Document généré le 13 mai 2025 15:42

Circuit
Musiques contemporaines

À l'écoute du choeur entier : réflexions sur une écologie et une économie plus holistiques de la composition

Listening to the Whole Choir: Reflections on a More Holistic Ecology and Economy of Composition

Terri Hron

Volume 32, numéro 2, 2022

Composer dans l'Anthropocène

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1091900ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1091900ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

1183-1693 (imprimé)
1488-9692 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Hron, T. (2022). À l'écoute du choeur entier : réflexions sur une écologie et une économie plus holistiques de la composition. *Circuit*, *32*(2), 28–36. https://doi.org/10.7202/1091900ar

Résumé de l'article

Cette réflexion sur la création musicale dans l'Anthropocène dessine trois aspects de la pratique de l'auteure. Le premier concerne le désapprentissage des catégories et des définitions de la musique et de la création musicale encouragées et parfois imposées par la culture dominante, souvent basées sur des valeurs extractivistes et patriarcales. Le deuxième invite à privilégier l'écoute comme pratique active, cultivant une plus grande présence aux autres êtres, humains et au-delà. Le troisième repose sur la conviction que même les petits gestes peuvent se répéter comme des fractales à travers un système, parce que ce à quoi nous prêtons attention grandit et parce que nous pouvons au moins cesser d'exercer des exclusions et des oppressions.

© Circuit, musiques contemporaines, 2022

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

À l'écoute du chœur entier : réflexions sur une écologie et une économie plus holistiques de la composition

Terri Hron

Lors d'une conversation récente[1] avec l'artiste Lou Sheppard, qui comportait de nombreuses digressions étymologiques, ce dernier a souligné que les mots « écologie » et « économie » avaient presque ironiquement une racine commune : le terme grec *oikos*, qui signifie « famille » et « ménage ». L'écologie devrait donc être l'étude de cette famille, de ce ménage et par extension de notre environnement, et l'économie en serait sa bonne gestion. En tant qu'artiste « colonne[2] » blanche d'ascendance tchèque de deuxième génération vivant à Tiohtià :ke/Montréal, ici sur l'île de la Tortue, je suis par conséquent régulièrement déconcertée et irritée par notre régime politique qui semble définir la relation entre l'économie et l'écologie comme antagoniste plutôt que cocréative. De ce fait, de plus en plus, les seules activités que je veux étudier, défendre et, dans la mesure du possible, créer sont celles qui tendent à l'harmonisation et à la réconciliation dans notre *oikos*.

L'Anthropocène est une époque géologique dont le commencement correspond au début des répercussions liées aux activités humaines sur la planète. Que ces répercussions proviennent de l'altération du paysage due à l'agriculture, il y a environ 8 000 ans ; de la colonisation et de l'industrialisation qui ont radicalement accéléré l'extraction et la combustion de sources d'énergie fossile ainsi que la déforestation il y a plus de 500 ans ; ou même des outils scientifiques pour mesurer de tels changements il y a environ 50 ans ; en tout cas, nous contribuons à l'Anthropocène depuis pas mal de temps. Mais ce n'est que récemment, avec le nombre croissant de festivals, de colloques, de livres et d'éditions de revues dans le domaine musical et sonore liés à

1. Conversation sur la plateforme Zoom le 31 mars 2021.

2. Ce terme, que je traduis et féminise du terme *settler* en anglais, rend souvent mal à l'aise au début celles et ceux qui sont né·e·s ici et se pensent loin de la colonisation. Cependant, il est important d'accepter que nous vivons dans des territoires non cédés, imposant par la violence du colonialisme des notions de propriété sur des territoires sur lesquels nous n'avons pas plus de droits que ceux qui les habitaient auparavant : l'usage des mots *settler* ou « colon » sous-entend l'aveu d'une gêne en ce qui a trait au privilège et à l'histoire d'oppression. En français, le fait que les substantifs « installé » et « établi » n'existent pas pour désigner les descendants de la colonisation, et le fait que le seul nom disponible soit « colon » démontrent que la langue doit rattraper les besoins de la décolonialité.

l'environnement et aux enjeux écologiques, que le grand public du monde de la création musicale occidentale a pris conscience que nos choix ont eu des conséquences, et donc qu'un nombre croissant de créateur·trice·s de la culture dominante sont affecté·e·s.

Pour répondre à l'invitation à réfléchir sur les enjeux liés au fait de composer dans l'Anthropocène, plusieurs pensées me viennent à l'esprit :

- Je ne crée pas de sons ou de musique dans la chambre d'écho déconnectée de ma tête ; je suis un réseau d'influences, de visions, de privilèges et de situations. Dans mon cheminement vers la réconciliation entre l'écologie et l'économie en tant que personne créative dans ce que je juge être une société individualiste, voire égoïste, je m'attache au désapprentissage des valeurs et des pratiques qui ont mené la société au déséquilibre. Je crée des œuvres pour et avec des êtres, des espaces et des temps particuliers, éphémères, mutants et signifiants seulement dans l'immédiat, car je préfère que leur empreinte soit légère.
- Je souhaite laisser plus d'espace aux choses et aux personnes opprimées par des actions dominantes anthropocentriques afin de mieux comprendre et approfondir ma présence au monde. Il me faut également élargir, grâce à l'écoute, ma prise de conscience au-delà des catégories humaines, des statistiques et du savoir capitaliste. Cette présence est pleinement incarnée dans les sensations, le témoignage[3] et, peut-être finalement, le savoir, qui, bien qu'impermanents et au-delà des mots, sont même plus importants que tout ce que je peux créer.
- Lorsque j'échoue ou que j'estime que mes efforts sont insignifiants, je me rappelle que les petites actions comptent et que les changements de modèles peuvent être déclenchés par des petites choses.

3. Ma notion de témoignage dans ce contexte est inspirée par la définition offerte par Dylan Robinson dans *Hungry Listening,* où il pointe vers la notion *Stó:lō de xwélalà:m*, une « forme de perception augmentée qui mène à une mémoire riche en détails », Robinson, 2020, p. 28, traduction de l'auteure.

Désapprentissage

Les catégories « composition » et « compositeur » me sont apparues pour la première fois au haut d'une page remplie de notations conventionnelles eurocentriques dans un livre élaboré par le Western Board of Music, un système de conservatoire à domicile. Plus de trente ans plus tard, je m'émerveille de voir tout ce qui a été véhiculé par cette introduction à l'acte musical. Au moment où j'ai ouvert ce recueil de pièces recommandées par le conservatoire, les notions de composition et de compositeur bénéficiaient depuis la révolution industrielle d'un statut important dans l'économie créative de la musique classique eurocentrique, qui a atteint son apogée assez récemment, à l'âge d'or capitaliste, après la Seconde Guerre mondiale, grâce à la création

de nombreuses institutions et de systèmes de financement/récompenses conçus et dirigés par des compositeurs. La possibilité pour les individus de posséder un tel capital créatif n'a été accordée pour les œuvres artistiques au Canada qu'en 1989, à la suite d'une modification de la Loi canadienne sur le droit d'auteur mise en vigueur en 1924. Les « œuvres » musicales – telles qu'elles sont généralement définies par la tradition classique eurocentrique, c'est-à-dire sous forme d'enregistrements et de partitions – n'ont été spécifiquement « protégées » qu'en 1993. Comment cette économie définit-elle la composition ? En partie, au moins, comme une activité dont le but est un produit singulier créé principalement par un seul auteur, qui peut être monétisé. En 1993, j'étais passée à l'achat de partitions individuelles de la liste reconnue par le Western Board of Music, composées par des personnes blanches et, à l'exception de quelques œuvres contemporaines, toutes par des hommes. Et même si nous pouvons être soulagé·e·s que les choses aient un peu changé dans les listes de pièces recommandées, je pense qu'il existe un parallèle entre, d'une part, vouloir maintenir le système de répertoire en place en ajoutant des compositeur·trice·s issu·e·s de la diversité et l'improvisation obligatoire et, d'autre part, les maigres engagements liés au climat de nos systèmes de gouvernance (historiquement) coloniaux extractivistes actuels, de même que les produits (créatifs) et les propriétaires qu'ils protègent.

La mise en évidence des catégories, des hiérarchies, des rôles et des systèmes de mérite qui m'ont initialement conduite à faire de la musique et du son mon principal domaine d'activité a été et continue d'être un long processus. J'aspire à une vision holistique de l'entreprise créative, où il y a moins de propriété artistique et de division des tâches, et plutôt de nombreux porteur·euse·s de savoir/musique/son. Cette vision permet d'envisager l'alignement, la distribution et la préservation des ressources au sein d'une écologie pluraliste de la création musicale et sonore, bien au-delà de la tradition eurocentrique dominante qui sous-tend encore les musiques nouvelles/classiques/contemporaines.

Le fait d'accroître ma prise de conscience et mon respect des écologies et des économies (de la création musicale, sonore et médiatique) au-delà de ma position actuelle n'est qu'une façon pour moi et pour beaucoup d'autres de pratiquer l'éco-conscience, en dehors de ce qui pourrait apparaître dans le contenu de nos œuvres. De plus, aborder la pratique musicale et sonore créative de manière holistique nous relie aux traditions dont la pratique est intimement liée à l'environnement, depuis des temps immémoriaux. Ici, sur l'île de la Tortue, les colons ont refusé une célébration holistique des créations et pratiques musicales et sonores, imposant des stratégies coloniales

et capitalistes travaillant activement à éradiquer, entre autres, les traditions sonores autochtones, plus respectueuses de l'environnement. Dans d'autres cultures, l'héritage des formes musicales a été transmis de génération en génération par les détenteurs du savoir. Pour ceux et celles d'entre nous formé·e·s aux valeurs eurologiques[4] de la musique, axées sur l'innovation et la voix individuelle, il est presque déroutant de comprendre où réside le mérite d'une telle pratique. De mon point de vue, le lien avec la parenté musicale ancestrale et la création collective au-delà des vies individuelles parle d'intendance environnementale, un mot populaire auprès des écologistes.

Ainsi, dans mon désapprentissage de ce que je considère maintenant comme des valeurs capitalistes et coloniales en ce qui touche à ma créativité et aux rôles que j'assume, ou au mérite et à la reconnaissance que je désire, je cherche à être de plus en plus explicite sur l'apport de la cocréation et de la collaboration. Déjà dans des recherches antérieures, mon expérience d'interprète et de commissaire d'œuvres nouvelles, où ma contribution en tant que cocréatrice était souvent sous-estimée ou non créditée, m'a amenée à vouloir créer des partitions qui montraient les co-créateur·trice·s avec lesquel·le·s j'avais travaillé. Dans *Maly velky Svet*, du cycle *Sharp Splinter*[5], toutes les pièces ont été écrites pour des interprètes particulières qui ont contribué par leurs voix, leurs répertoires, leurs pratiques musicales ainsi que leurs idées et improvisations. Dans cette œuvre, j'ai tenté de souligner ces apports par la création d'une hyperpartition, qui informe sur le travail de collaboration avec les interprètes et avec les autres artistes, musicien·ne·s et écrivain·e·s qui ont influencé la musique. Je travaillais avec trois pianistes et la diversité de leurs approches, de leurs centres d'intérêt et de leurs expériences antérieures a démontré la valeur incroyable et génératrice de nos différences[6]. Mon choix très clair de m'engager dans des cocréations avec d'autres compositeur·trice·s me permet de subvertir la paternité individuelle par une célébration de la pluralité de nos décisions et gestes compositionnels, qui résistent tout autant à l'encadrement individuel que des sons se réverbérant dans un espace. Pour la suite *Lépidoptères*, cocréée avec Monty Adkins[7], ainsi que pour *Beads of Time Sounding*, cocréée avec Hildegard Westerkamp[8], ces ateliers ont donné lieu à d'innombrables moments magiques de création en collaboration (par exemple, les enregistrements de mes improvisations dans des endroits/lieux près de la maison d'enfance de Westerkamp, qui étaient une danse entre les flûtes, le microphone et les lieux) et d'allers-retours tout au long de la création des parties électroacoustiques afin d'harmoniser nos approches du son. Cependant, on pourrait largement supposer, puisque je suis l'interprète de ces œuvres (et que je suis peut-être plus « connue » ou

4. Pour une définition de la perpective eurologique, voir Lewis, 1996.

5. Voir http://terrihron.com/sharpsplinter (consulté le 25 mai 2022).

6. Pour d'autres informations sur ces pièces, voir Hron, 2015 et Hron, 2014. L'hyperpartition pour *Maly velky Svet* peut être trouvée à la page http://terrihron.com/mvs/mvs-hyperscore (consulté le 4 juillet 2022), et tout le cycle *Sharp Splinter* est décrit dans la thèse de doctorat de Hron, 2015.

7. Voir https://electrocd.com/en/album/5539/monty-adkins-terri-hron/lepidopteres (consulté le 25 mai 2022).

8. Voir https://vimeo.com/188845783 (consulté le 25 mai 2022).

« respectée » comme interprète que comme compositrice), que ce sont mes cocréateur·trice·s (davantage connu·e·s dans ce rôle, même si leurs créations sont plus souvent sans interprètes acoustiques) qui ont écrit la partition, et que c'est là que réside finalement la paternité[9]. Ironiquement, dans ces deux cas, j'ai moi-même créé ces partitions que probablement peu de personnes pourront interpréter, car elles s'appuient sur ma mémoire, ma relation avec le consort de flûtes renaissance dont je joue, et ma facilité à lire des formes d'ondes et des spectrogrammes[10].

Enfin et surtout, j'ai commencé à créer des partitions dans lesquelles j'évite d'utiliser la notation conventionnelle issue de la tradition européenne et m'efforce plutôt d'explorer d'autres moyens de transmettre des idées sonores et d'encourager les interprètes à se joindre à moi dans cette recherche. Ce fut le cas pour une œuvre de 2021 intitulée *Emerald Ash* pour l'Ensemble Paramirabo[11], un groupe expert dans le déchiffrage des partitions complexes conventionnelles (ce qui me mettait positivement au défi de ne pas m'appuyer sur des habitudes et des connaissances déjà acquises). Dans le but d'inviter les interprètes à entrer dans le vif du sujet de l'œuvre, l'un de nos ateliers a été consacré à l'observation et à l'identification des frênes à proximité de leur espace de travail, et plus largement, dans leur environnement. Par la suite, j'ai voulu m'assurer que chaque interprète était à l'aise avec les vidéopartitions que j'avais créées, car certain·e·s avaient exprimé des hésitations à propos de l'improvisation, mais grâce à mon expérience antérieure, le travail en collaboration nous a aidés à trouver des solutions qui respectaient l'intégrité de tous.

La création collective et la cocréation privilégient souvent le processus plutôt que le produit, car, ce faisant, nous entretenons nécessairement des relations. Les bonnes relations entre les êtres humains et avec la planète s'apprennent par le biais de processus et d'expériences collectives. Par chance, nous vivons sur une planète qui en cumule depuis environ 4,5 milliards d'années : nous gagnerions donc probablement à la considérer comme une aînée expérimentée. Pourtant, les techniques utilisées pour produire des biens de consommation relativement inoffensifs sont souvent dévastatrices (par exemple, tous les emballages en plastique) : c'est là que l'écologie et l'économie, selon les définitions courantes d'aujourd'hui, s'affrontent souvent. Comment l'économie des compositeur·trice·s titulaires de droits d'auteur a-t-elle influencé l'écologie des musiques « nouvelles » ? Quelle dynamique d'exclusion conduit, par exemple, à des concours où les seules soumissions acceptées sont des fichiers PDF de partitions en notation conventionnelle ? Je crois que des relations pluralistes équitables et respectueuses au sein de notre communauté ne sont qu'un premier pas vers une même pratique au-delà d'elle.

9. Ces suppositions sont claires dans les critiques du disque *Lépidoptères* et dans les présentations de notre pièce par certains diffuseurs lors des concerts. Non seulement est-ce frustrant parce que cela efface la nature de notre collaboration, mais cela impose une vision stéréotypée dans la musique électroacoustique mixte où le compositeur, un homme, écrit des pièces pour des interprètes, des femmes, que je souhaite faire appartenir au passé.

10. Pour d'autres informations, voir Hron, 2017.

11. Voir http://terrihron.com/emerald-ash (consulté le 25 mai 2022).

Écoute, témoignage et présence

Au cours de mon désapprentissage, des caractéristiques de ma musicalité dont je n'étais que vaguement consciente, mais qui m'étaient devenues de plus en plus gênantes, ont été nettement mises en lumière par le livre de Dylan Robinson, *Hungry Listening*, dans lequel il souligne « les nombreuses façons dont l'écoute est guidée par la positionnalité en tant qu'intersection d'habitudes perceptives, de capacité et de préjugés[12] ». Robinson précise : « Aller au-delà de l'écoute affamée vers des pratiques d'écoute anticoloniales nécessite que le rythme "enfiévré" de consommation des ressources de connaissances soit mis de côté au profit de nouvelles temporalités d'émerveillement désorientées par rapport à la position de certitude coloniale anti-relationnelle et non située des colons[13]. » Alors que j'étais déjà impliquée dans la pratique intense de l'écologie sonore, j'ai réalisé dans les mois qui ont suivi la lecture de ce livre[14] que je voulais me concentrer moins sur ce que je pouvais créer et diffuser dans le monde que sur la manière de pratiquer l'écoute et le témoignage avec respect. Cela signifie réduire sa production et laisser de la place pour entendre les autres, une option intimidante dans une économie créative axée sur les « abonnés » et les « publications » sur les réseaux sociaux. Mais encore une fois, si nous ne pouvons apprendre à nous écouter les uns les autres en tant qu'humains ici et maintenant, comment prétendre ou espérer que nous saurons écouter les générations humaines avant et après (ou même au-delà) de la vie humaine[15] ?

La positionnalité d'écoute de la musique eurocentrique est également largement désincarnée, centrée sur des aspects ciblés, très souvent dans un espace sonore vide[16]. Ces caractéristiques semblent non seulement encourager l'exclusion et l'ignorance des sons et espaces qui ne sont pas privilégiés pour l'écoute soi-disant musicale, mais laissent aussi supposer que le seul organe disponible est l'oreille. Vouloir revenir à une expérience plus holistique de la création musicale et sonore en tant qu'activité ressentie physiquement, intellectuellement et émotionnellement au-delà des limites d'un seul sens a été l'impulsion à l'origine de *Nesting*, une performance multimédia solo onirique que j'interprète en jeu et mouvement, créée en collaboration avec trois chorégraphes et un cinéaste. J'ai alors ressenti une corrélation forte entre le fait de n'avoir aucune idée de la façon de retranscrire l'environnement naturel d'une forêt boréale dans une salle de spectacle et mon mécontentement envers les musiciens formés dans les systèmes de conservatoire qui donnent peu, voire aucune place à la conscience du corps[17].

Plus récemment, j'ai cherché un moyen d'écouter plus attentivement les arbres[18] et les roches[19], et de méditer sur la manière de continuer avec respect

12. Robinson, 2020, p. 28, traduction de l'autrice.

13. *Ibid.*, traduction de l'autrice.

14. Période qui a également coïncidé avec la pandémie et la conception et la gestion d'une série de conférences sur la décolonisation réalisée par des artistes PANDC dans mon rôle de travailleuse culturelle. Pour plus d'informations sur cette série, voir Terri Hron, 2021, p. 97-101. [Ndlr : PANDC, pour « Personnes autochtones, noires et de couleur », est l'équivalent francophone le plus généralement admis de l'acronyme anglophone BIPOC/IBPOC.]

15. Pour une perspective philosophique sur la justice intergénérationnelle, et, notamment, sa relation avec l'écologie, voir Fritsch, 2018. Cet auteur est membre du groupe de travail *Changing Places, Sensing Times* à l'Université Concordia, dont je fais également partie.

16. La salle de concert, les studios d'écoute, etc. sont tous construits pour réduire l'ensemble des sons « parasites » ou extérieurs, exigeant silence et immobilité des auditeurs.

17. Pour d'autres informations, voir www.terrihron.com/nesting (consulté le 25 mai 2022)

18. Simard, 2021.

19. Bjornerud, 2018.

ma pratique et mon utilisation des enregistrements de terrain sans tomber dans l'extractivisme. Je trouve que cela implique une présence plus grande, plus puissante lorsqu'elle est pleinement incarnée ; et la récente pandémie a jeté une lumière complètement différente sur la valeur d'une telle présence. *Emerald Ash*, inspirée par les frênes qui meurent de l'espèce envahissante qu'est l'agrile du frêne, est née du désir d'être témoin et d'écouter cette situation qui existe, littéralement, juste devant ma porte d'entrée. Je lutte sans cesse contre la valorisation de l'activité et la productivité de notre société ; je cherche davantage à retrouver la quiétude nécessaire pour être présente à un arbre.

Même ce qui est petit compte

Tout comme il me semble beaucoup plus holistique de considérer toutes les façons dont je pourrais pratiquer l'écoute, le témoignage et la présence au-delà de mes oreilles, je cherche constamment l'équilibre entre la connaissance et l'apprentissage de mon environnement, et l'atténuation de mon impact négatif sur celui-ci (et ce, dans presque tous les aspects de la vie, par exemple en m'orientant vers une alimentation végétale, en choisissant une banque qui n'investit pas dans l'industrie des énergies fossiles, en réduisant par le covoiturage ma consommation de carburant liée aux déplacements et en limitant mes déplacements en avion). Je ne vois pas de différence entre vivre et créer, tous ces choix faisant partie, dans cette ère anthropocénique, de la création. L'idée largement eurologique selon laquelle composer et faire de la musique sont en quelque sorte des activités distinctes des réalités prosaïques – et même que leur niveau d'abstraction les élèverait au-dessus de cela – est peut-être l'une des raisons pour lesquelles les institutions liées à la musique ne se sont intéressées que récemment aux questions écologiques. Je suis tout à fait consciente qu'un changement ou une révolution systémique est nécessaire pour que notre gouvernement et nos institutions permettent la durabilité et effectuent les changements massifs nécessaires, à la même échelle, soit immense, que la colonisation de plusieurs continents ou que l'assèchement de réserves de pétrole ayant mis des millions d'années à se constituer. Je crois également que « le grand est le reflet du petit [et que] ce que nous pratiquons à petite échelle définit les modèles de l'ensemble du système[20] », comme en témoignent la profusion de fractales dans le monde et le Big Bang lui-même. Cette pensée sous-tend mon implication dans un organisme de service à taille humaine, au sein duquel les activités et les politiques peuvent s'adapter et être mises en œuvre rapidement. Cela me donne également confiance pour avancer, même en titubant, par de petits

20. maree brown, 2017, p. 53, traduction de l'autrice.

changements et ajustements dans mon travail créatif, parfois intentionnels, d'autres fois inconscients, vers une relation et une présence plus justes avec les autres êtres.

Cette série d'observations m'amène à la conclusion que le travail créatif le plus précieux pour moi réside dans la recherche et la création de belles choses (sonores) à travers des relations saines, parfois en réalisant des produits, d'autres fois en laissant de la place aux autres. Cela implique une conscience de plus en plus aiguë de mes ancêtres non humains (quand je m'imagine dans une temporalité géologique, comme le suggère Marcia Björnerud[21]) et la conviction qu'en nous mettant progressivement en vibration sympathique avec les autres, nous changeons le modèle d'exclusion irrespectueux et malsain existant, ou, qu'à tout le moins, nous ne l'amplifierons plus.

21. Björnerud, 2018.

Je suis tellement pleine d'ancêtres et de personnages que je ne peux pas dire qui est qui,
mais ils sont un chœur
qui me dit que les humains ne sont pas le protagoniste
et rien que je puisse dire n'est plus brillant qu'un peuplement d'arbres ou un avertissement mycélien
ou la première danse frémissante d'un nouveau-né
ou la grâce du héron bleu en pavane lascive à travers cet étang
ou l'inondation continue du ciel toujours quelque part en tempête[22]

22. Publié en anglais sur le site web d'adrienne maree brown le jour même où j'ai écrit ce texte : http://adriennemareebrown.net/2021/10/26/not-busy-focused-not-busy-full (consulté le 25 mai 2022). Traduction de l'auteure.

BIBLIOGRAPHIE

BJORNERUD, Marcia (2018), *Timefulness : How Thinking Like a Geologist Can Help Save the World*, Princeton University Press.

FRITSCH, Matthias (2018), *Taking Turns with the Earth, Phenomenology, Deconstruction, and Intergenerational Justice*, Stanford, Stanford University Press.

HRON, Terri (2014), « Useful Scores : Multiple Formats for Electroacoustic Performers to Study, Rehearse and Perform », *Organised Sound*, vol. 15, nº 3, p. 239-243.

HRON, Terri (2015), « A Pickle in a Bell Jar : Preserving Collaboration in Hyperscores », actes des Journées d'Informatique Musicale (Montréal, 7-9 mai 2015), http://jim.afim-asso.org/jim2015/actes/JIM15_Hron_T.pdf (consulté le 13 mai 2022).

HRON, Terri (2017), « Sharing the Studio to Create *Lépidoptères* : Collaboration & Notation », *eContact !*, vol. 18, nº 4.

HRON, Terri (2021), « Questionner ces "musiques nouvelles" : compte rendu de deux projets vers la décolonialité », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 31, nº 3, p. 97-101.

LEWIS, George (1996), « Improvised Music After 1950 : Afrological and Eurological Perspectives », *Black Music Research Journal*, vol. 16, nº 1, p. 91-122.

MAREE BROWN, adrienne (2017), *Emergent Strategy : Shaping Change, Changing Worlds*, AK Press.

ROBINSON, Dylan (2020), *Hungry Listening*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

SIMARD, Suzanne (2021), *Finding the Mother Tree, Discovering the Wisdom of the Forest*, Knopf Doubleday.

REMERCIEMENTS

Je remercie mes collègues et ami·e·s collaborateur·trice·s de leur savoir, leur patience et leur générosité dans leur soutien de mes explorations et de mon désapprentissage. Merci aussi à Carole Monnet pour sa relecture et sa révision de mon texte en français. Je suis reconnaissante de vivre et de travailler sur un territoire qui a rassemblé beaucoup des peuples autochtones au cours de l'histoire, qui n'a jamais été cédé, et dont l'intendance est assurée par la nation *Kanien'kehá:ka*.