

Semblances

Alexandre St-Onge

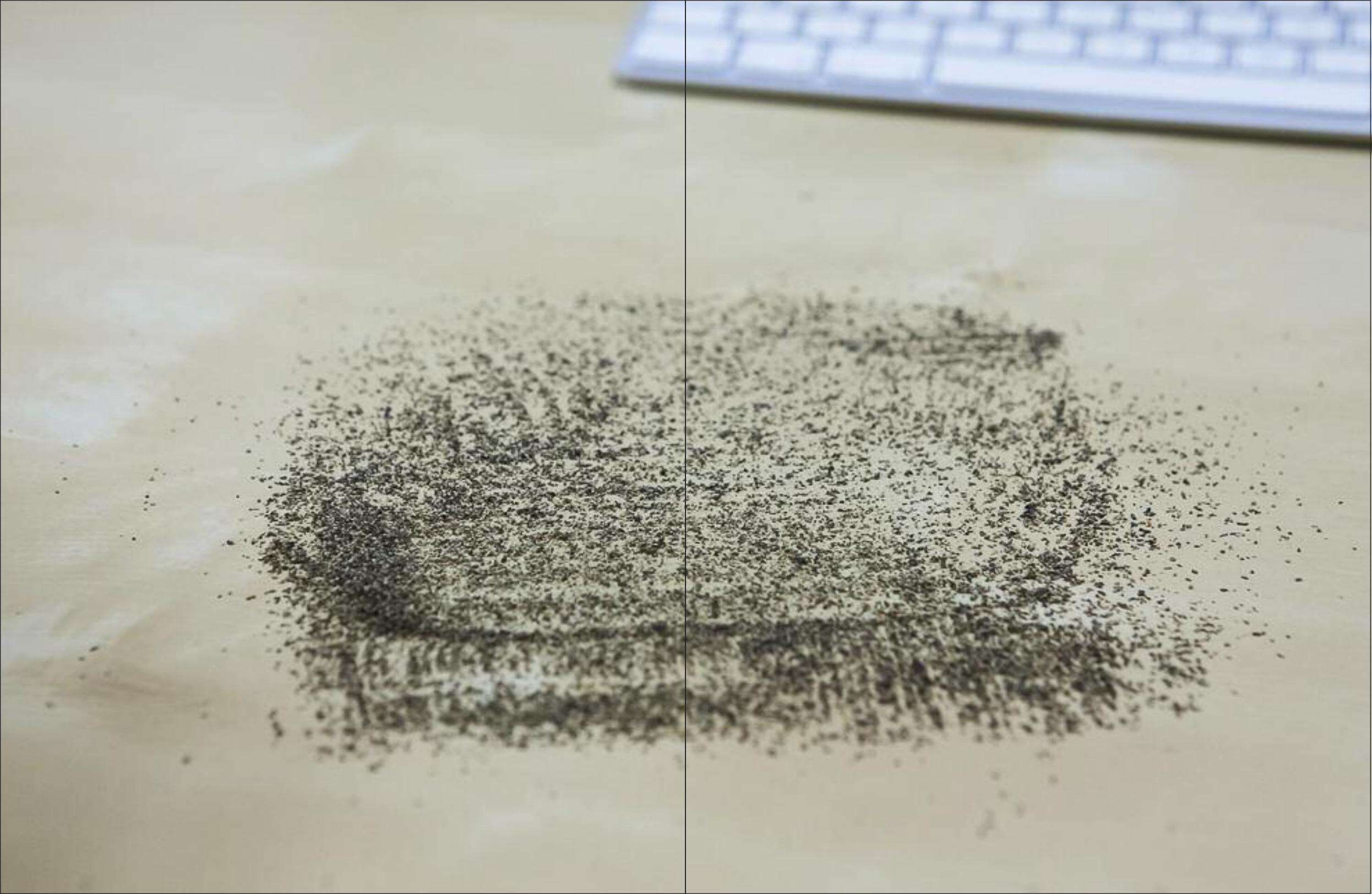
AVATAR

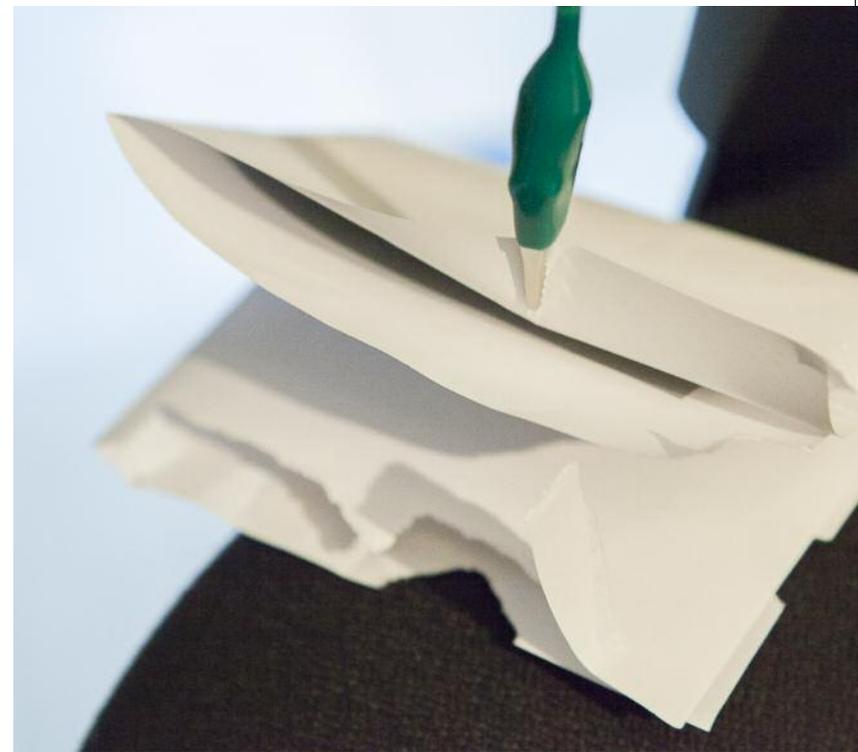
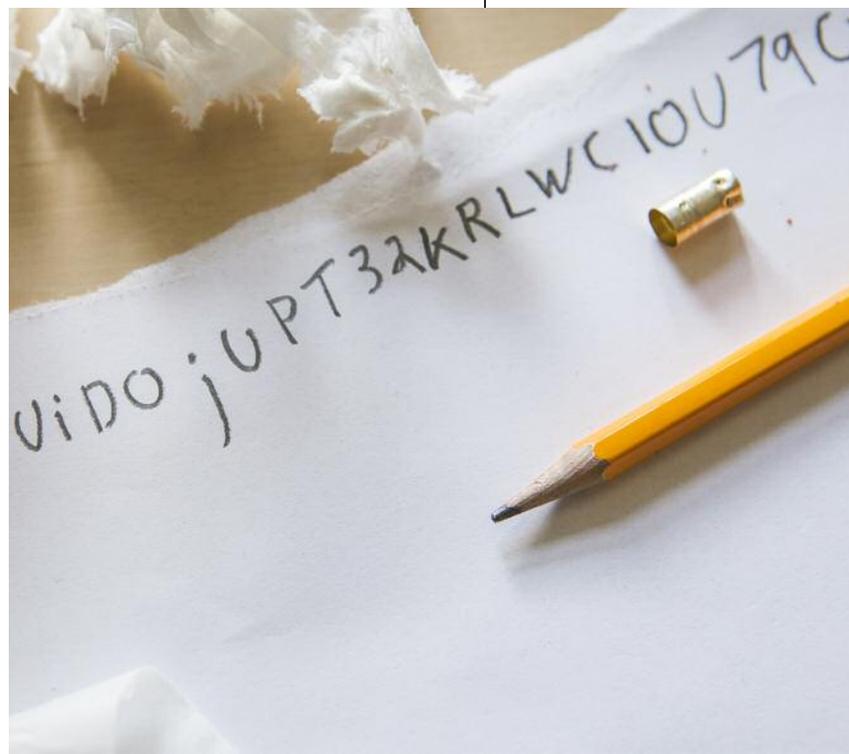
L'UNIVERS ME DEMANDE S'IL JE ME DEMANDE ME C'EST ME JE ME DEMANDE JE DEMANDE ME DEMANDE S'IL JE SAIS ME CHOSE DEUX DEUX JE S'IL C'EST CHOSE S'IL ME S'IL ME ME EN JE ME JE DEMANDE ME JE C'EST QU'IL
DEMANDE PLUS ME S'IL ME ME JE DEMANDE S'IL DEMANDE ME DEMANDE JE SAIS ME DEMANDE S'IL S'IL JE DEMANDE ME DEMANDE DEUX DEMANDES DEUX CHOSSES DEMANDENT DEUX DEMANDES DEUX JE DEMANDE ME
FROTTE S'IL JE DEUX DEUX DEMANDES DEUX DEMANDES ME JE DEUX S'IL DEMANDE JE ME QU'IL DEMANDE ME ME ME DEMANDE DEUX DEUX DEUX JE DEUX JE JE DEUX CHOSSES JE LA PLUS CHOSE DEUX JE DEMANDE
JE DEUX ME JE DEUX ME DEMANDE JE ME JE CHOSE CHOSE LOIN LA ME JE DE ME S'IL JE DEUX ME QUE JE DE CHOSE CHOSE SAIT JE ME ME QU'IL JE LES CHOSSES JE CHOSE CHOSE FROTTE CHOSE DEMANDE CHOSE PARFOIS
QUE ME LA VITE JE LA QUE CHOSE ME CHOSE QUE VITE JE CHOSE ME LA CHOSE ME ME DEUX ME CHOSE JE ME CHOSE ME JE ME DEMANDE ME ME CHOSE DEMANDE JE DEMANDE S'IL DEMANDE ME JE JE DEMANDE CHOSE
ME DEMANDE ME LES DEMANDES DEMANDENT ME LES DEUX JE CHOSE ME ME S'IL DEMANDE LA QU'IL ME LA ME DEMANDE ME ME QU'IL CHOSE S'IL QU'IL DEMANDE LA FROTTE S'IL DEMANDE JE ME DEMANDE SI LA
CHOSE DE LA CHOSE JE ME JE ME DEMANDE ME DEMANDE ME ME S'IL ME QUE LES DEUX CHOSSES DE CHOSSES S'IL JE ME DEUX AUTRES JE LES LA IL JE LA EST VITE JE JE FROTTE IL FROTTE JE PLUS DEUX JE JE DEUX DEUX
QUE CHOSSES JE QU'IL DEMANDE PLUS DEUX JE ME DEMANDE S'IL ME C'EST SAIT EST JE DEUX AUTRES JE SAIS C'EST UN C'EST SAIS PLUS DEUX IL ME SON AVANCE SON FIN LA CHOSE DES CHOSSES LES DEDANS IL FAIT DU
PEUT-ETRE IL AVALE LES CHOSSES JETTES EN LA LA IL EST DEDANS PLUS DEUX IL FROTTE EN DU EN DEUX CHOSSES PLUS PICHET UN PLUS DEUX OUI PICHET LA FIN DES CHOSSES DE DEUX UNE PERSPECTIVE PEUT-ETRE OUI
TROU PLUS OUI TROU OUI UN DEUX PLUS LOIN EST DEDANS ME ME ME QUE ME JE ME ME SON ME ME DEMANDE ME ME ME ME DEMANDE JE JE C'EST ENSEMBLE J'ENTENDS DES CHOSSES JE LA FIN PARFOIS ME ME ME FEUILLE
UN ME ME FEUILLE FROTTE JE UN ME ME ME EN ME DEMANDE ME QUI PAS JE QU'IL JE LA SUIS AUSSI MINUSCULE OUI LA SUIS UNE DEUX S'IL JE ME CROIS JE ME DEMANDE LES AUTRES MINUSCULES IMMENSES CHOSSES DE
LA CHOSE TROU JE ME ME LE DEMANDE JE ME LA ME JE ME ME DEUX UN JE ME ME CROIS DEUX JE IL DEUX UN IL DEUX ENSEMBLES IL IL AU AU JE JE LA LA FROTTE UNE BOUCHE UNE EST UNE CHOSE UNE IL REGARDE UNE
CHOSE IL EST UN ENSEMBLE PEUT-ETRE DEUX CHOSSES VERRAIENT DEUX PAS IL IL IL IL DEUX PAS IL DE IL RESTE IL LES IL IL JE JE FROTTE SUIS LA JE FROTTE PARFOIS LA PETIT IL FROTTE LA IL RESTE MINUSCULE PICHET
L'EAU MARCHE EST-CE QUE L'EAU MARCHE PARFOIS PICHET TAPE TEMPS ELLE SUR TAPE TEMPS JE JE TAPE LES JE JE JE OUI JE TAPE TEMPS QUE QUE PICHET PARFOIS EST JE IL FROTTE PICHET PARFOIS D'AUTRES ILS QU'IL
IL DU FROTTE IL PARFOIS IL PARFOIS D'AUTRES PARFOIS PICHET PARFOIS IL IL DEUX IL IL JE PICHET IL PICHET PICHET MARCHE IL IL PARFOIS IL MARCHE PARFOIS FROTTE D'AUTRES BOUCHES QU'IL PICHET MARCHE C'EST
MINUSCULE IL JE SAIS QU'IL FROTTE QU'IL SAIT PARFOIS JE SUIS IL QUE JE IL QU'IL JE SUIS AUTRE QUE J'EN SUIS CHOSE PARFOIS JE FROTTE LES CHOSSES DE LA CHOSE JE SUIS JE PARFOIS JE PICHET JE SUIS PARFOIS PICHET
JE SUIS ENSEMBLE JE JE SUIS DEUX SUIS JE PARFOIS PEUT-ETRE DEUX AUTRES PAS IMMENSES UN MINUSCULE DANS LES AUTRES MINUSCULES TROUS PAS D'ESSENCE PAS D'IDEE PAS PAS DE PAS PAS DE PAS PAS PAS PINCES
PAS RESTE PAS PAS PAS PAS SUR LES PAS LES PAS DE PAS LES LES PAS DANS PAS PAS PAS L'IDEE PAS LE TROU JE ME PICHET S'IL EST TROU PETIT EST PETIT TROU SUIS JE IMMENSE CHOSE ENSEMBLE DEUX CHOSSES DEUX
CHOSSES DEUX DEDANS PLUS DE TROU DANS L'ŒIL LA DROITE DISPARUE DANS L'ŒIL OUI JE ME ME MUR LE MUR LA DROITE HAUTEUR D'UNE PORTE QUE JE TROU LES AUTRES ME LE ON QUE L'HAUTEUR DEDANS MOINS
LE UN MOINS DE MUR AVALE SON HAUTEUR DEDANS PORTE DEDANS LA CHOSE DU SON D'UNE BOUCHE CHOSE NOUS AVALE DES PIEDS MOINS DEUX PAS PAS PAS OCCULTENT PAS PAS PAS PAS PLACER PAS PLACER PAS PAS
LE LA LE PAS ÇA EMMURE OCCULTE TOUT PAS PIS PAS PAS PAS PIS PAS PLACER PEUT-ETRE CORPS OCCULTENT LE TRES CELA PAS JETES PAS DE TRACES PAS DE CORPS OCCULTENT CES CORPS EMMURES JE CHAISE JE UN
MOINS TROU LE MUR ET AVALE CES PAS OCCULTENT CORPS EMMURES QUE JE TROU DANS LES VOIX FINISSENT GENRE VOIX GENRE RIEN LES OBSESSIFS S'ETENDENT LES VOIX FONDENT RIEN GENRE RIEN LES OBSESSIFS
OBSESSIFS SANS PICHET FINALEMENT DISTRAITS MAIS TOUTEFOIS SOUFFLENT VOIX VERS SANS VERS MAIS VERS LA REGARDER SANS VERS SANS REBORD LE RIEN SANS VERS LA VERS VERS SON A SANS RIEN JOUE VERS
VERS LA LA LA VERS VERS VERS LA LA VERS LA REGARDE VERS LA RESEMBLABLE SCIATIQUE EN MAITRE SON SCIATIQUE SI EN SI ALVEOLE SCIATIQUE SON SI EN SI MAITRE D'UNE SI SON MAITRE SON OBSESSION SE
RETOURNER LE SI DEVIENT LIGNE SALLE SE SE RETOURNER SI CES RESTES SALLES SE RETOURNER LIGNE RESTE RETOURNER SE RETOURNER UN RETOURNER OU SE RETOURNER S'AMINCISSANT DE RETOURNER S'AMINCISSANT
SE DIGERER OU RETOURNER S'APLATISSANT SE RETOURNER EN SOL SE RETOURNER S'AMINCISSANT RAMPER SE DIGERER MOLECULES POUSSIERES RAMPER JUSQU'A MEME LES SOLS CONTRE SOI OU CONTRE SOL SUSPENDRE
LE SOL OU DIGERER OU S'EFFONDRE S'AMINCISSANT RENIFFLER RAMPER SE SUSPENDRE CE TAPIS OU SUSPENDRE LE SOL DU TAPIS OU S'EMBARRER OU BALANCER DU SOL DIGERER S'ARRETER OU BALANCER SE SUSPENDRE
OU S'ARRETER OU VERS OU MINUSCULE VERS OU OU LE VERS OU OU OU VERS OU OU OU OU VERS CONTRE SOI OU CONTRE SOL PAS EN ORIFICE LE SON MARGE L'ORIFICE LA FINE MARGE SON EN MARGE GARDIEN LE
MARGE ORIFICE GARDIEN SCIATIQUE ALVEOLE EN PESANTEUR ALVEOLE DANS LES ORIFICES D'UNE OBSESSION MAITRE L'ALVEOLE ORIFICE MURAL QUI RESTE SCIATIQUE MARGE LE SON CORDE ASSISE ALVEOLE D'UNE
FINALEMENT CORDE AVEC CORDE D'UNE CORDE SON COLLANT J'ENTENDS FINALEMENT CORDE MAIS TOUTEFOIS LA REGARDE ELLE FINALEMENT REGARDE LA CORDE FINALEMENT LA REGARDE LA CORDE ELLE TOUTEFOIS
ENTEND MAIS ELLE SON SANS PLACARD ELLE REGARDE ELLE CORDE LA BOUCHE OU L'ANTRE MAIS DES DEUX BOUCHES LES DEUX CEINTRES ELLE FROTTE DES FENETRES OU DEUX DES PLACARDS DANS LES BOUCHES OU
DEUX CORDES LA BOUCHE CEINTRE CORDE L'ANTRE FROTTE OU DU FROTTER ENCORE FROTTER OU PARTIR FROTTER DU OU DU LE DU DEUX LA DES DANS VIDE DU VIDE DU MONSTRE PLACARD MANIPULER LE MONSTRE
CEINTRE PLACARD LE MANIPULER DANS L'IMAGE OU DANS LA BOUCHE LA DANS OU JE SUIS PLUS BOUCHE QUE VERRAIS L'ŒIL DE QUELQU'UN POURRAIT DANS SA BOUCHE CEINTRE RESTE UN PLACARD UN TOUT CEINTRE
ENCORE RESTE LE VIDE LE CEINTRE L'AUTRE BOUCHE ENCORE PROCHE OU FROTTER DANS SA BOUCHE UN SON DES CEINTRES PLACARD A PARTIR PEU DE FENETRES L'ANTRE LOIN ENCORE MOINS BOUCHE PLACARD DU
CEINTRE LA FENETRE UN MONSTRE ENCORE LOIN ENCORE MOINS FENETRE DE DEUX MURS DE DE FENETRES DU OU DU LE MONSTRE DES CEINTRES EQUIDES FROTTENT L'ANTRE OU PARTIR MAIS RESTER ENCORE RESTER
DU PLACARD RESTER L'ANTRE MONSTRE LE L'ANTRE PLACARD MAIS RESTER MANIPULER ENCORE RESTER PARTIR MAIS LA FENETRE RESTER LA FENETRE RONFLE LE PLONGE LE LIT SUBTILEMENT J'AVALE LE LIT PARFOIS
J'AVALE PARFOIS POMPE PARFOIS RONFLE DES CEINTRES L'IMAGE DE LA BOUCHE DES DEUX ENCORE DES DEUX DES DES OU DU RESTER RESTER ENCORE LA BOUCHE DE LES BOUCHES OU FROTTER DEUX LE LE L'ANTRE
BOUCHE BOUCHE L'IMAGE DONNE CEINTRE L'IMAGE PLACARD DES CEINTRES DE L'ANTRE DU PLACARD MAIS LE LE RONFLE LA A LA LA OU ENCORE LE PLONGE LE LIT SUBTILEMENT FROTTE DU PLACARD FROTTE ENCORE
LA OU FROTTER PLACARD PARTIR DU PLACARD LES CEINTRES MAIS LA FENETRE PEUT PARTIR DES PLACARDS CEINTRES MANIPULENT DU DE DU LE LA L'IMAGE LA LA LA LA LA L'IMAGE ENCORE CEINTRES ENCORE CEINTRES
BALANCEMENT DU PLACARD BOUCHE PEU BOUCHE PEU DEUX DE PEU DANS L'ANTRE MONSTRE LA LIT MONSTRE LIT L'IMAGE DU BALANCEMENT PLACARD FENETRE PLACARD DONNE L'IMAGE RUSTRE PLACARD FENETRE
BALANCEMENT PLACARD FENETRE LA RESTER RUSTRE LA PARTIR UN CEINTRE SOMMEIL RESTE PARFOIS LA LA DROITE L'ANTRE CEINTRE LA LA LA L'IMAGE CEINTRE L'ANTRE SOUPER SOMMEIL PARFOIS SOMMEIL SANS
L'ESTOMAC MOUCHOIR LE SOUPER AVALE LE TROU SOI TROU EN NE DES MIETTES DE MOUCHOIR TOI MOUCHOIR TROU VIDE COULE L'IMAGE VIDE L'OMBRE MURALE RESTE

Alexandre St-Onge est un performeur sonore.
Sa vie est vouée à l'expérimentation et à la création en tant qu'approche
pragmatique de l'insaisissable. Sa mort est à venir.

Alexandre St-Onge is a sonic performer.
His life is devoted to experimentation and creation as pragmatic
approaches to the ungraspable. His death has yet to come.









L'écrit en improvisé en réaction aux
grognements,
soupirs et pincements.

Fouillis de feuilles fébriles

Fourmillements blancs

Les raffinements obsessionnels finissent par obéir à une loi inconnue,
mais franchement très sensible.

Fragments extraits du matériau textuel produit par Frédérique Arroyas
lors de la première phase du processus de création de *Semblances*

Writing improvised in reaction to
groans,
sighs and spasms.

A jumble of febrile foliage

Tingling whitenesses

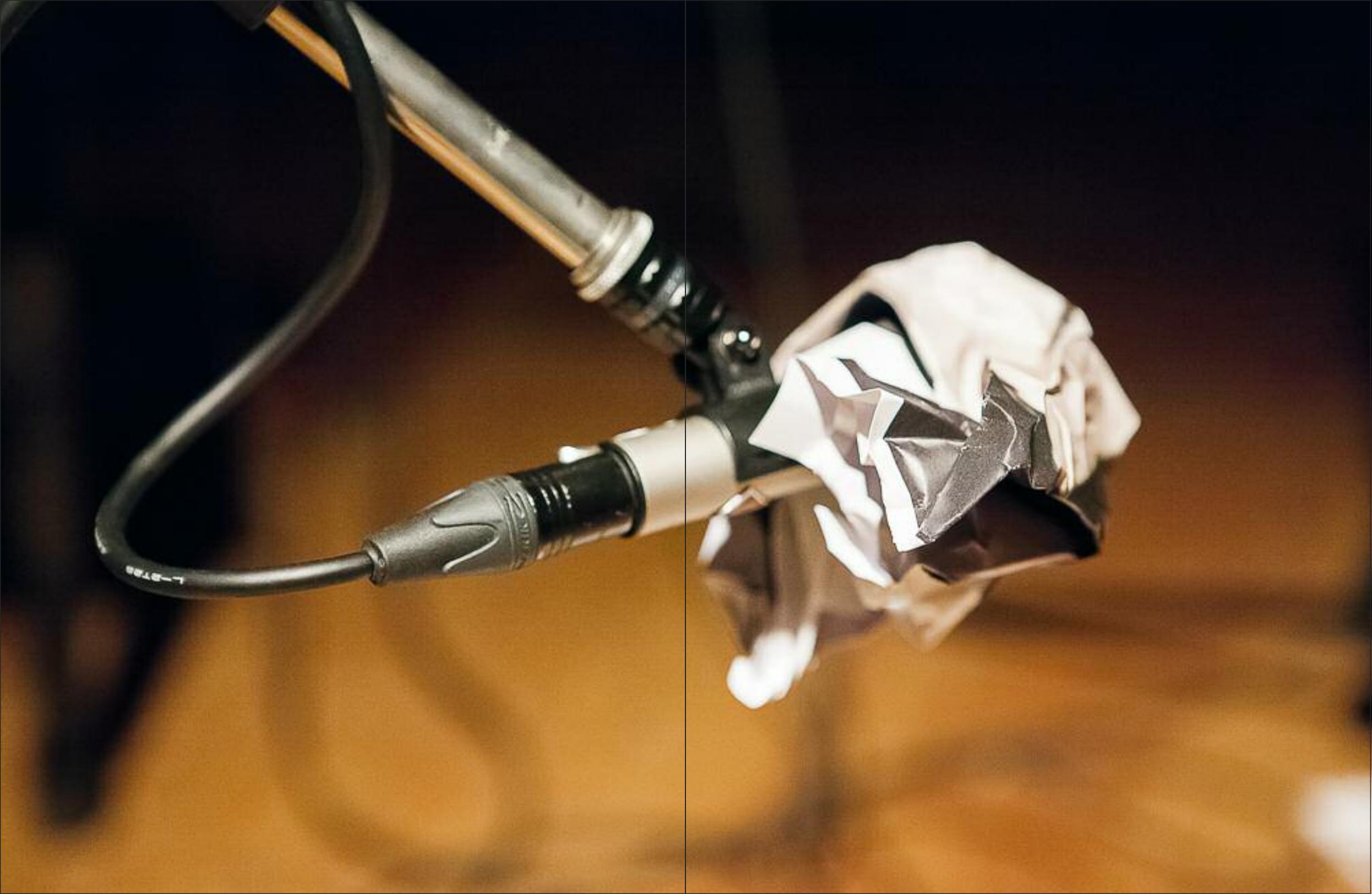
Obsessive refinements at last obeying an unknown
but formidably sensitive ordinance.

Excerpts from the textual material composed by Frédérique Arroyas
during the first phase of the creative process for *Semblances*











jeudi 11 juin 2015

A., dans le studio, lance la bande sonore préenregistrée à 13 h 30, quitte le studio et se dirige vers les bureaux

A. dans les bureaux

son : tables déplacées sur le plancher

studio

A. ramène du bureau au studio un matériau : du ruban noir

A. se tient à proximité du micro

ruban noir + micro

sons du piano (les 2 dernières touches dans l'aigu s'enfoncent)

photo sur micro : mouvements d'aller-retour

sons du piano (les touches du clavier sont toutefois immobiles)

photo avec micro de contact + frottements sur micro

bande son préenregistrée

texte projeté : **s'il Je là**

photo avec micro de contact – micro – piano (la 3^e touche dans l'aigu) – texte projeté

texte projeté : **s'il Je là s'il là s'il est Je deux**

A. est accroupi au sol; il lit ou reprend les mots du texte projeté [1^{re} chanson]

son : frottis au sol + autres frottis (de la bande sonore) + bruits d'un ordinateur (à quelques reprises)

BRAS / BOUCHE / PIEDS

quelques mots du texte projeté : **ressentiment doucement caribou perspective**

basse – texte – bande sonore

duo (basse + piano)

basse – piano – bande sonore (un trio ?)

2^e chanson

voix + piano + basse

texte projeté : **des histoires d'une restes d'un il d'une marge marges. les en d'une surgit restes des amonts d'une Sciatique Sciatique des Salopris d'une d'une d'une d'une d'une d'une samollit. d'une d'une en d'une restes d'une**

autres mots du texte projeté : **obsession maître son purificateurs cœur**

SOL (PLANCHER) / MUR / AIR

3^e chanson

sans lire les mots du texte, A. psalmodie, prononce les mots de mémoire; mots et syllabes imperceptibles (plus tard, il me confie qu'il répétait les mots « maître sciatique »)

d'abord, la voix, seule; et puis, la voix avec en arrière-plan l'enregistrement de papier manipulé

la chanson, comme un souffle ou une berceuse

le texte disparaît = écran noir

A. quitte le studio

dans le studio, une mélodie au piano (lente) + d'autres sons (provenant du bureau) + cordes grattées + voix micro + voix du bureau

texte projeté : **ou ou se retourner sur se retourner vers sol semaine dans le se de retourner retourner soi**

texte projeté : **suspendre retourner se retourne renifler se soi 5e sol**

bande son = sons granulaires rappelant des sons de glace ou des billes de bois

un son sort d'un haut-parleur (quelle est la source ?)

silence bref [1^{er} silence]

studio

A. entre avec un petit cactus et une roulette de ruban rouge

A. caresse le cactus avec le micro, d'abord, puis passe le micro de contact sur les aiguilles du cactus (je pense à l'aiguille d'un tourne-disque)

4^e chanson [**se retourner**]

cactus – micro de contact – mot imperceptible

A. frotte joue et menton sur le micro; la chanson se termine

A. passe un papier mouchoir chiffonné sur son visage = son du contact; simultanément, on entend ou croit entendre le son d'une cymbale

micro recouvert d'une photo – piano – basse déposée à plat sur les genoux d'A. – texte projeté [**se retourner**]

le texte disparaît = écran noir

duo (basse frottée + piano dont on ne voit pas les touches s'enfoncer, un trémolo dans l'aigu)

solo de basse simultanément avec le texte projeté : **qu'il pourrais pourrais minuscule un**

la basse dans le micro = des sons = des bruits blancs

texte projeté : ... **un minuscule**

texte projeté : ... **Je faire je.**

voix d'A. préenregistrée : *arh ah ah...*; simultanément, A. prononce : *arh ah ah...*

texte projeté : **Je minuscule pourrais faire petit petit dans petit ait droite à droite moins pourrais ...**

basse tenue à la verticale – piano (*live* et préenregistré) – piano (section avec papier) pendant quelques minutes

5^e chanson [**pourrais / minuscule / trou**]

piano dans le grave + piano-papier = basse forte + voix

derniers mots de la chanson : **avalé, regarder**

basse avec micro de contact

A. au sol; papier photo frotté et passé sur une corde de la basse

bouche sur micro recouvert de papier [que dit-il ?]

son de cymbale ?

la voix devient vibration, rappelle celle d'une basse; voix en synchro avec l'enregistrement du *feedback* (est-ce un *feedback* ou préenregistré ?); respiration

A. quitte le studio

texte projeté : **minuscule avalé regarder**

sons transmis au studio : bruits de bouche (déglutition) + sons d'écriture percussive enregistrés + micro-sons (percussions, brocheuse ?) + claquements (de la langue ?) + respiration

sons d'écriture diffusés par un haut-parleur; passage du son d'un 2^e à un 3^e et à un 4^e haut-parleur

sons de tables déplacées

studio

A. entre avec des bandes de papier blanc, du papier de couleur chiffonné et une boîte de poivre

A. dépose le poivre sur une photo, pose le cactus sur la photo

papier sur micro de contact fixé au sol; A. déplace le poivre avec une composante de circuit électronique

A. est à genoux
piano discret
voix (chantonnement)
sons préenregistrés diffusés : sons d'un contact sur une surface (mains sur table de bureau ?)
la basse posée à l'horizontale sur les genoux d'A. + bandes de papier entrelacées avec les cordes de la basse

texte disparu

texte projeté : **marche marche ensemble frotte crois Il peut-être**

la basse avec bande de papier perpendiculaire aux cordes pincées sonne comme une contrebasse

6^e chanson [**marche marche ensemble frotte crois il peut-être Il marche. ensemble.**]

A. retire les bandes de papier, tient la basse à la verticale

basse + piano + voix + sons enregistrés

montée sonore = force

7^e chanson (se poursuit avec le texte projeté au mur)

mots du texte projeté : **frotte ensemble caribous troupeau j'entends immense
marche oui café**

8^e chanson (se poursuit toujours avec le même texte projeté)

autre montée sonore

chanson terminée

basse + piano

texte disparu = écran noir

nouveau texte projeté : **à à à**

des voix préenregistrées

cactus avec micro + cactus caressé des doigts + pied d'A. sur la photo recouverte de poivre

A. quitte le studio

texte projeté : **à à à**

sons : de la rue (circulation) + frottements (contact du micro sur cheveux ?) + tapotements

retour au studio

A., un verre d'eau à la main (qu'a-t-il fait dans le bureau ?)

cactus près du micro + gouttelettes d'eau près du micro + gouttelettes sur cactus

pied sur photo-poivre + sons préenregistrés : déglutition, respiration, sommeil d'A.

A. passe le micro sur ses cheveux – frottements suivis de percussions sur le crâne

A. est accroupi au sol, sa bouche sur le micro de contact fixé au sol

texte projeté : **à à à**

longue performance avec micro frappé sur son crâne

9^e chanson [**à à à bouche les les ceintres à Rester.**]

le texte projeté défile : ... **Frotter la ou Rester à Balancement partir monstre Là à à à à
mais à du Frotter ou à à à à la à ceintres bouche coups à les texture. à Les texture.
à la l'image Frotter des la la dans monstre à bouche dans l'image à Là Rester dans
partir à coups. dans la de à Frotter ou le vide. Frotter ou la de le**

16 h 37 min 21 s – FIN

Notes rédigées par Nicole Gingras durant la première performance de
Semblances d'Alexandre St-Onge, le 11 juin 2015 à Avatar, Québec

thursday, June 11, 2015

In the studio, A. starts the pre-recorded soundtrack at 1:30 p.m., then leaves the studio and heads toward the office.

A. in the office

sound: tables being moved on the floor

studio

A. brings back material from the office: black ribbon

A. stands near the microphone

black ribbon + microphone

sounds from the piano (the last two sharp keys are pressed down)

photograph on microphone: back-and-forth movements

sounds from the piano (the keys, however, do not move)

photo with contact microphone + rubbings on the microphone

pre-recorded soundtrack

projected text: **s'il Je là** [*if it I there*]

photo with contact microphone – microphone – piano (third-last black key) – projected text

projected text: **s'il Je là s'il là s'il est Je deux** [*if it I there if it there if it is I two*]

A. is crouched on the floor, reading or repeating the words of the projected text [1st song]

sound: scraping on the floor + other sounds of scraping (from the soundtrack) + computer noises (a few times)

ARM / MOUTH / FEET

a few words of the projected text: **ressentiment doucement caribou perspective**
[*resentment softly caribou perspective*]

bass – text – soundtrack

duet (bass + piano)

bass – piano – soundtrack (a trio?)

2nd song

voice + piano + bass

projected text: **des histoires d'une restes d'un il d'une marge marges. les en d'une surgit restes des amonts d'une Sciatique Sciatique des Salopris d'une d'une d'une d'une d'une d'une samollit. d'une d'une en d'une restes d'une**

[*stories of a remains of a it of a margin margins. the in of a spring up remains of uphill slopes of a Sciatic Sciatic of Rubbish of a of a of a of a softens of a of a in of a remains of a*]

other words of projected text: **obsession maître son purificateurs cœur** [*obsession master sound purifiers heart*]

GROUND (FLOOR) / WALL / AIR

3rd song

Without reading the words of the text, A. chants, utters the words from memory; imperceptible words and syllables

(later, he confided to me that he was repeating the words “maître sciatique” [*sciatic master*])

first, the voice, alone; then the voice with the recording of manipulated paper in the background song, like a breath or a lullaby

the text disappears = black screen

A. leaves the studio

In the studio, a piano melody (slow) + other sounds (coming from the office) + plucked strings + miked voice + voices from the office

projected text: **ou ou se retourner sur se retourner vers sol semaine dans le se de retourner retourner soi**

[*or or to turn round on to turn round towards ground week in the oneself of to return return oneself*]

projected text: **suspendre retourner se retourne renifler se soi 5e sol** [*suspend return turn round sniff one oneself 5th ground*]

soundtrack = grainy sounds like the sounds of ice or wooden blocks

a speaker emits a sound (what is the source?)

brief silence [1st silence]

studio

A. enters with a small cactus and a roll of red ribbon

A. caresses the cactus with the microphone, then rubs the contact microphone against the cactus needles (I'm reminded of a turntable needle)

4th song: **se retourner** [*turn round*]

cactus – contact microphone – imperceptible word

A. rubs cheek and chin on the microphone; the song ends

A. wipes his face with a crumpled tissue = sound of the contact; simultaneously, we hear or think we hear the sound of a cymbal

microphone covered with photo – piano – bass placed flat against A.'s knees – projected text:
se retourner [*turn round*]

text disappears = black screen

duet (bass rubbed + piano, whose keys we do not see pressed down, a sharp tremolo)

bass solo simultaneous with the projected text: **qu'il pourrais pourrais minuscule un** [*that he might might miniscule one*]

microphone on bass = sounds = white noise

projected text: ... **un minuscule** [... *a miniscule*]

projected text: ... **Je faire je.** [... *I make I.*]

A.'s pre-recorded voice: *arh ah ah...* ; simultaneously A. utters: *arh ah ah...*

projected text: **Je minuscule pourrais faire petit petit dans petit ait droite à droite moins pourrais ...** [*I miniscule could make small small in small had the right to right less could ...*]

bass held vertically – piano (live and pre-recorded) – piano (section with paper) for a few minutes

5th song: **pourrais / minuscule / trou** [*could / miniscule / hole*]

piano in the low notes + piano paper = strong bass + voice

last words of the song: **avalé, regarder** [*swallowed, look*]

bass with contact microphone

A., on the floor, rubs photo paper and moves it across a bass string

A.'s mouth against the microphone covered with paper (what is he saying?)

sound of a cymbal?

A.'s voice becomes a vibration, recalling that of a bass; voice in sync with the feedback recording (is it feedback or pre-recorded sound?); breathing

A. leaves the studio

projected text: **.... minuscule avalé regarder** [... *miniscule swallowed look*]

sounds transmitted to the studio: mouth noises (swallowing) + recorded percussive writing sounds + microphone sounds (percussion, stapler?) + clicking sounds (from the tongue?) + breathing

writing sounds coming from a speaker; movement of sound from a 2nd to a 3rd and 4th speaker

sounds of tables being moved

studio

A. enters with strips of white paper, crumpled coloured paper, and a box of pepper

A. puts some pepper on a photo, places the cactus on the photo

paper on the contact microphone attached to the floor; A. moves the pepper with an electrical circuit component

A. kneels down

discreet piano

voice (singing softly)

pre-recorded sounds: contact with a surface (hands on a office table?)

bass set horizontally on A.'s knees + strips of paper interwoven with the bass strings

text disappears

projected text: **marche marche ensemble frotte crois Il peut-être** [*walk walk together rub believe It perhaps*]

bass with strip of paper perpendicular to the strings, plucked like a stand-up bass

6th song: **marche marche ensemble frotte crois il peut-être Il marche. ensemble.** [*walk walk together rub believe it perhaps It walks. together.*]

A. removes the strips of paper, holds the bass vertically

bass + piano + voice + recorded sounds

rise in sound = force

7th song (continues with the projected text on wall)

words of projected text: **frotte ensemble caribous troupeau j'entends immense marche oui café** [*rub together caribous flock I hear immense walk yes café*]

8th song (continues with the same projected text)

another increase in sound

song ends

bass + piano

text disappears = black screen

new projected text: **à à à** [*to to to*]

pre-recorded voices

cactus with microphone + cactus caressed with his fingers + A.'s foot on the photo covered with pepper

A. leaves the studio

projected text: à à à [to to to]

sounds: from the street (traffic) + rubbing sounds (contact between microphone and hair?) + tapping sounds

A. returns to the studio

A., with a glass of water in his hand (what did he do in the office?)

a cactus near the microphone + drops of water by the microphone + drops on cactus

foot on pepper-photo + pre-recorded sounds: swallowing, breathing, A. sleeping

A. rubs the microphone on his hair – followed by percussive taps on his head

A. is crouched on the floor, his mouth on the contact microphone attached to the floor

projected text: à à à [to to to]

long performance with microphone striking his head

9th song: à à à bouche les les ceintres à Rester. [*to to to to mouth the the hangers to Stay*]

projected text: ... **Frotter la ou Rester à Balancement partir monstre Là à à à à mais à du Frotter ou à à à à la à ceintres bouche coups à les texture. à Les texture. à la l'image Frotter des la la dans monstre à bouche dans l'image à Là Rester dans partir à coups. dans la de à Frotter ou le vide. Frotter ou la de le**

[... *Rub the or Stay to Balance leave monster There to to to but to of Rub or to to to to the to hangers mouth knocks to the texture. to The texture. to the the image Rub of the the the in monster to mouth in the image to There Stay in leave to knocks. in the of to Rub or the empty. Rub or the of of*]

4:37:21 p.m. – END

Semblances

Alexandre St-Onge

AVEC DES TEXTES DE

Nicole Gingras et Christof Migone

ET UN ENTRETIEN ENTRE

Brandon LaBelle et Alexandre St-Onge

TRADUIT DE L'ANGLAIS ET DU FRANÇAIS PAR

Daniel Canty

AVEC LA CONTRIBUTION DE

Jeffrey Moore

AVATAR

Préface / Foreword	31
CAROLINE GAGNÉ	
Le geste... plus que la trace	32
The Gesture... More Than the Trace	40
NICOLE GINGRAS	
With: Alexandre St-Onge's Cosmo-Touch	47
Touche-à-tout, l'avec chez Alexandre St-Onge	58
CHRISTOF MIGONE	
Alexandre St-Onge in Conversation with Brandon LaBelle	70
Alexandre St-Onge en conversation avec Brandon LaBelle	75

Préface / Foreword

CAROLINE GAGNÉ

Cette publication rend compte d'une pratique aussi singulière que prolifique en art audio et électronique, celle d'Alexandre St-Onge. Plus précisément, ce livre documente *Semblances*, ce qu'il conviendrait d'appeler un « processus de création » explorant l'émergence symbolique par le moyen de l'improvisation et du geste performatif.

Entre janvier et juin 2015, *Semblances* a donné lieu à une série de manipulations acoustiques d'objets se trouvant dans les locaux d'Avatar. Un dispositif de traitement et de « traduction » sonore et phonétique de ces actions a également été développé à partir de contenus textuels recueillis auprès de collaborateurs ayant pris part à ce processus ainsi qu'à partir du matériel capté et généré par le déploiement du projet. Cette mise en œuvre s'est effectuée lors de deux performances magistrales, qui ont eu lieu les 11 et 12 juin de la même année.

Semblances est donc un livre, un objet virtuel, une œuvre textuelle et sonore inédite, que nous vous invitons ici à découvrir.

avatarquebec.org/semblances

This publication highlights Alexandre St-Onge's unique and prolific practice in electronic and audio art by documenting *Semblances*, a “creative process” that explores the emergence of symbols through improvisation and the performative gesture.

Between January and June 2015, a series of acoustic manipulations of objects found in Avatar's spaces gave rise to *Semblances*. An apparatus for processing and “translating” the sonic and phonetic properties of these actions was developed from texts produced by the collaborators who took part in the process and from the material recorded and generated throughout the project. The project culminated in two masterful performances on June 11 and 12, 2015.

Semblances is thus a book, a virtual object, a new textual and sonic work that we invite you to discover.

Le geste... plus que la trace

NICOLE GINGRAS

L'écriture de ce texte s'est nourrie de rencontres captivantes avec Alexandre St-Onge, échelonnées de juin à août 2015. Que reste-t-il d'une conversation entre deux personnes autour d'une œuvre en développement ? Peut-être un mouvement; certainement un temps partagé. Subsiste surtout, de ces échanges singuliers, une « pensée dans la parole¹ ». Empruntée au philosophe Maurice Merleau-Ponty, cette idée traverse l'œuvre d'Alexandre St-Onge, caractérisée par la fluidité, l'organicité, la porosité, la métamorphose, la traduction et la monstruosité. Portée par une voix, la pensée chez Alexandre St-Onge est cette *intruse* que la parole accueille en elle. Infiltration.

Les 11 et 12 juin 2015, j'assiste à la performance *Semblances*. L'artiste occupe le studio, la régie et les bureaux d'Avatar. Une minute avant la performance du 11 juin, voici l'état dans lequel se trouve le studio.

13 h 29

au sol, deux photos, un microphone de contact placé entre deux trépieds sur lesquels sont fixés deux autres micros
une basse repose sur un banc de piano; elle est reliée à un ampli un micro sur pied, devant la basse, pour l'amplification de la voix sur une petite table, une carte son et un ordinateur
sur un socle, un projecteur vidéo projette un faisceau de lumière au centre de la pièce, un piano à queue; un micro sur pied surplombe la table de résonance du piano; cinq photos en noir et blanc sont glissées sous les cordes du piano; il n'est pas amplifié

1. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, 1945, p. 209.

trois chaises font face au piano
deux autres chaises sont devant une table
au sol, une pile de photos; tout près, une photo avec un microphone de contact

un éclairage minimal délimite au sol une zone près du piano, du banc et d'un micro

quatre haut-parleurs sur pied, aux quatre coins de la pièce; à chaque micro placé dans le bureau correspond un de ces haut-parleurs (toutes les sources des sons produits en temps réel dans le studio et dans le bureau seront également enregistrées en temps réel)

13 h 30

Semblances débute

une bande sonore préenregistrée est lancée
Alexandre œuvre dans le bureau
dans le studio, quelques personnes écoutent

...

16 h 37 min 21 s

fin de la performance

Semblances laisse place au silence²

2. Observations notées par l'auteure le 11 juin 2015.

3. Voici les étapes du processus de création de *Semblances* :
- enregistrement des performances sonores initiales / production des textes spéculatifs avec la participation de Caroline Gagné et Frédérique Arroyas / photographies de Marion Gotti, imprimées sur papier et photocopiées, intégrées ultérieurement comme matériau à la performance;
- processus de traduction de ces enregistrements, développement d'une interface numérique reliée au piano du studio d'Avatar / conception et développement de l'interface : Mériol Lehmann;
- performances sonores publiques;
- création de la pièce sonore et du texte à partir des matériaux accumulés au cours du processus. avatarquebec.org/semlances

Semblances s'appuie sur une recherche et une collecte de gestes, de sons, de mots et leur transformation. L'œuvre a mis plusieurs mois à se développer. La cueillette de documents et d'actions sonores a débuté le 3 mars 2015, date du tout premier enregistrement d'un matériau sonore qui a déterminé la durée de la performance : soit 3 heures 7 minutes 21 secondes. Née d'une succession d'opérations³, la performance est le matériau de la composition d'une pièce sonore et d'un texte, eux-mêmes intégrés à cette publication.

écrire effacer

Semblances se révèle un singulier dispositif d'écriture, entre l'oreille et la bouche. Tout, de l'élaboration, de l'exécution de la performance et de la diffusion ultérieure de cette œuvre, repose sur la porosité, la perméabilité des lieux, des matériaux, des temporalités ainsi que sur la mobilité du performeur. Tout se fonde sur la capacité d'absorption et de transformation

du corps de l'artiste, oscillant entre mémorisation et remémoration, ainsi que sur la parcellarisation du matériau textuel, sonore et musical.

Semblances est passage.

Semblances est écoulement.

Semblances résiste à l'interprétation.

Semblances s'impose également comme un dispositif d'effacement. L'observateur-auditeur est rapidement témoin de l'effacement des mots prononcés, écrits ou enregistrés; de l'effacement des sons produits et enregistrés en direct; de l'effacement d'une succession d'actions; de l'effacement du sens. Paradoxalement, l'effacement s'opère ici par un processus additif, par superposition de couches d'informations ou de signaux. De plus, bien que la performance s'appuie, entre autres, sur des mots, dont plusieurs sont chargés d'un pouvoir d'évocation, la narrativité est gardée à distance. Le sens disparaît au profit du processus avec une fluidité presque impossible à décrire. En fait, l'effacement de la matière visuelle et sonore se produit lors des multiples opérations de transformation déclenchées par l'artiste et par l'interface de traduction. Elles exposent le processus et, ainsi, plongent l'observateur-auditeur dans la contemplation d'une forme vivante.

On assiste ainsi à un travail d'écriture automatique : les sons engendrent des mots; les mots produisent des sons. Il y a passage continué d'un matériau à un autre. Les couches de matière sonore se superposent, sans toutefois se fusionner. La densité croise l'intensité. L'artiste confie : « *Semblances* est une œuvre qui se développe, se transforme avec les matériaux et transforme ces matériaux⁴. » Modulation. Tout cela exige du temps et ne peut se faire que dans la durée, élément fondamental dans la pratique de l'artiste depuis ses débuts – aspect que nous avons déjà abordé dans un entretien en 2004 :

J'ai tendance à préférer les pièces qui s'étirent dans la durée et dont la lenteur du processus permet à l'auditeur de se fondre dans un environnement sonore immersif pouvant générer des distorsions psychiques hallucinatoires. J'aime bien lorsqu'une pièce s'étire dans la durée jusqu'à son point de rupture⁵.

4. Propos d'Alexandre St-Onge, recueillis par l'auteure le 30 mai 2015.

5. Alexandre St-Onge, « Improvisation », dans Nicole Gingras (dir.), *S : ON – Le son dans l'art contemporain canadien*, Montréal, Éditions Artexes, 2003, p. 177.

résonances

Semblances repose sur l'écoute.

Après quatre jours passés à m'imprégner de *Semblances*, l'écoute s'impose comme l'élément premier de cette œuvre exigeante. Le performeur se retrouve entre le présent de l'écoute et la mémoire du son qu'il a produit ou qu'il a entendu. L'auditeur est rapidement exposé à cette même oscillation entre deux temporalités. Ce fut passionnant, pour moi, d'assister non seulement aux performances publiques, mais aussi à deux journées préparatoires. Je suis ainsi devenue un témoin privilégié de l'élaboration d'un vocabulaire, d'une expérimentation faite d'hésitations, d'intuitions, d'essais, d'erreurs. Un territoire imaginaire se dessinait peu à peu. Dans la mobilité d'un corps et de ses actions ainsi que dans la récurrence de certains sons, gestes ou textures, une écriture, une composition s'incarnaient devant moi. Un corps lit; une voix dit, chante, transforme les mots projetés au mur. Un langage prend forme. « La voix est l'esprit du langage⁶. » Des fragments de textes, des mots, une action de l'artiste où, à répétition, il se frappait le crâne avec un micro, le contact entre un petit cactus et un micro, ont été, entre autres, repris le lendemain. Entre le plaisir de la découverte, la reconnaissance et la recherche de formes visuelles, sonores ou langagières.

passage

Lors de l'exécution de l'œuvre, Alexandre St-Onge effectue un va-et-vient entre les bureaux d'Avatar et le studio. Crucial, ce mouvement relie deux espaces distincts, conditionnant différents types d'écoute. Les bureaux baignent dans la lumière du jour et s'associent, par leur fonction, au travail et à un espace public. Le studio, plongé dans une quasi-obscurité, appelle l'exploration, l'introspection, l'écoute et l'intimité. Les allers-retours de l'artiste créent un mouvement essentiel à la composition et y introduisent la notion de boucle, figure emblématique de *Semblances*.

L'artiste dessine des boucles dans l'espace, un peu à la manière de Jean Papineau qui, dans la vidéo *Commencer par / Puisqu'à toute fin correspond* (1975) de Raymond Gervais, évoque par ses déplacements la spirale d'un microsillon. Alexandre St-Onge habite le lieu; il s'épanche en ce lieu. Il est aussi celui qui passe et qui crée l'entre-deux : il permet le passage entre les séquences préenregistrées, celles qui sont générées par

6. Don Ihde, *Listening and Voice – Phenomenologies of Sound*, 2^e éd., Albany, State University of New York Press, 2007, p. 118. La traduction est de l'auteure.

l'interface et transmises par le piano, et les autres, interprétées en direct. Les déplacements fluides auxquels se livre l'artiste dans les locaux d'Avatar semblent avoir une triple fonction : dynamiser l'espace de la performance, suggérer divers degrés d'écoute et favoriser des ancrages temporels. Autres façons de rythmer l'écoute et le temps qui passe.

À quatre reprises, l'auditeur présent dans le studio⁷ se retrouve soit en position d'écoute *absolue* des actions sonores de l'artiste, exécutées dans les bureaux et simultanément transmises, soit en attente du retour de ce dernier. Dans l'alternance de ces apparitions et de ces disparitions, l'absence de l'artiste crée une sorte de *silence*. À chaque retour, l'artiste rapporte un objet qu'il vient tout juste d'utiliser pour produire des sons et dont il se servira à nouveau dans le studio. Commentant ce mouvement migratoire d'objets sonores qui transitent vers le studio et qu'il rassemble et dépose au sol, Alexandre St-Onge suggère l'image d'une nature morte en cours d'élaboration. Maintenant, après coup, j'associe le bureau à l'oreille – dans l'évaluation de l'espace, la distance et l'échelle – et le studio à la bouche – dans le souffle, les claquements, les contacts de la langue sur le micro, les mots dits et les mots chantés à la lecture du texte projeté sur le mur.

La boucle naît de la bouche.

Une boucle se développe dans le temps. « J'aime terminer par ce avec quoi je vais commencer le lendemain matin⁸ » : l'artiste révèle ainsi l'importance qu'il accorde à un *continuum*, à la possibilité d'une projection dans le futur, mais aussi à une rétroaction. Dans les enregistrements et les gestes qui ont précédé, le passé appelle le présent. Le passé, dans le souvenir d'un son, incite ou guide l'artiste à refaire ou à reprendre des sons en apparence similaires, mais chaque fois différents. Non pas répétition, mais plutôt reprise.

improvisation

L'improvisation est un mode de création qu'Alexandre St-Onge privilégie, seul ou lorsqu'il collabore avec d'autres artistes :

En fait, j'aime observer comment la perte de contrôle ou l'erreur peuvent devenir ce qui donne forme au matériau sonore par opposition à quelque chose

7. Bien que l'artiste n'ait donné aucune directive au public à ce sujet, les visiteurs ont naturellement tenu à être dans le studio, plutôt que dans le bureau, pour assister à la performance.

8. Propos d'Alexandre St-Onge, recueillis par l'auteur le 9 juin 2015.

de prédéterminé. On parle souvent du caractère expressif de l'improvisation, c'est-à-dire du fait qu'un improvisateur exprime spontanément ses émotions lorsqu'il improvise; mais ce potentiel expressif de l'improvisation ne m'intéresse pas du tout, voire me dégoûte. En fait, c'est davantage là où un improvisateur ne sait plus ce qu'il fait, ou du moins ne tient plus les guides de son instrument ou ne peut plus guider la matière sonore, qu'une improvisation commence à m'intéresser. Bref, comme c'est le langage qui parle l'homme et non l'homme qui parle, c'est lorsqu'il est guidé par le son et non l'inverse qu'un musicien improvisateur est véritablement confronté à la question de l'Autre⁹.

Ces mots de l'artiste nous révèlent que l'improvisation est vécue comme un réflexe, une action viscérale, et n'est possible que dans l'écoute. Improviser se transforme en un jeu sans limites. L'observateur-auditeur est alors, lui aussi, happé par le processus, transformé par cette matière en mouvement, suspendu, privé de repères temporels. Transe hypnotique.

actions

Les prises de son ont un lien avec le corps : la marche, la respiration, le sommeil, la déglutition. Les références directes ou métaphoriques à l'animal, au monstre ou au monstrueux – à l'intérieur, à l'antre –, à l'incommunicabilité sont décelables. L'organique et l'alchimique cohabitent; la récurrence des termes « coagulation » et « cristallisation » nous le confirme. Les sons révèlent la présence d'objets – crayon, papier, clochette –, une attirance pour des instruments de musique – une basse frottée, grattée, pincée, un piano, le plancher utilisé comme surface résonnante –, des perceptions associées à l'espace – circulation automobile, activités liées au travail. Fragmentation.

À bien y réfléchir, *Semblances* n'est pas si éloignée des performances antérieures d'Alexandre St-Onge auxquelles j'ai assisté ces quinze dernières années. S'y trouvent la présence incarnée du performeur, la perméabilité des mots dans la musique et les *chansons* – comme une forme de contamination portée par la voix; le corps en relation avec des instruments (de musique) – crâne, bouche, langue, main; un travail sur la boucle et la reprise; des espaces, inaccessibles à la vue, où l'artiste performe; l'utilisation d'objets du quotidien comme « instruments de musique »; une interface transformant

9. Alexandre St-Onge, « Improvisation », *loc. cit.*, p. 174.

un matériau sonore, rendant le son plus abstrait, lui permettant d'être traité comme le serait une mélodie. Je pense aux œuvres *Le silence* (2001) et *La fatigue* (2005) qui ont plusieurs affinités avec *Semblances*. Par exemple, il faut savoir que « *Le silence* est un essai sonore réalisé autour et à partir de tous les silences du film *Tystnaden* (*Le Silence* (1963)) d'Ingmar Bergman. *La fatigue* consistait à lécher les parois de toilettes publiques. Une analyse spectrale des sons produits par l'action déclenchait des phonèmes via une interface informatique afin de produire des textes phonétiques¹⁰ ».

écrire autrement

À propos de *Semblances*, Alexandre St-Onge parle d'une « écriture sous contrainte ». Il est absorbé par un travail de traduction où, grâce à l'interface développée chez Avatar, tout matériau écrit, sonore, pictural est traité. Il est écouté, commenté, intégré, englouti, assemblé, transformé, découpé, condensé, effacé, dissous, reformé, tout au long d'un processus où construction et destruction s'entrecroisent. Tout passe par le piano¹¹, cette « interface traductrice qui repose sur une analyse de la différence et non sur des associations entre la note ou l'intensité. [...] Dans cette pièce, tout est acoustique. C'est unique, car dans mon travail, il y a toujours des sons électroniques¹² ».

Avec cette œuvre, Alexandre St-Onge souhaite atteindre « un objet qui communique du rien, juste de la transformation », « une traduction du rien¹³ ». Sur cette lancée, j'aime me rappeler ce geste de l'artiste, maintenant devenu une image-souvenir. Il s'agit du contact d'un crayon non aiguisé sur une photographie, traçant des boucles fantomatiques. Ce geste anodin que l'artiste répète à l'infini ne laisse aucune trace de graphite sur le papier, mais produit des sons qui sont aussitôt réintégrés à la performance et, ultérieurement, à la composition finale.

Traduire, c'est être à la recherche d'une forme, d'une forme en mutation : « Car dans sa survie, qui ne mériterait pas ce nom si elle n'était en mutation et renouveau du vivant, l'original se modifie. Même les mots bien définis continuent de mûrir¹⁴. » Traduire nous incite à réfléchir à l'origine du texte, au mouvement et à la vie des mots.

On quitte *Semblances* avec la sensation d'avoir vécu une expérience unique, inscrite profondément dans notre être, et avec la conviction d'un

10. Description des œuvres d'Alexandre St-Onge, que ce dernier a fournie à l'auteure le 6 septembre 2015.

11. Malgré sa présence imposante dans le studio, son rôle structurel dans l'élaboration et le développement de l'œuvre, le piano y joue un rôle relativement discret. Bien que plusieurs sons soient produits par cet instrument et que les marteaux en frappent les cordes, les touches du clavier ne s'enfoncent pas toutes nécessairement au moment où nous entendons un son. Un observateur attentif remarquera ce hiatus et déduira que le mouvement des touches du piano n'est pas systématiquement synchronisé avec les sons qu'il sert à diffuser. Parfois, le piano traduit aussi une ou des voix. Au même titre que la musique, le texte est un matériau qui passe par le piano, tout comme certaines images. Quelques images imprimées sur papier, glissées entre les cordes du piano, suscitent cette réflexion spontanée chez l'artiste : « J'aime bien l'idée de l'image qui étouffe le texte. »

12. Propos d'Alexandre St-Onge, recueillis par l'auteure le 30 mai 2015.

13. *Id.*

14. Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », dans *Œuvres I*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard (Folio essais), 2000, p. 249.

temps partagé avec l'artiste—témoin d'un texte qui a surgi et s'est dissous sous nos yeux, témoin de la métamorphose d'une composition. Enchantement.

Semblances est une œuvre de mues... jusqu'à épuisement – cet état ou cette condition que l'improvisation favorise. Ce qui émerge du rien : « la parole, l'écriture... l'effacement¹⁵ ».

me s'il est Je Je crois parfois frotte autres. petit Je petit crayon me Je trou me me me Je me me s'il em Je crayon me crayon me me me me me La Je me me Je me me me me Je Me moins moins deux j'entends les Je Je crayon Je me est pichet crois je pichet moins est sourcils. me me demande il Je crois¹⁶

15. Propos d'Alexandre St-Onge, recueillis par l'auteure le 9 juin 2015.

16. Fragment d'un texte projeté le 10 juin 2015 dans le studio d'Avatar, au cours d'une étape exploratoire visant à préparer la performance du lendemain, transcrit par l'auteure.

The Gesture... More Than the Trace

NICOLE GINGRAS

This text stems from a series of fascinating encounters with Alexandre St-Onge that took place between June and August, 2015. What can be retained from our unique conversations about a work in progress? Perhaps a kind of movement, certainly time shared, but especially “thought in language.”¹ Borrowed from philosopher Maurice Merleau-Ponty, this idea pervades Alexandre St-Onge’s work, which is characterized by fluidity, organicity, porosity, metamorphosis, translation, and monstrosity. Transmitted by the voice, thought is the *intruder* inhabiting words for St-Onge. An infiltration.

On June 11 and 12, I attended performances of *Semblances*. The artist took over the studio, control room, and office of Avatar. A minute before the June 11 performance, this was the setup in the studio:

1:29 p.m.

on the floor, two photographs, a contact microphone placed between two tripod mic stands holding two other microphones
a bass, connected to an amplifier, leaning against a piano bench
in front of the bass, a stand-up mic for voice amplification
on a small table, a sound card and computer
on a pedestal, a video projector emitting a beam of light
a grand piano in the middle of the room, a microphone on a boom stand hanging over the piano’s soundboard; five black-and-white photos slipped between the strings of the unamplified piano
three chairs facing the piano

1. Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trans. Donald A. Landes (New York: Routledge, 2012), 198.

two other chairs in front of a table
on the ground, a pile of photographs; a photo with a contact mic nearby
minimal lighting delimiting an area on the floor by the piano, bench, and mic

four speakers on stands in the four corners of the room, each microphone in the office corresponding to one of the speakers (all sounds produced in the studio and office in real time are also recorded in real time)

1:30 p.m.

Semblances begins
a pre-recorded soundtrack starts
Alexandre is working in the office
a few people are listening in the studio

...

4:37:21 p.m.

performance ends
Semblances gives way to silence²

Developed over several months, *Semblances* is based on the research and collection of gestures, sounds, words, and their transformations. The gathering of documents and sound actions began on March 3, 2015, the date of the first recording of audio material that determined the duration of the performance: 3 hours, 7 minutes, 21 seconds. Based on a series of operations,³ the performance is the material for the composition of an audio work and text, which are included in this publication.

Write, Delete

Semblances features a unique compositional mechanism, operating between ear and mouth. Everything—from the work’s formulation, performance, and subsequent presentation—revolves around the porosity and permeability of the sites, materials, and temporalities, as well as the mobility of the performer. Everything is based on the absorptive and transformational capacity of the artist’s body, oscillating between memorizing, recollecting, and parcelling out the textual, sound, and musical material.

2. Observations made by the author on June 11, 2015.

3. These are the stages in the creative process of *Semblances*:
- recording of initial sound performances / production of speculative texts in collaboration with Caroline Gagné and Frédérique Arroyas / photographs by Marion Gotti, printed on paper and xeroxed, later incorporated as performance material;
- translation process for these recordings, development of a digital interface linked to the piano in the Avatar studio / conception and development of the interface: Mériol Lehmann;
- public performances;
- creation of the sound work and text based on the materials accumulated during the process. avatarquebec.org/semlances

Semblances is transition.
Semblances is flux.
Semblances resists interpretation.

The work also contains a delete mechanism. The observer-listener quickly witnesses the erasure of the words spoken, written or recorded; of the sounds produced and recorded live; of a series of actions; of sense. Paradoxically, the deletions are made through an additive process, the superimposition of layers of information or signals. And although the performance is based largely on words, many of which are highly evocative, narrative elements are kept at a distance. Meaning disappears, giving way to a fluid process almost impossible to define. The erasure of the audio and visual material occurs during the numerous transformational operations triggered by the artist and the translation interface. They expose the process, plunging the observer-listener into a contemplation of a living form.

We witness a kind of automatic writing: the sounds engender the words; the words produce the sounds. There is a continual flow from one material to the other. The layers of sound material are superimposed, without blending into one. Density intersects with intensity. The artist explains: “*Semblances* is a work that *develops*, transforms itself with its materials, and transforms these very materials.”⁴ Modulation. All of this requires time and is predicated on duration—the fundamental element in the artist’s practice since the beginning of his career, which he discussed in an interview in 2004:

I tend to prefer works that unfold over time—their slow process allows the listener to melt into an immersive sound environment that can generate psychological and hallucinogenic distortions. I like it when a work stretches over time until it reaches its breaking point.⁵

Resonances

Semblances is rooted in the act of listening.

After four days of immersing myself in *Semblances*, it was clear that listening was the essential element in this demanding work. The performer sets himself between the present act of listening and the memory of the sound he has produced or heard in the past. The listener is quickly exposed to this same fluctuation between two temporalities. For me, it was fascinating

4. Alexandre St-Onge, interview with author (May 30, 2015).

5. Alexandre St-Onge, “Improvisation,” in *S: ON – Le son dans l’art contemporain canadien*, ed. Nicole Gingras (Montreal: Éditions Artexes, 2003), 177.

to attend not only the public performances, but also the two preparatory days, during which I witnessed the genesis of a vocabulary first-hand, along with an experimentation based on hesitation, intuition, trial and error. An imaginary territory gradually emerged. Through a body’s mobility and actions, as well as the recurring sounds, gestures or textures, a composition took shape before my eyes and ears. A body reads; a voice speaks, sings, transforms the words projected on the wall. A language unfolds. “Voice is the spirit of language.”⁶ Fragments of texts, words, the artist’s repeated action of striking his head with a microphone, the contact between a small cactus and a microphone—all of these acts, among others, were resumed the following day. All involved the pleasure of discovery, the recognition and quest for visual, audio, and linguistic *forms*.

Passage

In performing the work, St-Onge goes back and forth between the Avatar office and the studio. This movement is fundamental, as it links two distinct spaces, conditioning different types of listening. The office is bathed in daylight, evoking its functional nature as a workspace and public space. The studio, plunged in near-darkness, connotes the notions of exploration, introspection, listening, and intimacy. The artist’s comings and goings create movement that is essential to the composition, while introducing the notion of the loop, an emblematic motif of *Semblances*.

The artist sketches out loops in the space, somewhat like Jean Papineau in Raymond Gervais’ video *Commencer par / Puisqu’à toute fin correspond* (1975), who evokes the spirals of a microgroove record through his movements. St-Onge inhabits the site; he invests it emotionally. His back-and-forth movements create the space between, the transition between the pre-recorded sequences—those generated by the interface and transmitted by the piano—and the other live sequences. The artist’s fluid movements seem to have a triple function: to energize the performance space, to suggest different degrees of listening, and to establish a temporal foundation. Another way of interfusing listening and time.

On four occasions, listeners in the studio⁷ find themselves either in a state of *absolute* reception of the artist’s sonic gestures, performed in the office and simultaneously transmitted, or waiting for the artist’s return. In these

6. Don Ihde, *Listening and Voice—Phenomenologies of Sound*, 2nd ed. (Albany: State University of New York Press, 2007), 118.

7. Although the artist gave no direct instructions to the public in this regard, visitors naturally gravitated to the studio, rather than the office, to witness the performance.

alternating appearances and disappearances, the artist's absence produces a kind of *silence*. Upon each return, the artist brings back an object that he has just used to produce sounds, and that he will use again in the studio. Commenting on this migratory movement of sound objects, gathered together on the studio floor, St-Onge evokes the image of a still life in the process of being composed. Afterwards, I associated the office with the ear—in the gauging of space, distance, and scale—and the studio with the mouth—in the breathing, clicking, and contact of the tongue with the microphone, the words spoken and sung while reading the text projected on the wall.

The loop originates from the mouth.

A loop develops over time. “I like to end with what I’m going to begin the next morning.”⁸ The artist thus points to the importance he attaches to the continuum, to the possibility of projecting into the future, but also to a retro-action. Through the preceding recordings and gestures, the past summons the present. The past, in the memory of a sound, incites or guides the artist in his recreation or recapturing of sounds that appear similar, but are different each time. Not through repetition, but reprise.

Improvisation

Improvisation is a creative mode favoured by St-Onge, either alone or in collaboration with other artists:

I like seeing how a loss of control or a mistake can give form to the acoustic material, in contrast to something predetermined. The expressive nature of improvisation has been much discussed—the fact that improvisers spontaneously expresses their emotions when improvising—but this expressive potential doesn’t interest me, it even repels me. It’s more when improvisers no longer know what they are doing—or at least are no longer guided by their instrument or can no longer guide the audio material—that improvisation begins to interest me. In short, since language speaks the person rather than the person speaking language, it’s when improvising musicians are guided by sound and not the reverse that they are truly confronted with the question of the Other.⁹

8. Alexandre St-Onge, interview with author (June 9, 2015).

9. Alexandre St-Onge, “Improvisation,” *op. cit.*, 174.

The artist's words suggest that improvisation is experienced as a reflex, a visceral action, possible only through the act of listening. Improvisation transforms itself into a game without limits. The observer-listener is also drawn into the process, transformed by this matter in movement, suspended, deprived of temporal signposts. In an hypnotic trance.

Actions

The sound recordings are associated with the body: walking, breathing, resting, swallowing. Direct or metaphorical references to animals, monsters or the monstrous—within their lairs—and to incommunicability are clearly detectable. The organic and the alchemical co-exist; the recurrence of the words *coagulation* and *crystallization* confirms this. The sounds reveal the presence of objects (pencil, paper, bell), musical instruments (a bass scratched, rubbed, plucked; a piano; the floor used as a resonant surface), and spatial perceptions (car traffic, work-related activities). Fragmentation.

All things considered, *Semblances* is not too far removed from St-Onge's past performances, many of which I have attended over the last fifteen years. There is the bodily presence of the performer; the permeability of words in the music and songs—like a form of contamination carried by the voice; the body in relation to instruments/music—head, mouth, tongue, hand; the employment of the loop and repetition; spaces hidden from view in which the artist performs; the use of everyday objects as “musical instruments”; and an interface transforming audio material, rendering the sound more abstract and allowing it to be processed as melody. I am referring to works such as *Le silence* (2001) and *La fatigue* (2005), which have many affinities with *Semblances*. In the artist's words, “*Le silence* was built around all the silences in Ingmar Bergman's film *Tystnaden* (*The Silence*, 1963). *La fatigue* consisted of licking the walls of public washrooms. A spectrum analysis of the sounds produced by the action triggered phonemes via a computer interface to produce phonetic texts.”¹⁰

Writing in Other Ways

With regard to *Semblances*, Alexandre St-Onge speaks of a “writing with constraints.” In a process of translation, using an interface developed at Avatar, all written, acoustic, and pictorial material is *processed*. It is listened

10. Alexandre St-Onge, interview with author (September 6, 2015).

to, commented on, integrated, swallowed up, assembled, transformed, cut up, condensed, deleted, dissolved, and reformulated through a process in which construction and destruction are intertwined. Everything *passes through* the piano,¹¹ this “translating interface based on an analysis of the differences, and not associations, between the note or the intensity. [...] In this piece, everything is acoustic. It is unique, since my work always involves electronic sounds.”¹²

With this work, the artist wanted to create “an object that communicates nothing, only transformation,” “a translation of nothing.”¹³ In this vein, I recall a gesture of the artist, which has now become a mnemonic image: the contact of an unsharpened pencil on a photograph, tracing out phantom loops. Endlessly repeated by the artist, this simple action leaves no trace of graphite on the paper, producing instead sounds that are immediately reintegrated into the performance and subsequently into the final composition.

To translate is to search for a form, a form in a state of flux: “For in its afterlife—which could not be called that if it were not a transformation and a renewal of something living—the original undergoes a change. Even words with fixed meaning can undergo a maturing process.”¹⁴ Translating prompts us to reflect on the origin of the text, on the movement and life of words.

We leave *Semblances* with the feeling of having experienced something truly unique, deeply embedded within us. And with the conviction of having shared time with the artist, of having witnessed a text emerge and dissolve before our eyes—the metamorphosis of a composition. Enchantment.

Semblances is a study in transformations—to the point of exhaustion, that state favoured by improvisation. What emerges from nothing is “speech, writing... erasure.”¹⁵

me if it's I I believe sometimes rub others. small I small pencil me I hole me me me I me me if it's I pencil me pencil me me me me The I me me I even me me me I Me less less two I hear the I I pencil I me is pitcher believe I pitcher less is eyebrows. me me wonder it I believe¹⁶

11. Despite its imposing presence in the studio, and its structural role in the elaboration and development of the work, the piano has a rather discreet role. Although several sounds are produced by the instrument, and its hammers strike the strings, the piano keys are not necessarily pressed at the exact moment we hear a sound. An attentive observer will note this hiatus and deduce that the movement of the piano keys is not systematically synchronized with the sounds they are designed to make. Sometimes, the piano also *translates* one or more voices. Like the music, the text is a material that *passes through* the piano, as do images. Certain images printed on paper, slipped between the piano strings, prompted this spontaneous reflection from the artist: “I like the idea of the image that smothers the text.”

12. Alexandre St-Onge, interview with author (May 30, 2015).

13. *Ibid.*

14. Walter Benjamin, “The Task of the Translator,” trans. Harry Zahn (1968) in *The Translation Studies Reader*, ed. Lawrence Venuti (London: Routledge, 2000), 80.

15. Alexandre St-Onge, interview with author (June 9, 2015).

16. Translation of the textual fragment projected in the Avatar studio on June 10, 2015 during an exploratory stage preceding the next day's performance, as transcribed by the author.

With: Alexandre St-Onge's Cosmo-Touch

CHRISTOF MIGONE

*In this blazing cosmos, even cruelty and terror are sources of harmony, life expends marvels of invention and beauty on perfecting mask and weapon, on the craft of cunning and torture, and already the unforgiving duration of its laws calls for some other value, bound one day to exceed them.*¹



“Those who understand art only by what it looks like often do not understand very much at all.” Image negation, the force of the negative, the ominous rumblings of subterranean pulses. Image and negation. Negation of the image. *I stay like this no more thirst the tongue goes in the mouth closes it must be a straight line now it's done I've done the image.* The body is stilled, captured, the tongue is all lined up. Alexandre St-Onge emerged fully formed on his first solo record, *Image/Négation* (1999), with the kind of new that already exists through its thorough knowledge of ancestors, antecedents and contemporaries alike. Matured by his omnivorous appetite—nothing petite about it: he perennially and wantonly consumes notes, words, images, sounds, thoughts, scenes, experiences—he embodies and epitomizes the pleasures of research over a lifetime, without goal or obligation. The minimal

1. Paul Zumthor, *Babel ou l'inachèvement* (Paris: Éditions du Seuil, 1997), 136. [Our translation.]

scapes of the three pieces featured on the CD are replete with tense actions, scurrying forays, abrupt juxtapositions—the silence is scaled in intensity. The nervous silence that haunts his every sound. The empty space between synapses. The body/brain is there, as the organic detritus of digital realms. Half of the wire has been stripped. Exposed and enclosed, smoothly sheathed. Throughput, both consumer and producer—hence, researcher.²



Those who understand music only by what it sounds like often do not understand very much at all. Namely, the performance is elided, excised. And not the performer as merely player of the notes, producer of the sounds, but as somatic entity present in the moment. As a body immersed in the sociality of the event, within a constellation of contextual factors and forces that enable, and others that try to impede or barely tolerate. The stakes of sound go beyond understanding music as music, or sound as sound for that matter. The container would not be of much interest if it only contained. *Your body is a mixing board*. Faders, arms, gains, pulsations, EQs, adrenals, sends, orifices, auxiliaries, capillaries. *Come take a listening walk and admire your hand twisting. The listening is in watching how you move to*. A jaw and two holes. *Une mâchoire et deux trous* (2000). The body and its aparts. The breathing of teeth. “The source material for this record consists of various field recordings of my mouth, as well as audio documentation of having a microphone in my mouth while sleeping in front of my apartment building.” At the time, his apartment faced Parc Lafontaine in Montreal. Furtive camping out, a fugitive within steps of his bed, reneging comfort, preferring to acoustically stalk his shadow. *Touch in sounding, brushing up against your friend, to see how his position sounds to make the music we are making by moving the people moving around*. One is already an audience. One is plenty. *Make soundworks out of rustling to notice the material that*. The mouth listens. Mouthphonics, where the cave of the I dwells. *Comes up on us, that we come upon, do something with. Do something with the sound like it’s your friend*, be a friend, to befriend, one’s own mouth, to listen to it at the same time as it listens to you. *Like you met her at the quadrophenic playground*.³

2. “Those who... at all” by Sol LeWitt, used as epigraph in Pamela M. Lee, “Phase Piece” in *Sol LeWitt: Incomplete Open Cubes*, ed. Nicholas Baume (MIT Press, 2001), 49. “I stay like this... now it’s done I’ve done the image” by Samuel Beckett, “The Image,” in *The Complete Short Prose: 1929-1989* (New York: Grove, 1995), 168. Soundtrack: Alexandre St-Onge, *Image/Négation* (Montreal: Alien8 Recordings, 1999); Jocelyn Robert, *La théorie des nerfs creux* (Québec: OHM/Avatar, 1996).

3. “Your body is a mixing board... quadrophenic playground” by Fred Moten, “Your body is a mixing board,” in *The Little Edges* (Middletown: Wesleyan University Press, 2015), 13. The line breaks of Moten’s poem have been respected, but not the space between lines. Moten’s text is also included in Ultra-red’s pamphlet *Protocols for the Sound of Freedom* (2012). Multiplier: Susanne de Lotbinière-Harwood, *Re-Belle et Infidèle La traduction comme pratique de réécriture au féminin/The Body Bilingual Translation as a Re-Writing in the Feminine* (Montreal: Les éditions du remue-ménage/Women’s Press, 1991), 33-34, emphasis in the original: “J’appelle *quadraphonie* ce mélange conflictuel des voix et intentions présentes dans mon oreille quand je traduis un texte non féministe. Ce mélange devient, comme dans le cas limite Kuspit-Spero, une bande sonore à quatre pistes où le mixage anglais-français-masculin-féminin créera énormément de confusion dans le message traduit si mon assise à moi—le lieu d’où je parle comme féministe traductrice—n’est pas solide.” Performance (to be seen): Walter Marchetti, *Chamber Music No. 293* (1999). Soundtrack: Alexandre St-Onge *Une mâchoire et deux trous* (Namskéio Records, 2000).



When I hear the ticks of the second hand, when I see the handmade marks covering the front and back covers of the *Kasi Naigo* (2001) CD, I am made aware of the duration and labour that constitute (and derive from) an act(tion). Synched, rhythmic time for the body to work with. Time as companion, befriend. Time, both horizontal and vertical (diachronic and synchronic), can be made to bend thanks to all the transversal lines that scramble the grid, but remains resilient. Even incessant, despite all of our doomed-from-the-start attempts to transcend its absoluteness. “Art that unfolds over time gives me less pleasure than art that stops it.” A preference that still hinges on duration, notwithstanding the desire to escape it, or rather, confirming its inescapability. Plus St-Onge, unlike Levé, is partial to time’s capacity to dwell on (and with): “when one extends in duration, as one extends onto the body of another during an amorous embrace, experience is embodied in an altogether different way.” Can these thoughts, which were formulated in relation to (live) improvisation, be transposed to (recorded) composition? Emphatically yes, in general, and for him in particular. This links to the notion of the dispossession required to work as a throughput discussed earlier, a kind of fall of the subject into a fertile bog of non-selves, a surrender to the condition of being *with* (which trumps being *tout court*). The essay that accompanies the audio (incidentally, he also dubs the latter to be an ‘essay’—a significant move and absolutely the correct appellation) addresses this very notion in two passages of note that I will paraphrase (and interpret) as follows. One, the dispossession of the self is the requirement of true communication, a communication factored by an incommensurable immensity. Two, the dispossession resembles a ravishing as well as a non-place, both of which enable the suspension of the I, which is then ready for the extreme event: the event of the event itself*, a (non)-state where the work of time swindles the materiality of the dispossessed and thrusts it towards the infinity of dying. These two points merit untangling, but this will have to be deferred because I would like us to *now* pay attention to the asterisk that appears *here* and in the original text. (The *here* and *now* preface and bracket the *with*). The symbol points us to an insertion between the footnotes which recounts that the final piece of *Kasi Naigo* consists of a sound image

produced by a passive performance St-Onge staged in the middle of the night, in which he locked himself (or, as he writes, his “I”) in a bathroom. Within this interior, he tried to make himself as available as possible to the outside. He deemed the resulting inaction to be a success because “nothing” happened. Nothing in quotes points to nothingness, akin to the event of the event itself—a rare appearance of the ideal (recursive) form. Inhale to exhale. The happening of nothing is still something, nay, it’s everything—in that everything becomes possible when nothing is apparently perceptible. Everything possible in the apparent manifestation of nothing perceptible. The act of enclosing, which aims its tentacles through the walls towards an outside that is not beyond the walls to begin with, is a pursuit predicated on a productive failure. This constitutes the claustrophilic performance par excellence—the tactics of porosity in (in)action. Poking holes from the inside, knowing that inside is where you are the least protected, the least your self (the figure of the animal could be introduced here, but it would be somewhat premature, be patient, it will come). It is not specified whether this happened in his bathroom or not; I imagine it was one that straddled both public and private, like a hotel bathroom. Like the one Johan, Ester, and Anna share during their languorous sojourn so poignantly depicted by Ingmar Bergman in *The Silence* (1963). The narrative limbo that Bergman imposes on the characters is exacerbated by St-Onge in the silences he excerpts. In other words, *Kasi Naigo* silences *The Silence* in a way that crams, paralyzes, focuses all at once.⁴



Bathrooms recur in St-Onge’s performance work, they provide an apt host for a subset of sonic research accented on the ab(sub)ject sub(ab)ject—audio objects if you will. In particular, the licking of toilet bowls generates such a vivid image even just as a phrase that the action captured in grainy footage can cause a recoil. Although flattened by the screen in the video *L’indécidable crowbar cosmogonique* (2010), this act of desublimation confronts the audience with the full presence of the somatic. The performer not quite in a prostrate position but undeniably one suggesting submission and suppli-

4. Édouard Levé, *Autoportrait*, (Champaign: Dalkey Archive Press, 2012), 26. Alexandre St-Onge, “Improvisation – Entretien avec Nicole Gingras,” in *S: ON*, ed. Nicole Gingras (Montreal: Artexes, 2003), 178. Alexandre St-Onge, *Kasi Naigo* (Montreal: squintfuckerpress, 2001): Un, « Pour Bataille, ce drame est donc l’objet de l’expérience : un objet qui se dissout dans la chute vers l’image. Cette chute ouvre sur l’étendue de la communication “véritable” en demandant au sujet de se déposer de son “je” afin qu’il puisse se perdre dans l’immensité de la communication* : ...rien ne se communique d’un terme à l’autre, mais de soi-même à une étendue vide, indéfinie, où tout se “noie”. » Deux, « Cette dépossession du “moi”, très proche du ravissement, ainsi que la disparition de tout lieu, maintient le “Tout” en suspension et ouvre sur l’événement le plus extrême qu’est l’événement de l’événement en tant que tel* où il n’y a que la sensation obsédante du dehors, mais “ce n’est qu’un susurrement imperceptible, un bruit qu’on distingue à peine du silence, l’écoulement des sables du silence. Même pas cela : seulement le bruit d’un travail, travail de forage, travail de terrassement...”. Mais ce travail n’est-il pas le travail même du temps qui gruge la matérialité et l’ouvre sur l’infini du mourir? » On claustrophilia: Christof Migone, *Sonic Somatic: Performances of the Unsound Body* (Berlin: Errant Bodies Press, 2012), 135-140. On porosity: *Sonic Somatic*, 119-128. Soundtrack: Alexandre St-Onge, *Kasi Naigo* (Montreal: squintfuckerpress, 2001).

5. This section is an expanded version of the discussion on this video that appears in Christof Migone, “Heard and Misheard Notes,” in *Volumes*, eds. Martin Arnold and Christof Migone (Mississauga: Blackwood Gallery, 2015), 107-108. Georges Bataille, *Theory of Religion*, trans. Robert Hurley (New York: Zone Books, 1989), 18. *Ibid.*, 22. Ellipsis in the original. Georges Perec, *L’infra-ordinaire* (Paris: Éditions du Seuil, 1989), 12. Emphasis added. Translation mine. “Perhaps we should start our own anthropology: one which will speak about us, which will seek in us what we’ve sought so long in others. No longer the exotic, but the endotic.” Screening: Alexandre St-Onge, *L’indécidable crowbar cosmogonique* (2010), Jerry Hunt, *Transform (stream)*: core (1992).

cation. The act merges with the architecture, the bathroom becomes a reverberant cavity, a foul mouth. The fluids and orifices, the expulsion and ingestion all merge in the licks against the white porcelain, pure in colour only. Understandably, understanding may be hindered by what may resemble a puerile shock tactic. However, the work can be accessed and appreciated if we change our tuning to the visceral instead of the default rational. Bataille speculated that in the animal world “nothing is posited beyond the present.” The linearity of the rational cannot manoeuvre on a point, it thirsts for a line, whereas the visceral thrives as the undertow of the circular, spherical, lenticular domains. These are the realms working in consort with the unknowable and they provide complexity to the present: “The animal opens before me a depth that attracts me and is familiar to me. In a sense I know this depth: it is my own. It is also that which is farthest removed from me, that which deserves the name depth, which means precisely that which is unfathomable to me. But this too is poetry.” The scenes in St-Onge’s video seem to emerge out of such a poetic present; it is as if we were witnesses to mere glimpses of still ongoing hermetic rituals; they depict perplexing actions perhaps but ultimately ones steadfastly *endotic* as opposed to *exotic*. The animal animates our *bruit de fond*, lurking amidst the familiar. To be more precise, not just animality, but also teratology and exohumanity intermingle in a performance that is both *ritualistic* and *programmatic*—the synonymity of both terms, despite their divergent common usage, produces a tension that often operates in St-Onge’s procedures, not just this one. In short, we are confronted with a monstrous alienanimalscape right here, right now, in front of us. Not just the everyday reflected back, but fabulations of and within the mundane: Somebody knocks on the door. You respond, “Just a minute.” Soon, the depth of you will be finished and free up the bathroom, then they’ll have their turn.⁵



The scene I discussed in the preceding section follows one where we see/hear a crowbar used first to crush plaster clusters and then as a MIDI controller to produce aleatory digital-synthetic processes to accompany a live voice. The several layers at play here merit investigation because all operate as

combinatory, compositional elements of predilection for St-Onge. First, the crowbar as destroyer: the call to arms, opening salvo, entry through the negative, Metzger’s auto-destructive art revisited and ritualised, updated and sonified. Second, as shamanistic stick digitally triggering swarms of sounds thanks to the attached accelerometer. Both the object itself and the way that St-Onge sometimes activates it, the way that he holds it, produces an anachronistic double take: it harkens to both a proto- and a post- guitar. Anteriority meets futurity. The crude tool triggers sophisticated sonorities. The contrast crucially aids the physicality of the work not to be nullified by the digital vortex. The crowbar’s instant recognisability as a tool with violent potential is tempered by the fact that it is painted white, suggesting passivity and surrender, plus it is the default colour of contemporary art’s white cube. The white also functions symbolically as screen, ready to receive the projection of disparate and manifold desires: “I was glinting and sharp and cold from the lack of light. I had turned into metal at my mouth.” Crowbar: metal flesh, conductor’s baton, surrogate spinal chord, extended (very) nervous system, seeder of attention.⁶



We’ve established the importance of the mouth to St-Onge; it’s the site where he incites. “A generative machine for producing multiplicity.” “Orality speaks with a full mouth; full of inside and full of outside.” “Thought is made in the mouth.” “The mouth is a place where something compounds with nothing, the place in which nothing is able to take place, and nonbeing to come into audible being.” These mouth quotes could multiply several times further, but this pales in comparison to those that could be mustered on the voice (in fact, most of the above come from sources where voice is the main subject). Yet to consider the latter without the former diminishes the voice, it decorporealizes it. St-Onge’s own words articulate the imbricated relationship between the two as follows: “Via excess this mouthing enclosure conducts its destruction of sense which then opens up sense to a becoming and projects the subject to its limit. *Afterwards* a voice emerges from its liquefied body.” The afterwards seems key, though a strictly causal link

6. Michael Ondaatje, *Coming Through Slaughter* (New York: Vintage Books, 1996 [1976]), 114. The “(very)” is a nod to David Rokeby’s *Very Nervous System*. The “seeder of attention” is a reference to Jerry Hunt’s notion for the objects he used in his performances. Quoted in part in Alexandre St-Onge’s PhD dissertation, *Voix monstres: études comparatives de nature théorique et pratique portant sur les tactiques d’approche pragmatique de l’insaisissable en performance sonore* (UQAM, 2015), 38. Originally appeared in an interview with Gordon Monahan, “Stompin’ and Beatin’ and Screamin’” *Musicworks* 39 (Fall 1987), 10. Excerpted as follows by Steve Peters for the curatorial text to the exhibition, *Jerry Hunt: Performance Artifacts* (Albuquerque: Nonsequitur Music Gallery, 1994): [T]hese are mimetic transactional exercises. That is what I call them and that’s exactly what I mean them to be. These objects are not symbols; they’re seeders that seed the attention; *This is what this is about. This is the seed. Now we can get on to the transaction of why I’m here: Why am I displaying for you? Why are you allowing yourself to watch me? What are you getting out of me? What can I extract from you? and, How can we do this with the convention of the music being made to go on? [...]* There are specific scenarios for each of these works that involve certain relationships with objects, what objects I carry, what are available. I have a list of strategies and a list of goals and interests and pursuits and exercises and desires that I’d like to work out with the audience. Some very personal, some confrontational and violent, some overtly sexual, some pretentious, some apologetic, some friendly. They’re all just interpersonal games with tools.

7. Brandon LaBelle, *Lexicon of the Mouth: Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary* (New York: Bloomsbury, 2014), 35. LaBelle is specifically describing St-Onge’s mouth work here. Félix Guattari, “L’oralité machinique et l’écologie du virtuel,” in *Oralités – Polyphonix 16*, eds. Roger Chamberland and Richard Martel (Québec: Les Éditions Intervention, 1992), 25. Tristan Tzara in Steve McCaffery, “Voice in Extremis,” in *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, ed. Charles Bernstein (Oxford: Oxford University Press, 1998), 169. Steven Connor, *Beyond Words: Sobbs, Hums, Stutters and Other Vocalizations* (London: Reaktion Books, 2014), 196. Alexandre St-Onge, “Bouche d’eau/En nombre d’impossibilités particulières,” in *Writing Aloud: The Sonics of Language*, eds. Brandon LaBelle and Christof Migone (Berlin: Errant Bodies Press, 2001), 222. Steve McCaffery, 162 [emphasis added]. Wayne Koestenbaum, *The Queen’s Throat: Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire* (New York: Vintage/Random House, 1993), 43. Paul Zumthor, “Sonorité, Oralité, Vocalité,” in *Oralités – Polyphonix 16*, 19–20. Hélène Cixous (interviewed by Verena Andermatt Conley), “Voice I...,” *Boundary 2* 12, no. 2 (Winter 1984): 51–2. Soundtrack: Alexandre St-Onge, “La passion de la transparence,” in *Mon animal est possible* (Montreal: Alien8 Recordings, 2007), “Amour aux yeux hagards,” in *Entités* (Montreal: Oral, 2010); Serge Gainsbourg avec Brigitte Bardot (1967), et avec Jane Birkin (1969), “Je t’aime... moi non plus” (1967).



would be too restrictive. Perhaps it is the multiplier/excess function that we should keep in mind, one that reminds us that the “voice is a *polis* of mouth, lips, teeth, tongue, tonsils, palette, breath, rhythm, timbre, and sound.” The use of voice in St-Onge is resolutely plural, always steadfast in its reminder of the remainder that is the voice’s materiality, its home: the mouth. Fittingly, in his work (both live and recorded), the voice is often not projected outward, but seems to be churning inside the cavity to which the listener is granted access. Or, a peculiar inversion occurs: “The listener’s inner body is illuminated, opened up: a singer doesn’t expose her own throat, she exposes the listener’s interior.” This would suggest that the above list for the *polis* voice should also have included “ears.” Suffice to say that this is a voice that emerges from and transmits to positions under the sign of ambiguity. In this muddled context what we listeners interiorize upon hearing St-Onge’s work are layers of murmurings, speech fragments, whispered nothings, articulated disarticulations, concupiscent moans. These mouthings and vocalizations collectively conspire to disabuse us of any hold conservative conventions of song might hold over us. The prototypical St-Onge song is characterized by “its immense space, its madness, its capacity to unalienate language, its cosmic liturgy, its expenditure of self, its distancing from everything that is ordinary.” There is a persistent desire to explore what I would call a kind of under-song through the manifold utterances of non- and pre- and post- sense. In other words, he is always in excess of song. The undercurrent runs strongly along the feminine, or more precisely, following Cixous, “a decipherable libidinal femininity which can be located in a [sound] writing that can have been produced by a male or a female.”⁷ A synoptic rendition of the result: exalted singing liberally exploring alien keys (bent clefs), punctuating bass notes grounding the ethereal keyboard washes (sargasso scapes), minuscule details populating the high-end frequencies (parasite dances), mix choreographing the space of the reverbed stereo field (ear swallows).

Not just voice. Voice With. We hear a universe of non-vocal sounds sprinkled throughout his work, it creates morphing densities that are not mere backline

accompaniment nor ornamental extensions. They are the instantiation of With. Not a solo work nor a solo artist, but one With. With collectives a plenty, and with himself a plenty. With says it all but this does not mean that it ceases or results—it is teleophobic. With is constantly in motion, the relation requires it. “It does not stay in place, perhaps because it is unrelated to place or placement. When one thinks about it, one realizes that any form of art relates to movement. Not movement as displacement because that presupposes a given place, but movement as motion and emotion, as a thing’s shuddering. A being in displacement is in principle unaffected by the change of site, while a being in movement *is* what it is because of this movement, *as* this movement.” The ontological import of movement, and the impact of movement on ontology, are implicit in the encounter. The with of the encounter. In other words, the encounter in its active fullness not its voids. “I am not of the *between*. I am not of the neither one nor the other. I am rather on the side of *with*, in spite of all the difficulties and confusions this may bring about.” The prefix *trans-* epitomizes the sharing and shifting required in the encounter, and in a research practice such as St-Onge’s. He operates across and through the denominator function of *trans-* unrelentingly and with fluidity. “[T]his fluid is stretched out and extended, and in its *extension* (*ex-posure* without *in-tention*) traces the tenuous and fragile yet remarkably resilient tensile line of the ‘with’ of our shared existence, body to body.” The *trans-* that governs bodies (from *trans-fats* to *transcendence*) also governs language (not to mention that the latter itself translates bodies). Translation is cumulative and recursive in St-Onge—productive also but not solely reified into product. We could even say exponential, hyperbolic, and anagrammatic, as readily evidenced on the cover of *viorupeeeeihean* (2013). The pantheon of hyperbolic traitor translators—Brisset, Roussel, Wolfson—needs another chair for the monster. *Monstre* St-Onge will gladly join this “community of the immediate and infinite,” of those who relish being “torn from one’s tempo,” of those who desire to “build the Tower of Babel to the Moon causing cosmic ruin by pulling the earth from its place.” The quixotic quest of the Babelian hyper-speculator scribbling on his mystic writing pad and jawing with abandon might be just for show (*monstre, monstration, monstrare, montrer*), but it is on the everyday everywhere stage that it plays itself out, right around you, with you.⁸

8. Jean-Luc Nancy, *Trap* (Montreal: Galerie de l’UQAM, 2006), 17. [Our translation.] H el ene Cixous, *Boundary*, 56. Jean-Paul Ricco, “Drool: Liquid Fore-speech of the Fore-scene,” *World Picture Journal* 10 (Spring 2015): http://worldpicturejournal.com/WP_10/Ricco_10.html. As the title suggests, drool is the fluid that Ricco is referring to in the quote. Various authors, “Saussure’s Anagrams,” *Semiotexte* 2, no.1 (Spring 1975). Jean-Pierre Brisset, “La Natation,” in *Le Brisset sans peine* (Le Ponteil:  ditions Deleatur, 2001 [1870]), 28. “[T]ous les mots ont été suc s, t t s, aspirés, l ch s et il n’ en est aucun qui ne soit entré dans la bouche par une de ces actions.” Raymond Roussel, *Comment j’ai écrit certains de mes livres* (Paris: Gallimard, 1995 [1935]). Louis Wolfson, *Le Schizo et les Langues* (Paris: Gallimard, 1970). Alexandre St-Onge, *VUEIEN* (Berlin: Errant Bodies Press, forthcoming). In this text, St-Onge develops his notion of “monstrous translation” extensively. Walter Benjamin, “On Language as Such,” in *Selected Writings, Volume 1, 1913-1926* (Cambridge: Harvard University Press, 1996), 67. Henri Michaux, “To Draw the Flow of Time,” in *The Sublime*, ed. Simon Morley (Cambridge: MIT Press, 2010 [1957]), 24. Joscelyn Godwin, *Athanasius Kircher: A Renaissance Man and the Quest for Lost Knowledge* (London: Thames & Hudson, 1979), 35. Godwin recounts that Kircher in his *Turris Babel* (1679) had calculated that King Nimrod’s desire to extend the Tower of Babel to the Moon was (a) not viable economically and (b) would pull the Earth off “from its place in the centre of the universe.” Sigmund Freud, “A Note Upon the ‘Mystic Writing-Pad,’” in *On Metapsychology*, Freud Library Vol. 11 (London: Penguin Books, 1984 [1925]), 427-434. Soundtrack: Alexandre St-Onge, *viorupeeeeihean* (Montreal: Oral, 2013).



Just voice, very well, but *that* voice with *those* voices within *our* mouths all at once.



To be *with* is not to *be*. You may be lost, but you are also no longer alone,⁹



*Among the arborescent ferns, in the carbon-laden air where unmetamorphosed insects flutter heavily, a lone croak breaks the thick silence: the voices of beasts, innocent monsters yet to be named by Adam, but already declaring life’s canticle and love’s calls.*¹⁰



Knottings

Truthfully, it began long before the maple leaves in Hamburg, the parks of our childhood, and the getaway taxi in Boston, at the beginning of September 2001 you took her in your arms, the story ended in silence. *Apparently just short of syntheses, the funnel of time is strangely spatial tonight, asking us to look beyond the filthy wall-to-wall carpet to see the part of which we’re part and which is nonchalantly changing as we eat pizza or escargots with, on, over, and around the centreless core of friendship.* I remember the evening I saw Alexandre play *Joseph Carey Merrick*, it was and was not him, I myself was also doubly moved—but the record I brought home never worked. *The postcard I bought you in Bergen last weekend bears an obscene image of a sexual act between three wapitis as a fourth one looks on.* “Dear friends, I don’t remember, but these are the things that come up when exploring the moronial plan of creation.” *I just*

9. The (excess-sized) comma in lieu of a concluding period takes its cue from Kristina Lee Podesva, “Between the Question Mark and the Comma,” in *Fillip, Folio A*: <http://fillip.ca/content/between-the-question-mark-and-the-comma>: “[The comma] is an abstract representation of seriality (where lists can indicate a sequence), of collectivity and inclusion (where groups of ideas and objects are linked), of contingency (where independent and dependent clauses connect and individual iterations hinge upon others), of apposition (where definitions derive from juxtapositions), and of movement (where a syncopated rhythm takes shape that both cleaves and binds adjacent parts in a forward sweep).”

10. Paul Zumthor, *Babel ou l’inachèvement* (Paris:  ditions du Seuil, 1997), 136. [Our translation.]

finished rehearsing with Alexandre, the sun is setting, and we're having the first beautiful snowfall in Montreal, I cross a deserted Carré St-Louis, in front of me a figure, which seems to come out of the 19th century, glides with rare grace in the swirling snow, old and young all at once, I don't know, it's Alexandre, whom I've just left behind, I follow him silently, careful not to shatter the image, and I carry this ghost with me in the winter that has only just begun. Eraser and erasing to allow what must come to come, on the thin skin of silence, counting the steps and the snow crunching under feet, Alexandre hears everything! *His really unique and luminous way of suddenly making the invisible almost visible, palpable.* I first met Alexandre St-Onge during a relatively abject time in my life, which I don't believe, come to think of it, is quite over since pop music has become even more illustrative of this abjection, and to seduce Alexandre I had made him listen to my experimental jingles, which were made using only the most kitschy presets of the K2000 synth, and which gave one the impression of listening to the soundtracks of car commercials, so aesthetically uglified that he declared: "This is really the worst music I ever heard in my life! It's fantastic!" a sentence he would repeat again and again, in my presence, to all Montreal's "experimental" musicians we met at our concerts, and which was the best compliment he could have given me, forging a friendship that has lasted to this day. *He smiles, then makes something squeak, or else he creates a hurricane with his mouth that will reach our shores if we stay close; it is a natural phenomenon and this is unsettling since its passing leaves a new elegant disorder in its wake and a persistent stirring vibration that takes a long time to fade.* "To do a dangerous thing with style is what I call art. [...] I've seen dogs with more style than men, although not many dogs have style." *As much for his culture as for his curiosity, his reflections, his intensity, humour, and immense talent, Alexandre is a fascinating artist who constantly questions and reinvents his practice and, consequently, audio arts and unformatted music in general.* Montreal, August 2015, heat wave, a humid insomnia has taken hold of me; oddly, I wonder if these events bear some relation: February 2003, Christof produces *Sound Winds* in homage to Pétomane; September 2002, Alexandre licks the walls and toilet bowl of a public washroom during a performance; May 1998, GG Allin shits onstage during a concert at Fougounes électriques. *This unrelenting attempt to consider*

difference, and always this desire not to judge. Although we are very different, our sensibilities are similar; they combine and complete each other: in work, as in friendship, everything flows naturally and requires few words or explanations—even though talking for hours is probably the activity we most love and do. *Constant inspiration, endless conversation, and an illuminated soul brother; maybe the kindest human.* Besides his constant rigorous excess, an inchoate and examining imagination. *His work is vulnerable, porous, timeless and enigmatic, it keeps consciousness activated and makes you stay in the presence.* Through all his reflections, works and gestures, Friendship (between me and him, or between him and you, for example) as an inexhaustible source of motivation.¹¹



11. Magali Babin
 Simon Brown
 Daniel Canty
 Alexander Wilson
 Jonathan Parant (quoting
 Alexandre St-Onge)
 Catherine Tardif
 Marie-Claude Poulin
 Marie-Douce St-Jacques
 André-Éric Létourneau
 Marie Brassard
 Lynda Gaudreau (quoting
 Charles Bukowski, *Tales of
 Ordinary Madness*)
 Érick d'Orion
 Eric Mattson
 Roger Tellier-Craig
 Karine Denault
 Sam Shalabi
 Michel F. Côté
 Martin Kusch
 Mylène Lauzon

Touche-à-tout, l'avec chez Alexandre St-Onge

CHRISTOF MIGONE

Dans ce cosmos embrasé, la cruauté et la terreur mêmes sont sources d'harmonie, la vie dépense des merveilles d'invention et de beauté dans le perfectionnement du masque et de l'arme, dans la technique des ruses et des tortures, et déjà l'impitoyable durée de ses lois semble appeler quelque autre valeur qui les dépasserait un jour¹.



« Ceux qui ne comprennent l'art qu'à travers son image, bien souvent, n'y comprennent pas grand-chose. » Négation de l'image, force de la négativité, rumeur menaçante d'une pulsation souterraine. Image et négation. Négation de l'image. « Je reste comme ça plus soif la langue rentre dans la bouche se referme elle doit faire une ligne droite à présent c'est fait j'ai fait l'image. » Le corps est calmé, capturé, la langue se range. Alexandre St-Onge est né, entier, sur son premier disque solo, *Image/Négation* (1999), d'une nouveauté que la connaissance infuse des ancêtres, des antécédents, des contemporains faisait déjà exister. Maturité d'un appétit omnivore, jamais retenu : se nourrissant continuellement, déraisonnablement de notes, mots, images, sons, pensées, scènes, expériences – incarnant et accomplissant par pur plaisir une recherche sans but ni obligation, à longueur de vie. Les paysages minimalistes des trois pièces du CD inaugural débordent d'actions tendues, d'incurSIONS hâtives, de juxtapositions abruptes – intensités mesurées du silence. Silence nerveux qui hante chaque son. Espace vide entre les synapses. S'y

1. Paul Zumthor, *Babel ou l'inachèvement*, Paris, Seuil, 1997, p. 136.

2. Traduction libre de Sol LeWitt, « *Those who understand art only by what it looks like often do not understand very much at all* », cité par Pamela M. Lee, « Phase Piece », dans Nicholas Baume (dir.), *Sol LeWitt: Incomplete Open Cubes*, Cambridge, MIT Press, 2001, p. 49. Samuel Beckett, « L'Image », dans *The Complete Short Prose. 1929-1989*, textes choisis par S. E. Gontarski, New York, Grove, 1995, p. 168. Trames sonores : Alexandre St-Onge, *Image/Négation*, CD, Montréal, Alien8 Recordings, 1999; Jocelyn Robert, *La théorie des nerfs creux*, CD, Québec, OHM/Avatar, 1996.

3. De « Ton corps est une table de mixage » jusqu'à « terrain de jeu quadruphénique », les phrases copiées en italique sont tirées de Fred Moten, « Your body is a mixing board », dans *The Little Edges*, Middletown, Wesleyan University Press, 2015, p. 13 (traduction libre). Les retours à la ligne du poème de Moten ont été respectés, mais pas l'espacement qu'on trouvait entre ces lignes dans le texte original. Le texte de Moten apparaît aussi dans le livret d'Ultra-red, *Protocols for the Sound of Freedom*, Édimbourg, Arika, 2012. Traduction libre d'Alexandre St-Onge, *Une mâchoire et deux trous*, CD, Lausanne, Namskéio Records, 2000. Sur la quadruphonie, voir Susanne de Lotbinière-Harwood, *Re-Belle et Infidèle. La traduction comme pratique de réécriture au féminin/The Body Bilingual Translation as a Re-Writing in the Feminine*, Montréal, Les éditions du remue-ménage/Women's Press, 1991, p. 33-34 : « J'appelle quadruphonie ce mélange conflictuel des voix et intentions présentes dans mon oreille quand je traduis un texte non féministe. Ce mélange devient, comme dans le cas limite Kuspit-Spero, une bande sonore à quatre pistes où le mixage anglais-français-masculin-féminin créera énormément de confusion dans le message traduit si mon assise personnelle – le lieu d'où je parle

trouve le corps/cerveau, résidu organique de l'entéléchie numérique. La moitié du fil à découvert. Complètement exposé, rondement gagné. Flux, consommateur et producteur – ainsi, chercheur².



Ceux qui ne comprennent la musique qu'à travers sa sonorité, bien souvent, n'y comprennent pas grand-chose. Nommément, la performance y est éludée, excisée. Le performeur n'est pas qu'un simple joueur de notes, producteur de sons, mais une entité somatique présente dans l'instant. Comme un corps immergé dans la socialité de l'événement, au centre d'une constellation de facteurs et de forces contextuels qui *rendent possible*, alors que d'autres tentent d'enrayer ou tolèrent tout juste. Les enjeux du son dépassent la compréhension de la musique comme musique, ou même du son comme son. Le contenant ne serait pas d'un grand intérêt s'il ne faisait que contenir. *Ton corps est une table de mixage*. Gradateurs, leviers, gains, pulsations, égalisations, surrénaux, envois, orifices, auxiliaires, capillaires. *Viens marcher dans l'écoute et admire ta main qui frémit. L'écoute est dans le regard, l'aller, le mouvement*. Une mâchoire et deux trous. *Une mâchoire et deux trous* (2000). Un corps et ses parties. Respirer par les dents. « La matière de base de cet enregistrement se trouve dans divers enregistrements de terrain de ma bouche, et dans la documentation audio issue d'un microphone placé dans ma bouche alors que je dormais devant mon immeuble. » À l'époque, son appartement se trouvait en face du parc Lafontaine, à Montréal. Camping furtif, d'un fugitif égaré à quelques pas de son propre lit, refusant le confort, préférant pister la sonorité de son ombre. *Touchez et sondez, effleurez votre ami. Voyez comment sonne sa position, comment est faite la musique que nous faisons en bougeant, que les gens qui bougent tout autour font*. Déjà un public. Un seul suffit. *Développez un travail sonore à partir d'un bruissement, remarquez le matériel qui*. La bouche écoute. Oraphone, caverne où rôde le Je. *Vient à nous, tombé là, tel qu'il faut faire avec. Faites quelque chose du son, comme s'il était l'ami, soyez amis*, devenez l'ami de votre propre bouche, écoutez-la en même temps qu'elle vous écoute. *Comme si vous l'aviez rencontrée sur un terrain de jeu quadruphénique*³.



Lorsque j’entends le dé clic de la trotteuse, lorsque je vois les marques qu’une main a laissées des deux côtés sur le boîtier du CD *Kasi Naigo* (2001), je me rends compte de la durée et du travail qui constituent (et sont dérivés d’) un(e) act(e/ion). Du temps rythmé, synchronisé consacré au travail du corps. Temps d’accompagnement, d’amitié. Temps horizontal et vertical (diachronique et synchronique), capable de se replier, d’épouser les lignes transversales qui désordonnent la grille, qui néanmoins tient. Temps incessant, malgré toute vaine tentative de transcender son absolu. « L’art qui se déploie au fil du temps me donne moins de plaisir que l’art qui l’arrête. » Une préférence qui dépend toujours de la durée, malgré un désir exprimé d’y échapper, ou plutôt qui confirme son inéluctabilité. Qui plus est, St-Onge, contrairement à Levé, a un faible pour la capacité du temps à s’attarder *sur* (et *avec*): « lorsqu’on s’étend dans la durée, comme l’on s’étend sur le corps de l’autre dans l’étreinte amoureuse, l’expérience prend corps d’une toute autre façon ». Est-ce que ces pensées, formulées par rapport à l’improvisation (*live*), peuvent être transposées à la composition (enregistrée)? Oui, absolument, en général, et en particulier pour lui. Cela est lié à la notion de dépossession requise pour travailler un flux (tel qu’évoqué ci-haut), une sorte de chute du sujet dans le borbier fertile du non-soi, un abandon à la condition d’être *avec* (qui alors prend le dessus sur l’être tout court). L’essai qui accompagne cet enregistrement (incidemment, St-Onge fait également référence à cet enregistrement comme à un « essai » – décision de taille –, assurément l’appellation juste) aborde cette notion à travers deux passages significatifs que je paraphraserai (et interpréterai) comme suit... Un : la dépossession du soi est le prérequis de toute communication véritable, une communication multipliée par une immensité incommensurable. Deux : la dépossession s’apparente à un ravissement et à un non-lieu, qui tous deux permettent la suspension du moi, préparant ainsi à l’événement extrême : l’événement de l’événement lui-même*, (non-)état où le travail du temps subvertit la matérialité du dépossédé et le propulse vers l’infinité de mourir. Ces deux points méritent d’être éclaircis, mais il faudra patienter parce que je voudrais que nous concentrons *maintenant* notre attention sur l’astérisque qui apparaît *ici* et dans le texte original. (L’*ici* et le *maintenant* préfacent et

comme féministe et traductrice – n’est pas solide » (c’est l’auteure qui souligne). Performance (à voir) : Walter Marchetti, *Chamber Music No. 293*, 1999. Trame sonore : Alexandre St-Onge, *Une mâchoire et deux trous*, CD, Lausanne, Namskéio Records, 2000.

4. Traduction libre d’Édouard Levé, *Autoportrait*, Champaign, Dalkey Archive Press, 2012, p. 26. Alexandre St-Onge, « Improvisation – Entretien avec Nicole Gingras », dans Nicole Gingras (dir.), *S : ON*, Montréal, Artextes, 2003, p. 178. Alexandre St-Onge, *Kasi Naigo*, CD, Montréal, squintfuckypress, 2001 : Un : « Pour Bataille, ce drame est donc l’objet de l’expérience : un objet qui se dissout dans la chute vers l’image. Cette chute ouvre sur l’étendue de la communication “véritable” en demandant au sujet de se déposséder de son “je” afin qu’il puisse se perdre dans l’immensité de la communication* : ... rien ne se communique d’un terme à l’autre, mais de soi-même à une étendue vide, indéfinie, où tout se “noie”. » Deux : « Cette dépossession du “moi”, très proche du ravissement, ainsi que la disparition de tout lieu, maintient le “Tout” en suspension et ouvre sur l’événement le plus extrême qu’est l’événement de l’événement en tant que tel* où il n’y a que la sensation obsédante du dehors, mais “ce n’est qu’un susurrement imperceptible, un bruit qu’on distingue à peine du silence, l’écoulement des sables du silence. Même pas cela : seulement le bruit d’un travail, travail de forage, travail de terrassement...” ». Mais ce travail n’est-il pas le travail même du temps qui gruge la matérialité et l’ouvre sur l’infini du mourir ? » Sur la claustrophilie, voir Christof Migone, *Sonic Somatic: Performances of the Unsound Body*, Berlin, Errant Bodies Press, 2012, p. 135-140. Sur la porosité, voir *ibid.*, p. 119-128. Trame sonore : Alexandre St-Onge, *Kasi Naigo*, CD, Montréal, squintfuckypress, 2001.

encadrent l’*avec*.) Le symbole souligne une insertion entre les notes de bas de page. Elle raconte comment la dernière pièce de *Kasi Naigo* consiste en une image sonore produite par une performance passive de St-Onge, mise en scène en pleine nuit, dans laquelle il s’est enfermé (ou, comme il l’écrit, a enfermé son « soi ») dans une salle de bains. De l’intérieur de cette pièce, il a essayé de se rendre aussi disponible que possible au monde extérieur. Il a jugé que l’inaction résultante était réussie parce que « rien » n’était arrivé. Le mot « rien », ici placé entre guillemets, renvoie au néant, qui s’apparente à l’événement de l’événement – rare apparition de la forme idéale (récur-sive). Inhaler pour exhiler. L’avènement du rien est encore quelque chose; non, cela est tout – en ce que tout devient possible quand rien n’est apparemment perceptible. Tout ce qui est possible dans la manifestation apparente de rien de perceptible. L’acte d’enclure, dont les pseudopodes se faufilent à travers les murs vers un extérieur qui, ne l’oublions pas, n’est même pas derrière les murs, est une poursuite fondée sur un échec planifié. Cela constitue la performance claustrophile par excellence – les tactiques d’une porosité en (in)action. Percer des trous depuis le dedans, savoir que l’intérieur est l’endroit où vous êtes le moins protégé, le moins vous-même (la figure de l’animal pourrait être introduite ici, mais ce serait un peu prématuré; soyez patient, cela viendra). On ne spécifie pas si cela est arrivé ou non dans la salle de bains de St-Onge; j’imagine que c’était une de ces salles de bains qu’on pourrait situer entre espace public et privé, qu’elle se trouvait dans un hôtel, par exemple, comme celle que partagent Johan, Ester et Anna dans le séjour langoureux qu’Ingmar Bergman rend de manière si poignante dans *Le Silence* (1963). Les limbes narratifs que Bergman impose à ses personnages sont exacerbés par les silences que St-Onge extrait de ce film. En d’autres mots, *Kasi Naigo* fait taire *Le Silence* d’une façon qui tout à la fois encombre, paralyse et focalise⁴.



Les salles de bains sont récurrentes dans le travail performatif de St-Onge; elles constituent des sites appropriés pour mener un sous-ensemble de recherches sonores consacrées à l’ab(sub)jec(tion) sub(ab)jec(tion) – des abjections

sonores, pourrait-on dire. Plus particulièrement, le léchage de cuvettes suscite des images si vives, même sous forme de phrase, que l'action captée par un filmage granuleux peut causer le recul. Bien qu'écrasé par l'écran dans la vidéo *L'indécidable crowbar cosmogonique* (2010), cette action de désublimation confronte l'auditoire avec la présence totale du somatique. La position du performeur, pas tout à fait prostré, suggère néanmoins la soumission et la supplication. L'action fusionne avec l'architecture, la salle de bains devient une cavité pleine d'échos, une bouche sale. Les fluides et les orifices, l'expulsion et l'ingestion font confluence dans les lèchements de la porcelaine blanche, dont seule la couleur est pure. Évidemment, la compréhension pourrait être enrayée si on s'arrêtait à ce qui ressemble à une tentative puérile de choquer. Cependant, le travail devient accessible et appréciable si nous accordons nos sensibilités au caractère viscéral du geste plutôt que de le recevoir avec la rationalité d'usage. Bataille a avancé que, dans le monde animal, « rien n'est posé en dehors du temps actuel ». La linéarité de la rationalité ne peut manœuvrer sur une tête d'épingle : elle demande une ligne, alors que le viscéral s'alimente à des courants d'ordre circulaire, sphérique, lenticulaire. Ce sont ces courants qui travaillent de concert avec l'inconnaissable et qui sont le soubassement de la complexité du présent : « L'animal ouvre devant moi une profondeur qui m'attire et qui m'est familière. Cette profondeur, en un sens, je la connais : c'est la mienne. Elle est aussi ce qui m'est le plus lointainement dérobé, ce qui mérite ce nom de profondeur qui veut dire avec précision *ce qui m'échappe*. Mais c'est aussi la poésie... » Les scènes de la vidéo de St-Onge semblent émerger d'un tel présent poétique, comme si nous étions témoins des lueurs éternelles de rituels hermétiques; ils nous montrent des actions peut-être confondantes, mais ultimement et résolument *endo-* (plutôt qu'*exo-*)tiques. L'animal anime notre *bruit de fond*, rôde au milieu des apparences familières. Pour être plus précis, disons que l'animalité s'entremêle non seulement avec la tératologie, mais aussi avec l'exo-humanité dans une performance à la fois *rituelle* et *programmative* – la synonymie des termes, malgré leur usage discordant, produit une tension qui opère souvent au cœur des procédures de St-Onge, pas seulement à travers celles-ci. En bref, nous sommes confrontés à un aliénanimalysage monstrueux qui apparaît ici même, là, devant nous. Non seulement à une réflexion sur le quotidien, mais à des fabulations *de et*

5. Cette partie est une adaptation d'une discussion ayant porté sur la vidéo de St-Onge, discussion qui a paru dans Christof Migone, « Heard and Misheard Notes », dans Martin Arnold et Christof Migone (dir.), *Volumes*, Mississauga, Blackwood Gallery, 2015, p. 107-108. Georges Bataille, *Théorie de la religion*, Paris, Gallimard, 1973, p. 25. *Ibid.*, p. 30-31 (c'est Bataille qui souligne). Sur les notions d'« exotique » et d'« endotique », voir Georges Perec, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989, p. 12 : « Nous devrions peut-être commencer avec notre propre anthropologie : qui parlerait de nous, qui chercherait en nous ce que nous recherchons depuis si longtemps chez les autres. Non plus l'exotique, mais l'endotique. » Performances (à visionner) : Alexandre St-Onge, *L'indécidable crowbar cosmogonique*, 2010; Jerry Hunt, *Transform (stream): core*, 1992.

6. Traduction libre de Michael Ondaatje, *Coming Through Slaughter*, New York, Vintage Books, 1996 (1976), p. 114. Le terme « très » renvoie ici au *Very Nervous System* qu'a développé David Rokeby. Le « semeur d'attention » renvoie à la conception que se fait Jerry Hunt des objets qu'il utilise dans ses performances. Cette conception est décrite en partie dans la thèse de doctorat d'Alexandre St-Onge, *Voix monstres : études comparatives de nature théorique et pratique portant sur les tactiques d'approche pragmatique de l'insaisissable en performance sonore*, thèse de doctorat en études et pratiques des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2015, f. 38. L'expression « *seeder of attention* » a paru auparavant dans une entrevue que Jerry Hunt a accordée à Gordon Monahan (« Stompin' and Beatin' and Screamin' », dans *Musicworks*, n° 39, automne 1987, p. 10), entrevue qui a été citée par le

au cœur de la banalité. Quelqu'un frappe à la porte. Vous ouvrez, dites : « une minute ». Bientôt, votre profondeur aura terminé sa besogne; vous pourrez libérer la salle de bains, et ce sera son tour⁵.



La scène évoquée dans la partie qui précède fait suite à une autre scène, où nous voyons/entendons un pied-de-biche d'abord utilisé pour concasser des amas de plâtre, puis comme contrôleur MIDI afin de produire des processus numérique-synthétiques qui accompagneront une voix *live*. Les multiples couches qui sont ici en jeu méritent qu'on se penche sur elles parce qu'elles opèrent toutes comme des éléments combinatoires, compositionnels, de prédilection pour St-Onge. Premièrement, le pied-de-biche agit là comme un agent de la destruction : un appel aux armes, une salve d'ouverture, une entrée par la négative, l'art autodestructif de Metzger revisité et ritualisé, mis à jour et sonifié. Deuxièmement, le pied-de-biche opère comme un bâton de chamane déclenchant des nuées sonores numériques grâce à l'accéléromètre intégré. L'objet lui-même et la façon dont St-Onge l'active parfois, la façon dont il le tient, produisent un sursaut anachronique : l'écoute d'une *proto-* et d'une *post-*guitare. L'antériorité rencontre la futurité. L'instrument grossier déclenche des sonorités sophistiquées. Le contraste est crucial en ce qu'il empêche la physicalité de l'œuvre d'être engloutie, anéantie par le vortex numérique. La reconnaissance immédiate du pied-de-biche, cet outil potentiellement violent, est tempérée par sa coloration en blanc, teinte suggérant la passivité et l'abandon, en plus d'être celle du cube blanc cher à l'art contemporain. La blancheur fonctionne également, sur le plan symbolique, comme un écran prêt à recevoir la projection d'un enchevêtrement de désirs disparates : « L'absence de lumière m'avait rendu scintillant, et acéré, et froid. Ma bouche emplie de métal. » Pied-de-biche : chair de métal, bâton de chef d'orchestre, colonne vertébrale d'emprunt, système (très) nerveux étendu, semeur d'attention⁶.



Nous avons établi l'importance de la bouche chez St-Onge, du site d'une incitation. « Une machine générative productrice de multiplicité. » « L'oralité parle la bouche pleine. Elle est pleine de dedans et pleine de dehors. » « La pensée est fabriquée en bouche. » « La bouche est l'endroit où quelque chose se mélange avec le néant, l'endroit où le néant peut avoir lieu, et le non-être peut faire écho dans l'être. » Ces citations *buccales* peuvent être multipliées à foison, mais les citations *vocales* seraient plus nombreuses encore (en fait, la plupart des citations qu'on trouve ci-haut proviennent de textes dans lesquels la voix constitue le sujet principal). Considérer la voix sans parler de la bouche diminue la voix, la désincarne. Par ses mots, St-Onge articule la relation imbriquée de la bouche et de la voix : « C'est par l'excès que cette cloison buccale opère sa destruction du sens qui ouvre alors le sens à un devenir et projette le sujet jusqu'à ses limites. Après coup, une voix émerge de ce corps liquéfié. » *L'après* est la clef, bien qu'une stricte relation causale semble trop restrictive. Peut-être est-ce la fonction multiplicative/excessive que nous devrions garder à l'esprit, puisqu'elle nous rappelle que « la voix est la *polis* de la bouche, des lèvres, des dents, de la langue, de la glotte, de la palette, du souffle, du rythme, du timbre et du son ». L'usage de la voix chez St-Onge est résolument pluriel, toujours déterminé à nous rappeler ce reste qui est la matérialité, la demeure de la voix : la bouche. Donc, dans cette œuvre (tant *live* qu'enregistrée), la voix est rarement projetée vers l'extérieur. Elle semble plutôt bouillonner dans une cavité où l'auditeur est invité à pénétrer. C'est le lieu d'une étrange inversion : « Le corps de l'auditeur s'illumine, s'ouvre : une chanteuse n'expose pas sa propre gorge, elle expose l'intérieur de l'auditeur. » Or, voilà qui suggère que la liste des organes et des choses dont la voix est la *polis* aurait dû inclure les « oreilles ». Qu'il suffise de dire que cette voix émerge et transmet ses positions sous le signe de l'ambiguïté. Dans ce contexte confus, nous autres, auditeurs, intériorisons, en entendant le travail de St-Onge, des couches marmonnées, des fragments de paroles, des riens murmurés, des désarticulations articulées, des soupirs concupiscent. Ces embouchures et ces vocalisations conspirent pour nous désabuser, pour nous déprendre des liens que sont les conventions conservatrices de la chanson. La chanson st-ongiennne typique est caractérisée par

commissaire Steve Peters dans son essai portant sur l'exposition *Jerry Hunt: Performance Artifacts*, Albuquerque, Nonsequitur Music Gallery, 1994 (en ligne), [http://www.jerryhunt.org/peters.htm] : « [C]e sont des exercices transactionnels mimétiques. Je les appelle ainsi et c'est exactement ce que je souhaite qu'ils soient. Ces objets ne sont pas des symboles; ce sont des semeurs qui sèment l'attention. *Ceci est ce dont il s'agit. Ceci est la semence. Maintenant on peut parler de la transaction, des raisons pour lesquelles je suis ici. Pourquoi est-ce que je me suis montré devant vous? Pourquoi vous permettez-vous de me regarder? Qu'est-ce que vous retirez de moi? Qu'est-ce que je peux tirer de vous? Et comment pouvons-nous faire ce que nous faisons en respectant la convention voulant que la musique soit faite pour continuer?* [...] Il y a des scénarios spécifiques pour chacune de ces œuvres qui impliquent certaines relations avec les objets, les objets que je transporte, ou qui sont disponibles. J'ai une liste de stratégies et une liste d'objectifs, et d'intérêts, et de recherches, et d'exercices, et de désirs que j'aimerais explorer avec l'auditoire. Certains sont très personnels, d'autres provocateurs et violents, certains ouvertement sexuels, certains prétentieux, certains apologistiques, certains amicaux. Mais ce ne sont tous que des jeux interpersonnels avec des outils » (traduction libre; c'est Hunt qui souligne).

7. Traduction libre de Brandon LaBelle, *Lexicon of the Mouth: Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*, New York, Bloomsbury, 2014, p. 35. LaBelle décrit spécifiquement le travail oral de St-Onge. Félix Guattari, « L'oralité machinique et l'écologie du virtuel », dans Roger Chamberland et Richard Martel (dir.), *Oralités – Polyphonix 16*, Québec, Éditions Intervention, 1992, p. 25. Traduction libre de Tristan Tzara, cité dans Steve McCaffery, « Voice in Extremis », dans Charles Bernstein (dir.), *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 169. Traduction libre de Steven Connor, *Beyond Words: Sobs, Hums, Stutters and Other Vocalizations*, Londres, Reaktion Books, 2014, p. 196. Traduction libre d'Alexandre St-Onge, « Bouche d'eau/En nombre d'impossibilités particulières », dans Brandon LaBelle et Christof Migone (dir.), *Writing Aloud: The Sonics of Language*, Berlin, Errant Bodies Press, 2001, p. 222. Traduction libre de Steve McCaffery, « Voice in Extremis », *loc. cit.*, p. 162 (nous soulignons). Traduction libre de Wayne Koestenbaum, *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*, New York, Vintage/Random House, 1993, p. 43. Paul Zumthor, « Sonorité, oralité, vocalité », dans Roger Chamberland et Richard Martel (dir.), *Oralités – Polyphonix 16*, op. cit., p. 19-20 (le texte de Zumthor a été légèrement coupé ci-contre). Traduction libre de Hélène Cixous (interviewée par Verena Andermatt Conley), « Voice I... », dans *Boundary 2*, vol. 12, n° 2, hiver 1984, p. 51-52. Trames sonores : Alexandre St-Onge, « La passion de la transparence », dans *Mon animal est possible*, CD, Montréal, Alien8 Recordings, 2007; Alexandre St-Onge, « Amour aux yeux hagards », dans *Entités*, CD, Montréal, Oral, 2010; Serge Gainsbourg, « Je t'aime... moi non plus », avec Brigitte Bardot (1967) et avec Jane Birkin (1969).

« son espace immense, sa folie, sa capacité à désaliéner le langage, sa liturgie cosmique, sa dépense de soi, sa distanciation par rapport à tout ce qui est ordinaire ». Il y a là un désir persistant d'explorer ce que j'appellerais une sorte de super-chanson à travers l'exfoliation proférative du *non-*, du *pré-*, du *post-sens*. En d'autres mots, St-Onge excède toujours la chanson. Ce courant profond se manifeste le plus fortement par rapport à la féminité ou, plus précisément, pour citer Cixous, par rapport à « une féminité libidinale déchiffable, qui peut être localisée dans une écriture [sonore], produite par un mâle ou une femelle ». Une interprétation synoptique du résultat : un chant exalté explorant libéralement des clefs étrangères (des clefs tordues), un fondement de notes de basse nappé de claviers éthérés (sargasses sonores), des détails minuscules peuplant les hautes fréquences (dances parasites), un *mix* chorégraphiant l'espace du champ stéréo réverbéré (bouchées d'oreilles)⁷.



Voix jamais seule. Toujours avec. Nous entendons un univers de sons non vocaux parsemé à travers le travail de St-Onge, créant des densités métamorphiques qui ne sont pas simplement un accompagnement de fond, ni des extensions ornementales. Elles sont l'instanciation de l'*avec*. Non pas une œuvre ou un artiste en solo, mais un *avec*. Avec des collectifs à foison, et avec lui-même aussi. *Avec* dit tout, mais cela ne signifie pas que quelque chose cesse ou aboutisse – tout cela est téléofuge. *Avec* est constamment en mouvement, interrelation oblige. « Ça ne tient pas en place, parce que peut-être cela ne relève pas de la place ou du placement. Quand on y pense, on voit que toute forme d'art relève du mouvement. Non pas le mouvement comme déplacement car cela présuppose la place donnée, mais le mouvement comme motion et comme émotion, comme ébranlement d'une chose. L'être en déplacement n'est pas en principe affecté par le changement de lieu, tandis que l'être en mouvement *est* ce qu'il est dans et par ce mouvement, *comme* ce mouvement. » L'importance ontologique du mouvement et l'effet du mouvement sur l'ontologie sont implicites dans la rencontre. *L'avec* d'une rencontre. En d'autres mots, la rencontre dans sa plénitude active, non dans ses absences. « Je ne suis pas de l'*entredeux*. Je ne suis ni

d'un côté ni de l'autre. Je suis plutôt du côté de l'*avec*, malgré toutes les difficultés et les confusions que cela peut entraîner. » Le préfixe *trans-* illustre parfaitement le partage et les ajustements qu'exige la rencontre, spécialement dans une pratique de recherche comme celle de St-Onge. Il opère sans cesse, et avec fluidité, par-delà et à travers la fonction nominative du *trans-*. « [Ce] fluide est étiré et étendu, et dans son *extension* (*ex-position* sans *in-tention*), trace la ligne fragile, d'une remarquable élasticité et résilience, de l'"avec" de notre vie partagée, de corps à corps. » Le *trans-* qui préside à nos corps (des gras *trans* à la *transcendance*) préside aussi au langage (sans mentionner que la transcendance elle-même traduit les corps). La traduction est cumulative et récursive chez St-Onge – elle est aussi productive, mais pas seulement réifiée, transformée en produit. On pourrait la qualifier d'exponentielle, d'hyperbolique, d'anagrammatique, comme on le constate en couverture de *viorupeeeeihean* (2013). Le panthéon hyperbolique des traducteurs traîtres – Brisset, Roussel, Wolfson – a besoin d'un nouveau trône pour un autre monstre. *Monstre* St-Onge rejoint avec bonheur cette « assemblée de l'immédiat et de l'infini », de ceux qui aiment être « arrachés à leur rythme » à ceux qui désirent « élever la tour de Babel jusqu'à la Lune et entraîner la ruine du Cosmos en arrachant la Terre à son règne ». La quête don-quistotique de l'hyper-spéculateur babélien griffonnant sur son bloc-notes mystique et marmonnant avec abandon n'est peut-être qu'une *démonstration* (*monstre, monstration, monstrare, montrer*), mais elle se déroule sur la scène de tous les jours, de tous les temps, qui est là, autour de vous, et avec vous⁸.



Seule la voix, très bien, mais *cette* voix avec *ces* voix tout à la fois dans nos bouches.



Être avec n'est pas être. Vous êtes peut-être perdus, mais vous n'êtes plus seuls⁹,

8. Jean-Luc Nancy, *Trop*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2006, p. 17 (c'est Nancy qui souligne). Traduction libre de Hélène Cixous, « Voice I... », *loc. cit.*, p. 56 (c'est Cixous qui souligne). Traduction libre de Jean-Paul Ricco, « Drool: Liquid Fore-speech of the Fore-scene », dans *World Picture Journal*, n° 10, printemps 2015 (en ligne), [http://worldpicturejournal.com/WP_10/Ricco_10.html] (c'est Ricco qui souligne); comme le titre du texte de Ricco le suggère, la bave est le fluide qu'évoque cet auteur dans la citation reproduite ci-contre. « Saussure's Anagrams », *Semio-texte 2*, n° 1, printemps 1975. Jean-Pierre Brisset, « La natation », dans *Le Brisset sans peine*, Le Ponteil, Éditions Deleatur, 2001 (1870), p. 28 : « [T]ous les mots ont été sucés, tétés, aspirés, léchés et il n'en est aucun qui ne soit entré dans la bouche par une de ces actions. » Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Gallimard, 1995 (1935). Louis Wolfson, *Le schizo et les langues*, Paris, Gallimard, 1970. Alexandre St-Onge, *VUEIEN*, Berlin, Errant Bodies Press, à paraître; dans ce texte, St-Onge développe en profondeur son concept de « traduction monstrueuse ». Traduction libre de Walter Benjamin, « On Language as Such », dans *Selected Writings*, vol. 1: 1913-1926, Cambridge, Harvard University Press, 1996, p. 67. Traduction libre de Henri Michaux, « To Draw the Flow of Time », dans Simon Morley (dir.), *The Sublime*, Cambridge, MIT Press, 2010 (1957), p. 24. Athanase Kircher, *Turris Babel*, Amsterdam, Jansson Waesberge, 1679, cité par Joscelyn Godwin, *Athanasius Kircher: A Renaissance Man and the Quest for Lost Knowledge*, Londres, Thames & Hudson, 1979, p. 35. Godwin raconte comment Kircher, dans son *Turris Babel*, avait calculé que le désir du roi Nimrod d'élever la tour de Babel jusqu'à la Lune : a) n'était pas économiquement viable, b) arracherait la Terre « de sa place au centre de l'univers »

(traduction libre). Sur le bloc-notes mystique, voir Sigmund Freud, « A Note Upon the "Mystic Writing-Pad" », dans *On Metapsychology*, Londres, Penguin Books (Freud Library, vol. 11), 1984 (1925), p. 427-434. Trame sonore : Alexandre St-Onge, *viorupeeeeihean*, CD, Montréal, Oral, 2013.

9. L'idée d'employer ici une virgule (de taille excessive) en guise de point final tire son origine d'un texte de Kristina Lee Podesva, « Between the Question Mark and the Comma », dans *Fillip – Folio A* (en ligne), [http://fillip.ca/content/between-the-question-mark-and-the-comma] : « [La virgule] est une représentation abstraite de la sérialité (où les listes servent à indiquer une séquence), de la collectivité et de l'inclusion (où des groupes d'idées et d'objets sont reliés), de la contingence (où des clauses indépendantes et dépendantes sont connectées et des itérations individuelles dépendent de leurs semblables), de l'apposition (où des définitions sont dérivées de juxtapositions) et du mouvement (où un rythme syncopé prend des formes qui fendent et nouent des parties adjacentes dans un sillage) » (traduction libre).

10. Paul Zumthor, *Babel ou l'inachèvement*, op. cit., p. 136.



*Parmi les fougères arborescentes, dans l'air chargé de gaz carbonique où volent pesamment des insectes sans métamorphoses, un premier coassement s'élève dans l'opacité du silence : voix des bêtes, monstres innocents qu'Adam n'a pas encore introduits à l'ordre du nom, mais qui déjà entonnent le cantique de la vie et l'appel des amours*¹⁰.



Nouement

En vérité, cela commence bien avant les feuilles d'érable de Hambourg, les parcs de notre enfance et le taxi sauveur à Boston, début septembre 2001; tu la prends dans tes bras; la fin de l'histoire est sans parole. *Étant apparemment à court de synthèses, l'entonnoir de la temporalité se fait drôlement spatial ce soir, nous appelant à regarder au-delà de la saleté du tapis-tout afin de voir la partie dont on fait partie, qui se modifie nonchalamment, en mangeant de la pizza ou bien des escargots avec, sur, envers et autour du noyau de l'amitié sans centre.* Je pense à ce soir où j'ai vu Alexandre jouer *Joseph Carey Merrick*, c'était et ce n'était pas lui, moi aussi, j'étais ému comme deux – mais le disque que j'ai rapporté avec moi n'a plus joué. *Sur la carte postale que je t'ai achetée à Bergen en fin de semaine, il y a une image obscène représentant trois wapitis qui se livrent à un acte sexuel et un quatrième qui regarde.* « Chers amis, je ne m'en souviens pas, mais ce sont en effet des choses qui arrivent en explorant le plan morontiel de la création. » *Je sors d'une répétition avec Alexandre; le soleil se couche et nous avons, à Montréal, une première jolie tempête de neige; je traverse le doux carré St-Louis; devant moi, une silhouette qui semble appartenir au XIX^e siècle; elle glisse avec une grâce singulière dans la tourmente, à la fois vieillard et jeune homme, je ne sais pas; c'est Alexandre, que je viens à peine de quitter; je le suis en silence, pour ne pas briser l'image, et j'emporte ce fantôme avec moi dans cet hiver qui commence à peine.* Boule de gomme et effacement pour laisser naître, à fleur de peau du silence; comptant les marches et les craquements dans la neige,

Alexandre entend tout ! *Sa manière tellement singulière et lumineuse de rendre l'invisible soudain quasiment visible, palpable.* J'ai connu Alexandre St-Onge au cours d'une période relativement abjecte, et je ne pense pas, d'ailleurs, qu'elle soit terminée tant la musique populaire illustre toujours depuis lors, encore davantage, cette abjection; pour séduire Alexandre, je lui avais alors fait entendre mes « jingles » expérimentaux, des morceaux composés en utilisant uniquement les « presets » les plus kétaines du synthétiseur K2000, et qui donnaient l'impression d'écouter la trame sonore d'annonces publicitaires faisant la promotion de voitures; le tout était esthétiquement enlaidi, à un point tel qu'Alexandre déclara : « C'est véritablement la pire musique que j'aie entendue de ma vie ! C'est fantastique ! » et qu'il le répéta ensuite, en ma présence, à tous les musiciens « expérimentaux » de Montréal que nous rencontrions lors de nos concerts, et cela constituait, pour moi, le plus beau compliment qu'il pouvait me faire, ce qui consolida alors une amitié qui dure encore. *Il sourit, puis il fait couiner quelque chose ou alors il crée un ouragan avec sa bouche qui atteint nos côtes si l'on se tient près; il s'agit d'un phénomène naturel et cela est perturbant parce qu'après son passage, il y a ce nouveau désordre élégant et une émouvante vibration qui persiste et met beaucoup de temps à s'estomper.* « Faire une chose dangereuse avec style, c'est ce que j'appelle l'art. [...] J'ai vu des chiens qui ont plus de style que certains hommes, même si peu de chiens ont vraiment du style. » *Tant par sa culture, sa curiosité, ses réflexions, son intensité, son humour que par son immense talent, Alexandre est un artiste fascinant qui renouvelle et remet constamment sa pratique en question et qui questionne, par conséquent, les arts audio et les musiques non formatées en général.* Montréal, août 2015; la canicule; une insomnie humide m'habite; étrangement, je me demande si un rapport lie ces événements : février 2003, Christof produit *South Winds*, un hommage au Pétomane; septembre 2002, Alexandre lèche les murs et le bol d'une toilette publique durant une performance; mai 1988, GG Allin défèque sur scène lors d'un concert aux Foufounes électriques. *Cette tentative incessante de considération à l'égard de la différence, et toujours ce désir de ne pas juger.* Bien que nous soyons différents, nos sensibilités se ressemblent, se rejoignent et se complètent : dans le travail comme dans notre amitié, tout coule, va de soi, nécessite peu de mots et d'explications – pourtant, parler des heures durant est

probablement l'activité que nous aimons le plus et avons le plus souvent faite ensemble. *Inspiration constante, conversations sans fin, et un frère illuminé dans l'âme; peut-être le plus généreux des hommes.* Une constance dans la démesure rigoureuse; s'y ajoute un imaginaire difforme et examinateur. *Son travail est vulnérable, poreux, intemporel et énigmatique; il active constamment la conscience, confine à la présence.* À travers toutes ses réflexions, ses œuvres, ses gestes, l'Amitié (celle entre moi et lui, ou entre lui et toi, par exemple) comme source intarissable de motivation¹¹.



11. Magali Babin
 Simon Brown
 Daniel Canty
 Alexander Wilson
 Jonathan Parant (citant
 Alexandre St-Onge)
 Catherine Tardif
 Marie-Claude Poulin
 Marie-Douce St-Jacques
 André-Éric Létourneau
 Marie Brassard
 Lynda Gaudreau (citant Charles
 Bukowski, *Les contes de la folie
 ordinaire.* – traduction libre)
 Érick d'Orion
 Eric Mattson
 Roger Tellier-Craig
 Karine Denault
 Sam Shalabi (traduction libre)
 Michel F. Côté
 Martin Kusch (traduction libre)
 Mylène Lauzon

Alexandre St-Onge in Conversation with Brandon LaBelle

Brandon LaBelle: I have great admiration for your sonic work—and your continual experimentation with sound—that leads to all sorts of dynamic ideas as well as creative output. Specifically, I’m always struck by how you seem to be able to occupy this very interesting threshold between musicality and noise, and I find in your more recent audio projects, such as *viorupeeeei-hean* and *VUEIEN*, as well as *Semblances*, this takes on a more refined and even elegant expression and tension. I’d be curious how you understand “music” and “noise” and their relationship? Are they friends, or enemies, or?

Alexandre St-Onge: Without opening a taxonomical Pandora’s box, I would say that I am interested in the undecidability of this relationship. This tension reveals a hospitable posture towards what exceeds categorization. For me, the limits between music and what can be considered non-musical are porous, and I like to explore these ambiguous zones. It is important to mention that I am also involved in many improvised music collectives, but in my solo work I am often trying to deterritorialize musical elements with non-musical ideas. For instance, when I structured the audio piece for *Semblances* (avatar.quebec.org/semblances) I was constantly thinking about conceptual performance art videos and experimental poetry.

LaBelle: I want to pick up on this condition of undecidability, which I find very interesting, and your desire to be hospitable toward what may appear or sound forth from within this condition. Can you elaborate on these issues, and how they operate within your work—how do you know when the undecidable arrives? What does it sound like?

St-Onge: Undecidability manifests itself in diverse ways in my creative process. For instance, my experimental approach implies that what emerges from the experiments generally defies my initial intentions. These undecided results become the material I have to work with. I often even use tactics that suspend my judgment and generate objects that are autonomous from my subjectivity. Then I have to deal hospitably with these autonomous objects, which confront my subjectivity or my taste, in order to create other objects arising from this undecidable tension between these systematic processes and what I do with them. In this perspective, I can’t pretend that there is nothing subjective in my approach. In fact, to answer your question of how do I know when the undecidable arrives, I can say that I am always searching for something that is strange to me. I think it is possible to learn from a difference that can be made by performing this undecidable confusion between the other and I, the voluntary and the involuntary, music and non-music, good or bad art or even art and non-art. In short, I like to make things stranger to my ear in order to hear differently.

LaBelle: This condition of strangeness, or of estrangement, leads me to also think about social relations, and how we hear each other. I wonder if this musical or artistic research and work you undertake influences or relates to the field of the social? Or, to a question of being a subject in the world? Do you see or experience a relationship there?

St-Onge: Yes. When I said earlier that I want to learn to hear differently through estrangement it is also a matter of being a subject in the world trying pragmatically to be hospitable to the ungraspability of the real and what constitutes it (social relations included).

LaBelle: In your work I often find reference to the theme or figure of the monster, which I find very interesting and exciting. I wonder if you can introduce us to the monster—how does it operate in your practice?

St-Onge: I am interested in the monster as a figure of the ungraspable and of excess. The monster perverts our usual perception of reality by showing what exceeds the world and its norms. In French there is an etymological

relation between the concepts of monstrosity and of *monstration* which means showing. The monster is hard to get though because it shows itself as being hidden. It is a hermetic entity that manifests the ungraspable by its paradoxical operation. I could say that I try to generate autonomous creatures that are monstrous so they can show me the way to the unknown.

LaBelle: I like your description of the monster very much, especially how it acts as a guide into the unknown, or into the ungraspable. In that sense, the monster is seductive while also often being repulsive. We can't really escape the monster—the unknown and the ungraspable are always present, as a horizon but also as a fantasy (or nightmare). I imagine you have very personal monsters? Are there specific monsters you continually meet or talk to?

St-Onge: There are a lot of monsters haunting me, but they are too abstract to identify. I used to evoke important monstrous creatures like Joseph Carey Merrick, for example, but now the hermetic entities seem to be more difficult to name, maybe because they belong to a universe where denomination is impossible. Perhaps they want to manifest themselves inaccessibly to maintain their autonomy and embody the impossible.

LaBelle: And what types of monsters operate within *Semblances*?

Alexandre: There are multiple spectral entities revealed, dissimulated in layers of traces produced by improvised sonic performances and their echoes in diverse forms of translation.

LaBelle: In listening to *Semblances*, there is certainly a sense of embodiment, a material agitation that grounds us in the body, but a body that is also constantly moving, unstable. A body without a precise name. Yet, in there, as with a lot of your work, there is a “voice,” or vocalizations that actively appear—an identity perhaps. Can we speak about the voice here? How do you understand the voice?

St-Onge: I am obsessed with the voice because it is precisely an instrument intimately connected to the body, and it is also a rich conceptual hinge

between the body and sound production. The voice also reveals the undecidability of the body since it comes from the body, but also escapes it. I am interested in thinking of the voice as a translational apparatus of undecidability, instability, change. I hear my voice, I recognize it, yet it seems strange. Especially when it is recorded.

LaBelle: I'm curious about this relation you bring up between the body and sound production, and how the voice may hinge these together, conceptually, sonically. It makes me recall your early CD work, *Une mâchoire et deux trous*, which contains recordings you made sleeping outside with a microphone held in your mouth. Here, maybe we move closer to this “hinge-point”—maybe even too close!—where we hear an assemblage of body and sound, vocalization, and sonic environment. Can you say something about this work and the process behind it? What happens to the voice here?

St-Onge: In this early piece, I was working on the mouth as a site, and I wanted to hear how the sounds from outside resonate inside the mouth when the performative body is passive, asleep. The sounds we hear on the album are again an undecidable mix between what comes from outside the body and what is produced by it. I was also interested in how the recording process was creating a new reality. Actually, I have been fascinated for a while by how the performative body and the voice become different through what I call electronic or electric translations that transform the organic source into a negative double—a new sonic body that is no longer organic, but rather electronic or electric.

LaBelle: This process of electric translation also seems present in how you structure your performance works, how you create types of “machines” that become active in the work, almost compositionally. They seem to become agents that you have to negotiate and that define a certain “electronic milieu.” Can you say something about how this process of translation operates in *Semblances*? Are there machines active here?

St-Onge: Yes, definitely, even if, this time, I created a piece without using any electronic sounds. Nevertheless, translational machines are active in

Semblances. For instance, I worked with the Yamaha Disklavier at Avatar to translate the recordings of sonic performances into musical notes. This piano can be played without having to put your hands on the keyboard, if you send MIDI data to it. I used a Max/MSP patch to translate the sonic information of the recordings into MIDI data to be able to hear how the aural ghosts of these performances can play the piano. With Mériol Lehmann from Avatar, I also developed other patches, which analyze the audio recordings or live input of sonic performances, to reorganize the speculative texts that were produced at the beginning of the project by Frédérique Arroyas, Caroline Gagné, and myself. Of course, these two examples reveal just the tip of the *Semblances* iceberg, where negativity resides since “no work of art can appear *completely* alive without becoming mere semblance, and ceasing to be a work of art.”¹

1. Walter Benjamin, “On Semblance,” in *Selected Writings*, Vol. 1, 1913-1926, eds. Marcus Bullock and Michael W. Jennings (Cambridge: Harvard University Press, 1996), 224.

Alexandre St-Onge en conversation avec Brandon LaBelle

Brandon LaBelle : J’éprouve beaucoup d’admiration pour ton travail sonore – ton expérimentation constante avec le son – qui génère toutes sortes d’idées dynamiques et de créations. Surtout, je suis constamment frappé par ta manière de te tenir sur ce seuil si intéressant entre bruit et musicalité. Aussi, je trouve que, dans tes projets audio récents, comme *viorupeeeeihean*, *VUEIEN* ou *Semblances*, ce travail prend une forme d’expression, et de tension, plus raffinée, plus élégante même. Je serais curieux de savoir comment tu envisages la « musique » et le « bruit », leur relation. Est-ce que ce sont des amis, des ennemis, ou autre chose encore ?

Alexandre St-Onge : Sans vouloir ouvrir une boîte de Pandore taxonomique, je dirais que c’est l’indécidabilité de cette relation qui m’intéresse. Cette tension révèle une posture accueillante envers ce qui échappe à la catégorisation. Pour moi, les limites entre la musique et ce qui peut être considéré comme non musical sont poreuses, et j’aime explorer ces zones d’ambiguïté. Il est important de mentionner que je suis également impliqué dans plusieurs collectifs de musique improvisée, mais, dans mon travail solo, je tente souvent de déterritorialiser les éléments musicaux avec des idées non musicales. Par exemple, lorsque je structurais la part sonore de *Semblances* (avatarquebec.org/semblances), je pensais constamment à des vidéos d’art, à des performances conceptuelles et à la poésie expérimentale.

Labelle : Je veux poursuivre sur cette condition d'indécidabilité, qui me semble très intéressante, et sur ton désir de t'ouvrir à ce qui peut apparaître ou se faire entendre de l'intérieur de cette condition. Peux-tu développer sur ces questions, et sur la façon dont elles opèrent dans ton œuvre ? Comment reconnais-tu l'indécidable au moment où il se présente ? Comment se donne-t-il à entendre ?

St-Onge : L'indécidable se manifeste de diverses façons dans mon processus créatif. Par exemple, mon approche expérimentale implique que ce qui émerge de mes expériences dépasse généralement mes intentions initiales. Ces résultats indéterminés deviennent mon matériau obligé. J'utilise même souvent des tactiques qui me permettent de suspendre mon jugement et de générer des objets détachés de ma subjectivité. Je me dois d'accueillir ces objets autonomes, qui confrontent ma subjectivité ou mes goûts, de les accueillir de manière à créer d'autres objets, issus de cette tension indécidable qui se manifeste entre les processus systématiques et ce que j'en fais. Dans cette perspective, je ne peux pas prétendre qu'il n'y ait rien de subjectif dans mon approche. En fait, pour répondre à ta question portant sur ma façon de savoir quand l'indécidable arrive, je peux dire que je suis toujours à la recherche de choses qui me semblent étranges. Je crois qu'il est possible d'apprendre grâce à une différence qui peut être faite en performant cette confusion indécidable entre l'autre et moi-même, le volontaire et l'involontaire, la musique et la non-musique, le bon ou le mauvais art ou même l'art et le non-art. En bref, j'aime rendre les choses étrangères à mon oreille pour pouvoir entendre différemment.

LaBelle : Cette condition d'étrangeté, ou d'éloignement, m'amène aussi à penser aux relations sociales, à la façon dont nous nous entendons. Je me demande si la recherche, le travail musical ou artistique, que tu entreprends a une influence sur le champ social, y est reliée ? Ou encore si elle est reliée à la question d'être un sujet dans le monde ? Vois-tu ou sens-tu une telle relation ?

St-Onge : Oui. Quand je disais que je veux apprendre à entendre différemment à travers l'étrangeté, la question est aussi d'être un sujet du monde, qui

tente de façon pragmatique d'accueillir l'insaisissabilité du réel et de ce qui le constitue (ceci incluant les relations sociales).

LaBelle : Dans ton travail, je trouve souvent des références au thème ou à la figure du monstre, que je trouve très intéressantes et excitantes. Je me demande si tu peux nous introduire au monstre. Comment opère-t-il dans ta pratique ?

St-Onge : Je suis intéressé par le monstre comme figure de l'insaisissabilité et de l'excès. Le monstre pervertit notre perception habituelle de la réalité en nous montrant qu'il excède le monde et ses normes. En français, il y a une relation étymologique entre le concept de monstruosité et celui de *monstration*, qui renvoie au fait de montrer. Le monstre est difficile à saisir parce qu'il se montre en demeurant caché. C'est une entité hermétique qui, par son opération paradoxale, manifeste l'insaisissabilité. Je pourrais dire que je tente de générer des créatures autonomes qui sont monstrueuses dans le but qu'elles me montrent le chemin vers l'inconnu.

LaBelle : J'aime beaucoup ta description du monstre, en particulier la façon dont il agit comme un guide vers l'inconnu, ou l'insaisissable. En ce sens, le monstre est séduisant en même temps qu'il est répugnant. On ne peut pas vraiment échapper au monstre – l'inconnu et l'insaisissable sont toujours présents, comme un horizon mais aussi comme un fantasme (ou cauchemar). J'imagine que tu as des monstres très personnels ? Y a-t-il des monstres particuliers que tu croises ou auxquels tu parles souvent ?

St-Onge : Plusieurs monstres me hantent, mais ils sont trop abstraits pour que je puisse les identifier. J'avais l'habitude d'évoquer d'imposantes créatures monstrueuses, par exemple Joseph Carey Merrick, mais maintenant les entités hermétiques semblent être plus difficiles à nommer, peut-être parce qu'elles appartiennent à un univers où la dénomination est impossible. Peut-être veulent-elles se manifester tout en restant inaccessibles pour maintenir leur autonomie et incarner l'impossible.

LaBelle : Alors, quels types de monstres opèrent au sein de *Semblances* ?

St-Onge : De multiples entités spectrales sont révélées, dissimulées dans les couches de traces produites par des performances sonores improvisées et leurs échos dans diverses formes de traduction.

LaBelle : En écoutant *Semblances*, on sent certainement une incarnation, une agitation matérielle qui nous enracine dans le corps, mais un corps qui serait constamment en mouvement, instable. Un corps sans nom précis. Tout de même, il y a là, comme dans beaucoup de ton travail, une « voix » ou des vocalisations qui apparaissent activement – une identité, peut-être. Pourrions-nous parler de la voix ? Comment définirais-tu la voix ?

St-Onge : Je suis obsédé par la voix précisément parce qu'elle est un instrument intimement connecté au corps. Elle est, en plus, aussi une riche charnière conceptuelle entre le corps et la production sonore. La voix révèle aussi l'indécidabilité du corps parce qu'elle vient du corps mais s'en échappe en même temps. Je suis intéressé à penser à la voix comme à un dispositif de traduction de l'indécidabilité, de l'instabilité, du changement. J'entends ma voix, je la reconnais, mais elle me semble étrange. En particulier lorsqu'elle est enregistrée.

LaBelle : Je suis curieux d'en savoir plus sur cette relation, que tu évoques, entre le corps et la production sonore, et sur la manière dont la voix y sert de charnière conceptuelle et sonore. Cela me rappelle un de tes premiers CD, *Une mâchoire et deux trous*, qui contient des enregistrements réalisés alors que tu dormais dehors, avec un microphone tenu en bouche. Ici, nous nous rapprochons de cette « charnière » – peut-être même de trop près ! – où nous entendons un assemblage du corps, de la vocalisation et de l'environnement sonore. Peux-tu dire quelques mots au sujet de ce travail et du processus qui le sous-tend ? Qu'y arrive-t-il à la voix ?

St-Onge : Dans cette œuvre de mes débuts, je travaillais sur la bouche comme site et je voulais entendre comment les sons du dehors résonnent à l'intérieur de la bouche quand le corps performatif est passif, endormi. Les sons que nous entendons sur l'album sont encore une fois un mélange indé- cidable entre ce qui provient du dehors et ce qui est produit par le corps.

J'étais aussi intéressé par la façon dont le processus d'enregistrement créait une nouvelle réalité. En fait, je suis fasciné, depuis un moment, par la manière dont le corps performatif et la voix se modifient à travers ce que j'appelle des traductions électroniques ou électriques qui transforment la source organique en un double négatif – un nouveau corps sonore qui n'est plus organique, mais plutôt électronique ou électrique.

LaBelle : Ce processus de traduction électrique semble également actif dans la structuration de tes performances, créant des sortes de « machines » qui s'activent dans l'œuvre, participent, on pourrait dire, à la composition. Elles semblent devenir des agents avec lesquels tu négocies et qui définissent un certain « milieu électronique ». Est-ce que tu peux dire quelque chose sur la façon dont ce processus de traduction opère dans *Semblances* ? Est-ce que des machines y sont actives ?

St-Onge : Oui, certainement, même si cette fois j'ai créé une pièce sans utiliser de sons électroniques. Il y a tout de même des machines traductrices dans *Semblances*. Par exemple, j'ai travaillé avec le Disklavier Yamaha d'Avatar pour traduire des enregistrements de performances sonores en notes de musique. On peut jouer de ce piano sans poser ses mains sur le clavier, en y envoyant des données MIDI. J'ai utilisé une *patch* Max/MSP pour traduire l'information sonore des enregistrements en données MIDI et entendre comment le fantôme auditif de ces performances pouvait jouer du piano. Avec Mériol Lehmann, d'Avatar, j'ai aussi développé d'autres *patches* qui ont traité les enregistrements audio ou le son *live* de performances sonores et réorganisé les textes spéculatifs produits en début de projet par Frédérique Arroyas, Caroline Gagné et moi-même. Ces deux exemples, bien sûr, ne révèlent que la cime de l'iceberg qu'est *Semblances*, où subsiste la négativité puisque « aucune œuvre d'art ne saurait paraître *complètement* vivante sans devenir une simple semblance, et cesser d'être une œuvre d'art¹ ».

1. Traduction libre de Walter Benjamin, "On Semblance", dans *Selected Writings*, vol. 1 : 1913-1926, textes choisis par Marcus Bullock et Michael W. Jennings. Cambridge, Harvard University Press, 1996, p. 224.

Cette publication a été réalisée avec le concours de /
This publication was produced with the participation of:

Direction de publication / Publication Director : Caroline Gagné
Auteurs / Authors : Caroline Gagné, Nicole Gingras, Brandon LaBelle, Christof Migone et Alexandre St-Onge
Traduction anglaise et française / English and French translation : Daniel Canty
Traduction anglaise des textes de Nicole Gingras / English translation of texts by Nicole Gingras : Jeffrey Moore
Révision des textes en français / Copyediting of French texts : Valérie Litalien
Révision des textes en anglais / Copyediting of English texts : Oana Avasilichioaei
Correction d'épreuves / Proofreading : Oana Avasilichioaei, Daniel Canty et Valérie Litalien

Photographies / Photographs : Marion Gotti
Conception graphique / Graphic Design : Paquebot design
Programmation et intégration des contenus / Web programming and integration of content : Ulysse Ruel

avatarquebec.org/semblances

Achevé d'imprimer sur les presses de LG Chabot à Québec
au premier trimestre 2016. Édition limitée à 300 copies.

Édition et distribution / Publishing and Distribution
Avatar, association de création et de diffusion sonores et électroniques
541, rue De Saint-Vallier Est, bureau 562, Québec (Québec) G1K 3P9
Téléphone : 418 522-8918
avatarquebec.org

Tous droits réservés – imprimé au Canada / All rights reserved – printed in Canada

Dépôt légal / Legal Deposit
Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2016
Bibliothèque nationale du Canada, 2016
ISBN 978-2-920512-19-1 (édition papier)
ISBN 978-2-920512-20-7 (version PDF)

© Avatar, les artistes, les auteurs, 2016 / © Avatar, the artists, the authors, 2016



Conseil des arts
et des lettres
Québec



THE UNIVERSE ASKS ME IF IT I ASK MYSELF MY IF IT'S MY I ASK MYSELF I ASK MY ASK IF IT I KNOW MY THING TWO TWO I IF IT THIS THING IF IT MY IF IT MY MY IN I MY I ASK MY I BECAUSE IT ASKS MORE MY IF IT MY MY I ASK IF IT ASKS ASKS MYSELF I KNOW MY ASK IF IT IF IT I ASK MY ASK TWO ASKS TWO THINGS ASK TWO THINGS TWO I ASK RUB MYSELF IF IT I TWO TWO DEMANDS TWO DEMANDES MY I TWO IF IT DEMANDS I MYSELF IT ASKS ME IT DOES ASK ME ME ME ASKS TWO TWO TWO I TWO I I TWO THINGS I THE MOST THING TWO I ASK I TWO ME I TWO ME DEMANDS I ME I THING THING FAR HER MY I OF MY IF IT TWO MY IF I OF THING THING KNOWS I ME MY WHAT HE I THE THINGS I THING THING RUB THING DEMAND THING SOMETIMES THAT I QUICK SHE I HER MERE THING THINGS ME WHAT QUICK I THING MY HER THING I I TWO I THING I MY THING WHAT I ASK MYSELF MY MY THING DEMANDS I DEMAND IF IT DEMANDS MY I I DEMAND THING MY DEMAND MY THE DEMANDS DEMAND MY THE TWO I THING MY MY IF IT DEMANDS HER MAY IT HER MY DEMAND MY MY IF HE THINGS IF HE HE DEMANDS RUBS HER IF HE DEMANDS I ASK MYSELF IF THE THING OF THE THING I MY I I MY DEMAND DEMANDS MY ME ME IF HE WHAT THE TWO THINGS OF THINGS IF HE I MY TWO THINGS I THEY HER HE I HER IS QUICK I I RUB HE RUBS I PLUS TWO I I TWO TWO ONLY THINGS I THAT HE DEMANDS AND TWO I ASK MYSELF IF HE MY IT KNOWS IS I TWO OTHERS I KNOW IT IS ONE IT IS KNOWS PLUS TWO HE MY HIS ADVANCE HIS END THE THING OF THINGS THEY INSIDE IT DOES SOME MAYBE HE SWALLOWS THE THINGS THROWN IN HER HER HE IS INSIDE PLUS TWO HE RUBS IN SOME IN TWO THINGS PLUS PITCHER ONE PLUS TWO YES PITCHERS THE END OF THINGS IN TWO A PERSPECTIVE MAYBE YES HOLE PLUS YES HOLE YES ONE TWO FAR OFF IS INSIDE ME ME ME WHAT ME I MY MY SOUND MY ME DEMAND MY MY MY ME DEMANDS I I IT IS TOGETHER I HEAR THINGS I HER END SOMETIMES MY MY ME SHEET ONE MY ME SHEET RUBS I ONE MY MY ME IN MY DEMAND MY THAT NOT I THAT HE HER IS SO MINUSCULE YES HER IS ONE TWO IF I MY BELIEF I MY DEMAND THE OTHERS MINUSCULE IMMENSE THINGS OF THE THING HOLE I MY ASK MYSELF ASK IF I MY HER MY I MY ME TWO ONE I MY ME BELIEVES TWO I HE TWO ONE HE TWO TOGETHER HE HE AT AT I I HER HER RUBS A MOUTH ONE IS A THING ONE HE LOOKS A THING HE IS ONE ENSEMBLE MAYBE TWO THINGS WOULD SEE TWO STEPS HE HE HE HE TWO STEPS HE OF HE STAYS HE THEY HE HE I I RUB AM THERE I RUB SOMETIMES HER SMALL HE RUBS THERE HE STAYS MINUSCULE PITCHER OF WATER WALKS DOES THE WATER SOMETIMES WALK PITCHER TAP TIME TIME SHE ON TAP TIME I I TAP THE I I I YES I TAP TIME THAT THAT PITCHER SOMETIMES IS I HE RUBS PITCHER SOMETIMES OTHERS THEY THAT HE HE OF RUBS HE SOMETIMES HE SOMETIMES OTHERS SOMETHIMES PITCHER SOMETIMES HE HE TWO HE HE I PITCHER HE PITCHER PITCHER WALKS HE HE SOMETIMES HE WALKS SOMETIMES RUBS OTHER MOUTHS THAT HE PITCHER WALKS IT IS MINUSCULE HE I KNOW HE RUBS THAT HE KNOWS SOMETIMES I AM HE IF I HE IF I I I AM OTHER THAN I AM OF THEM THING SOMETIMES I RUB THE THINGS OF THE THING I AM I SOMETIMES I PITCHER I AM SOMETIMES PITCHER I AM TOGETHER I I AM TWO AM I SOMETIMES MAYBE TWO OTHERS NOT IMMENSE ONE MINUSCULE AMONG OTHER MINUSCULE HOLES NO ESSENCE NO IDEA NO NO NO STEP STEP OF STEP STEP STEP PINCERS NOT THE IDEA NOT THE HOLE I MY PITCHER = PITCHER IF IT HOLE SMALL IS SMALL HOLE AM I IMMENSE THING TOGETHER TWO THINGS TWO THING TWO INSIDE NO MORE HOLE IN THE EYE THE RIGHTHAND ONE GONE IN THE EYE YES I MY MY WALL THE WALL THE RIGHT THE HEIGHT OF A DOOR THAT I PIERCE THE OTHERS MY THE WE THAT HEIGHT INSIDE MINUS THE MINUS OF WALL SWALLOWS ITS HEIGHT INSIDE BEARS THE THING INSIDE THE SOUND OF A MOUTH THING THAT SWALLOWS US FEET FIRST MINUS TWO STEP STEP STEP OCCULT STEP STEP STEP STEP PLACE STEP PLACE STEP STEP SO STEP PLACE MAYBE BODIES OCCULT THE VERY THIS NOT THROWN NO TRACES NO BODY OCCULT THESE WALLED-IN BODIES I CHAIR I ONE MINUS TEAR A HOLE IN THE WALL AND SWALLOW THESE STEPS OCCULT BODIES WALLED IN THAT I TEAR IN THE VOICES END GENDER VOICE GENDER RIEN THE OBSESSIVES SPREAD OUT THE VOICES MELT NOTHING GENDER NOTHING THE OBSESSIVES OBSESSIVES WITHOUT PITCHER FINALLY DISTRACTED HOWEVER BREATHE VOICES TOWARDS WITHOUT TOWARDS BUT TOWARDS LOOK AT HERE WITHOUT TOWARDS WITHOUT EDGE THE NOTHING WITHOUT TOWARDS HER TOWARDS TOWARDS SOUND HAS WITHOUT ANYTHING PLAY TOWARDS TOWARDS HER HER HER TOWARDS TOWARDS TOWARDS HER HER TOWARDS HER LOOK TOWARDS THE SCIATIC RE.SEMBLANCE ITS MASTERY ITS SCIATIC IF IN ALVEOLE SCIATIC SOUND IF IN IF MASTER OF A MAYBE ITS MASTER ITS OBSESSION TO TURN AROUND THE IF BECOMES LINE ROOM SELF SELF TURN AROUND IF THESE REMAINS ROOMS TURN AROUND LINE STAY TURN TO TURN AROUND ONE TURN AROUND OR TO TURN AROUND THINNING OUT DIGEST ITSELF OR TURN AROUND THINNING OUT TO TURN AROUND AS GROUND TO TURN AROUND THIN OUT CRAWL TO DIGEST ITSELF MOLECULES DUST CRAWL OUT INTO THE VERY SOIL AGAINST SELF OR AGAINST GROUND SUSPEND THE SOIL OR DIGEST OR FALL DOWN THIN OUT SNIFF CRAWL SUSPEND YOURSELF THIS RUG OR SUSPEND THE SOIL FROM THE RUG OR LOCK YOURSELF IN OR BALANCE FROM THE SOIL DIGEST STOP OR BALANCE OR SUSPEND OR STOP OR TOWARDS THIS MINUSCULE TOWARDS OR OR THE TOWARDS OR OR OR TOWARDS OR OR OR OR TOWARDS AGAINST SELF OR AGAINST SOIL NOT AS ORIFICE THE SOUND MARGIN ORIFICE THE THIN MARGIN SOUND IN THE MARGIN GUARDIAN THE MARGIN ORIFICE SCIATIC GUARDIAN ALVEOLE IN GRAVITY ALVEOLE IN THE ORIFICES OF A MASTER OBSESSION ALVEOLE MURAL ORIFICE THAT STAYS SCIATIC MARGIN THE SOUND ROPE SAT ALVEOLE OF HER FINALLY ROPE WITH ROPE OF A ROPE STICKY SOUND I FINALLY HEAR ROPE BUT NEVERTHELESS LOOK AT HER FINALLY LOOK AT TROPE FINALLY LOOK AT HER THE ROPE SHE HOWEVER HEARS BUT HER SOUND WITHOUT CLOSET SHE GAZES SHE ROPE HER MOUTH OR LAIR BUT OF THE TWO MOUTHS THE TWO COATHANGERS SHE RUBS THE WINDOWS OR TWO THE CLOSETS IN THE MOUTHS OR TWO ROPES THE MOUTH HANGER ROPE LAIR RUBS OR SOME RUB STILL RUB OR GO RUB SOME OR SOME THE SOME TWO HER THESE IN VOID FROM VOID FROM MONSTER NICK MANIPULATE THE MONSTER HANGER CLOSET MANIPULATE IN THE IMAGE OR IN THE MOUTH HER IN OR I AM MORE MOUTH THAN TO SEE THE EYE OF SOMEONE COULD IN HIS MOUTH HANGER STAY A CLOSET A WHOLE HANGER STILL STAY THE VOID THE HANGER THE OTHER MOUTH STILL NEAR OR RUB IN HIS MOUTH A SOUND SOME HANGERS CLOSET GO A FEW WINDOWS THE LAIR FAR STILL LESS MOUTH CLOSET OF HANGER THE WINDOW A MONSTER STILL FAR STILL LESS WINDOW FROM TWO WALLS FROM FROM WINDOWS OF OR OF THE MONSTER SOME EQUINE HANGERS RUB THE LAIR OR GO BUT STAY STILL STAY FROM CLOSET STAY LAIR MONSTER THE LAIR CLOSET BUT STAY MANIPULATE STILL STAY GO BUT THE WINDOW STAY THE WINDOW SNORE IT PLUNGES THE BED SUBTLY SWALLOW THE BED SOMETIMES I SWALLOW SOMETIMES PUMP SOMETIMES SNORE SOME HANGERS THE IMAGE OF THE MOUTH OF THE TWO STILL OF THE TWO FROM FROM OR OF THE STAY STAY STILL THE MOUTH FROM THE MOUTHS OR RUB TWO THE THE LAIR MOUTH MOUTH THE IMAGE GIVE HANGER THE IMAGE CLOSET OF HANGERS OF LAIR OF CLOSET BUT THE THE SNORE HER HAS HER HER OR STILL SINK IT THE BED SUBTLY RUBS THE CLOSET RUBS STILL HER OR RUBS CLOSET LEAVE FROM THE CLOSET THE HANGERS BUT THE WINDOW CAN GO FROM THE CLOSETS HANGERS MANIPULATE SOME FROM SOME HIS HER THE IMAGE HER HER HER HER HER THE IMAGE STILL HANGERS STILL HANGERS BALANCING OF THE CLOSET MOUTH A LITTLE MOUTH A LITTLE TWO OF LITTLE IN THE LAIR MONSTER THE BED MONSTER BED THE IMAGE OF THE BALANCING CLOSET WINDOW CLOSET GIVES THE BOORISH IMAGE CLOSET WINDOW BALANCING CLOSET WINDOW TO STAY IT BOORISH GO HER A HANGER SLEEP STAYS SOMETIMES HER HER RIGHT LAIR HANGER HER HER HER IMAGE HANGER THE LAIR DINNER SLUMBER SOMETIMES SLUMBER WITHOUT THE STOMACH HANKY THE DINNER SWALLOWS THE WHOLE SELF HOLE IN NO IN CRUMBS OF HANKY YOU HANKY HOLE HOLLOW THE EMPTIED IMAGE SINKS THE SHADOW ON THE WALL STAYS

