



LA PUBLICATION DE CE TEXTE
EST UNE COLLABORATION
ENTRE ESSE ET OBORO
DANS LE CADRE D'UN
CONCOURS D'ÉCRITURE
SUR L'ART SONORE,
POUR LEQUEL LE LAURÉAT
A PU BÉNÉFICIER D'UNE
RÉSIDENCE DE RECHERCHE
ET RÉDACTION À OBORO

—
THE PUBLICATION OF THIS
TEXT IS THE RESULT OF A
COLLABORATION BETWEEN
ESSE AND OBORO WITHIN
THE FRAMEWORK OF A
WRITING COMPETITION ON
AUDIO ART, FOR WHICH THE
WINNER WAS AWARDED A
RESEARCH AND WRITING
RESIDENCY AT OBORO.

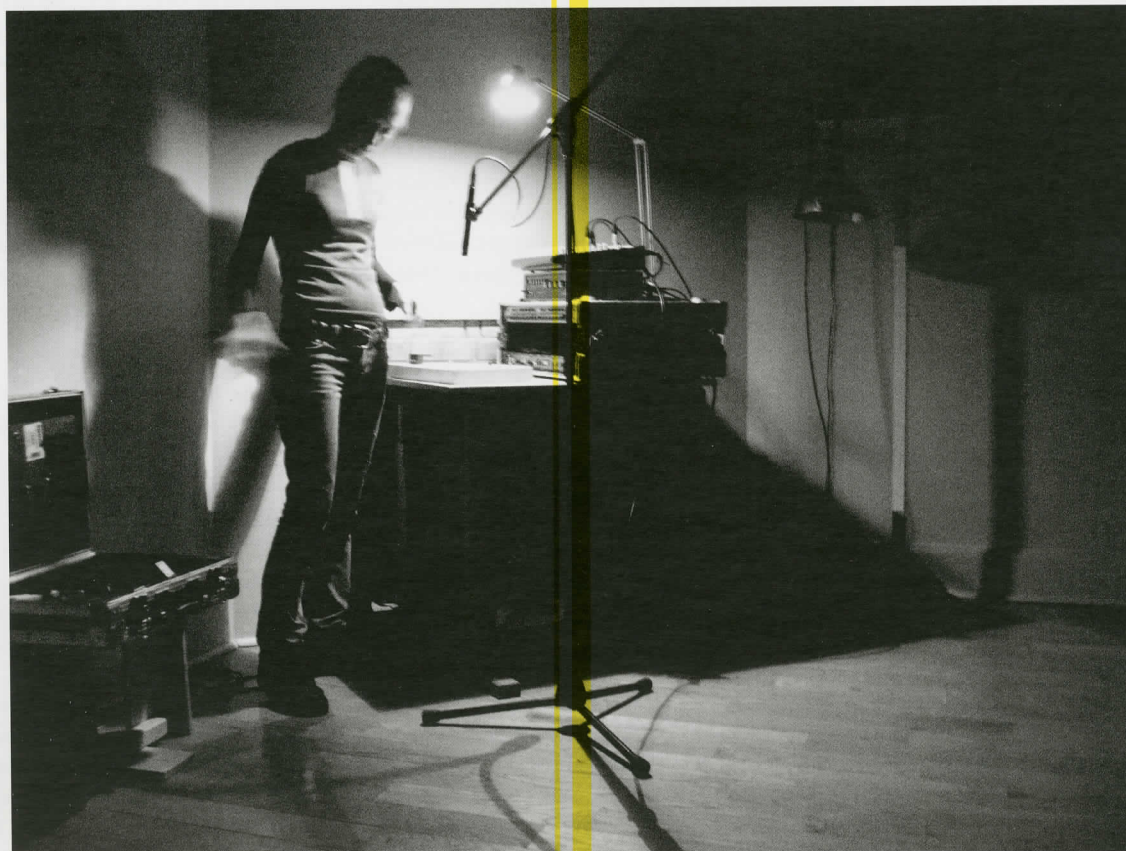


OWEN CHAPMAN

I AM WALKING IN A ROOM

ART SONORE
ET DÉVOILEMENT

—
AUDIO ART
AND REVEALING



Nancy Tobin, *Ouverture*, performance,
Maison Ernest Cormier, Montréal, 2007.
photo : Miel Hogan



Nancy Tobin & Martin Tétreault,
Régie Oboro, performance, Oboro,
Montréal, 2007.
photo : Annie Tremblay

http://en.wikipedia.org/wiki/I_Am_Sitting_in_a_Room: voilà tout ce que contenait le courriel que m'a envoyé Stéphane Claude, directeur du volet audio du centre Oboro¹, quelques heures après que je lui eus décrit une petite expérience que j'avais menée là-bas la nuit précédente. Dans la vaste salle d'exposition d'Oboro, j'avais enregistré le bruit de mes pas. J'avais ensuite fait jouer cet enregistrement dans la salle en même temps que j'en enregistrerais une nouvelle version – un processus que j'ai répété dix fois. L'enregistrement, qui s'allongeait à chaque répétition, s'est transformé peu à peu en un son persistant, semblable à une tonalité ou un accord de synthétiseur. J'ai appris par la suite que ce phénomène était causé par les fréquences de résonance de la salle, que chaque reprise s'est trouvée à amplifier². Le courriel de Stéphane Claude me faisait comprendre gentiment que je n'étais pas le premier à tenter l'expérience: Alvin Lucier avait fait la même chose en 1969, dans son œuvre intitulée *I am Sitting in a Room*.

Mon expérience à moi s'inscrivait dans le contexte du séjour de recherche et d'écriture sur le concept d'art sonore que j'ai fait à Oboro pendant l'été 2011. J'ai profité de cette période pour passer au crible les archives imposantes conservées par le centre et qui documentent les œuvres d'art sonore créées ou présentées dans ses murs. J'ai consulté diverses publications, des communiqués de presse et des ressources sur le Web. J'ai réalisé aussi des entrevues avec une demi-douzaine d'artistes du son installés à Montréal et qui ont des liens avec le centre. Mon projet d'enregistrement était une façon d'explorer à quoi pourrait ressembler la création et la présentation d'œuvres audio à Oboro, compte tenu notamment des importantes dimensions et des qualités réverbérantes de la « grande galerie ». Au bout du compte, cependant, le processus a révélé quelque chose d'inattendu: la preuve que, dans un environnement intérieur, les sons qui nous sont réfléchis sont « colorés » par notre déplacement.

L'art peut être considéré comme un moyen de faire avancer la connaissance, l'énergie, la matière façonnée et d'autres types d'« être » vers la « non-occultation » – un processus que Martin Heidegger nomme « dévoilement »³. Ce passage vers la non-occultation se produit par le biais de la technologie, la racine grecque *technē* ne désignant pas seulement « le faire de l'artisan et son art, mais aussi l'art au sens élevé du mot et les beaux-arts »⁴. Le dévoilement artistique suppose un processus

http://en.wikipedia.org/wiki/I_Am_Sitting_in_a_Room: This is the single line emailed to me by Stéphane Claude, head of the audio sector at Oboro,¹ hours after I described to him a small experiment I had conducted the night before. I had recorded my footsteps in Oboro's large exhibition space. I then played this recording back into the room while simultaneously recording this new version. I repeated this process ten times. The recording became longer with each iteration, and slowly morphed into an insistent, almost synthesizer-like tone or chord. I later learned this was due to the resonant frequencies of the room itself, which are amplified with every "take."² Claude's email good-naturedly pointed out that I wasn't the first to try this. Alvin Lucier had done the same thing in 1969 with his work *I am Sitting in a Room*.

My experiment was part of a research and writing residency on the concept of audio art that I conducted at Oboro during the summer of 2011. During this time I sifted through Oboro's large archive of documentation of audio artworks that have been presented or created there. I consulted publications, press releases, and web materials. I also conducted short interviews with a half-dozen Montréal-based audio artists with links to the centre. My recording initiative was a way of investigating what it would be like to create and present audio work at Oboro, noting especially the expansive, reverberant qualities of its *grande galerie*. In the end the process revealed something unexpected: evidence of the "colouration" of reflected sounds that occurs while we move through interior environments.

Art brings forth knowledge, energy, formed matter, and other types of "being" into "unconcealment" — a process that Martin Heidegger describes as "revealing."³ This bringing forth into unconcealment occurs through technology — the Greek root *technē* applied not only to "activities and skills of the craftsman, but also... the arts of the mind and the fine arts."⁴ Artistic revealing involves a technological process of bringing elements together with a notion as to what can emerge from their juxtaposition. It is in and through such a gathering that what is revealed becomes clear — often via moments of surprise and/or improvisation. Revealing is about a reflexive mindset that does not approach technology instrumentally. It is respectful and enigmatic as the process always suggests the potential for further degrees of "unconcealment" as opposed to laying bare some ultimate truth.

1. Situé à Montréal, Oboro est un centre dédié à la production et à la présentation de l'art, des pratiques contemporaines et des nouveaux médias.

2. On peut entendre les enregistrements sur le www.oboro.net/chapman.

3. Voir Martin Heidegger, « La question de la technique », dans *Essais et conférences*, trad. de l'allemand par André Préau, Paris, Gallimard, « Tel », 1980 (1958), p. 9-48.

4. Ibid., p. 14.

1. Oboro is a Montréal centre dedicated to the production and presentation of art, contemporary practices, and new media.

2. See www.oboro.net/chapman for audio recordings.

3. See Martin Heidegger, "The Question Concerning Technology," in *The Question Concerning Technology and Other Essays*, trans. William Lovitt (New York: Harper and Row, 1977), 11–12.

4. Ibid., 13.

technologique qui met ensemble des éléments, et qui s'accompagne d'une interrogation sur ce que peut produire leur juxtaposition. C'est dans cet assemblage, dans cette « mise ensemble », que ce qui est dévoilé apparaît clairement – souvent dans un moment de surprise ou d'improvisation. Le dévoilement relève d'une disposition de l'esprit, d'une façon réfléchie de voir les choses qui ne considère pas la technologie dans une perspective instrumentale. Il s'agit d'un processus respectueux et énigmatique, dans la mesure où il ouvre toujours sur l'existence possible de degrés plus avancés de « non-occultation », au lieu de prétendre mettre à nu une vérité absolue.

En ce qui concerne l'art sonore, le dévoilement se produit pendant la création d'œuvres axées sur le son. La tâche de l'artiste consiste alors à faire connaître ce qui s'est produit, de manière à provoquer chez autrui l'impression semblable d'avoir été « témoin » de quelque chose – un objectif qui peut prendre une quantité innombrable de formes différentes. Je souhaitais établir, suivant en cela des auteurs comme Alan Licht et Brandon Labelle⁵, une distinction entre « l'art sonore » et « l'art acoustique », ce dernier terme s'appliquant principalement aux installations qui ne comprennent aucun élément temporel comme « un début » ou « une fin » ; cela devait distinguer « l'art acoustique » de la performance musicale expérimentale, par exemple, ou de la composition électronique en studio, auxquelles le terme moins circonscrit d'« art sonore » me semblait s'appliquer⁶. Mais cette distinction n'a pas résisté à l'épreuve de la réalité, à savoir la façon dont un grand nombre d'artistes du son auprès de qui j'ai mené mon enquête parlent de leur travail et de leurs œuvres.

En revanche, la notion de dévoilement – de passage vers la non-occultation –, bien qu'elle ne détermine pas les contours de l'art sonore de façon très précise, ouvre sur un lieu où les discussions au sujet de ce que différentes pièces *font* en réalité peuvent rejoindre certaines questions plus vastes de typologie. L'art sonore est un concept hétérogène ; pour l'expliquer, les exemples multiples et divergents qui l'illustrent sont les seuls outils dont nous disposons. L'assemblage éclectique d'œuvres, d'événements et d'opinions que j'ai trouvés au cours de mes recherches en témoigne. Les quelques exemples qui suivent montrent bien la diversité des pratiques, des méthodes et des technologies employées. Si les différentes façons dont ces pièces illustrent le concept d'art sonore empêchent le traçage net de démarcations typologiques, il reste que les pratiques de dévoilement au moyen de la technologie audio sont une composante manifeste de chacune de ces œuvres.

NANCY TOBIN, *DELAY TOYS – BERCEUSES POUR GRANDES PERSONNES*

Delay Toys (2009) a été mixé par Nancy Tobin à partir de l'enregistrement d'une collection de jouets pour enfants produisant des sons, « joués » par l'artiste elle-même et par Martin Tétreault dans les studios d'Oboro, ainsi que par des invités qu'elle a rejoints dans des lieux qui avaient une signification particulière pour eux. Les sons musicaux et les rythmes sont créés dans le mixage de Tobin grâce à un usage original et varié de la modulation des fréquences, d'effets de délai et d'autres effets « temporels ». La pièce en rappelle une autre, produite par Tobin au studio Oboro et intitulée *Ouverture* (2007), qui explorait le potentiel sonore des carillons d'une horloge. Les deux pièces déployaient bien visiblement une panoplie de contraintes conceptuelles qui les rendent intéressantes sur le plan des résultats, à savoir : qu'est-ce qu'on pourrait obtenir en travaillant uniquement avec les carillons d'une horloge, ou avec un coffre à jouets ? Bien que ces œuvres ressemblent à plusieurs égards à de la musique expérimentale – qu'on les considère comme des expériences d'écoute ou comme des compositions électroniques reproductibles –, elles font écho néanmoins à une conception de l'art sonore en tant qu'entreprise de dévoilement. Il s'agit en effet d'initiatives technologiques non instrumentales dans lesquelles le travail avec des appareils de haute technologie et d'autres plus rudimentaires met au jour un potentiel caché dans les sources utilisées (enregistrées, transformées et mixées⁷).

The revealing involved in audio art occurs during the making of sound-based creative works. The task then becomes sharing what has emerged in a way that will provoke a similar feeling of having “witnessed” something — an aim that can take myriad forms. Following authors like Alan Licht and Brandon Labelle,⁵ I hoped it might be possible to distinguish between “audio art” and “sound art,” where the latter term would be retained principally for installation works that did not feature any temporal elements like “beginnings” or “endings” — thus distinguishing “sound art” from experimental musical performance, for instance, or studio-based electronic composition, to which the more open term “audio art” might be applied.⁶ But the distinction did not stand up to the ways in which many of the audio/sound artists I researched spoke about their work and practice.

The notion of revealing, on the other hand — of bringing forth into unconcealment — while not determining the contours of audio art very precisely, does provide an arena in which discussions about what different pieces actually *do* can resonate with wider taxonomic questions. Audio art is a heterogenous concept where multiple, divergent examples are all we can use to explain the notion itself. The eclectic assemblage of works, events, and opinions I encountered in the course of my research reflects this point. What follows are a few examples that illustrate a diversity of practices, methods, and technologies employed. The different ways these pieces exemplify audio art troubles any easy demarcations in terms of form. Practices of revealing through audio technology, on the other hand, are conspicuous parts of each work.

NANCY TOBIN, *DELAY TOYS – BERCEUSES POUR GRANDES PERSONNES*

Delay Toys (2009) is mixed from recordings Tobin made with a collection of sound-making children's toys, played by herself and Martin Tétreault, in the Oboro sound studios, and also by invitees whom she met with in locations that had some significance for them. Rhythms and musical tones are evoked in Tobin's mix through a creative and varied use of delay, pitch-shifting, and other time-based audio effects. The piece is reminiscent of another work that Tobin produced in the Oboro studio, *Ouverture* (2007), which is an exploration of the sonic potential of a set of clock chimes. Both examples deploy overriding conceptual constraints that make the pieces interesting on the level of results, that is: what might working only with clock chimes or a box of children's toys yield? Although resembling “experimental music” in many ways, both as listening experiences and also through their form as reproducible electronic compositions, the works nevertheless resonate with a conception of audio art as engaged towards revealing. These are non-instrumental technological initiatives, where processes of working with both high and low-tech devices uncover hidden potential in the sources gathered, recorded, transformed, and mixed.⁷

CHRISTINA KUBISCH — ELECTROMAGNETIC EXPLORATION OF THE CITY

This four-day workshop (in which Tobin and Claude participated, along with a small group of Montréal sound artists) took place in September 2008, culminating in a structured surround sound improvisation presenting the group's audio field recording initiatives. Highly performative, Kubisch's *Electrical Walks* involve the use of specialized microphone and headphone kits that allow a walking recordist to capture the normally inaudible sounds of the inductive electromagnetic circuits that abound in urban environments, from laptop keyboard screeches to neon light drones. The recordings made by each workshop participant were quite distinct, reflecting the style, sensibilities, and contextual conditions for each recordist-explorer. The notion of revealing through a conceptual constraint returns again in this instance, highlighting also the ways in which *performances* occur during both acts of recording and presenting audio artworks. Kubisch's method confirms how audio art can be more about an approach or mindset than specific sonic creations. The workshop model also corresponds directly with the suggestion that revealing in audio art first happens to the artist



Christina Kubisch, *Electrical Walks*, Montréal & Québec, 2008. © Christina Kubisch / SODRAC (2011)
photos : permission de l'artiste | courtesy of the artist



CHRISTINA KUBISCH – ELECTROMAGNETIC EXPLORATION OF THE CITY

Le point culminant de cet atelier de quatre jours, auquel ont participé N. Tobin, S. Claude ainsi qu'un petit groupe montréalais d'artistes du son et qui s'est déroulé en septembre 2008, a été une improvisation structurée en ambiophonie qui mettait en vedette les projets d'enregistrement sonore réalisés par les participants sur le terrain. Dans les « marches électriques » (*Electrical Walks*) de Kubisch, extrêmement performatives, les marcheurs devaient utiliser un microphone et un casque d'écoute spéciaux qui leur permettaient de capter et d'enregistrer, en se déplaçant, les sons habituellement inaudibles des circuits à induction électromagnétique qui abondent en milieu urbain, depuis le chuintement du clavier des ordinateurs portables au bourdonnement des néons. Les enregistrements se sont avérés très différents selon les participants ; ils reflétaient le style, la sensibilité et le contexte dans lequel se trouvait chaque explorateur enregistreur. La notion de dévoilement au moyen d'une contrainte conceptuelle revient encore dans cet exemple, qui montre également qu'une *performance* a lieu tant dans l'acte d'enregistrer que dans celui de présenter des œuvres d'art sonore. Le procédé de Kubisch renforce la thèse selon laquelle l'art sonore est davantage une question d'approche, de façon de voir les choses, que de création d'œuvres acoustiques en tant que telles. Par ailleurs, le modèle de

experimenting with new ideas who is then challenged to effectively demonstrate to others what has been brought forth.⁸

MAGALI BABIN – NATURA SONORIS

Natura Sonoris (2009) involves the live construction of a soundscape reminiscent of horror movie soundtracks. It was premiered at Oboro, developed in collaboration with Myléna Bergeron, and featured visual projections by Karl Lemieux and L'oeil de verre (Carl Fortin and Jean-Benoît Pouliot). It is composed from diverse audio recordings and a "lutherie acoustique" of sound-generating metallic objects to which are applied different forms of live analogue signal processing. When asked about her usual array of "instruments," Babin responded: "All objects are sonorous. I have developed a tactile approach that I call the sonic geography of objects. Every surface, when explored, delivers its own array of regions, of zones that respond in unique sonic ways to different forms of manipulation. The contour of an object, for instance, is very different in terms of subtle acoustics when compared to its centre, both of which are interesting to amplify. What never ceases to fascinate me is how a single minimal gesture can create an incredible range of sonic textures."⁹

5. Voir Alan Licht, « Sound Art: Origins, Development and Ambiguities », *Organised Sound*, vol. 14, n° 1 (2009), p. 3-10, et Brandon LaBelle, *Background Noise: Perspectives on Sound Art*, New York, Continuum, 2006.

6. Oboro a fourni son appui à de nombreux projets d'installation en art sonore ou en art acoustique, dont *Tontauben* de Marc Fournel (2004), *Commutative* de Robin Dupuis (2005), *Le Bouclier magique* de Diane Landry (2006), *Solo de musique concrète pour 6 pianos sans pianiste* d'Érick d'Orion (2008), *Cubes à sons/bruits/babils* de Catherine Béchar et Sabin Hudon (2008), *Sounds on Paper* de Robin Minard (2008) et *Automatons & Secret Rhythms* de Max Stein, Julian Stein et Nimalan Yoganathan (2010).

7. Parmi les autres projets d'enregistrement et de composition que j'ai trouvés : *Songs of Place* de Steve Heimbecker (2005), *Les Petits Riens* de Chantal Dumas (2009) et *Music for Insomniacs* d'Annie Martin (2008).

5. See Alan Licht, "Sound Art: Origins, Development and Ambiguities," in *Organised Sound* 14, no. 1 (2009): 3-10 and Brandon LaBelle, *Background Noise: Perspectives on Sound Art* (New York: Continuum, 2006).

6. Oboro has supported many sound/audio art installation projects, including Marc Fournel's *Tontauben* (2004), Robin Dupuis' *Commutative* (2005), Diane Landry's *Le Bouclier Magique* (2006), Érick d'Orion's *Solo de musique concrète pour 6 piano sans pianiste* (2008); Catherine Béchar et Sabin Hudon's *Cubes à sons/bruits/babils* (2008); Robin Minard's *Sounds on Paper* (2008); and Max Stein, Julian Stein, and Nimalan Yoganathan's *Automatons & Secret Rhythms* (2010).

7. Other recording and composition initiatives I encountered include Steve Heimbecker's *Songs of Place* (2005); Chantal Dumas' *Les Petits Riens* (2009); and Annie Martin's *Music for Insomniacs* (2008).

8. Other recent workshop-based initiatives I encountered include (selected): Samuel Thulin's *There to Hear* (2010) and Kaffe Matthews' *Sonic Bed as an Instrument* (2010).

9. Magali Babin, August 29, 2011, personal communication. (Our translation.)



L'équipe de *Natura Sonoris* team :
Jean-Benoît Pouliot, Karl Lemieux, Myléna Bergeron,
Magali Babin & Carl Fortin, Montréal, 2009.
photo : Catherine Lefebvre, permission de | courtesy
of Magali Babin

l'atelier répond directement à la proposition que le dévoilement dans le domaine de l'art sonore se produit d'abord pour l'artiste qui expérimente de nouvelles idées, et qui doit relever ensuite le défi de faire comprendre efficacement aux autres ce qui n'est plus occulté⁸.

MAGALI BABIN — NATURA SONORIS

Natura Sonoris (2009) repose sur la construction devant public d'un environnement acoustique évoquant la trame sonore d'un film d'horreur. La première a eu lieu à Oboro, en collaboration avec Myléna Bergeron, et accompagnait des projections de Karl Lemieux et de L'Oeil de verre (Carl Fortin et Jean-Benoît Pouliot). L'œuvre est composée à partir de divers enregistrements sonores et d'une « lutherie acoustique » faite d'objets métalliques auxquels on applique différents traitements de signaux analogiques en direct. Interrogée au sujet de la gamme d'instruments qu'elle utilise habituellement, Magali Babin répond : « Tous les objets sont sonores, j'ai développé une approche tactile avec eux que je nomme la géographie sonore des objets. Chaque surface explorée apporte son lot de régions, de zones que la manipulation rend sonores différemment. Le contour ou le centre d'un objet ont des subtilités acoustiques très différentes et intéressantes à amplifier. Ce qui me fascine toujours, c'est qu'avec une gestuelle très minimale il est possible de créer une gamme incroyable de textures sonores⁹. »

Bien que l'œuvre ait été présentée en tant que performance et que l'on puisse certainement, de la même manière que *Delay Toys* de Tobin, la considérer comme de la « musique expérimentale » (saturée d'effets visuels), l'exemple de Babin illustre lui aussi, en se référant au matériau sonore qui peut être découvert et extrait de n'importe quel objet, la position centrale qu'occupe le dévoilement en tant que disposition intrinsèque à l'art sonore. L'environnement dans lequel nous vivons est rempli de sons que nous produisons ou entendons au quotidien, et qui échappent pourtant à notre attention. Une performance telle que *Natura Sonoris* nous rend présents à l'esprit les sons de la vie de tous les jours, en même temps qu'elle nous révèle le potentiel créatif de ces matériaux sonores¹⁰.

« *Delay Toys*, c'est avant tout des enregistrements que j'ai manipulés, ce qui est ma façon de composer, et c'est de ce travail – de ce

Although this work was presented as a performance event, and (as with Tobin's *Delay Toys*) can certainly be considered “experimental music” (replete with live visuals), Babin's reference to finding the sonic material that can be brought out of any object demonstrates again the centrality of revealing as a mindset intrinsic to audio art. Our environments are filled with quotidian sounds that we cause or hear and yet fail to notice. A performance such as *Natura Sonoris* reminds us of the sounds of everyday life, at the same time as it reveals the creative potential of such audio source material.¹⁰

“*Delay Toys* is basically recordings that were manipulated in a way that, for me, is composing and from that work — that process — a work appeared... that people can listen to on their own in their own personal environments... on a CD or some other format. So whether that's audio art or sound art, honestly I would say I couldn't care less.”¹¹ I understand this attitude well. Too much concern over what category one's work falls into can irrevocably skew one's creative instincts. But basing an artistic practice on the medium of sound is a choice that warrants discussion. In addressing us through our sense of hearing, audio artists elicit empathetic, embodied responses to what they reveal. When witnessing audio art, we feel, in some small way, what it would be like to cause or perceive the sounds we are presented with in other situations, both fictional and real. These are, among other things, mnemonic, physical, psychological, social, and cultural responses. We are performed, in some senses, by what we hear in these instances. This is what it means to experience something being brought forth into unconcealment: we are moved, our expectations are undone, we are surprised...

The “score” for *I am Sitting in a Room* consists of a short set of instructions on how to work with the equipment involved (two tape recorders and a microphone). It also specifies a particular text to read aloud, beginning with, “I am sitting in a room different from the one you are in now.” Lucier insists that other texts could be used, and he also provides a series of suggestions for different versions, including the use of more than one room, of multiple languages or microphone placements, as well as the open-ended suggestion: “Make versions that can be performed in real time.”¹² *I am Sitting in a Room* exemplifies the ways in

processus – qu'une œuvre est apparue... [une œuvre] que les gens peuvent écouter, sans moi, à l'endroit qui leur convient... sur un CD ou tout autre support. Quant à savoir si c'est de l'art sonore ou de l'art acoustique, honnêtement, je dirais que ça n'a pas la moindre importance pour moi¹¹. » Je comprends bien cette attitude. En se préoccupant trop de la catégorie à laquelle son travail peut être rattaché, l'artiste risque de fausser irrémédiablement son instinct créatif. Cependant, le fait d'ancrer sa pratique de l'art dans le support « son » est un choix qui prête à discussion, parce qu'en s'adressant à nous par l'ouïe, les artistes du son suscitent des réactions empathiques, presque concrètes, à ce qu'ils dévoilent. Quand nous assistons à de l'art sonore, nous ressentons obscurément ce que ce serait que de provoquer ou de percevoir dans d'autres situations, fictives ou réelles, les sons qui nous sont présentés. Nos réactions sont, entre autres choses, mnémoniques, physiques, psychologiques, sociales et culturelles. D'une certaine façon, c'est nous qui sommes les *objets* d'une performance, réalisée par ce que nous entendons dans ces moments-là. Et c'est en ce sens qu'on peut dire qu'on assiste au passage d'une chose vers la non-occultation, qu'on en fait l'expérience : nous sommes ébranlés, nos attentes sont déjouées, nous sommes surpris...

Pour *I am Sitting in a Room*, la « partition » consiste en une petite liste d'instructions indiquant comment travailler avec l'équipement fourni (deux magnétophones à bande et un microphone). Elle contient aussi un texte à lire à voix haute, qui commence ainsi : *I am sitting in a room different from the one you are in now* (« Je suis assis dans une salle différente de celle où tu te trouves en ce moment »). Lucier insiste sur le fait que d'autres textes pourraient être utilisés, il fournit même des suggestions en vue de produire des versions différentes, comme le recours à plus d'une salle, à plusieurs langues ou à différentes positions du microphone, en plus de celle-ci, qui ouvre sur toutes sortes de solutions : *Make versions that can be performed in real time* (« Faites des versions qui peuvent donner lieu à des performances en temps réel »)¹². *I am Sitting in a Room* illustre bien le fait que la sollicitation expérimentale de phénomènes acoustiques au moyen de manipulations technologiques loge au cœur de l'art sonore. Un dévoilement a lieu tandis que l'on crée des œuvres d'art sonore ou que l'on y assiste ; il constitue une performance, de la même façon qu'une opération peut être réalisée *sur* quelqu'un ou *par* quelqu'un. L'art sonore met en relief les nuances de l'environnement acoustique commun dans lequel se déroulent nos activités quotidiennes : ces salles (*rooms*) dans lesquelles, tous, nous nous assoyons, dans lesquelles nous marchons, parlons, nous déplaçons, échangeons, entendons et écoutons.

[Traduit de l'anglais par Sophie Chisogne]

8. Parmi les autres projets d'atelier que j'ai relevés : *There to Hear* de Samuel Thulin (2010) et *Sonic Bed as an Instrument* de Kaffe Matthews (2010).

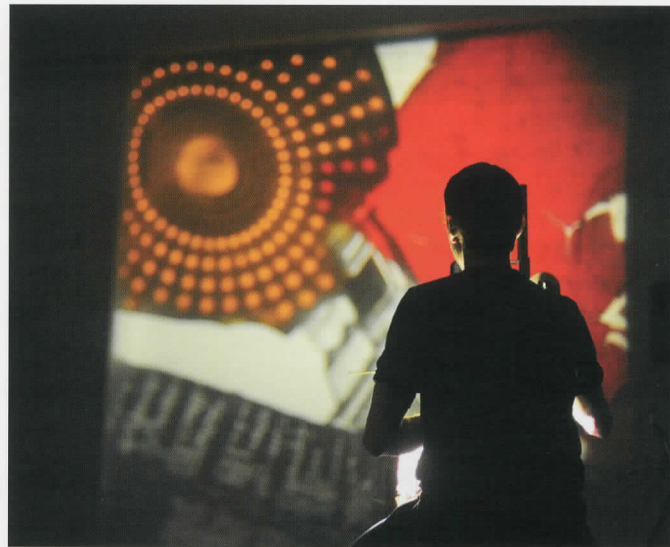
9. Magali Babin, 29 août 2011, communication personnelle.

10. Parmi les autres œuvres d'art sonore axées sur la performance que j'ai trouvées : *Soft Saturation* de Chris Carrière (2011), la série (I8U) *Immersion* de France Jobin (2011–2012), *Soundscapes of Inukjuak* de Nimalan Yoganathan (2010) et *Ce qui arrive* de Chantal Neveu (2008).

11. Nancy Tobin, 2 septembre 2011, communication personnelle. [Trad. libre]

12. Voir Alvin Lucier, « I Am Sitting In a Room », dans *Source: Music of the Avant-Garde, 1966–1973*, sous la direction de Larry Austin et Douglas Kahn, Berkeley, University of California Press, 2011, p. 249, et www.ubu.com/sound/lucier.html.

Owen Chapman est un artiste du son qui travaille entre autres avec des échantillonneurs, des projections vidéo, des microphones de contact et de vieux instruments électroniques. Il est codirecteur du Mobile Media Lab de Montréal, installé au département des communications de l'Université Concordia où il est également professeur adjoint en production sonore et en études théoriques du son.



Magali Babin avec | with L'oeil de verre & Karl Lemieux, *Naturas Sonoris*, 2006.
photo : Catherine Lefebvre, permission de l'artiste | courtesy of the artist

which experimentally provoking sonic phenomena through technological manipulation can be considered central to audio art. Such revealing happens while creating and/or witnessing audio artworks and constitutes performance in the same way that an operation can be both performed “on” or “by” someone. Audio art draws attention to the nuances of the shared soundscapes that frame our daily activities — the “rooms” in which we all sit, walk, talk, move, share, hear, and listen.

10. Other performance-based audio artworks that I encountered include Chris Carrière's *Soft Saturation* (2011); France Jobin's (I8U) series *Immersion* (2011–12); Nimalan Yoganathan's *Soundscapes of Inukjuak* (2010); and *Ce Qui Arrive* (2008) by Chantal Neveu.

11. Nancy Tobin, September 2, 2011, personal communication.

12. See Alvin Lucier, “I Am Sitting In a Room,” in *Source: Music of the Avant-Garde, 1966–1973*, eds. Larry Austin and Douglas Kahn. (Berkeley: University of California Press, 2011), 249 and www.ubu.com/sound/lucier.html.

Owen Chapman is an audio artist whose work involves sampling, video projection, contact microphones, and old electronic instruments. He is co-director of the Montréal Mobile Media Lab, located in the Communication Studies department at Concordia University, where he is also an Assistant Professor of Sound Production and Scholarship.