus acousmatique⁴.

Ouverture. Hélène Prévost, debout derrière le matériel électronique nécessaire à la performance (micros, console de mixage, etc.), orchestre une voix de femme : l'amorce du manifeste de 1913 est *slammée* par Alexis O'Hara⁵, d'autres fragments le seront également par la suite. Puis intervient graduellement le document radiophonique.

Lueurs et bâtiments, par son usage de l'archive radio comme matériau sonore (dont un extrait d'entrevue avec John Cage⁶), évolue ainsi en fragments narratifs où consonances littéraires, cris automobiles et éclectisme musical (Russolo, Dalida, *noise* italien) se rencontrent à la frontière entre réalité et fiction. Enfin, quelqu'un s'adresse à Erick d'Orion, une lettre est lue⁷ – « *Cher Erick* » –, Russolo a le ton de la confiance et, effectivement, pouvons-nous imaginer cette confession : la surdité de l'auteur du manifeste ? C'est donc l'altération en bémol qui domine les bruits de la ville où habite Russolo ?

Si Hélène Prévost est bien connue en tant que réalisatrice-productrice à la radio de Radio-Canada, entre autres pour l'émission *Musique actuelle*, sa pratique de la performance, elle, l'est encore trop peu. Aussi, c'est avec un contenu sonore tout en finesse que s'ouvrait ainsi l'événement.

À cette frontière tout juste évoquée entre réalité et fiction, la performance de Christian Calon⁸, compositeur, artiste sonore et radio, menait ensuite vers une proposition plus narrative, une fiction onirique. *Sur la chaise de Pierre Schaeffer : morceaux de conversations futuristes autour d'un plat de spaghettis bleus (Hommage à Rossana et Franco)* est un titre qui sonne comme un rêve.

[Vu de cette chaise.]

Un discours : on nous présente la *Fée électricité*⁹. Puis quelque chose prend contact, s'électrise à proximité, se mécanise. Ce n'est plus tout à fait clair. Il semble s'y effectuer une mise en place des sons, des objets. De l'air les traverse, siffle. L'air manque. Une seconde passe et marque le départ de la Sixième de Beethoven. Puis entrent en scène – à gauche comme à droite, tout autour dans cet espace – les personnages d'un paysage verdoyant : l'oiseau, la bête, l'insecte. Graduellement, ils apparaissent et se superposent dans un collage sonore pseudo-réaliste. Un télescopage s'opère : de l'oiseau vers la bête, vers l'insecte, au plus près. L'impression d'accéder à la microsonorité des

éléments, des personnages, des objets du paysage. Puis, s'assombrissant dans un fracas d'orage, la verdure trempée glisse sous nos pieds... Plusieurs secondes passent dans ce ciel qui éclate. Sous nos pieds, soudain plus rien. La terre s'est non seulement désherbée, mais elle s'est sauvagement ouverte sur un envers du paysage : des mécaniques en surgissent. La tension redescend.

[Fin de la conversation, le vide sous les pieds, sous la table sur laquelle sont les spaghettis.]

De la chaise de Pierre Schaeffer nous ne savons que très peu, sinon rien. Est-elle confortable ? Non, il faut plutôt se demander : fait-elle du bruit ? Par ailleurs, si l'on peut considérer Russolo comme le père de la musique bruitiste, Schaeffer (1910 – 1994), pour sa part, endosse une autre paternité, celle de la musique concrète. Son *Traité des objets musicaux* (1966) deviendra d'ailleurs une référence incontournable du milieu de l'électroacoustique. Tout y passe en 672 pages. Tout sur la musique concrète et ses origines dans le bruit des objets, de la matière. Or, si les premiers bruitistes, tel Russolo, ont contribué à faire prendre conscience de l'environnement sonore naturel, bien qu'essentiellement « machiné », les compositeurs de musique concrète, au contraire, contrôlent tant la création des sons que leur diffusion. En effet, la question du dispositif de diffusion y est fondamentale : la musique concrète se distingue par la particularité de son écoute où les « images sonores » vont se créer au moyen d'un écran acoustique formé de plusieurs haut-parleurs. Soulignons aussi que l'expression *musique concrète* s'oppose à celle de *musique abstraite* – nécessitant partitions, musiciens et, donc, une série d'intermédiaires afin qu'advienne l'œuvre musicale – alors que, précisément, les autres singularités de la musique concrète résident en son enregistrement sur le support ainsi que le travail direct du son, sans autre entremise.

[Le travail direct du son, justement.]

Or, à ce point, précisons le travail direct du « son de la percussion ». La métapercussion même d'un Michel F. Côté¹⁰ lui a fait triturer microphones – utilisés comme baguettes et branchés à deux petits amplificateurs–haut-parleurs à piles de marque Pignose – et batterie dans une intensité sonore rarement entendue. Soulignons que cinq autres microphones contribuaient à amplifier l'instrument : un devant chaque Pignose, un autre pour la grosse caisse et deux overhead pour l'ensemble, lui redonnant ainsi toute sa force orchestrale. Il s'agissait alors d'utiliser cette batterie comme seule source d'effet feedback (larsen). Évidemment, avec autant de microphones, cela devenait « une machine sonore susceptible de s'emballer dans la seconde »¹¹. Sensible à l'extrême, tout mouvement du corps du performeur provoquait dès lors des altérations sonores. Il faut

savoir que l'utilisation des microphones comme baguettes offre la particularité de capter toute la subtilité des vibrations, de créer de multiples oscillations et de reproduire dans le détail tout impact, tout contact. C'est le « bruit » de la batterie qui était ainsi généré, des sons extraits d'une origine instrumentale millénaire, voire primitive. D'ailleurs, comme il le mentionnait lui-même lors de l'échange avec le public qui a suivi les performances, il ne faut pas oublier que nos références à Russolo, à Schaeffer ou à Cage relèvent d'un point de vue purement occidental. Aussi, lorsqu'on sait que les percussions constituent les premiers instruments de musique, ce commentaire prend une tout autre portée. Stries d'houles, née de cette lutherie nouvelle – batterie trafiquée, résonante, amplifiée, équipée de sept micros spatialisés – est une pièce sonore qui devait durer 15 minutes, selon l'objectif que s'était fixé le performeur. Or, c'est lorsque l'un des deux SM57¹² fut pulvérisé, à 14 min 30 s, que le crescendo final prit fin.

[Puis un calme est revenu.

Un silence à nouveau.]

Un silence qui, en l'occurrence, répond au bruit. Aussi, dans cette dynamique d'opposition, le drone¹³ semble se situer dans l'entre-deux, en plein centre, dans un gris métal mat. Ce genre musical, tirant son nom du son caractéristique de l'aéronef éponyme, contraste en effet avec la puissance percussionniste entendue précédemment. C'est *Le champ* d'Alexis Bellavance¹⁴, artiste sonore et visuel très actif dans le milieu de la création expérimentale, qui clôturait cette première soirée de performances.

[Un champ sonore, la nuit, dans un terrain vague, presque rural.]

C'est sur la sonorité cristalline de la percussion du triangle que s'ouvre cet espace de performance. Une durée s'y installe. Lentement réverbéré, amplifié, puis balayé, ce son d'abord clair à l'oreille se complexifie. L'acier du triangle, tranquillement, commence à faire entendre sa matérialité de métal. Des minutes s'écoulent et la sonorité devient de plus en plus aérienne, jusqu'à atteindre les ondes radio. Cette sensation de montée, depuis le son initial de la performance, soudain se révèle évidente : nous sommes passés de l'onde première du triangle – émise en direct – à son infinie réverbération atmosphérique, voire stratosphérique, grâce au média électronique¹⁵. Le travail d'échantillonnage¹⁶ qui s'est alors opéré nous laisse dans l'illusion d'une alchimie par laquelle la matière audio reconnaissable s'est transformée en un ciel chargé d'électricité. Puis une pluie, du métal encore dans cette pluie, une captation météo, quelque part en 8008. On nous laisse un certain temps dans cette charge électrique. La réverbération qui nous y avait amenés s'est éloignée jusqu'à la limite de l'audible et, alors même que nous prenons conscience



> Michel F. Côté

de cette distance, elle redescend vers nous. Très lentement, dans ce mouvement de retour, elle se rapproche et descend, devient drone au-dessus de nos têtes. L'engin reste là, à planer lourdement dans cet espace. Est-il tout entier contenu dans la pièce ? Il est permis d'en douter, car il semble plutôt qu'il ait ouvert l'espace jusqu'à en faire un non-lieu de la perception. Perception sonore qui devient rapidement sensation du corps : immersion dans l'écho ultra-amplifié de l'acier initial.

[Nous avons à nouveau rencontré le calme, puis le bruit de la fête, puis enfin le silence dans la nuit froide au nord.]

Il est 20 h, le 19. Une deuxième soirée de *L'art des bruits s'ouvre avec Boîte* de Nicolas Bernier¹⁷. Il s'agissait ici pour l'artiste de manœuvrer la machine, véritable boîte à bruits (construite par Alexandre Landry) contenant une série de mécanismes à partir desquels le son était improvisé, généré en direct ainsi que joué par l'entremise d'une partition. Cet *Intonarumori*¹⁸, à l'image de la « machine » de Russolo, évoquait tout à coup la Pandora électromécanique des bruits. Cette stratégie de l'instrument inventé, combinant plusieurs systèmes de production de sons, permet ainsi d'atteindre un spectre harmonique unique, ce qui précisément fut le cas. Il s'agissait également d'instaurer un dialogue entre deux boîtes, la performance ne reposant pas exclusivement sur la manœuvre de l'*Intonarumori*, mais aussi sur le contenu de la boîte noire, celle de l'ordinateur¹⁹. Or, une autre boîte entraînait alors en scène, celle de l'espace de diffusion. En effet, le son étant diffusé en quadraphonie par quatre haut-parleurs situés aux quatre coins de la salle, nous-mêmes étions *dans* la boîte d'une certaine façon, *dans* le son et non simplement face au son, comme pourrait le supposer une présentation frontale. Cet aspect – d'ailleurs cher aux compositeurs de musique concrète, comme on l'a vu précédemment – est fondamental dans la pratique de Nicolas Bernier, pour qui le travail



> Nicolas Bernier

de spatialisation sonore a presque autant d'importance que celui de la performance même.

Semblablement, c'est à l'aide d'une instrumentation « entièrement analogique et largement autofabriquée »²⁰ que Catherine Massicotte et Éric Normand²¹ ont livré *Rumeur et fugues*, une performance issue d'assemblages de sons et d'enregistrements sur dictaphone. Tout comme la *Boîte* de Nicolas Bernier, il s'agissait pour le duo de manœuvrer des instruments et de leur soutirer sons et acoustiques singuliers grâce notamment à un système de *feedback* et de micros piézoélectriques²² internes. C'est par cette dynamique de captation des vibrations sonores et d'amplification, puis à nouveau de transformation en vibrations par d'autres capsules piézoélectriques qu'une progression sonore se donnait alors à entendre. Par ailleurs, le terme de manœuvre prenait ici tout son sens en regard de l'éclectisme de l'instrumentation : bricolages rudimentaires de guitare, de trompette, de tambour et de tuyaux de plomberie, d'instruments à cordes et à percussion ; ajoutons à cela une cassette en circuit fermé. Or, en cela justement, il s'agissait d'une volonté de distanciation face au positivisme de Russolo dans son rapport à la technologie ; volonté de positionnement critique face à notre ère postindustrielle où les machines constituent autant de déchets accumulés, laissés quelque part derrière nous, du plastique à l'électronique, vestiges dans un terrain vague.

[Un pont : de l'analogique au numérique en passant par l'électronique, ailleurs qu'en terrain vague.]



> Jocelyn Robert

Diane Labrosse²³, bien connue pour ses performances de musique actuelle improvisée ainsi que ses nombreuses collaborations tant ici qu'à l'étranger, a présenté *Zip, zap et tam-poum*, une pièce au titre d'onomatopées, de bruits de bandes dessinées. Or, ce qui nous fut donné à entendre n'y semblait en rien lié. Performant à partir d'instruments électroniques, si l'on peut dire, traditionnels – dont l'ordinateur – ainsi que d'un échantillonneur à infrarouge²⁴, elle a donné à entendre des textures sonores chargées d'ions qui ont alors traversé l'espace de la salle. Souvent comparés au thérémine²⁵ – qui, lui, fonctionne plutôt avec les ondes –, ils n'ont néanmoins aucun lien sinon qu'il s'agit d'instruments dont le contrôle ne requiert aucun contact physique.

Résolument visionnaire, rappelons que Russolo prédisait très justement dans son manifeste l'apport de l'électronique à l'infinie diversité de la création sonore. En effet, « avec l'incessante multiplication des nouvelles machines, nous pourrions distinguer un jour dix, vingt ou trente mille bruits différents. Ce seront là des bruits qu'il nous faudra non pas simplement imiter, mais combiner au gré de notre fantaisie artistique »²⁶. Il est vrai que l'arrivée de l'électronique au XX^e siècle a radicalement transformé la notion de bruit. Aussi, comme l'écrivait Varèse²⁷ vers 1953, « [L]a différence entre ce que l'on a toujours appelé les instruments de musique et la machine électronique est que le nouvel instrument de musique d'aujourd'hui a une étendue plus grande, qui atteint et peut dépasser la limite de l'audibilité »²⁸. Or, cette limite de l'audible est précisément ce qui entre en jeu lorsque l'on questionne la portée, en 2008, d'un écrit tel que *L'art des bruits*. On le sait, si les futuristes se sont tant intéressés au bruit et à son caractère inclassable et ingérable, c'est notamment pour cet aspect transgressif et limite

au regard de l'écoute habituée, habituelle. En 1913, ce que l'on considère « bruit » – en réalité toute information sonore non pertinente – se situe essentiellement dans les hautes sphères hertziennes. Inversement, certaines pratiques de l'art sonore s'intéressent actuellement à l'infra, l'en deçà inaudible du 20 Hz, là où l'altération du son devient la condition d'une écoute particulière et où le visible s'y relaye de différentes manières, à travers des modalités sans cesse réinventées. Nous n'avons qu'à penser aux actuelles pratiques audiovisuelles²⁹, où son et image sont souvent combinés de façon indissociable par des stratégies qui mettent à profit une dynamique présence/absence entre le sonore et le visuel.

[D'ailleurs, à propos de cette rencontre, du sonore et du visuel.]

En haut à gauche de l'artiste multidisciplinaire Jocelyn Robert³⁰ fut marquante en regard de l'ensemble des performances, liant étroitement les dimensions visuelles et sonores en une esthétique gestuelle minimale. L'audible et le visible se rencontraient alors dans une sorte d'équivalence des forces et à travers une théâtralité tout à fait inattendue dans le contexte.

Jocelyn Robert entre en scène. De derrière un rideau noir il sort et rejoint, quelques marches plus haut, un bac de plastique, sorte de cuve carrée que l'on reconnaît en atelier, lutrin pour l'occasion, d'où émane une source lumineuse, certainement celle de la machine informatique et son interface de numérisation audio. Une lumière très blanche, également dirigée directement sur le performeur, surplombe et noie la scène. Puis lentement, il saisit une brosse à dents électrique et, debout, stoïque face à l'auditoire, introduit l'objet dans sa bouche. C'est d'en haut à gauche que provient le bruit. De ce geste banal, voire trivial, advient alors une lente progression sonore, une longue modulation hypnotique de sonorités électriques. En effet, « le son est numérisé puis "recraché" par un logiciel, lentement, sectionné, transformé »³¹.

[Par-delà l'usage domestique de l'électricité.]

C'est la pièce aux sonorités interstellaires *April 21st, 1914 vs October 5th, 1948*, du compositeur A_dontigny³² (Aimé Dontigny), qui a clôturé l'événement. Titre aux datations obscures – la première étant celle du premier concert pour Intonarumori de Russolo et la seconde, la première d'*Étude aux chemins de fer* de Pierre Schaeffer –, il s'agissait alors de « créer une œuvre en équilibre entre les objectifs futuristes (vitesse, idéalisation de l'industrialisation, etc.) et les principes de la musique concrète (notions d'objet sonore, d'écoute réduite, etc.), d'où le «versus» du titre »³³. Dontigny, toutefois, y intègre ses propres objectifs esthétiques, c'est-à-dire le maximalisme et l'étude des artéfacts digitaux. C'est ainsi qu'à travers l'échantillonnage et l'appropriation

des sources sonores, se sont entremêlés de manière complexe des bruits semblant provenir de manipulations simples d'objets, de mécaniques navales, ferroviaires, aériennes – voire spatiales – ainsi que des bruits aux sonorités électriques – courts-circuits et autres erreurs informatiques, interférences électroniques –, d'où notamment la notion d'artéfacts numériques. Des fragments plus harmoniques, musicaux, ont également été intégrés à la performance de manière à créer des interstices entre les deux pôles que sont les objectifs futuristes et les principes de la musique concrète.

[Retour vers le futur ?]

Bien que le futurisme soit généralement perçu comme l'un des mouvements d'avant-garde les plus extrémistes dans sa volonté de choquer et de bousculer *à priori*, il faut rappeler que l'essentiel des œuvres futuristes a été créé avant l'entrée en guerre de l'Italie en 1915, donc avant l'arrivée du fascisme et du mouvement mussolinien, auquel il serait certainement plus juste d'associer le Novecento³⁴. Aussi, le contenu du manifeste *L'art des bruits* a engendré une suite importante dans l'histoire de la musique expérimentale. En effet, reprise par les dadaïstes, puis par la musique contemporaine et enfin réintroduite par la musique industrielle des années quatre-vingt, la notion de bruit, telle que formulée par les futuristes, a contribué sans aucun doute à structurer un univers sonore auparavant sauvage, et ce, malgré ses origines mécanico-modernes. ■

Notes

- Lieu parallèle de diffusion pour la musique, notamment expérimentale, situé dans un espace loft à Montréal. Information en ligne sur MySpace : www.myspace.com/lenvers185.
- Événement international d'arts multidisciplinaires et électroniques qui se tient annuellement à Québec et dont la direction artistique est assurée par Émile Morin (Productions Recto-Verso).
- « La vie antique ne fut que silence. C'est au dix-neuvième siècle seulement, avec l'invention des machines, que naquit le bruit. » (Luigi Russolo, *L'art des bruits : manifeste futuriste* [1913], Paris, Allia, 2003, p. 9.
- Se dit d'un son que l'on entend sans en voir la provenance ni l'origine.
- Artiste multidisciplinaire dont la pratique évolue notamment en performance et en *spoken word*.
- Réalisée chez John Cage par la journaliste Carole Vallières au milieu des années quatre-vingt à New York.
- Pierre Boogaerts y a prêté sa voix.
- Également membre du quatuor de musique électroacoustique expérimentale Theresa Transistor, qui s'est notamment produit dans le cadre de l'ouverture du *Mois Multi 10*, le 12 février 2009 à la salle Multi du Complexe Méduse à Québec.
- Et à ce sujet, pensons au Palais de la Fée Électricité lors l'*Exposition universelle de Paris* en 1900 et à l'impression marquante, magique, que l'usage nocturne de l'électricité y laissa en mémoire.
- Artiste, musicien, compositeur au parcours atypique, se qualifiant lui-même de *perlustrateur* audio, il est notamment membre du collectif Ambiances Magnétiques.
- Selon les termes de l'artiste.
- Type de microphone.

- Également appelé bourdon, ce terme désigne un son vibrant toujours sur la même note ou formant un accord continu avec la tonique ou la dominante.
- Membre de l'organisme Perte de Signal, il est également membre fondateur du collectif Les Périphériques et cofondateur du festival de performance *VIVA ! Art action*.
- C'est à l'aide du logiciel Plogue Bidule (www.plogue.com) que des *fields recording* accumulés lors de promenades dans la ville, la nature, à la plage, dans un champ sec plein d'insectes, ont ensuite été montés puis travaillés en direct.
- Transformation d'un signal analogique – dans ce cas-ci le son du triangle – en signal numérique.
- Artiste audio prolifique, il forme depuis 2004 le duo Milliseconde topographie en collaboration avec la compositrice Delphine Measroch. Il a aussi fondé le collectif Ekumen en 2006 et il est actuellement directeur artistique pour l'organisme Réseaux des arts médiatiques.
- Famille d'instruments inventée par Russolo en 1913, constituée essentiellement de boîtes à « bruits » contenant de mystérieux mécanismes visant à reproduire le spectre sonore – modulations, rythmes – des machines. Malheureusement, aucune n'a survécu à la Seconde Guerre mondiale.
- À partir de processus préprogrammés dans MAX/MSP.
- Selon les termes d'Éric Normand.
- Alors que Catherine Massicotte est une artiste audio impliquée dans de nombreux projets collectifs tels que Tutu Combo, Minus 3, P.O.W.E.R. et le GGRIL (Grand Groupe Régional d'Improvisation Libérée), Éric Normand, lui, se qualifie d'artiste épisciplinary et auto-instrumentiste, fabriquant ses propres instruments, à l'exception d'une basse et d'une contrebasse.
- Minuscules micros de contact.
- Membre fondatrice de Justine, des Poules et de Wondeur Brass, elle poursuit actuellement plusieurs projets dont le duo Parasites (Martin Tétrault), le quintette Petit Bestiaire et le trio *lle bizarre*.
- Lequel peut être affecté à différents paramètres : effet, timbre, déclencheur, etc.
- L'un des plus anciens instruments de musique électronique, inventé en 1919 par le Russe Lev Sergeievitch Termen (connu sous le nom de Léon Theremin).
- Luigi Russolo, *op. cit.*, p. 28 et 30.
- Compositeur français naturalisé américain (1883 – 1965), connu entre autres pour ses recherches sur les nouveaux instruments de musique électronique et ses travaux sur le thérémine, son œuvre *Poème électronique* (1958) constitua une importante contribution en termes de travail sur la spatialisation sonore.
- Edgar Varèse, *Écrits*, Paris, Christian Bourgois, 1983, p. 144.
- Elektra* – festival international d'arts numériques – est, à ce titre, un événement caractéristique de ce type de pratiques artistiques.
- Travaillant essentiellement en art audio, en art informatique, en performance, en installation, en vidéo et en écriture, il a par ailleurs fondé en 1993 à Québec le centre Avatar, spécialisé en art audio et électronique, ainsi qu'OHM éditions.
- Selon les termes de l'artiste.
- Membre fondateur du collectif de « bruitisme libre » Napalm Jazz et du duo *morceaux_de_machines*.
- Selon les termes de l'artiste.
- Mouvement artistique italien le plus important des années vingt, souvent critiqué comme étant un art d'État.

Nathalie Bachand a récemment dirigé un projet de publication pour *Elektra*, événement international d'arts numériques, *Angles arts numériques [Elektraio Essais]* (2009), comprenant des textes de Daniel Cally, de Vincent Bonin et de Grégory Chatonsky. Elle a également contribué comme coauteur au collectif *Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique* (2004). Elle détient une maîtrise en arts visuels et a complété une scolarité de doctorat en études et pratiques des arts de l'UQAM. Actuellement impliquée au Centre des arts actuels Skol, notamment au conseil d'administration, elle collabore depuis peu à la revue *Inter, art actuel* et dirige le développement pour *Elektra*.