



UN · TUNING TOGETHER

Pratiquer l'écoute avec
Pauline Oliveros

No Anger · Julia E Dyck · Célin Jiang
Konstantinos Kyriakopoulos
Anna Holveck · Violaine Lochu · Emily Mast · Lauren Tortil
Christopher Willes avec Ellen Furey et Brendan Jensen
avec des œuvres de Pauline Oliveros
et les participations de IONE et des Deep Listeners
Ximena Alarcón · Sylvie Decaux · Lisa Barnard Kelley

Exposition du 20 septembre au 2 décembre 2023
Curatrices: Maud Jacquin et Émilie Renard

JOURNAL
D'EXPOSITION
BS—35

BÉTONSALON
CENTRE D'ART &
DE RECHERCHE

*The music is
there already.*

Note de Pauline Oliveros, archives personnelles, 1977.
Collections spéciales et archives, Université de Californie, San Diego.
Courtesy Pauline Oliveros Trust.

Agenda

Programme complet sur
www.betonsalon.net

- Dimanche 17 septembre
de 14h à 17h

Pour une pluie désordonnée,
un concert environnemental de
Lauren Tortil, le long du canal
Saint-Martin

- Mercredi 20 septembre
de 15h à 18h

Atelier de traduction collective
de textes et partitions
de Pauline Oliveros

- Jeudi 21 septembre
de 15h à 18h

Initiation au *Deep Listening*
avec Ximena Alarcón, Sylvie Decaux,
Lisa Barnard Kelley
18h30

Projection du film *Deep Listening:
The Story of Pauline Oliveros* (2022)
de Daniel Weintraub, en présence
d'IONE, à la Fondation d'entreprise
Pernod Ricard

- Samedi 23 septembre
de 16h à 19h
Initiation au *Deep Listening* suivi
de *The World Wide Tuning Meditation*
avec IONE, puis d'une rencontre
avec les curatrices

- Vendredi 29 septembre
de 15h à 18h

Béton Book Club: séance d'arpentage
de *Sounding Out: Pauline Oliveros
and Lesbian Musicality*, Martha
Mockus (2008, texte en anglais)

- Mercredi 22 novembre
19h

Ouverture de l'exposition "*Earth
Ears*, écouter la Terre avec
Pauline Oliveros", à l'Aperto,
Fondation d'entreprise Pernod
Ricard, jusqu'au 20 février 2024

- Vendredi 24 et
samedi 25 novembre,
de 14h à 18h30

The Listening Effect, journées
d'études du Laboratoire Espace
Cerveau, avec l'IAC de Villeurbanne

Pratiques collectives ouvertes au public

Avec Emily Mast

- Samedi 30 septembre
de 15h à 17h

Session de partage

- Samedi 7 octobre
de 15h à 17h

Session de partage
de 17h à 18h

Méditation Sonore

Avec Anna Holveck

- Samedi 14 octobre
de 15h30 à 16h30

Méditation Sonore

de 16h30 à 19h

Discussion avec
Clara Schulmann

- Samedi 21 octobre
de 17h à 18h

Performance

Avec Violaine Lochu

- Samedi 28 octobre
de 15h30 à 16h30

Méditation Sonore

- Samedi 4 novembre
de 14h à 19h

Système/Berceuse,
performance

Avec Julia E Dyck

- Samedi 11 novembre
de 16h à 19h

Bain sonore

- Jeudis 9, 16 et
vendredis 10, 17
novembre
de 19h à 20h30

Bain de l'esprit,
séances d'hypnose

- Samedi 18 novembre
de 15h à 16h

Méditation Sonore

de 16h à 19h

Bain sonore

Avec Célin Jiang

- Mardi 28 novembre
de 19h à 20h

Session de partage

Avec Christopher Willes

- Mercredis 22, 29
jeudis 23, 30
novembre

et vendredi
1er décembre

de 15h à 17h30

Séances de travail
ouvertes au public

- Samedi 2 décembre
de 15h30 à 16h30

Session de partage

de 16h30 à 19h

Méditation Sonore

7

“Écouter tout ce qu’il est possible d’entendre,
de toutes les façons possibles”

MAUD JACQUIN
ÉMILIE RENARD

17

Notices

MATHILDE
BELOUALI-DEJEAN
MAUD JACQUIN
ELENA LESPEŠ MUÑOZ
ÉMILIE RENARD

Colophon

Conception éditoriale:
Maud Jacquin et Émilie Renard
Coordination éditoriale: Elena Lespes Muñoz
Traduction: Louise Jablonowska
et Annie-Rose Harrison-Dunn (vers l'anglais)
Relecture: Clémentine Rougier et Julia E Dyck
Conception graphique: Catalogue Général
(Marie Proyart, Jean-Marie Courant & Sarah Fenrich)
Impression: Média Graphic, 2023, 1500 exemplaires
Images: Courtesy des artistes, et archives de
Pauline Oliveros privées, du Mills College at
Northeastern University et de l'Université de Californie,
San Diego © ADAGP, Paris, 2023 / Célin Jiang,
Violaine Lochu, Lauren Tortil

Équipe

Émilie Renard, directrice
Ariane Obert, administratrice
Mathilde Belouali-Dejean,
responsable des expositions
Elena Lespes Muñoz, responsable des publics
Susie Richard, médiatrice et accueil des publics
Rosa Mota Robles, Myriam Chaoui,
assistantes à la communication (en alternance)
Virginia Quadjovic,
assistante de production (en service civique)
Ariel Blas, assistant de production (stage)
Annarosa Spina, assistante médiation et
développement des publics (en service civique)
Romain Grateau, régisseur-se

Remerciements

Les artistes et leur collaborateur·rices ·
Pour Konstantinos Kyriakopoulos: Valentin Begarin,
Marie-Jo Albrecht, Romain Best, Caroline Curdy
et Louise Nicolas de Lamballerie · Martha Salimbeni
pour le graphisme des partitions d'Oliveros ·
Tous les partenaires de l'exposition, ainsi que:
Julie Armstrong-Boileau, Jean-François Bélisle et
Anne-Marie St-Jean Aubre du Musée d'art de Joliette,
Québec · Franck Balland et Antonia Scintilla
de la Fondation d'entreprise Pernod Ricard ·
Nathalie Ergino et Anna Marazanof du
Laboratoire Espace Cerveau, IAC — Villeurbanne ·
Pour les archives de Pauline Oliveros: IONE et
Antonio H. Bovoso · Lara Jones, James Lindbloom
de Roaratorio, Al Margolis et le Northern Contemporary
Ensemble · Janice Braun et Rebecca Leung du Mills
College at Northeastern University · Michelle Hélène
Mackenzie et Linda Classenn de l'Université de
Californie, San Diego · Théo Jarrier de Souffle Continu.

Cette exposition est le second volet
de l'exposition « Retirez vos bouchons d'oreilles »,
curatée par Maud Jacquin et Anne-Marie St-Jean
Aubre, au Musée d'art de Joliette, Québec,
du 11 juin au 4 septembre 2023.

Partenaires de l'exposition

L'exposition est construite avec le Musée d'art de
Joliette, Québec. Elle bénéficie du soutien de
l'ADAGP — Société d'auteurs française pour les arts
visuels, de la Fondation d'entreprise Pernod Ricard,
du ministère des Relations internationales et de la
Francophonie du Québec et du ministère de l'Europe
et des Affaires étrangères de la République française,
dans le cadre de la Commission permanente
de coopération franco-québécoise (CPCFQ),
de l'Institut français et de la Ville de Paris, et du
programme de résidences internationales au Centre
d'accueil et d'échanges des Récollets de la Ville de Paris;
ainsi que d'un partenariat avec l'IAC — Villeurbanne
pour le Laboratoire Espace Cerveau.

La performance de Lauren Tortil prend place
dans le cadre du programme de Bétonsalon
« Oreilles au soleil » soutenu par la DRAC Île-de-France,
à l'occasion de l'Odyssée avec Petit Bain et des
Journées européennes du patrimoine 2023.
Elle est réalisée en co-production avec *Duuu radio
dans le cadre du dispositif Artistes et Sportifs Associés
de la Ville de Paris 2023; et en collaboration avec
la société Canauxrama. Lauren Tortil a reçu
le soutien de l'ADAGP pour l'aide à la captation.
Curatrice: Elena Lespes Muñoz.

Partenaires de Bétonsalon

Bétonsalon — centre d'art et de recherche
bénéficie du soutien de la Ville de Paris,
de la direction régionale des Affaires culturelles
d'Île-de-France — ministère de la Culture
et de la Région Île-de-France,
avec la collaboration de Université Paris Cité.
Bétonsalon est un établissement culturel de la Ville
de Paris et est labélisé Centre d'art contemporain
d'intérêt national par le ministère de la Culture.
Bétonsalon est membre de d.c.a. — association française
de développement des centres d'art,
TRAM — réseau art contemporain Paris / Île de France,
Arts en résidence — Réseau national et
BLA! — association nationale des professionnel·les
de la médiation en art contemporain, ainsi que
partenaire du service Souffleurs d'Images pour l'accès
à la culture des publics aveugles et malvoyants.

“ÉCOUTER TOUT CE QU'IL EST POSSIBLE D'ENTENDRE, DE TOUTES LES FAÇONS POSSIBLES”*

Maud Jacquin et Émilie Renard

L'œuvre de la compositrice états-unienne Pauline Oliveros
(1932–2016) frappe d'abord par son caractère protéiforme. Elle est
l'une des pionnières de la musique électronique et co-fondatrice,
en 1961, du San Francisco Tape Music Center, un studio de création
sonore dédié à l'exploration des nouvelles technologies fréquenté
par les compositeur·rices Morton Subotnick, Terry Riley, Steve Reich
et bien d'autres. Accordéoniste de talent, elle est réputée pour
ses lentes improvisations autour de notes longuement tenues
qu'elle accompagne vocalement, unissant son propre souffle à celui
de l'instrument. Elle compose également de nombreuses partitions
qui vont de la simple instruction à interpréter par tous·tes dans
la vie quotidienne à ce qu'elle appelle ses « Pièces de théâtre » conju-
guant la présence de nombreux instruments avec une mise en scène,
des costumes, des accessoires, et même l'interprétation de person-
nages par les musicien·nes. Dès la fin des années 50, elle donne
une place centrale à l'improvisation comme méthode de compo-
sition et fait partie de plusieurs groupes d'improvisation collective.
Au début des années 70, alors que le mouvement des femmes
commence à émerger, elle prend conscience de l'« inconfort »
(c'est son propre terme) qu'elle ressent à être la seule femme, une
femme lesbienne qui plus est, au sein de ces groupes d'improvisation
et, souvent plus largement, du milieu de la musique expérimentale.
Elle fonde alors le ♀ Ensemble, un collectif de femmes musicien-
nes se réunissant toutes les semaines dans sa maison à Leucadia
(Californie), et découvre la liberté d'être soi-même dans un contexte
non compétitif. « Ma musique provenait désormais d'un lieu inté-
rieur plus profond... Improviser avec des femmes fait naître un

* Pauline Oliveros,
« Quantum Listening:
From Practice to
Theory (to Practice
Practice) », in
*Sounding the Margins,
Collected Writings
1992-2009*, Deep
Listening Publi-
cations, p. 73. Toutes
les citations en anglais
reproduites dans ce
texte ont été traduites
par les autrices.



sentiment de parenté, de collaboration et d'écoute coopérative. La musique devient une affaire d'inclusion plutôt que d'exclusion¹. » Enfin, pour conclure la longue liste pourtant non exhaustive des formes diverses qu'a pu prendre l'œuvre musicale de Pauline Oliveros, il faut souligner son engagement en tant qu'éducatrice à travers les nombreux ateliers et retraites qu'elle organise pour transmettre son approche du son et de l'écoute.

De cette diversité apparente se dégage pourtant une profonde unité ; son œuvre est traversée par une conception singulière de l'écoute qu'elle désigne par le terme de *Deep Listening*. Selon Oliveros, cette écoute profonde « suppose d'aller sous la surface de ce qui est entendu, d'étendre notre écoute à l'ensemble du champ sonore tout en maintenant une attention focalisée. C'est une manière de se connecter à l'environnement acoustique, à tout ce qui l'habite et à tout ce qui existe². » Le *Deep Listening* implique donc un engagement à cultiver notre attention, à éveiller notre sensibilité à nous-mêmes, aux autres et à l'environnement. Il se conçoit comme une *pratique* qu'Oliveros exerce pour composer ou improviser et qu'elle cherche à partager avec le plus grand nombre, car elle y voit un moyen de faire naître d'importantes transformations à la fois individuelles et sociales. « L'écoute profonde, écrit-elle, est le fondement d'une matrice sociale radicalement transformée dans laquelle la compassion et l'amour sont les principes motivants fondamentaux qui guident la prise de décision créative et nos actions dans le monde³. »

Dans l'œuvre d'Oliveros, la pratique de l'écoute s'exerce le plus souvent dans un cadre collectif ; la plupart de ses compositions mettent en jeu des principes d'improvisation et d'écoute mutuelle au sein d'un groupe. Ses célèbres *Méditations Sonores*, qui sont des partitions textuelles proposant des « stratégies attentionnelles », des manières d'écouter et de répondre, ont été élaborées au sein du ♀ Ensemble. Lorsqu'elles sont publiées en 1971, ses partitions deviennent interprétables par quiconque le souhaite, musicien·ne ou non, à condition, insiste Oliveros, que les participant·es s'engagent « dans un travail de groupe sur une longue période avec des réunions régulières. » Dans la majorité de ses pièces d'orchestre, qui par définition impliquent un groupe de musicien·nes, la compositrice ne cherche plus à guider l'interprétation de la musique mais donne des indications ouvertes pour improviser ensemble en privilégiant l'écoute mutuelle et la dynamique collective plutôt que la virtuosité individuelle. Par ailleurs, Oliveros encourage la rencontre entre les pratiques et les styles musicaux souvent de manière explicite, comme dans la partition *Earth Ears: A Sonic Ritual* (1989), présentée dans l'exposition, qui s'ouvre sur ces mots : « Tout instrument ou voix capable de suivre les instructions données peut être utilisé dans cet ensemble musical. Pour cette raison, *Earth Ears* se prête bien à un ensemble



Pauline Oliveros et le ♀ Ensemble interprétant la *Méditation Sonore* "Teach Yourself to Fly", 1970, Rancho Santa Fe, CA. Documents de Pauline Oliveros. Mandeville Special Collections Library, Université de Californie, San Diego. Photographe inconnu·e. Courtesy Pauline Oliveros Trust.

interculturel. » Comme les *Méditations Sonores*, les pièces d'orchestre d'Oliveros défont certaines des hiérarchies à l'œuvre dans la musique occidentale, entre les membres de l'orchestre (plus de solistes, de chefs d'attaque ou de tuteurs) mais aussi entre la compositrice, les interprètes et les spectateur·ices. La disposition des participant·es en cercle, souvent favorisée par l'artiste, reflète cette structure égalitaire et inclusive. Si Oliveros a pu dire de la musique qu'elle est un « résultat annexe bienvenu » aux activités qu'elle propose, c'est pour insister sur son intention d'inverser les valeurs portées par l'institution musicale qui prône le schéma de l'individu créateur face à des interprètes dociles et à un auditoire silencieux. Elle déconstruit ainsi l'opposition entre perception passive et activité créatrice pour reconnaître la puissance d'une attention réciproque.

La dédicace à Valerie Solanas et Marilyn Monroe, deux femmes artistes étouffées par le patriarcat, poussées par le désespoir à des actes violents, dans l'œuvre intitulée *To Valerie Solanas and Marilyn Monroe in Recognition of their Desperation* (1970) (également présentée dans l'exposition) souligne la dimension politique et féministe de cette démarche. Avec cette pièce, qu'elle compose la même année que la publication de son article « *And Don't Call Them "Lady" Composers* » [Et ne les appelez pas "femmes" compositeurs] dans

1 Pauline Oliveros, « Harmonic Anatomy: Women in Improvisation », *Sounding the Margins*, op.cit., p.137.

2 Pauline Oliveros, « Quantum Listening: From Practice to Theory (to Practice Practice) », in *Sounding the Margins*, op.cit., p.77.

3 *Ibid*, p.90.

le *New York Times*, où elle décrit les déterminismes historiques, sociaux et institutionnels de l'absence de compositrices⁴, elle établit un lien explicite entre les conditions qu'elle instaure pour les interprètes et la mise en œuvre des principes égalitaires prônés par le manifeste féministe radical écrit par Valerie Solanas en 1967, *SCUM Manifesto*.

Si les œuvres d'Oliveros encouragent des pratiques inclusives et égalitaires et génèrent un fort sentiment d'être ensemble dont la compositrice reconnaît parfaitement le pouvoir politique⁵, elles ne conduisent nullement à une harmonie consensuelle qui étoufferait la différence et réduirait une pluralité de voix en une voix unique (« Je suis votre voix », disait Trump lors des élections américaines de 2016). Au contraire, de nombreuses partitions, dont celles que nous avons choisies de mettre en avant ici, explorent la manière dont le sujet *compose* avec le collectif. De même que plusieurs *Méditations* proposent de s'exercer à maintenir simultanément une attention globale et une concentration focalisée — ce qui revient à remettre en question l'opposition entre la « forme » à laquelle on prête attention et le « fond bruyant », une opposition qui structure nos relations de domination vis-à-vis des autres, mais aussi de la nature — il s'agit de faire l'expérience d'un équilibre entre expression personnelle et contribution au collectif. Pour ce faire, la *Tuning Meditation* (1980) invite par exemple à alternativement chanter des notes issues de son imagination et à s'accorder à celles émises par les autres personnes présentes. Plus simplement encore, la *Circle Sound Meditation* (1978) propose aux participant·es disposé·es en cercle d'alterner écoute et production sonore tandis que *Lullaby for Daisy Pauline* (1980) indique de « chanter indépendamment tout en restant attentif·ve aux autres ». Par ailleurs, certaines *Méditations* invitent à expérimenter une interchangeabilité des rôles au sein du groupe, ce qui suppose une conception mouvante de la relation du sujet au collectif. *Angels and Demons* (1980) est très explicite à cet égard : le groupe est partagé entre les anges, « esprits collectifs gardiens de cette méditation » et les démons, « esprits individuels du génie créateur » mais, précise Oliveros, « les anges peuvent devenir des démons et vice versa ». Dans *Exchanges* (1979), il s'agit de « suivre le·la leader·euse », puis de l'« accompagner », de « se fondre avec lui·elle » jusqu'à « devenir soi-même le·la leader·euse ». Cette expérience incarnée d'une circulation des positions de pouvoir est, nous semble-t-il, une autre expression du féminisme lesbien de Pauline Oliveros qui n'a cessé de défaire les oppositions figées entre passivité et activité, écoute et production sonore, féminin et masculin⁶.

Cette relation mouvante entre le soi et le groupe est particulièrement évidente dans la pièce d'orchestre *Four Meditations for Orchestra* (1996) qui alterne des moments de convergence et de divergence. Des quatre sections qui la composent, deux d'entre

elles — *The Tuning Meditation* (1971) et *Interdependence* (1997) — recherchent une forme de congruence, une harmonie même ponctuelle entre les musicien·nes ; au contraire, les deux autres — *From Unknown Silences* (1996) et *Approaches and Departures* (1995) — visent un contraste maximal. *From Unknown Silences* commence ainsi : « Ceci est une invitation à créer et à jouer des sons uniques et indépendants [...] aussi différents que possible à tous égards. » À la fin de l'enregistrement que nous donnons à entendre dans l'exposition, la voix pénétrante de IONE, épouse et partenaire artistique d'Oliveros, énonce « *I am who I am* » puis immédiatement « *I am who you are* », un glissement qui reflète très justement la dynamique générale de l'œuvre.

Dans les deux autres pièces d'orchestre présentées à Bétonsalon — *To Valerie Solanas and Marilyn Monroe in Recognition of their Desperation* et *Earth Ears* — les performeur·euses sont amené·es à éprouver l'articulation du singulier et du collectif selon des modalités assez similaires. Chaque performeur·euse choisit d'abord un motif sonore qui lui est propre puis, après l'avoir introduit et répété lors d'une première phase, commence à emprunter certaines qualités des motifs des autres musicien·nes. « Sans changer son propre motif », indique la partition de *Earth Ears* ; « en essayant d'influencer le timbre général de la pièce, le plus souvent en se mêlant aux sons existants plutôt qu'en les dominant », suggère celle de *To Valerie Solanas* : « Si un·e musicien·ne joue trop fort, il incombe à l'orchestre de relever le niveau général. »

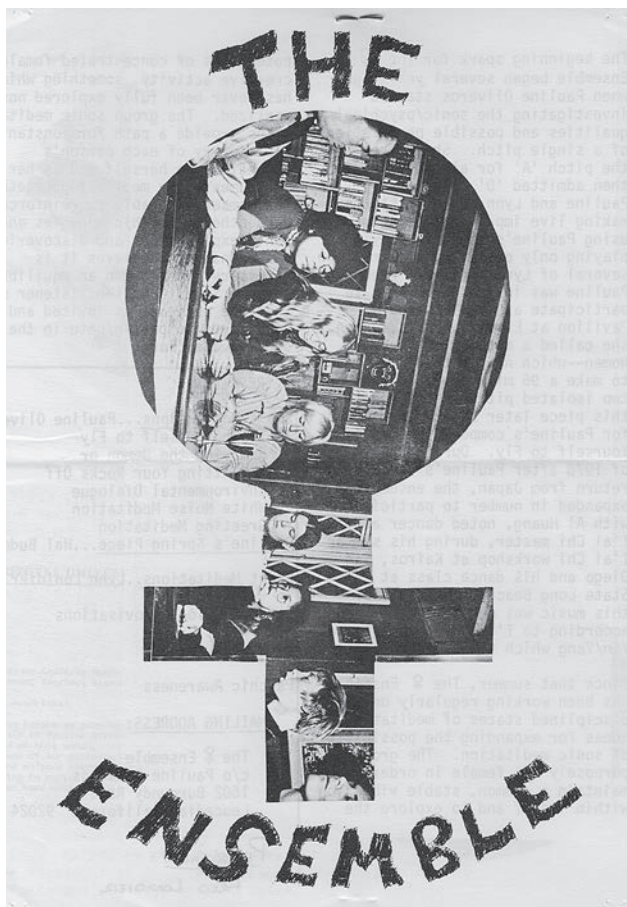
Comme les *Méditations Sonores* citées plus haut, ces trois pièces d'orchestre proposent des situations où la place de l'individu au sein du groupe est sans cesse renégociée et où les rôles d'émetteur·rice et de récepteur·rice alternent. L'improvisation telle que la conçoit la compositrice, par exemple en exigeant des temps de réaction très courts comme dans *Interdependence*, suppose une réceptivité accrue, une ouverture à l'autre qui est aussi une forme de vulnérabilité, une acceptation de nos « interdépendances ». Il s'agit en effet d'entrer dans un processus que l'on ne peut prédire ou maîtriser et d'accepter de prendre le risque d'être transformé·e par l'autre. La liberté d'interprétation offerte par les indications ouvertes des partitions textuelles implique de négocier avec soi-même et avec les autres, pendant la performance et au-delà.

Dans son texte intitulé « The Politics of Collaborative Performance in the Music of Pauline Oliveros », l'ethnomusicologue Barbara Rose Lange fait le récit d'une performance de *Four Meditations for Orchestra* qui a généré d'importants désaccords entre les deux groupes de musicien·nes venant d'univers musicaux différents qui avaient choisi de se rassembler autour de cette œuvre. « La pièce

4 Cette tribune est publiée (quasi) simultanément au texte de Linda Nochlin, « Why Have There Been No Great Women Artists? » paru en 1971 dans *Art News*.

5 Une anecdote est assez explicite à cet égard : en 2011, Oliveros découvre que les activistes du mouvement Occupy à Los Angeles pratiquent ses *Méditations Sonores* pour renforcer leur solidarité de groupe. Elle compose alors une nouvelle pièce qu'elle décrit ainsi : « *Occupy Air* n'est pas fondée sur les mots. Et je pense que c'est le cas aussi du mouvement Occupy. Il n'est pas fondé sur les mots, il est fondé sur la présence. [...] Et c'est différent de la rhétorique politique. C'est toujours politique, c'est très politique, mais c'est fondé sur l'incarnation et la présence. »

6 Pour une analyse de la notion de « musicalité lesbienne » en lien avec divers aspects de l'œuvre d'Oliveros, voir Martha Mockus, *Sounding Out: Pauline Oliveros and Lesbian Musicality*, Routledge, 2007. Une séance d'arpentage de cet ouvrage est prévue le 29 septembre, dans le cadre du *Béton Book Club*.



♀ Ensemble, archives personnelles de Pauline Oliveros. Collections spéciales et archives, Université de Californie, San Diego. Courtesy Pauline Oliveros Trust.

stimule le conflit en libérant les musicien·nes qui peuvent appliquer leurs propres idéaux de préparation et d'expression.»⁷ écrit Lange. En effet, Oliveros ne craint pas les conflits à condition qu'ils nous engagent sur la voie d'une auto-analyse à l'échelle individuelle et collective. Là encore, il s'agit de *composer* avec les autres, tout en s'engageant à maintenir et à défendre les liens qui nous unissent. On voit bien le projet de société qui se dessine : en proposant l'improvisation comme un modèle de relations éthiques, Oliveros parvient à penser l'existence collective en échappant à deux écueils, l'harmonie consensuelle qui nierait les singularités individuelles d'une part, l'apologie de la diversité individualiste d'autre part. Faire société, c'est négocier et renégocier notre rapport à l'autre sans cesser de croire qu'un accord, même ponctuel, est possible. C'est accepter un va-et-vient incessant entre consonance et dissonance, « *tuning* » [s'accorder]

et « *untuning* » [se désaccorder] tout en persistant dans la volonté d'être ensemble. *Un-tuning together*.

Dans l'improvisation, ce n'est pas seulement la relation aux autres mais la relation à soi (ou plus précisément la relation aux autres en soi) qui est susceptible d'être transformée. « L'un des objectifs de l'improvisation, écrit Oliveros, est d'entrer en dialogue direct avec soi-même et avec les autres à travers le son⁸. » Comme l'a expliqué la musicologue Heidi Von Gunden, qui a écrit l'un des premiers ouvrages sur l'œuvre d'Oliveros, la compositrice improvisait à partir d'images très personnelles, parfois issues de ses rêves ; « sensible à ses émotions et à son état physique et psychologique général, elle utilisait ces efforts de compréhension de soi comme une impulsion pour sa musique⁹. » Parallèlement, des *Méditations* comme *Horse Sings from Cloud* (1977) qui invite à « maintenir un ou plusieurs sons jusqu'à ce que le désir de changer s'estompe », ou *Lullaby for Daisy Pauline* (1980) qui propose de « chanter le son du plaisir », entraînent les performeur·euses au plus profond d'eux·elles-mêmes.

Cela dit, si Oliveros convoque sa propre intériorité et celle des performeur·euses dans l'improvisation, elle a bien conscience que la subjectivité est une négociation complexe entre une expérience incarnée (singulière) et les forces sociales (collectives) qui la structurent. L'improvisation n'est pas une création *ex nihilo* mais implique une forme de répétition puisque les performeur·euses font appel à un répertoire de sons et de gestes appris qu'ils mobilisent au présent. Et pourtant, nous dit Oliveros, « si l'improvisation est créative, de nouveaux schémas mentaux et physiques peuvent naître¹⁰. » En d'autres termes, de l'expérience incarnée et relationnelle de l'improvisation émerge possiblement (c'est-à-dire de manière contingente) de la différence dans la répétition, donnant ainsi au sujet la capacité de modifier ses comportements habituels¹¹. Ici, le va-et-vient entre « *tuning* » et « *untuning* » suggère une agentivité, un pouvoir, même partiel, du sujet à se désaccorder d'avec les impositions qu'il subit.

Que l'on considère les effets des expériences proposées par Oliveros au niveau collectif ou personnel, il est important d'insister sur le fait que c'est en éprouvant ces exercices de *Deep Listening* dans nos corps, de manière incarnée et sensible, et à travers une pratique régulière, que la compositrice entrevoit la possibilité de transformations. « J'essaie de faciliter l'expérience intérieure, écrit-elle, parce que les gens doivent sentir dans leur corps ce qu'ils doivent faire pour créer le changement. Je ne pense pas que l'on puisse créer un changement uniquement avec des mots. Il faut une réponse corporelle complète qui ait une présence et un impact total.¹² »

C'est précisément à ce partage d'expériences vécues que nous convie l'exposition « Un-Tuning Together » qui met en dialogue la pratique de Pauline Oliveros avec celles d'artistes dont les recherches lui font écho et prolongent ses propositions. Chaque artiste est invité·e à habiter successivement l'ensemble du lieu et à partager avec des publics participants des pratiques mettant en jeu des principes d'improvisation et d'écoute mutuelle au sein d'un groupe. L'œuvre d'Oliveros sera présente sous la forme de partitions et de pièces sonores mais sera également explorée à travers des séances régulières dédiées à l'expérience de *Méditations Sonores* guidées par les artistes invité·es. Ainsi, à notre tour, nous accordons une place centrale à la pratique en faisant de cette exposition un programme alternant entre des temps de travail collectif et des temps d'ouverture à tous·tes et pour lesquels la participation des publics est déterminante.

Comment encourager une plus grande réceptivité et sensibilité aux autres ? Apprendre à se risquer à la rencontre et à se laisser transformer par la relation ? Comment prendre soin de nous-mêmes, de la société et du monde qui nous entoure ? Faire voix commune sans pour autant

7 Barbara Rose Lange, « The Politics of Collaborative Performance in the Music of Pauline Oliveros », dans *Perspectives of New Music*, vol. 46, n°1 (hiver 2008), p.56.

8 Pauline Oliveros, « Quantum Improvisation: The Cybernetic Presence », dans *Sounding the Margins*, *op.cit.*, p. 48.

9 Heidi Von Gunden, *The Music of Pauline Oliveros*, Scarecrow Press, 1983, p.39.

10 Pauline Oliveros, « Quantum Improvisation: The Cybernetic Presence », dans *Sounding the Margins*, *op.cit.*, p. 49.

11 Sur ce sujet, voir aussi l'ouvrage *Negotiated Moments* auquel Oliveros a participé : Gillian Siddall et Ellen Waterman, *Negotiated Moments: Improvisation, Sound, and Subjectivity*, Duke University Press, 2016.

12 Pauline Oliveros, « My American Music: Soundscape, Politics, Technology, Community », dans *Sounding the Margins*, *op.cit.*, p. 233.

nier les singularités? Comment se défaire de certaines habitudes qui contraignent nos corps et nos esprits? Toutes ces questions profondément politiques qui traversent l'œuvre d'Oliveros trouvent une résonance nouvelle dans les pratiques des artistes invité·es. Avec ses *Bains sonores* et séances d'hypnose en groupe, Julia E Dyck adresse à des blessures collectives certaines fréquences aux vertus thérapeutiques; Anna Holveck fait des corps des canaux d'émission autant que de réception, jouant avec les écarts entre la bouche et l'oreille et nos facultés à fabriquer des liens malgré tout; à travers une recherche sur les berceuses, Violaine Lochu tente de faire ressentir le pouvoir de certains sons à nous toucher à la fois physiquement et affectivement, et à nous rattacher aux autres; Emily Mast cherche à éprouver les relations de confiance réciproques au sein d'un groupe, qui peuvent émerger à condition de bien vouloir jouer; Christopher Willes rapproche la chorégraphie, la création sonore et des pratiques somatiques de guérison pour explorer d'autres formes de sensorialité et développer notre attention aux autres; Célin Jiang s'empare de la technologie pour écouter autrement l'environnement sonore et tenter de défaire certains conditionnements; enfin, No Anger décrit dans une vidéo les écarts entre ce qu'iel appelle sa « voix-voix », une voix qu'iel apprend à maîtriser face à la censure sociale et sa voix de synthèse, une doublure sociale, autant de voix qui ellui permettent de se faire entendre. Aussi différentes soient-elles, toutes ces propositions impliquent de prendre part à des processus imprévisibles où il sera question d'improvisation collective et de ce que cela suppose en termes d'écoute mutuelle, d'ajustements, de non-maîtrise et d'acceptation de nos interdépendances.

Afin d'accueillir les pratiques collectives menées tout au long de l'exposition, il fallait que Bétonsalon réponde mieux à la deuxième partie de son nom et invite d'emblée à lâcher prise avec la station debout. Nous avons résisté à l'appel de l'ambiance yogiste de la méditation pour lui préférer celle des chambrées de Konstantinos Kyriakopoulos et des lits qu'il conçoit avec d'autres, à l'image de leur relation. Ici, Kyriakopoulos a conçu une série de structures porteuses qui tiennent compte des usages aussi bien fonctionnels que fictionnels que lui ont livrés les artistes de l'exposition; ainsi un lit de lecture et de sieste, un lit pour le matériel des ateliers, un lit (central) pour les pièces sonores d'Oliveros, un lit pour se réunir, un autre pour les repas... Tous sont équipés de roulettes et reliés entre eux par des câbles électriques, réminiscence du studio d'enregistrement ou de la scène, autant que matérialisation de leurs interdépendances. L'arc de cercle qu'ils dessinent dans l'espace est destiné à être brouillé pour répondre aux besoins des artistes qui peuvent les agencer en de grandes plateformes, les repousser dans un angle ou inventer avec bien d'autres usages. Ainsi, les personnes qui habitent cet espace s'en font les interprètes, l'ajustant à l'image des relations qu'elles y dessinent. Passant

rapidement du lit individuel à la chambrée collective, ces structures porteuses jouent pleinement leur fonction: elles portent les corps, avec toujours le repos comme usage *ad hoc*. Si la relation qui est au cœur de la pratique de Kyriakopoulos semble inconfortable, résistante et irrésolue de prime abord, elle s'avère profon-



Pauline Oliveros, circa 1974. Photo: Becky Cohen. Collections spéciales et archives, Université de Californie, San Diego. Courtesy Pauline Oliveros Trust.

dément ouverte aux autres dans les détours qu'elle peut prendre, à force d'usages, de négociations et de recompositions. Cet espace où s'expriment des ajustements constants rejoint l'un des enjeux de ce programme qui cherche à faire varier sans cesse les places de l'individu au sein du groupe.

Pour inaugurer ce programme, nous quitterons le centre d'art pour suivre la ligne d'eau du canal Saint-Martin et nous immerger toute une après-midi dans un concert environnemental orchestré par Lauren Tortil. À bord de l'Arletty ou bien depuis les berges,

nous prêterons une oreille attentive aux rencontres fortuites de phrases musicales avec les bruits de la ville alentour¹³. De retour à Bétonsalon, avec l'équipe, les artistes et les publics, nous lirons et traduirons collectivement, à voix haute et sur le tas, des textes d'Oliveros afin de croiser nos interprétations. Là, des Deep Listeners, parmi lesquelles Ximena Alarcón, Sylvie Decaux et Lisa Barnard Kelley, nous initieront à leurs savoir-faire et aux conditions de confiance réciproques que la pratique requiert. IONE à son tour nous guidera dans une *World Wide Tuning Meditation* où il s'agira d'émettre et d'observer simultanément différentes sonorités se former, grandir et se dissoudre à mesure que les bouches s'ouvrent et se ferment. Cette première semaine nous permettra d'exercer progressivement notre faculté à écouter dans une forme d'attention tournée vers soi et vers les autres, dans un ajustement constant.

Par ailleurs, nous souhaitons étendre les questionnements soulevés par l'œuvre d'Oliveros à la vie du centre d'art lui-même: comment pratiquer l'écoute profonde dans un contexte de travail où les hiérarchies sont à l'œuvre? Comment la perspective égalitariste d'Oliveros peut-elle faire évoluer nos pratiques de médiation? Quelle place donner aux participant·es dans le processus

¹³ Lauren Tortil, *Pour une pluie désordonnée*, dimanche 17 septembre 2023. Curatrice: Elena Lespes Muñoz.

14 Une autre exposition en écho à celle-ci proposera de réfléchir aux enjeux écologiques dans la pratique d'Oliveros: «*Earth Ears*, écouter la Terre avec Pauline Oliveros», à l'Aperto, Fondation d'entreprise Pernod Ricard, du 22 novembre 2023 au 20 février 2024.

15 Pauline Oliveros, «Quantum Listening: From Practice to Theory (to Practice Practice)», dans *Quantum Listening*, Terra Ignota. p. 30.

16 «The Listening Effect» est le titre que nous avons donné à la station 24 du Laboratoire Espace Cerveau, conçue avec l'Institut d'art contemporain (IAC) de Villeurbanne qui aura lieu les 24 et 25 novembre à Bétonsalon. Nous nous intéresserons aux politiques de l'écoute telles qu'elles s'incarnent dans l'œuvre d'Oliveros avec les artistes No Anger, Christopher Willes et Tarek Atoui et des chercheur·euses invité·es.

créatif? Nous parions que ce processus de transformation déployé le temps d'une exposition n'aura de cesse de produire des effets secondaires inattendus et de travailler l'institution de l'intérieur. C'est en tout cas ce que nous tenterons d'observer et de prolonger.

Ce programme est donc une invitation à écouter l'œuvre d'Oliveros aussi profondément qu'elle nous invite à écouter le monde alentour¹⁴. Sa pratique devient une sorte de catalyseur pour penser et ressentir collectivement — avec les artistes, chercheur·euses, publics participants et l'équipe de Bétonsalon — la manière dont des corps engagés dans des expériences d'improvisation et d'écoute peuvent produire des effets sur les plans à la fois intime, social et institutionnel. «Ce qui est entendu est modifié par l'écoute et celle-ci, à son tour, modifie l'auditeur·rice. J'appelle cela l'effet

d'écoute [*the listening effect*]¹⁵», nous dit Oliveros. C'est cet effet d'écoute que nous chercherons à appréhender¹⁶. De la pratique à la théorie et retour, nous tenterons, à la manière d'Oliveros, d'élaborer collectivement des savoirs expérientiels, qui soient à la fois situés et partagés.

Pauline Oliveros

*To Valerie Solanas and Marilyn Monroe
in Recognition of their Desperation*
Partition publiée en 1970
par Smith Publications

Avant la performance, chaque musicien·ne est invité·e à choisir cinq notes qu'il ou elle sera capable de tenir dans la durée et autour desquelles il s'agira d'improviser des variations de différentes natures (variations de timbre, d'amplitude, d'articulation, etc.) sans que cela affecte la fréquence fondamentale de la note.

La performance elle-même est organisée en trois sections qui sont indiquées par des changements de lumière, rouge, jaune et bleu. À cela s'ajoutent deux flashes de lumière blanche dans les parties 1 et 3, qui servent aussi de signaux pour les performeur·euses.

Pendant la partie 1, les performeur·euses introduisent graduellement leurs cinq notes longuement tenues et leurs modulations spécifiques de telle sorte que les auditeur·ices puissent associer certaines notes à certain·es musicien·nes.

Pendant la partie 2, les musicien·nes sont invité·es à «emprunter les notes et les techniques de modulation des autres performeur·euses», mais aussi à «continuer leurs propres notes et techniques de modulation».

La partie 3 constitue un retour aux notes et variations de la première partie.

Earth Ears: A Sonic Ritual
Partition publiée en 1989
par Deep Listening
Publications

Cette pièce, de forme cyclique, est constituée de cinq cycles, chaque cycle étant divisé en quatre sections intitulées «Motif», «Transition», «Changement» et à nouveau «Transition».

Pour la section «Motif», chaque performeur·euse invente et joue un motif de notes, d'accords, de sons et/ou de silences, qu'il ou elle répète de manière constante, avec le même rythme et le même tempo, pendant toute la durée du cycle.

Petit à petit émerge un motif collectif, hétérogène, mais constant et stable. Une fois cette trame collective établie et consolidée, les musicien·nes essaient d'imiter les notes, les sons, les rythmes, les articulations et les dynamiques des autres performeur·euses sans changer leur propre motif.

La section «Transition» propose plusieurs options pour passer de la section «Motif» à la section «Changement»: rester silencieux·se, diminuer en jouant de moins en moins certains aspects du motif, augmenter en jouant de plus en plus certains aspects de ce dernier.

La section «Changement» suppose la production de sons singuliers sans répétition ni imitation de soi-même ou des autres.

Enfin, le passage de chaque cycle implique de jouer un nombre toujours plus grand de motifs et d'options de transition.

Four Meditations for Orchestra
Partition publiée en 1996
par Deep Listening Publications

Comme son nom l'indique, cette pièce est composée de quatre *Méditations* successives. Les deux *Méditations* centrales recherchent une forme d'harmonisation, même ponctuelle, entre les musicien·nes; les deux autres visent un contraste maximal.

From *Unknown Silences* (1996) demande aux musicien·nes de créer des sons uniques, différents de tous les autres sons de la *Méditation*.

La *Tuning Meditation* (1971) invite chaque musicien·ne à alternativement jouer des notes qui lui sont propres et à s'accorder avec celles émises par les autres performeur·euses.

Dans *Interdependence* (1997), les musicien·nes émettent des sons très courts et répondent aussi vite que possible aux sons des autres performeur·euses. Chacun·e passe du statut d'émetteur·ice à celui de récepteur·ice aussi souvent qu'il ou elle le souhaite.

Dans *Approaches and Departures* (1995), chaque musicien·ne choisit une note ou un son qui lui est propre et invente différentes manières d'y arriver ou d'en partir en suivant plusieurs options proposées par Oliveros.

Une sélection de *Méditations Sonores*
ou *Pièces de Deep Listening*,
consultables dans l'exposition,
publiées dans les ouvrages

Sonic Meditations (1971), *Deep Listening Pieces*
(1990) et *Anthology of Text Scores* (2013),

Comme l'écrit Pauline Oliveros dans son introduction à l'ouvrage *Deep Listening Pieces*, « Le *Deep Listening* consiste à écouter de toutes les manières possibles tout ce qu'il est possible d'entendre, quoi que l'on fasse. Cette écoute intense inclut les sons de la vie quotidienne, ceux de la nature, de ses propres pensées, ainsi que les sons musicaux. Le *Deep Listening* est la pratique de ma vie. Les *Pièces de Deep Listening* sont destinées à l'interprétation vocale en solo ou en groupe par toute personne désireuse d'essayer, qu'elle soit formée à la musique ou non. Les valeurs incarnées par ces *Pièces de Deep Listening* sont le partage du processus créatif, la coopération avec les autres et la compétition avec soi-même dans le but de s'améliorer. »

Nous avons sélectionné une dizaine de *Méditations Sonores* et *Pièces de Deep Listening*, qui toutes s'intéressent à la relation de l'indi-

vidu au groupe et à la manière de faire communauté. Certaines de ces pièces seront interprétées collectivement lors de l'exposition. La pratique sera guidée par les artistes invité·es.

Sonic Meditation XV: Zina's Circle, 1971

Found Meditation, septembre 1977

Circle Sound Meditation, 1978

Exchanges, avril 1979

Antiphonal Meditation, octobre 1979

The Wheel of Life, 1979

Lullaby for Daisy Pauline, avril 1980

Group Processes, septembre 1980

Angels and Demons, 1980

The Tuning Meditation, 1980

Maud Jacquin

Konstantinos Kyriakopoulos

La pratique de Konstantinos Kyriakopoulos part d'un élément qui fait partie intégrante de nos vies quotidiennes et intimes; d'un lieu où l'on commence et termine nos journées, et où l'on passe parfois même toute la journée, par chance ou par malchance, que l'on s'y love ou que l'on y soit cloué·es. Pour l'artiste, le lit n'est pas un thème, c'est un format: un support de projection et un point de départ pour la collaboration, car ses œuvres sont toujours réalisées à quatre mains ou plus, avec d'autres artistes et complices (parmi lesquelles Flora Bouteille, Anaïs-Tohé Commaret, Lucille Leger, Cyriaque Blanchet, Paola Quilici, Raphaël Sitbon, Valentin Begarin).

Si les lieux d'exposition de l'art ont traditionnellement été des salons, les œuvres de Konstantinos les font basculer du côté des chambres. Conservant de leur référent initial tantôt un cadre, tantôt des lattes de sommier, tantôt le duveteux d'une couette, les sculptures prennent leur indépendance formelle pour devenir baldaquins, campings, civières, abribus, lampadaires ou soirées pyjama. Elles intègrent leurs propres systèmes d'éclairage, de son, de projection et parfois leurs bibelots et leurs veilleuses, créant des espaces autonomes au sein des lieux où elles sont exposées.

Elles sont activables par de multiples usages qui désarment toute logique de productivité: jouer ou rêver, dormir ou faire grève. Les installations de Konstantinos Kyriakopoulos permettent aux visiteur·euses et aux travailleur·euses des structures où elles se trouvent des postures d'affaissement et de langueur que l'on ne se permet pas d'habitude dans les *white cubes*, où la verticalité et la cérébralité

sont de mise: elles laissent entrer la fatigue, le désir, la paresse et le refus dans des espaces où les affects et les corps ont souvent été des fioritures dispensables.

Pour l'exposition « Un·Tuning Together » à Bétonsalon, Konstantinos Kyriakopoulos crée une scénographie-installation où prennent place les partitions et compositions de Pauline Oliveros, ainsi que les pratiques performatives des artistes invité·es. Les différents modules sont conçus en lien avec elles et eux, par l'intermédiaire d'un questionnaire qui s'enquiert autant des usages prévus de réunion, d'isolement, d'intimité ou de performance, que des attentes et des marges d'intervention qu'iels sont prêt·es à lui accorder. Chacun·e peut s'en emparer pleinement ou tout pousser dans un coin pour faire place nette, à la manière des énoncés des *Méditations Sonores*, composées de façon suggestive et non autoritaire.

Mathilde Belouali-Dejean

Lauren Tortil

Pour une pluie désordonnée,
concert environnemental le long du canal
Saint-Martin: dimanche 17 septembre

« Pour moi, [ce son] est merveilleux, mais pour mes voisin·es, cela peut être différent. » Ainsi la voix de Karen McLean, gardienne de phare, se mêle-t-elle aux sons des oiseaux, de l'eau et des cloches, en ouverture de *Rattlesnake Mountain*, le solo composé par Pauline Oliveros pour *Maritime Rites* d'Alvin Curran (1984). Cette pièce, enregistrée avec d'autres compositeurs également, parmi lesquels George Lewis, Leo Smit ou John Cage, donne à entendre les paysages de la côte est des États-Unis. Cherchant, comme d'autres à l'époque, à déplacer la salle de concert en des endroits inattendus, comme une citerne à eau¹, Pauline Oliveros nous incite à travers son œuvre à ne jamais cesser d'étendre notre écoute et notre perception des mondes alentour.

Dans *Pour une pluie désordonnée*, un concert environnemental, Lauren Tortil propose à son tour une situation d'écoute inédite: déplacé hors de la salle d'exposition, le public est embarqué à bord de l'Arletty le temps d'une après-midi de septembre, le long du canal Saint-Martin à Paris. Le lieu de la performance est ici tout aussi important que ce qui y est orchestré. Car ce que propose Lauren Tortil, c'est précisément d'intégrer le chaos diffus de la ville à sa

composition et que le public, mobile, participe lui-même au montage sonore en temps réel, par son attention portée à tel ou tel son émanant du paysage. La partition graphique, écrite à partir d'un extrait du *Journal* de Virginia Woolf, dans lequel l'autrice décrit le rythme battant et vif d'une pluie sur la surface d'un étang, est exécutée successivement, bien que de manière singulière et libre à chaque fois, par une série d'interprètes complices mêlé·es au flux des promeneur·euses. S'esquisse alors une ritournelle le long du canal où la pluie, invoquée ici par l'écoute, pourrait avoir son rôle à jouer. Aux sirènes et cloches des navires riverain·es du port de l'Arsenal succèdent les souffles étirés du saxophoniste Pierre Thévenin sous la voûte du canal. Puis, commence le lent ballet des écluses et des passant·es sur les rives, l'eau coule, monte, nous avec elle, nous glissons. Quelque part, les voix d'une chorale: Claire Serres, avec Sirène Song, porte à nos oreilles les notes retrouvées de la partition. Au milieu du brouhaha, parmi les klaxons et les bruits de moteur, une balle de ping-pong rebondit. Alors que l'on devine le roulement des gomme sur le macadam abîmé, la composition d'Aymeric de Tapol se fait entendre sur les enceintes baladées par des patineuses le long du quai de Jemmapes. Inspirée de la pièce *Environmental Dialogue* de Pauline Oliveros, enregistrée en 2015 à partir d'une partition tirée de ses *Méditations Sonores* de 1974, *Pour une pluie désordonnée* est une invitation à écouter et à se laisser porter. Et si certains sons sont trop fugaces pour être pris en compte, *let them go*. Car c'est bien, d'attendre et d'écouter².

Elena Lespes Muñoz

1 Oliveros a inventé le terme *Deep Listening* en 1989 à l'issue d'improvisations avec Stuart Dempster et Panaiotis dans la citerne à eau de Fort Worden (États-Unis). Ce terme a donné son nom à l'album qu'iels ont publié la même année.

2 Notes de Pauline Oliveros pour *Environmental Dialogue* adaptées de l'ouvrage *Anthology of Text Scores*, Deep Listening Publications, 2013.

Emily Mast

Pratiques collectives du 27 septembre
au 7 octobre — Sessions de partage
les samedis 30 septembre et 7 octobre

Le 3 avril 1983, Pauline Oliveros tient un stand sur un marché à Houston. Sous une banderole

indiquant « *CHEAP COMMISSIONS by Pauline* », elle tient un commerce de compositions et annonce : « *1\$ per measure [...] Conceptual music-Sonic Meditation Do It Yourself [...] Used Music, Second Hand Composition [...] Themes for sale, etc.* » Dans un tranquille face à face, elle compose des partitions sur mesure. Avec l'humour qui la caractérise, « *Pauline* » joue à la marchande de musique DIY pour fabriquer à plusieurs quelque chose de musical. En cela, son programme est politique : d'une part, elle signifie que la composition musicale n'est pas moins importante que les habits ou les poteries des stands voisins, d'autre part, elle poursuit son projet de démocratiser l'accès à la composition, sans autre condition que la curiosité, le jeu et la disponibilité, faisant de la musique un effet secondaire de la rencontre.

Emily Mast poursuit un projet similaire d'une pratique artistique égalitaire et de co-création ; sauf qu'au lieu de tenir un stand, elle passe par des applications de rencontre. Depuis Los Angeles où elle vit, sa pratique s'est transformée dans un contexte fortement polarisé par le régime Trump et les effets du confinement. Cessant toute production matérielle, Mast répond aux distances physiques et sociales qui se creusent, par des situations qui permettent à des personnes aux identités diverses de se rencontrer et de partager des expériences créatives hors normes. Malgré leurs différences, toutes sont animées par un même désir de se faire entendre et de se laisser atteindre par les autres, et de ces questions communes : comment se faire confiance ? Comment s'accorder malgré et avec nos différences ? Tentant de combler les effets délétères des multiples séparations subies sur les plans intime et social, Mast propose une pratique régulière qui implique « le mouvement, le jeu théâtral, l'écriture libre, l'hypnose, le tantra, la dynamique *dom/sub* et l'improvisation de longue durée ». À Bétonsalon, par le biais d'un appel à participation largement diffusé, elle ouvre un espace de co-création qui permet d'explorer des dynamiques de négociations et d'ajustements des individus au sein du groupe. Ensemble, iels exploreront une pratique imprévisible, ouverte à la dissonance et possiblement transformatrice. À l'issue du workshop, iels partageront leurs expériences avec le public, sachant, comme Oliveros, que « peu importe que tous·tes les compositeur·rices ne soient pas de grand·es compositeur·rices, que ce qui compte, c'est que cette activité soit encouragée parmi l'ensemble de la population, que nous communi-

quions les un·es avec les autres de manière non destructive. » Émilie Renard

Anna Holveck

Pratiques collectives du 11 au 21 octobre
Performance : samedi 21 octobre

Tiré d'un tableau de Francis Barraud, le logo du label anglais His Master's Voice représente un chien la tête penchée sur le pavillon d'un gramophone. Comme, avec l'avènement des techniques contemporaines, la propriété acousmatique de la voix est devenue banale, l'étonnement de l'animal cherchant la source du son dans la machine nous paraît cocasse. On appelle acousmatique une voix ou un son dont on ne peut ni voir ni situer la source¹. Cette qualité de la voix trouve son origine dans l'histoire de la philosophie : les Acousmatiques étaient les disciples de Pythagore qui suivaient son enseignement, « la voix du maître », derrière un rideau, sans pouvoir le voir. En prenant pour point de départ cette qualité cachée de la voix, Anna Holveck ne cherche en rien à rejouer les codes d'un enseignement descendant ou d'une autorité quelconque, bien au contraire. Jouant de gestes ordinaires, comme une main cachant la bouche pour en soustraire à la vue l'étirement paresseux d'un bâillement, l'artiste investit les stratégies d'esquive et de dissimulation d'une voix qui se déroberait sans cesse à la vue de son auditoire et s'émanciperait ainsi, comme pour mieux faire entendre la voix du corps et le corps dans la voix.

La main, à la fois outil, masque et panneau acoustique, permet de dissimuler la source de la voix, mais aussi d'en moduler les sonorités ainsi que d'en brouiller la provenance spatiale. Caché·es derrière leurs mains et complices du déroulé de la performance imaginée pour l'exposition, les performeur·euses proposent au public une improvisation collective à l'aide d'un canevas issu des recherches vocales et acoustiques développées avec l'artiste au cours d'un workshop et de discussions avec Clara Schulmann². Ainsi, de manière discrète, leurs corps en présence vocalisent et donnent à écouter une diversité de voix flottantes depuis l'intimité de la paume de leur main. Les voix des un·es et des autres se font écho dans une communion tâtonnante et fragile où la participation furtive du public demeure une possibilité. Ces voix anonymes génèrent un espace d'écoute et d'attention, une situation

qui exige que chaque personne se concentre sur la manière dont le son qu'il ou elle produit affecte l'espace et le groupe, et est affecté en retour par elleux. Jouer ensemble, c'est aussi apprendre à être ensemble. Anna Holveck et Pauline Oliveros ont en commun d'utiliser du corps comme d'un instrument et de construire des situations d'écoute immersives dans lesquelles chacun·e se retrouve à la fois performeur·euse et public, auditeur·ice et producteur·ice de sons. En faisant de la bouche un lieu d'écoute, Anna Holveck défait les distinctions entre parole et écoute, activité et passivité. Comme dans *Horse Sings from Cloud* (1982), où la voix de Pauline Oliveros entre en résonance avec son accordéon, la vibration d'un corps appelle celle d'un autre corps, tissant des liens faits de vulnérabilité. Développer la conscience des sons et des voix avec Anna Holveck, c'est ainsi développer sa capacité à maîtriser sa propre puissance d'agir et à se laisser « prendre ». C'est aussi faire nombre, sans maître·sse.

Elena Lespes Muñoz

- 1 Mladen Dolar, *Une voix et rien d'autre*, Nous, 2006.
- 2 Autrice, chercheuse et critique d'art, elle a publié *Zizanies* (Paraguay, 2020), une tentative pour réunir les voix qui s'immiscent dans sa vie.

Violaine Lochu

Pratiques collectives
du 25 octobre au 4 novembre
Système/Berceuse, performance :
samedi 4 novembre

Violaine Lochu se présente comme une héritière de Pauline Oliveros dont les œuvres, aux côtés de celles de Meredith Monk, Diamanda Galás ou Nina Hagen, l'accompagnent lors de chaque création. Les échos entre sa pratique et celle de la compositrice états-unienne sont nombreux, que l'on pense à son usage de la voix pour entrer en relation avec l'autre par exemple dans *Hybird* ou *Unchorus*, à ses installations sonores immersives qui placent les visiteur·euses dans un état d'attention à la fois intense et diffus dans *Hypnorama* ou *Signal/Mouvement*, ou encore à la manière dont elle lie sa pratique artistique à la notion de soin dans *Superformers* ou *Battle*.

Pour cette exposition, l'artiste s'est inspirée de *Lullaby for Daisy Pauline*, une *Méditation* composée par Oliveros à la naissance de sa

nièce qui invite les participant·es à chanter le son MMM, « le son du plaisir », « à son bébé favori ou à soi-même ». Avec *Système/Berceuse*, Violaine Lochu explore la berceuse comme mode de relation, comme une manière de prendre soin de soi et des autres. Ces mélodies sont particulières à plusieurs égards. Souvent transmises à travers un contact corporel, sur des fréquences douces et basses, elles font appel au toucher autant qu'à l'ouïe. Elles révèlent la nature tactile du son et le rapport sensuel, vibratoire, qui s'établit grâce à lui. Comme le babil du bébé que l'artiste a déjà exploré lors de sa performance vocale intitulée *Babel Babel*, la berceuse est faite de sons affectés, c'est-à-dire empreints d'une charge émotionnelle forte, pris dans le plaisir et la satisfaction. De ce fait, elle est à la fois éminemment singulière et collective. En même temps qu'elle touche à ce qu'il y a de plus intime en nous, elle nous rattache à des traditions populaires, transmises de génération en génération, par des femmes le plus souvent.

Ce sont ces différents aspects de la berceuse que Violaine Lochu, accompagnée de trois invitées dont les pratiques se situent à la croisée de la musique et du soin somatique — Alixe Llamas, Soledad Chevalier et Cathy Gringelli —, va expérimenter lors d'une période de recherche collective à Bétonsalon. Il s'agira notamment d'improviser des « berceuses expérimentales » mettant en jeu la tactilité du son et la sonorité du geste.

Les visiteur·euses pourront éprouver la force émotive de la berceuse et la manière dont elle *touche* les corps et les esprits lors d'une performance finale qui alternera entre des moments collectifs de partage et des situations plus intimes, où les chants leur seront personnellement adressés. Maud Jacquin

Célin Jiang

Pratiques collectives avec
des étudiant·es et des personnels
de l'Université en novembre.
En partenariat avec
le Service Culture d'Université Paris Cité.
Session de partage : mardi 28 novembre

En 1969, Pauline Oliveros écrit *In Memoriam: Nikola Tesla, Cosmic Engineer*, un hommage à l'inventeur et développeur du courant alternatif électrique, en réponse à une commande de la Merce Cunningham Dance Company.

La pièce tire en grande partie son matériel sonore d'une conversation impromptue, par *talkies-walkies*, à travers le bâtiment du Nazareth College (Rochester, É.-U.) entre les interprètes John Cage, Gordon Mumma, Jean Rigg, David Tudor et Pauline Oliveros elle-même, invité·es à «initier une discussion sur l'environnement acoustique dans lequel iels jouent»¹. Après avoir commenté les «sujets de discussion possibles» convoqués par la partition, comme les «formes et dimensions de l'espace», «la température», «la réflexion du son, la directivité, la réverbération, l'interférence, la résonance», iels explorent «physiquement l'environnement acoustique» à l'aide d'instruments tels qu'un clairon ou un sifflet à coulisse.

Prenant pour point de départ les pratiques d'écoute, de composition et d'improvisation collective de Pauline Oliveros, Célin Jiang convie à son tour un groupe d'étudiant·es à explorer par l'oreille et le corps les couloirs et les espaces de l'université où la compositrice est elle-même passée à l'occasion d'une conférence en 2009². Artiste-chercheuse, Célin Jiang explore à travers son travail la manière dont les technologies façonnent nos conceptions culturelles et notre relation au monde. En proposant une écoute collective médiante (à travers une série de dispositifs techniques), suivie de temps d'analyse différés et de compositions sur le vif, l'artiste invite les étudiant·es à s'extraire d'un environnement familier pour mieux s'immerger dans son étrangeté et y déceler les paradigmes à l'œuvre. Voix, bruits de chaises, brouhaha, silences diffus... que disent les sons de l'université à propos des corps, de la discipline et des savoirs qui la peuplent, de la transmission, des hiérarchies qui s'y érigent et s'y défont? Inspirée par le cyberféminisme, Célin Jiang propose d'embrasser la technologie comme un outil et un moyen de se relier au monde pour interroger les cadres, d'ordre oppressif notamment, du vécu et du senti. En poussant les participant·es à se laisser surprendre par l'inattendu, les détours et les effets des négociations des écoutes des un·es et des autres, elle révèle comment la technologie peut être comprise simultanément comme un moyen de faire de la musique et comme l'extension d'un effort profondément social pour faire advenir une communauté. Elena Lespes Muñoz

1 Pauline Oliveros, *In memoriam: Nikola Tesla, Cosmic Engineer*, 1969, partition. Pauline Oliveros Papers, Université de Californie, San Diego (Box 4, Folder 6).

2 «L'intelligence collective de l'improvisation» dans le cadre du colloque *L'improvisation: ordres et désordres. Faits d'art et faits de société* organisé à l'Université Paris Diderot — Paris 7, dans le cadre du festival Sons d'hiver, les 21 et 22 janvier 2009.

Julia E Dyck

Pratiques collectives
Bains sonores & Bains de l'esprit,
séances d'hypnose
du 8 au 18 novembre

Artiste, hypnothérapeute et producteur·rice radio canadien·ne vivant entre Bruxelles et Montréal, Julia E Dyck explore les possibilités du son et de la voix, de leurs fréquences et de leurs résonances, dans des pratiques collectives performatives et thérapeutiques.

Revendiquant le son, les vibrations et les ondes comme d'importants leviers de soin, Julia E Dyck considère l'écoute réelle, de l'environnement et de l'autre, comme un acte possiblement antinormatif et *queer*. Iel se place ainsi dans l'héritage du *Deep Listening* de Pauline Oliveros et de sa méthodologie d'attention à ce qui n'est de prime abord pas audible ou perceptible comme moyen de faire émerger des expériences traumatiques individuelles et communautaires.

La pratique de Julia E Dyck inclut ses propres modes de transmission et de diffusion, comme avec les séances mensuelles d'hypnose qu'iel mène dans son atelier de Bruxelles avec l'artiste sonore Diana Duta, les lectures-méditations qu'iel propose, ou les ordonnances sonores personnalisées composées de poésie, créations sonores, battements binauraux et ASMR, qu'iel réalise avec le collectif Audio Placebo Plaza (avec Erin Gee et Vivian Li).

À Bétonsalon, Julia E Dyck s'inspire du potentiel relaxant, purifiant et transformateur des bains publics et de leur qualité de lieux de rituel, d'intimité et de vulnérabilité, pour proposer un workshop intégrant des temps d'atelier vocal, de méditation sonore et d'hypnose de groupe. La pratique prendra notamment appui sur les bienfaits physiologiques et libérateurs du chant choral, et sur les fréquences et vibrations profondes amenées par les chants liturgiques grégoriens. Le public sera accueilli lors de sessions ouvertes de *Bains sonores*, où participant·es et choristes interpréteront des partitions ouvertes.

Julia E Dyck mènera également des séances d'hypnose en plus petits comités, à destination notamment des personnes queers et de celles désaccordé·es des standards dits harmonieux de la société. Ces sessions proposent d'envisager le rapport thérapeutique au-delà d'une relation individuelle d'un·e sachant·e à un·e patient·e, et de laver son linge sale en famille choisie pour mettre en œuvre des processus collectifs de guérison. Mathilde Belouali-Dejean

Christopher Willes

Pratiques collectives et
sessions de travail ouvertes au public
avec Ellen Furey et Brendan Jensen
du 22 novembre au 2 décembre
Session de partage:
samedi 2 décembre

Christopher Willes partage avec Pauline Oliveros une exploration du rôle de l'écoute dans les processus collectifs. Pour *Sounds for Dancers*, dont le titre est emprunté à une note trouvée par l'artiste dans les archives d'Oliveros, il s'inscrit à la croisée de la danse et de la musique expérimentale (dont les histoires en Amérique du Nord sont intimement liées) pour examiner différentes approches chorégraphiques et somatiques de la production sonore et de l'écoute au sein d'un groupe. Avec l'aide de deux de ses collaborateur·rices, les artistes-danseur·euses Ellen Furey et Brendan Jensen, il propose de transformer Bétonsalon en un espace de recherche collectif, avec l'implication de danseur·euses invité·es à travers un appel à participation. Ensemble, iels exploreront la tactilité du son et les relations entre le mouvement et l'écoute pour tenter d'imaginer de nouvelles formes de sensorialité et des manières de faire groupe à travers cette expérience partagée. Concrètement, iels expérimenteront deux types de pratiques: ce que l'artiste appelle des «chorégraphies sonores», et des «écoutes guidées». Les «chorégraphies sonores» sont des improvisations collectives scriptées, inspirées par des méthodes de soin somatique, comme la technique Alexander, et impliquant des instruments de musique et des objets détournés de leurs usages habituels. Les «écoutes guidées» consistent en des sortes de massages sonores réalisés à partir de compositions de musique électronique conçues par Christopher Willes pour être transmises par le toucher et/ou dans une très grande proximité physique;

pendant ces massages, un·e performeur·euse manipule des enceintes tactiles ainsi que des objets au fort potentiel sensoriel et projette des lumières sur le corps d'un·e participant·e. Ces pratiques seront partagées avec le public lors d'une performance finale: les visiteur·euses seront amené·es à déambuler dans l'espace pour assister à diverses improvisations collectives avant d'être invité·es à faire l'expérience individuelle d'une «écoute guidée». Cette performance devrait permettre d'éprouver la dimension matérielle de l'écoute et la capacité du son à dépasser les limites du corps et à établir une relation sensorielle avec les autres et le monde qui nous entoure. Pour Christopher Willes, Ellen Furey et Brendan Jensen, *Sounds for Dancers* constitue une étape de recherche dans la création d'une nouvelle œuvre intitulée *RADIANCE* qui met en relation la musique expérimentale avec des pratiques alternatives de guérison. Maud Jacquin

No Anger

Vidéo diffusée
les 24 et 25 novembre, lors de la station
du Laboratoire Espace Cerveau
à Bétonsalon

Avec *The Witness*, Pauline Oliveros incite à étendre progressivement l'attention à soi, aux autres et aux alentours jusqu'à trouver un équilibre entre écoute focalisée et conscience globale. Cette attention élargie à tous les registres du sonore, tenue par «Le Témoin», vise à déjouer les hiérarchies actives entre le signal auquel on accorde de l'intérêt et le fond bruyant, jugé insignifiant. Pratiquer l'écoute avec Oliveros, c'est s'exercer à renverser ces systèmes de valeur réparties entre d'un côté le familier et de l'autre, l'illégitime; en somme, c'est occuper cette place du «témoin» qui sait accueillir la totalité des sons, connus et inconnus.

Chercheuse et artiste, No Anger questionne les images hégémoniques du corps handicapé à l'aune de sa propre expérience. Dans des textes, conférences, performances et vidéos, iel décrit les différentes façons dont le regard social lui fait sentir son identité pour y opposer sa propre expérience corporelle, portée par une force d'émancipation.

Lorsque nous lui disons en quoi la pratique de Pauline Oliveros nous engage à défaire des oppositions invisibles, No Anger répond par une expérience de discrimination où elles

étaient manifestement à l'œuvre : un théâtre lui a refusé l'accès à une pièce au motif qu'iel risquait de gêner le silence de la salle par des émissions de voix incontrôlées. Vue sous cette perspective validiste, sa voix devenait une forme d'altérité bruyante et sa personne entière était assignée à une défaillance individuelle hors de contrôle.

No Anger est en fauteuil, iel discute en écrivant, par l'intermédiaire d'un écran, effaçant ses mots au fur et à mesure pour garder la mémoire vive de l'échange et emploie une variété de codes alternatifs pour ponctuer les conversations. Les textes de ses conférences en public s'affichent eux, en grand écran et sont lus par une voix de synthèse.

Pour « Un · Tuning Together », No Anger réalise une nouvelle vidéo dans laquelle iel déploie les différents registres de sa parole : celle qu'iel appelle sa « voix-voix », une voix intime réservée à ses proches et sa voix de synthèse, une doublure féminine standard devenue sa voix publique. D'une voix à l'autre, iel retrace ses apprentissages et la distribution de ses voix selon les situations.

En témoin de ses voix multiples, iel cherche à flouter les écarts qui se sont creusés malgré ellui entre sons audibles, maîtrisés et significatifs et bruits jugés illégitimes, bruits de bouche ou bruits de clavier. Iel compte jusqu'à cent de sa voix-voix, tenant les comptes de sa maîtrise de la situation. Émilie Renard



(à gauche) Christopher Willes, *Imageless*, 2020, workshop de recherche sur les performances sonores, Toronto Dance Community Love-In. Photo: Francesca Chudnoff. À l'image, les participant·es: Lauren Runions, Robin Love, Nyda Kwasowsky, Gelareh Saadatpajouh, Robyn Breen. (à droite) Christopher Willes, *Sounds for Dancers*, 2022, résidence au Studio 303, Montréal, Québec. Photo: Kimura Byol.



(cette page) Emily Mast, ENDE (Like a New Begining), 2014,
Photo: Emily Mast & Martin Dacicco.

(en haut à droite) Emily Mast, Ifif, 2022, performance
avec Reza Arzanian, Emily Mast, Joe Seely et Riat Yezbick,
Human Resources, Los Angeles. Photo: Yehuda Duenyas.

(en bas à droite) No Anger, Le masque du freak, 2023, performance,
Prix Utopi·e, Magasins Généraux, Pantin. Photo: Lucie Camous.



(en haut à gauche) Lauren Tortil, *Remaining Observant*, 2019, marches sonores pour l'exposition "On y marche avec l'oreille – l'appel du terrain" au centre d'art la Villa du Parc, Annemasse. Co-production: Institut français du Brésil – Consulat général de France à São Paulo, 11e édition de la Biennale d'Architecture de São Paulo et le centre d'art La Villa du Parc.

Photo: Lauren Tortil. © ADAGP, Paris 2023 / Lauren Tortil.

(en bas à gauche) Lauren Tortil, *À portée d'oreille*, 2023, performance pour l'exposition "Retirez vos bouchons d'oreilles", Musée d'art de Joliette, Québec.

Photo: Alexis Bellavance © ADAGP, Paris 2023 / Lauren Tortil.

(à droite) Anna Holveck, *Flûtées*, 2020, performance présentée au Festival Actoral, Montévidéo, Marseille.



(en haut à gauche) Julia E Dycke, *In Spite of the Score*, 2023, film et installation participative, avec Joliz Dela Peña, Jela Dela Peña, Florencia Sosa Rey, Émile Pineault et Andrea Iya Young. Image vidéo: Stacy Lee.

(en bas à gauche) Julia E Dycke, 2023. Photo: Rita Habib.
(à droite) Portrait de Célin Jiang dans son atelier de la Cité internationale des arts, Photo: Jakub Danilewicz. © ADAGP, Paris 2023 / Célin Jiang.



(à gauche) Konstantinos Kyriakopoulos et Xavier Michel, FACCIA A FACCIA, 2023. Photo: Konstantinos Kyriakopoulos.
 (en haut à droite) Konstantinos Kyriakopoulos, The Floor is Lava, 2021, vue d'exposition, ENSBA. Photo: Konstantinos Kyriakopoulos.
 (en bas à droite) Konstantinos Kyriakopoulos, Bed Net, 2021, couette de lit, textile, caoutchouc, plastique. Photo: Caroline Curdy.



(en haut à gauche) Violaine Lochu, Signal Mouvement, 2019, performance. Photo: Les Ateliers Vortex. © ADAGP, Paris 2023 / Violaine Lochu.
 (en bas à gauche) Violaine Lochu, Babel Babel, 2018, performance. Photo: Valérie Sonnier. © ADAGP, Paris 2023 / Violaine Lochu.
 (à droite) Pauline Oliveros, To Valerie Solanas and Marilyn Monroe in Recognition of their Desperation, 1970. Enregistrement public de la pièce, projet conçu par Christopher Willes, 2017-2019, co-production Public Recordings, Toronto. Photo: Claire Harvie.



Anna Holveck, Singin'in, 2022.
Performance dans le cadre de la "Fabrique du Nous"
à l'IAC - Villeurbanne.
Photo: Fanny Vandecandelaere.

UN · TUNING TOGETHER

Practicing listening with
Pauline Oliveros

No Anger · Julia E Dyck · Célin Jiang
Konstantinos Kyriakopoulos
Anna Holveck · Violaine Lochu · Emily Mast · Lauren Tortil
Christopher Willes with Ellen Furey and Brendan Jensen
with works by Pauline Oliveros
and contributions from IONE and Deep Listeners
Ximena Alarcón · Sylvie Decaux · Lisa Barnard Kelley

Exhibition from September 20th to December 2nd 2023
Curators: Maud Jacquin and Émilie Renard

EXHIBITION
JOURNAL
BS ——— 35

BÉTONSALON
CENTRE FOR ART
& RESEARCH

“LISTENING
IN EVERY
POSSIBLE WAY
TO EVERYTHING
IT’S POSSIBLE
TO HEAR”*

Maud Jacquin and Émilie Renard

The work of the American composer Pauline Oliveros (1932–2016) is remarkable for its multifaceted nature. She is a pioneer of electronic music and in 1961 founded the San Francisco Tape Music Center, a sound creation studio dedicated to the exploration of new technologies frequented by the composers Morton Subotnick, Terry Riley, Steve Reich and many others. A talented accordionist, she is known for her slow improvisations with long tones that she accompanies vocally, marrying her own breath with that of the instrument. She also composed many scores, ranging from simple instructions to be interpreted by anyone in daily life to what she calls her “Theatre Pieces”, combining the presence of many instruments with staging, costumes, props, and even character portrayals by musicians. From the end of the 1950s onward, she placed improvisation at the heart of her compositional methods, and was a member of several collective improvisation groups. In the early 1970s, as the women’s movement began to emerge, she became aware of the “discomfort” (her own term) that she felt in being the only woman, a lesbian woman, in these improvisational groups and, often more broadly, in the arena of experimental music. She then founded the ♀ Ensemble, a group of women musicians who met weekly in her home in Leucadia (California) and discovered the freedom to be oneself in a non-competitive context. “I was making a transition in my own work with the ♀ Ensemble. My music was now coming from a deeper inner place . . . Improvising with women brings about a feeling of kinship, collaboration and cooperative listening. The music is about inclusion rather than exclusion.”¹ Finally, to conclude the long but non-exhaustive list of

* Pauline Oliveros, “Quantum Listening: From Practice to Theory (to Practice Practice)”, in *Sounding the Margins, Collected Writings 1992-2009*, Deep Listening Publications, p. 73.
1 Pauline Oliveros, “Harmonic Anatomy: Women in Improvisation”, *Sounding the Margins, op.cit.*, p. 137.



Pauline Oliveros, *Cheap Commissions*, 1976.
Special Collections & Archives, University of California, San Diego.
Unknown photographer. Courtesy Pauline Oliveros Trust.

various forms that Pauline Oliveros' musical work has taken, we must highlight her commitment as an educator through the many workshops and retreats she organized to pass on her approach to sound and listening.

From this apparent diversity, however, a profound unity emerges; her work is permeated by a distinctive approach to listening that she refers to as *Deep Listening*. According to Oliveros, *Deep Listening* "involves going below the surface of what is heard, expanding to the whole field of sound while finding focus. This is a way to connect with the acoustic environment, all that inhabits it and all that there is."² *Deep Listening* therefore implies a commitment to cultivating our attention, to awakening our sensitivity to ourselves, others and the environment. It is conceived as a *practice* that Oliveros performs to compose or improvise and that she seeks to share with as many people as possible, because she sees it as a means to bring about significant transformations that are both individual and social. "Deep Listening", she writes, "is the foundation for a radically transformed social matrix in which compassion and love are the core motivating principles guiding creative decision making and our actions in the world."³

In Oliveros' work, the practice of listening most often takes place in a collective setting; most of her compositions involve principles of improvisation and mutual listening within a group. Her famous *Sonic Meditations*, which are textual scores proposing "attentional strategies", ways of listening and responding, were created in the context of the ♀ Ensemble. When they were first published in 1971, the scores could be interpreted by anyone

who wished, whether musician or not, provided, Oliveros insisted, that the participants engage "in group work over a long period with regular meetings". In most of her ensemble pieces, which by definition involve a group of musicians, the composer no longer seeks to guide the interpretation of music but provides open instructions to improvise together, privileging mutual listening and collective dynamics over individual virtuosity. Moreover, Oliveros encourages the encounter between distinct musical practices and styles often quite explicitly as in *Earth Ears: A Sonic Ritual* (1989), presented in the exhibition, which opens with the words: "Any instrument or voice capable of following the given instructions may be used in the performance ensemble. For this reason, *Earth Ears* lends itself well to a cross-cultural ensemble." Like the *Sonic Meditations*, Oliveros' ensemble pieces break down some of the hierarchies at work in Western music, between the members



Lullaby for Daisy Pauline Oliveros
Born September 19, 1979

Pauline Oliveros, *Lullaby for Daisy Pauline*, 1979, score. In *Software for People: Collected Writings, 1963-1980*, Pauline Oliveros. Pauline Oliveros Publications, 2015 (1984), p. 221.

of the orchestra (no more soloists, leaders or tuttiists) as well as between the composer, performers and spectators. The positioning of the participants in a circular shape, which the artist often favored, reflects this egalitarian and inclusive structure. When Oliveros explains that music is a "welcome by-product" of the activities she proposes, it is to emphasize her intention to subvert the values upheld by the musical institution, which promotes the paradigm of the creative individual in relation to docile performers and a silent audience. She thus deconstructs the opposition between passive perception and creative activity to recognize the power of reciprocal attention.

The dedication to Valerie Solanas and Marilyn Monroe, two women artists suffocated by patriarchy, driven by desperation to violent acts, in *To Valerie Solanas and Marilyn Monroe in Recognition of their Desperation* (1970, also presented in the exhibition) highlights the political and feminist dimension of this approach. In this piece, which she composed in the same year as the publication of her article in the *New York Times* "And Don't Call Them 'Lady' Composers"⁴, in which she describes the historical, social and institutional determinisms of the absence of women composers, she establishes a clear link between the conditions established for the performers and the implementation of the egalitarian principles advocated by the radical feminist manifesto written by Valerie Solanas, in 1967, *SCUM Manifesto*.

If Oliveros' works encourage inclusive and egalitarian practices and generate a strong sense of being together, whose political power the composer fully recognizes⁵, they do not lead to a consensual harmony that would stifle difference and reduce a plurality of voices into a single one ("I am your voice", said Trump in the 2016 US elections). On the contrary, many scores, including those that we have chosen to highlight here, explore the ways in which the subject negotiates with the collective. Just as several *Meditations* propose that we practice maintaining global awareness and focal attention simultaneously—which amounts to questioning the opposition between the "form" to which we pay attention and "background noise", an opposition that structures our dominant relationships *vis-à-vis* others but also with nature—these scores are an invitation to experience a balance between personal expression and contribution to the collective. The *Tuning Meditation* (1980) for instance, invites participants to, alternatively, sing notes from their imagination and to harmonize with ones vocalized by the others. In *Circle Sound Meditation* (1978), the participants lie in a circle and alternate between listening and sounding, while *Lullaby for Daisy Pauline* (1980) suggests to "sing independently, remaining aware of others." In addition, some *Meditations* invite us to experiment with the interchangeability of roles within a group, which presupposes a shifting conception of the subject's relation to the

2 Pauline Oliveros, "Quantum Listening: From Practice to Theory (to Practice Practice)", in *Sounding the Margins*, op. cit., p. 77.

3 *Ibid.* p. 90.

4 This article was published (almost) simultaneously as Linda Nochlin's text entitled "Why Have There Been No Great Women Artists?" released in 1971 in *Art News*.

5 An anecdote is quite explicit in this regard: in 2011, Oliveros discovered that activists of the Occupy movement in Los Angeles practiced her *Sonic Meditations* to strengthen their group solidarity. She then composed a new piece which she described as such: "[*Occupy Air*] is not based on words. And I think this is also the case with the Occupy movement. It is not based on words, it is based on presence. [...] And that's different from political rhetoric. It's always political, it's very political, but it's based on embodiment and presence."



Pauline Oliveros and IONE at “Souffle continu”, Record shop in Paris, 2009. Photo and courtesy: Théo Jarrier.

collective. *Angels and Demons* (1980) is very clear in this regard: the group is divided between Angels, “collective guardian spirits of this meditation” and Demons, “individual spirits of creative genius”, but, Oliveros says, “Angels may become Demons and Demons may become Angels.” *Exchanges* (1979) invites to “follow the leader”, then “accompany” him, “blend” with him until “becom[ing] the leader”. It seems to us that this embodied experience of the interchangeability of roles within a group is another expression of Pauline Oliveros’ lesbian feminism which kept undoing the fixed oppositions between passivity and activity, listening and sounding, female and male.⁶

This shifting relationship between self and group is particularly evident in the ensemble piece *Four Meditations for Orchestra* (1996), which intersperses moments of convergence and divergence. Of the four sections, two of them—*The Tuning Mediation* (1971) and *Interdependence* (1997)—seek a form of congruence, a harmony, even if intermittent, between musicians; on the contrary, the other two—*From Unknown Silences* (1996) and *Approaches and Departures* (1995)—aim for maximum contrast. *From Unknown Silences* opens with these words, “this is an invitation to make independent sounds [. . .] an inclusive and very wide variety of sounds.” At the end of the recording featured in the exhibition, the penetrating voice of IONE, Oliveros’ wife and artistic partner, states “I am who I am” immediately followed by “I am who you are”, a shift that accurately reflects the overall dynamics of the work.

In the other two ensemble pieces presented at Bétonsalon—*To Valerie Solanas and Marilyn Monroe in Recognition of their Desperation* and *Earth Ears*—the performers experience the articulation between the singular and the collective in quite similar

ways. Each performer first chooses their own sound pattern, then, after having introduced and repeated it in a first phase, he or she begins to borrow certain qualities from the patterns of other musicians. “*Without* changing their own pattern,” says the *Earth Ears* score; “try[ing] to influence the overall timbre of the piece, for the most part blending sounds rather than dominating” suggests *To Valerie Solanas*: “If a player is too loud it is the responsibility of the ensemble to raise the general level.”

Like the *Sonic Meditations* mentioned above, these three ensemble pieces create situations where the individual’s place within the group is constantly renegotiated and where the roles of transmitter and receiver alternate. Improvisation as conceived by the composer, for example when expecting very short reaction times as in *Interdependence*, presupposes an increased receptivity, an openness to the other, which is also a form of vulnerability, an acceptance of our “interdependencies”. It is a matter of entering in a process that cannot be predicted or controlled and of accepting the risk of being transformed by the other. The freedom of interpretation induced by the openness of the textual scores implies negotiating with oneself and with others, during the performance and beyond. In her text entitled “The Politics of Collaborative Performance in the Music of Pauline Oliveros”, ethnomusicologist Barbara Rose Lange recounts a performance of *Four Meditations for Orchestra* that caused major disagreements between two groups of musicians who came from different musical worlds. “The piece stimulates conflict by freeing musicians to apply their own ideals of preparation and expression”⁷ writes Lange. Indeed, Oliveros is not afraid of conflicts if they take us on the path of self-analysis on an



Photography of a Deep Listening Retreat, Special Collections, F. W. Olin Library, Mills College at Northeastern University. Photo and courtesy: David Felton.

⁶ For an analysis of the notion of “lesbian musicality” in connection with various aspects of Oliveros’ work, see Martha Mockus, *Sounding Out: Pauline Oliveros and Lesbian Musicality*, Routledge, 2007. A collective reading of this book will take place on 29th September, in the *Béton Book Club*.

⁷ Barbara Rose Lange, “The Politics of Collaborative Performance in the Music of Pauline Oliveros”, in *Perspectives of New Music*, Vol. 46, No. 1 (Winter 2008), p.56.

individual and collective level. Here again, it is about negotiating with others, while committing to maintain and protect the bonds that hold us together. We can clearly see the societal project that is taking shape: by proposing improvisation as a model for ethical relations, Oliveros reflects on the conditions of collective existence while avoiding two pitfalls: consensual harmony that would negate individual singularities on the one hand, and the apology of individualistic diversity on the other. Living together as a society is negotiating and renegotiating our relationships with each other while never ceasing to believe that an agreement, even ephemeral, is possible. It is accepting a constant back and forth between consonance and dissonance, between “tuning” and “untuning”, while persisting in our willingness to be together. *Un·tuning together*.

With improvisation, it is not only our relationship to others but also our relationship to oneself (or more precisely our relationship to others within oneself) that is likely to be transformed. “One purpose [of improvisation]”, writes Oliveros, “is to enter into direct dialogue through sound with oneself and others.”⁸ As the musicologist Heidi Von Gunden, who wrote one of the first books on Oliveros’ work, explained, the composer improvised from very personal images, sometimes from her dreams; “sensitive to her emotions and general physical and psychological state, she used these attempts at self-understanding as an impetus for her music.”⁹ *Meditations* such as *Horse Sings from Cloud* (1977) which encourages us to “sustain one or more tones or sounds until any desire to change the tone(s) or sound(s) subsides”, or *Lullaby for Daisy Pauline* (1980) which invites us to “sing the sound of pleasure”, take the performers deep within themselves.

That said, while Oliveros summons her own interiority and that of the performers in her improvisations, she also understands that subjectivity is a complex negotiation between an embodied (singular) experience and social (collective) forces that structure it. Improvisation is not an *ex nihilo* creation but involves a form of repetition since performers draw their present vocabulary from a repertoire of learned sounds and gestures. And yet, says Oliveros, “if the improvisation is creative, then new mental and physical patterns could be born.”¹⁰ In other words, differences in repetition can emerge from the embodied and relational experience of improvisation, giving the individual the capacity to recast his or her habitual behaviors.¹¹ Here, the back and forth between “tuning” and “untuning” suggests an agency, a power, however partial, of the subject to contest the impositions placed upon them.

Whether we consider the effects of Oliveros’ experiments at a collective or personal level, it is important to emphasize that it is by experiencing these *Deep Listening* exercises in our bodies, in an embodied and sensitive way, and through regular practice, that the composer sees the possibility of transformations. “I am trying

to facilitate inward experience”, she writes, “because people have to feel in their bodies what they have to do in order to create change. I don’t think one can create change just with words. One has to have a full-body response that has total presence and impact”.¹²

The exhibition “Un·Tuning Together” takes this sharing of lived experiences as an organizing principle and creates a dialogue between Pauline Oliveros’ practice and that of artists whose research reflects on and extends her proposals. One after another, each artist is invited to take up the whole venue and engage participating audiences in practices involving principles of improvisation and mutual listening within a group. Oliveros’ work will be presented in the form of scores and sound pieces, but also performed through regular *Sonic Meditations* sessions guided by the invited artists. Thus, we in turn give a central place to *practice* by turning the exhibition into a program alternating between collective work and public performances and for which the participation of the public is instrumental.

How do we encourage greater receptiveness and sensitivity to others? How do we learn to be open to new encounters and let ourselves be transformed by relationships? How can we take care of ourselves, society and the world around us? How do we speak in a common voice without overlooking individual singularities? How can we break away from certain habits that constrain our bodies and minds? All these deeply political questions that run through Oliveros’ work find new resonances in the invited artists’ practices. With her *Sound Baths* and group hypnosis sessions, Julia E Dyck applies sounds with frequencies known to have therapeutic virtues to collective wounds; Anna Holveck transforms bodies into channels for transmission as well as reception, playing with the gap between the mouth and the ear and our capacity to make connections nevertheless; through research on lullabies, Violaine Lochu subjects us to the power of certain sounds to touch us both physically and emotionally, and to connect us with others; Emily Mast seeks to discover the relationships of mutual trust within a group that can emerge if we are willing to play; Christopher Willes brings together choreography, sound creation and somatic healing practices to explore other forms of sensoriality and develop our attention to others; Célin Jiang engages with technology to listen to the sound environment differently and try to undo certain forms of conditioning; finally, in their video, *No Anger* describes the discrepancies between what they call their “voice-

voice”, a voice that they learnt to master facing social censorship and their computer-generated voice, a social substitute, many voices that allow them to be heard.

However different they may be, all these proposals invite us to take part in unpredictable processes of collective

8 Pauline Oliveros, “Quantum Improvisation: The Cybernetic Presence”, in *Sounding the Margins*, *op.cit.*, p. 48.

9 Heidi Von Gunden, *The Music of Pauline Oliveros*, Scarecrow Press, 1983, p. 39.

10 Pauline Oliveros, “Quantum Improvisation: The cybernetic Presence”, in *Sounding the Margins*, *op.cit.*, p. 48.

11 On this subject also see *Negotiated Moments* in which Oliveros took part: Gillian Siddall and Ellen Waterman, *Negotiated Moments: Improvisation, Sound, and Subjectivity*, Duke University Press, 2016.

12 Pauline Oliveros, “My American Music: Soundscape, Politics, Technology, Community”, in *Sounding the Margins*, *op.cit.*, p. 233.

improvisation and to experience what they imply in terms of mutual listening, adjustments, not being in control and acceptance of our interdependencies.

To accommodate the collective practices conducted throughout the exhibition, Bétonsalon had to live up to the second part of its name with an invitation to give up a standing position. We resisted calls for a yogic meditation environment in favor of the rooms of Konstantinos Kyriakopoulos and the beds he designs with others, reflecting their relationship. Here, Kyriakopoulos has designed a series of supporting structures that consider both functional and fictional uses provided to him by the invited artists; a bed for reading and napping, a bed for workshop equipment, a (central) bed for Oliveros' sound pieces, a bed for meeting, another for meals . . .

And Don't Call Them 'Lady' Composers

Composer Pauline Oliveros

Even Clara Schumann said, "I'd give my life for Robert"



Works by Women Composers: On Disks

Ballou, Esther Williamson—Prelude and Allegro (1955). Adler, Vienna Orchestra. CRI 115

Bauer, Marion—Suite for Strings (1940); Prelude and Fugue (1948). Adler, Vienna Orchestra. CRI 101

Beach, Mrs. H. H. A.—Improvisations for Piano. Rogers. Dorian 1006
Trio for Violin, Cello, Piano, Op. 150 (1939). Clio Concert Trio. Dorian 1007

Boulanger, Lili—Music of Lili Boulanger. Markevitch, Orchestre Lamoureux. Everest 3059.

Crawford (Seeger), Ruth—Quartet (1931). Amati Quartet. Columbia CMS-6142

Howe, Mary—Castellana for Two Pianos and Orchestra (1935). Dougherty, Ruzicka, Strickland, Vienna Orchestra. CRI 124
Spring Pastoral (1936). Strickland, Tokyo Imperial Philharmonic. CRI 145
Stars (1937); Sand (1928). Strickland, Orchestra. CRI 103

Ivey, Jean Eichelberger—Pinball (1965). Electronic. Folkways 33436

Jolas, Betsy—Quatuor II. Mesplé, French Trio. Angel S-26655

La Guerre, Elisabeth J. De—Harpichord Pieces. Dart. Oiseau-Lyre 50183

EROS

there been "women" composers? The question asked in mystery. In education, motivation because of her own work and no one seems to see anything wrong with constantly ignoring her output while continually seeking out her husband's obedience upon men. true today. taught to be outside of the as unfem- have been domestic

who is also a competent composer. They travel together extensively and often return to the same places for performances of his work. She is rarely if ever solicited for her own work and no one seems to see anything wrong with constantly ignoring her output while continually seeking out her husband's work. Many critics and professors cannot refer to women who are also composers without using cute or condescending language. She is a "lady composer." Rightly, this expression is

Pauline Oliveros, "And Don't Call Them 'Lady' Composers", 1970, in *The New York Times*, September 13th. Pauline Oliveros Papers. Special Collections & Archives, University of California, San Diego. Courtesy Pauline Oliveros Trust.

All are equipped with castors and connected by electrical cables, reminiscent of a recording studio or a stage, that manifest their interdependencies. The circular arc they draw in space is designed to be blurred to meet the needs of artists who can arrange them into large platforms, push them into a corner or invent many other uses. Thus, people who inhabit this space are interpreting it, adapting it to reflect the relationships they outline there. Moving quickly from the individual bed to the collective dorm, these supporting structures fulfill their function entirely: they bear bodies, always

offering the possibility to rest. If the relationship that lies at the heart of Kyriakopoulos's practice seems uncomfortable, resistant and unresolved at first glance, it proves to be profoundly open to others in the detours it can take, through use, negotiation and recomposition. This space of ongoing adjustment echoes one of the main themes of this program: to constantly shift the positions of the individual within the group.

To inaugurate this exhibition, we will leave the art center and follow the Canal Saint-Martin to immerse ourselves for a whole afternoon in an environmental concert orchestrated by Lauren Tortil. On board the Arletty or from the banks, we will listen attentively to the chance encounters of musical phrases with the sounds of the surrounding city.¹³ Back in Bétonsalon, with the team, the artists and the audience, we will collectively read and translate, out loud and as we go along, texts by Oliveros in order to discuss our interpretations. There, Deep listeners, including Ximena Alarcón, Sylvie Decaux and Lisa Barnard Kelley, will introduce us to the skills and conditions of mutual trust that the practice requires. IONE in turn will guide us in a *Worldwide Tuning Meditation* where we will simultaneously emit and observe different sounds forming, growing and fading as mouths open and close. This first week will enable us to gradually exercise our ability to listen and focus our attention towards ourselves and towards others, in constant adjustment.

Moreover, we wish to extend the questions raised by Oliveros' work to the life of the art center itself: how can we practice *Deep Listening* in a work environment where hierarchies are at play? How can Oliveros' egalitarian perspective change our mediation practices? What role should participants play in the creative process? We believe that the transformation process performed throughout the exhibition will produce unexpected and lasting side effects and shape the institution from within. That is certainly what we will try to observe and encourage.

This programme is therefore an invitation to listen to Oliveros' work as deeply as she invites us to listen to the world around us.¹⁴ Her practice becomes a kind of catalyst for collective thinking and feeling—with artists, researchers, participating audiences and the Bétonsalon team—how bodies engaged in improvisation and listening experiences can have an intimate, social and institutional impact. "What is heard is changed by listening and it, in turn,

13 Lauren Tortil, *For a Helter Skelter Rain*, Sunday, September 17th 2023. Curator: Elena Lespes Muñoz

14 In dialogue with this exhibition, another one will reflect on the relations of Oliveros' work to ecology: "Earth Ears, Listening to the Earth with Pauline Oliveros", at Aperto, Fondation d'entreprise Pernod Ricard, from 22nd November 2023 to 20th February 2024.

15 Pauline Oliveros, "Quantum Listening: From Practice to Theory (to Practice Practice)", in *Quantum Listening*, Terra Ignota, 2022. p.30

16 "The Listening Effect" is the title that we chose to give to the Station 24 of the Space Brain Laboratory, developed with the Institut d'art contemporain (IAC) in Villeurbanne which will take place on the 24th and 25th of November at Bétonsalon. We will explore the politics of listening as conceived in Oliveros' practice with the artists No Anger, Christopher Willes and Tarek Atoui and with invited researchers of various disciplines.

changes the listener. I call this *the listening effect*¹⁵, says Oliveros. It is this listening effect that we are seeking to capture.¹⁶ From practice to theory and back, we will attempt, in Oliveros' way, to collectively develop experiential knowledge that is both situated and shared.

NOTES

Pauline Oliveros

*To Valerie Solanas and Marilyn Monroe
in Recognition of their Desperation*
Score published in 1970
by Smith Publications

Before the performance, each musician is invited to choose five notes that they will be able to hold over time and around which they will improvise variations of different nature (variations in timbre, amplitude, articulation, etc.) without affecting the fundamental frequency of the note.

The performance itself is structured in three sections, indicated by changes of light: red, yellow and blue. In addition, there are two flashes of white light in sections 1 and 3, which also act as cues for the performers.

During Part 1, the performers gradually introduce their five sustained notes and their specific modulations so that listeners can associate certain notes with certain musicians.

During Part 2, the musicians are encouraged to “borrow notes and modulation techniques from other performers” but also to “continue with their own notes and modulation techniques.”

Part 3 returns to the notes and variations of the first part.

Earth Ears: A Sonic Ritual
Score published in 1989
by Deep Listening Publications

This piece is a cyclic form consisting of five cycles, each cycle is divided into 4 sections entitled “Motif”, “Transition”, “Change” and “Transition.”

For the “Pattern” section, each performer invents and plays a pattern of notes, chords, sounds and/or silences that they repeat constantly, with the same rhythm and tempo, throughout the cycle.

A collective pattern gradually emerges, one that is heterogeneous but constant and stable. Once this composite pattern has been established and stabilised, the musicians try to imitate the notes, sounds, rhythms, articulations and dynamics of the other performers’ patterns without changing their own pattern.

The “Transition” section offers several options for switching from the “Pattern” section to the “Change” section: remain silent, fade out by playing less and less of elements of the pattern, or increase by playing more of certain aspects of the pattern.

The “Change” section involves producing unique sounds without repeating or imitating oneself or others.

Lastly, the progression through each cycle involves playing an ever-increasing number of patterns and transitions.

Four Meditations for Orchestra
Score published in 1996
by Deep Listening Publications.

As its name suggests, this piece is made up of four consecutive *Meditations*. The two central *Meditations* seek a form of harmonization, even if only occasionally, between the musicians; the other two aim for maximum contrast.

From Unknown Silences (1996) requires the musicians to create unique sounds, different from all the other *Meditation* sounds.

Tuning Meditation (1971) calls on each musician to play their own notes alternately, while tuning in to those of the other performers.

In *Interdependence* (1997), the musicians emit very short sounds and respond as quickly as possible to the sounds of the other performers. Each musician switches from transmitter to receiver as often as they wish.

In *Approaches and Departures* (1995), each musician chooses a note or sound of their own and invents different ways of arriving at or departing from it, following several options suggested by Oliveros.

A selection of *Sonic Meditations*
or *Deep Listening Pieces*
which can be viewed in the exhibition,
published in the books *Sonic Meditations* (1971),
Deep Listening Pieces (1990)
and *Anthology of Text Scores* (2013)

As Pauline Oliveros writes in her introduction to *Deep Listening Pieces*, “*Deep Listening* is listening in every possible way to every thing possible to hear no matter what you are doing. Such intense listening includes the sounds of daily life, of nature, of one’s own thoughts as well as musical sounds. *Deep Listening* is my life practice.

Deep Listening Pieces are for vocal solo and group performance by anyone willing to try whether trained in music or not. The values embodied in these *Deep Listening Pieces* are sharing of the creative process, cooperation with others and competition with oneself in order to improve.”

We have selected a series of ten *Sonic Meditations* and *Deep Listening Pieces*, all of which explore the relationship between the individual and the group, and how to build community.

Some of these pieces will be performed collectively during the exhibition. The guest artists will guide the practice.

Sonic Meditation XV: Zina’s Circle, 1971
Found Meditation, September 1977
Circle Sound Meditation, 1978
Exchanges, April 1979
Antiphonal Meditation, October 1979
The Wheel of Life, 1979
Lullaby for Daisy Pauline, April 1980
Group Processes, September 1980
Angels and Demons, 1980
The Tuning Meditation, 1980
Maud Jacquin

Konstantinos Kyriakopoulos

Konstantinos Kyriakopoulos’ practice is based on an element that forms an integral part of our everyday, intimate lives; a place where we begin and end our days, and where we sometimes even spend the entire day, by luck or misfortune, whether we fall into it or are stuck in it. For the artist, the bed is not a theme, it’s a format: a means of projection and a starting point for collaboration, since the works are always created by four or more hands, with other artists and accomplices (including Flora Bouteille, Anaïs-Tohé Commaret, Lucille Leger, Cyriaque Blanchet, Paola Quilici, Raphaël Sitbon and Valentin Begarin).

If exhibition spaces have traditionally been living rooms, Konstantinos’s works turn them into bedrooms. Sometimes retaining a frame, sometimes the slats of a bed base, sometimes the fluff of a duvet, the sculptures take on their own formal independence to become canopies, campsites, stretchers, bus shelters, lampposts or pyjama parties. They incorporate their own lighting, sound and projection systems, and sometimes their own knick-knacks and nightlights, creating autonomous spaces within the places where they are exhibited.

They can be activated for a variety of purposes that disarm any logic of productivity: playing or dreaming, sleeping or going on strike. Konstantinos Kyriakopoulos’s installations offer visitors and workers structures that encourage them to adopt postures of slouching and languor that are not usually allowed in white cubes, where verticality and intellectuality are the order of the day: they permit fatigue, desire, laziness and refusal in spaces where affect and bodies have often been dispensable frills.

For the “Un·Tuning Together” exhibition at Bétonsalon, Konstantinos Kyriakopoulos has created a scenography featuring scores and

compositions by Pauline Oliveros and the performance practices of the invited artists. The various modules are developed in conjunction with them, via a questionnaire that asks as much about the intended uses of the space for meetings, isolation, privacy or performance, as it does about the expectations and scope of intervention that they are prepared to grant. Each person can take full advantage of the installation, or push everything into a corner to clear the space, in the manner of the *Sonic Meditations* statements composed in a suggestive and non-authoritarian way.

Mathilde Belouali-Dejean

Lauren Tortil

For a Helter Skelter Rain, an environmental concert by Lauren Tortil along the Canal Saint-Martin: Sunday, September 17th

“To me, it’s wonderful, but the people right next door, it can be different.” The voice of Karen McLean, a lighthouse keeper, mingles with the sounds of birds, water and bells in the opening of *Rattlesnake Mountain*, the solo composed by Pauline Oliveros for *Maritime Rites* by Alvin Curran (1984). This piece, also recorded with other composers including George Lewis, Leo Smith and John Cage, evokes the landscapes of the East Coast of the United States. Like others at the time, Pauline Oliveros seeks to move the concert hall to unexpected places, like a water cistern¹, and through her work she encourages us never to stop extending our listening and perception of the worlds around us. In *For a Helter Skelter Rain*, an environmental concert, Lauren Tortil in turn proposes an original listening situation: displaced from the exhibition hall (another traditional venue for art), the audience is taken aboard the Arletty, for the duration of a September afternoon, along the Canal Saint-Martin in Paris. The location of the performance is just as important as what is orchestrated there. Lauren Tortil’s proposal is to integrate the diffuse chaos of the city into her composition, so that the mobile audience can participate in the sound assemblage in real time, by paying attention to a particular sound in the landscape. The graphic score, based on an extract from *The Diary of Virginia Woolf*, in which the author describes the lively, beating rhythm of rain on the surface of a pond, is performed successively, albeit in a singular and free manner each time, by a series of performers

mingling with the flow of walkers. A ritornello is then sketched out along the canal, in which the rain, conjured up here by listening, could have a role to play. The sirens and bells of the boats moored alongside the Arsenal harbour are echoed by the drawn-out breaths of saxophonist Pierre Thévenin under the canal arch. Then begins the slow ballet of locks and passers-by on the banks, the water flows, rises, and we glide with it. From somewhere, the voices of a choir, Claire Serres with Sirène Song, bring to our ears the rediscovered notes of the score. Amid the hubbub, among the horns and engine noise, a ping-pong ball bounces. Alongside the sound of rubber rolling over the worn tarmac, Aymeric de Tapol’s composition can be heard on the speakers carried by skaters along the Quai de Jemmapes. Inspired by Pauline Oliveros’ *Environmental Dialogue* recorded in 2015 from a score extracted from her 1974 *Sonic Meditations*, *For a Helter Skelter Rain* is an invitation to listen and let yourself be carried along. And if some sounds may be too fleeting to merge with, *let them go*. It’s fine to wait and listen.²

Elena Lespes Muñoz

1 Oliveros coined the term *Deep Listening* in 1989, after improvising with Stuart Dempster and Panaiotis in the Fort Worden Cistern in Port Townsend (USA). This term gave its name to the album they released the same year.

2 Notes by Pauline Oliveros for *Environmental Dialogue* adapted from the book *Anthology of Text Scores*, Deep Listening Publications, 2013.

Emily Mast

Collective practices
from Septembre 27th to October 7th
Public exchanges on Saturdays
September 30th and October 7th

It’s 3 April 1983 and Pauline Oliveros is running a stall at a market in Houston. Beneath a banner that reads: “CHEAP COMMISSIONS by Pauline”, she keeps a composition shop and advertises: “1\$ per measure [. . .] Conceptual music-Sonic Meditation Do It Yourself [. . .] Used Music, Second Hand Composition [. . .] Themes for sale, etc.” In a calm face-to-face, she custom-composes scores. With characteristic humour, “Pauline” plays the role of a DIY music merchant in order to create something musical together. In this way, her approach is political: on the one hand, she demonstrates

that musical composition is no less important than the clothes and pottery sold on the neighbouring stalls, and on the other, she pursues her aim of bringing composition within reach of everyone, with the only condition for access being curiosity, playfulness and availability, making music a side-effect of encounter.

Emily Mast is pursuing a similar project of egalitarian artistic practice and co-creation, except that instead of running a stall, she uses dating apps. Based in Los Angeles, her way of working has been transformed within a context polarized by the Trump presidency and the effects of lockdown. Ceasing all material production, Mast responds to growing physical and social distances by creating situations that enable people with diverse identities to meet and share unusual creative experiences. Despite differences, everyone is driven by the same desire to be heard and be moved by others, with these questions in common: how can we trust each other? How can we find agreement, despite and with our differences? In an attempt to counteract the harmful effects of multiple separations suffered on intimate and social levels, Mast proposes a regular way of working that involves “physical movement, vocalization, theatrical play, free writing, hypnosis, tantra, dom/sub dynamics, and durational improvisation”. At Bétonsalon, through a widely publicized call for participation, she is opening up a space for co-creation that allows for the exploration of dynamics of negotiation and adjustments between individuals within the group. Together, they will explore a possibly transformative, unpredictable way of working that is open to dissonance. At the end of the workshop, they will share their experiences with members of the public, knowing that, like Oliveros, that: “It does not matter that all composers are great composers; it matters that this activity be encouraged among all the population, that we communicate with each other in non destructive ways.”

Émilie Renard

Anna Holveck

Collective practices from October 11th to 21st
Performance: Saturday, October 21st

Taken from a painting by Francis Barraud, the logo of the English label His Master’s Voice depicts a dog with its head bent over the horn of a gramophone. With the advent of tech-

nology, the acousmatic property of the voice has become commonplace, and the astonishment of the animal looking for the source of the sound into the machine seems comical. A voice (or sound) whose source cannot be seen or located is called acousmatic.¹ This quality of the voice has its origins in the history of philosophy: acousmatic refers to the disciples of Pythagoras who followed his teaching, “the voice of the master”, behind a curtain, without being able to see him. Using this quality of the hidden voice as a starting point, Anna Holveck makes no attempt to re-enact the codes of top-down teaching or authority of any kind, quite the contrary. Playing on ordinary gestures, such as a hand hiding the mouth to prevent a lazy yawn from being seen, the artist employs the strategies of evasion and concealment of a voice that is constantly hiding from its audience and freeing itself, as if to amplify the voice of the body and the body in the voice.

The hand, which is simultaneously a tool, a mask and an acoustic panel, makes it possible to conceal the source of the voice, as well as to modulate its sonorities and blur its spatial distribution. Concealed behind their hands, the performers are accomplices in the unfolding of the performance imagined for the exhibition, offering the public a collective improvisation using a framework derived from vocal and acoustic research developed with the artist over the course of a workshop and discussions with Clara Schulmann.² Their physical presence discreetly vocalizes and gives voice to a diversity of free-floating voices, from the intimacy of the palm of their hand. Their voices are echoed in a tentative, precarious communion in which the audience’s furtive participation remains a possibility. These anonymous voices create a space for listening and attention, a situation that requires each person to focus on how the sound they produce affects the space and the group and is itself affected by them in return. Playing together also means learning to be together. What Anna Holveck and Pauline Oliveros have in common is that they use the body as an instrument and create immersive listening situations in which each person is both performer and audience, listener and producer of sound. By making the mouth a place for listening, Anna Holveck breaks down the distinctions between speaking and listening, activity and passivity. As in *Horse Sings from Cloud* (1982), where Pauline Oliveros’s voice resonates with her accordion, the vibration of one body calls forth that of another, weaving bonds of vulnerability.

Developing an awareness of sounds and voices with Anna Holveck means developing the ability to control one's own power to act and to let oneself be "taken". It is also about becoming one of many, without a master.

Elena Lespes Muñoz

1 Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, MIT Press, 2006, p. 60.

2 An author, researcher and art critic, she has published *Zizanies* (2020, Paraguay), a bid to reunite the voices that intrude on her life.

Violaine Lochu

Collective practices
from October 25th to November 4th
Système / Berceuse, performance:
Saturday, November 4th

Violaine Lochu sees herself as an heir to Pauline Oliveros, whose works, like those of Meredith Monk, Diamanda Galas and Nina Hagen, accompany her in every creation. There are many similarities between her practice and that of the American composer, from her use of the voice to enter into a relationship with others in *Hybird* and *Unchorus*, for example, to her immersive sound installations that place viewers in a state of attention that is both intense and diffuse in *Hypnorama* and *Signal / Movement*, and the way she relates her artistic practice to the notion of care in *Superformers* and *Battle*.

For this exhibition, the artist was inspired by *Lullaby for Daisy Pauline*, a meditation composed by Oliveros on the birth of her niece, which invites participants to sing the "mmm" sound, "the sound of pleasure", "to their favourite baby or to themselves". With *Lullaby system*, Violaine Lochu explores the lullaby as a mode of relationship, as a way of taking care of oneself and others. These melodies are special in several ways. Often transmitted through bodily contact, in soft, low frequencies, they appeal to the sense of touch as much as to the sense of hearing. They highlight the tactile nature of sound and the sensual, vibratory relationship that is established through it. Like the babbling of a baby, which the artist has already explored in her vocal performance *Babel Babel*, the lullaby is made up of sounds that are affected, i.e. that carry a strong emotional charge and are filled with pleasure and satisfaction. As a result, it is both extremely individual and collective.

While it touches the most intimate part of us, it also connects us to traditions handed down from generation to generation, usually by women.

Violaine Lochu, accompanied by three guests whose practices lie at the crossroads of music and somatic care—Alixé Llamas, Soledad Chevalier and Cathy Gringelli—will be experimenting with the various aspects of the lullaby during a period of collective research at Bétonsalon. They will be improvising "experimental lullabies" combining the tactility of sound and the sonority of gesture.

Visitors will be able to experience the emotional power of the lullaby and the way it *touches* bodies and minds in a final performance that will alternate between collective moments and more private situations where the songs will be addressed to them personally.

Maud Jacquin

Célin Jiang

Collective practices with university students and staff in November, in partnership with the Culture Department of Université Paris Cité.
Sharing session: Tuesday, November 28th

In 1969, Pauline Oliveros wrote *In memoriam: Nikola Tesla, Cosmic Engineer*, a tribute to the inventor and developer of alternating electrical current, in response to a commission from the Merce Cunningham Company. The piece draws much of its sonic material from an impromptu walkie-talkie conversation across the Nazareth College building (Rochester, US) between performers John Cage, Gordon Mumma, Jean Rigg, David Tudor and Pauline Oliveros herself, who were invited to "initiate a discussion about the acoustic environment in which they perform."¹ After commenting on the "possible subject matter" called for by the score, such as the "shape and dimensions of space", "temperature", "sound reflection, directivity, reverberation, interference, resonance", they "explore the acoustic environment physically" using instruments such as a bugle or cap pistol.

Célin Jiang takes Pauline Oliveros' practice of listening, composition and collective improvisation as her starting point, and invites a group of students to explore with their ears and bodies the corridors and spaces of the university which the composer herself visited during a conference in 2009.² Célin Jiang is an artist-researcher who graduated from the Haute

école des arts du Rhin (Strasbourg) in 2018. Through her work, she examines the way in which technologies shape our cultural conceptions and our relationship to the world. By proposing mediated collective listening experience (through a series of technical devices), followed by deferred analysis and live compositions, the artist invites students to extract themselves from the familiar environment to better immerse themselves in its strangeness and discover the paradigms at work. Voices, noises from chairs, hubbub, diffuse silences . . . what do the sounds of the university have to say about bodies, the discipline and knowledge that populate it, transmission, the hierarchies that are constructed and dismantled there? Inspired by cyberfeminism, Célin Jiang embraces technology as a tool and a means of connecting with the world in order to question the frameworks, especially those of oppressive nature, of the lived and felt. By encouraging participants to be taken by surprise by the unexpected, the twists and turns and the effects of negotiating each other's listening, she reveals how technology can be understood simultaneously as a means of making music and as the expression of a profoundly social effort to create community. Elena Lespes Muñoz

1 Pauline Oliveros, *In memoriam: Nikola Tesla, Cosmic Engineer*, 1969, score. Pauline Oliveros Papers, Université de San Diego (Box 4, Folder 6).
2 "The collective intelligence of improvisation" in the framework of the symposium *L'improvisation: ordres et désordres. Faits d'art et faits de société* at University Paris Diderot — Paris 7, during Sons d'hiver festival, January, 21st and 22nd 2009.

Julia E Dyck Jiang

Collective practices *Sound baths*
& *Mind baths hypnosis*, hypnosis sessions in the exhibition space from November 8th to 18th

A Canadian artist, hypnotherapist and radio producer living between Brussels and Montreal, Julia E Dyck explores the potential of sound and voice, their frequencies and resonances, in collective performative and therapeutic practices.

Approaching sound, vibrations and waves as important agents of healing, Dyck considers real listening, to the environment and to others, to be a potentially anti-normative and *queer* act. In so doing, they are following in the foot-

steps of Pauline Oliveros's *Deep Listening* and her methodology of paying attention to what is not at first audible or perceptible, as a means of bringing individual and community trauma to the surface.

Julia E Dyck's practice includes their own modes of transmission and dissemination, such as the monthly community hypnosis sessions they conduct in their Brussels studio with sound artist Diana Duta, the meditative lecture performances they offer, and the personalized sonic prescriptions composed of poetry, sound creations, binaural beats and ASMR that they produce with the Audio Placebo Plaza collective (with Erin Gee and Vivian Li).

At Bétonsalon, Julia E Dyck is drawing on the relaxing, purifying and transformative potential of public baths, and their role as places of ritual, intimacy and vulnerability, to offer a workshop incorporating vocal sessions, sound meditation and group hypnosis. The practice will be based on the physiological and liberating benefits of choral singing, and on the frequencies and deep vibrations provided by the Gregorian scale. The public will be welcomed to open sound-bath sessions, where participants and choir members will perform open scores.

Julia E Dyck will also be offering hypnosis sessions in smaller groups, particularly for queer people and those who are out of tune with society's supposedly harmonious standards. These sessions are designed to take the therapeutic relationship beyond the one-to-one relationship between an expert and a patient, and to establish a chosen forum for collective healing processes. Mathilde Belouali-Dejean

Christopher Willes

Collective practices and work sessions
open to the public with
Ellen Furey and Brendan Jensen
from November 22nd to December 2nd

Christopher Willes shares with Pauline Oliveros an exploratory approach to the role of listening in collective processes. For *Sound for Dancers*, which takes its title from a note found by the artist in Oliveros's archives, he stands at the intersection of dance and experimental music (whose historical roots in North America are closely linked) to investigate various choreographic and somatic approaches to sound production and listening within

a group. With the help of two of his collaborators, the dance artists Ellen Furey and Brendan Jensen, he proposes to transform Bétonsalon into a collective research space, with the involvement of dancers invited through a call for participation.

Together, they will explore the tactile nature of sound and the relationship between movement and listening, to create new forms of sensoriality and ways of forming a group through this shared experience. In concrete terms, they will be experimenting with two types of practice: what the artist calls “sound choreographies” and “guided listening”. The “sound choreographies” are scripted collective improvisations inspired by somatic care methods such as the Alexander Technique and involving musical instruments and objects that have been diverted from their usual uses. “Guided listening” is a kind of sound massage based on electronic music compositions designed by Christopher Willes to be transmitted by touch and/or in very close physical proximity; During these massages, a performer will use tactile speakers and objects with a high sensory potential, projecting lights onto the body of a participant. These practices will be shared with the audience in a final performance; visitors will be invited to wander around the space and watch various collective improvisations, before being invited to take part in an individual “guided listening” experience. This experience should enable visitors to encounter the material dimension of listening and the ability of sound to transcend the limits of the body and establish a sensory relationship with others and the world around us. For Christopher Willes, Ellen Furey and Brendan Jensen, *Sound for Dancers* is one stage of a research that will lead to the creation of a new work entitled *RADIANCE* which connects experimental music with alternative healing practices.

Maud Jacquin

No Anger

Video broadcast November 24th and 25th, as part of Space Brain Laboratory “station” at Bétonsalon with IAC – Villeurbanne

With *The Witness*, Pauline Oliveros calls on us to progressively extend our attention to ourselves, others and the environment, until we find a balance between focused listening

and global awareness. This attention extended to all registers of sound, held by “*The Witness*”, aims to overthrow the active hierarchy between signals we pay attention to and background noise deemed insignificant. Listening with Oliveros means toppling these value systems that differentiate between the familiar and the illegitimate. In short, it is to occupy the role of a “witness” who knows how to embrace sound in its entirety, sounds that are both known and unknown.

The researcher and artist No Anger draws on their own experience to question hegemonic images of disabled bodies. In texts, lectures, performances and videos, they describe the different ways the social gaze imposes upon them an identity that contrasts with their own bodily experience, driven by an emancipatory force.

When we told them how Pauline Oliveros’ work engages us in an undoing of invisible oppositions, No Anger described an experience of discrimination in which these oppositions were clearly at work: a theater refused them access to a performance on the grounds that they might disturb the silence with their uncontrolled vocalizations. Seen from this ableist perspective, their voice became a form of noisy otherness and their whole person was reduced to a single malfunction beyond their control.

No Anger is in a wheelchair, they talk by writing, via a screen, erasing their words as they go along to keep the memory of the exchange lively and employing a variety of alternative codes to punctuate their conversations. The texts from their public lectures are displayed on a large screen and are read in a computer-generated voice.

For “Un·Tuning Together”, No Anger has produced a new video in which they employ their different registers of speech: what they call their “voice-voice” or their “laryngeal voice”, an intimate voice reserved for those they are closest to, and their computer-generated voice, a generic feminine substitute that has become their public voice. From one voice to the other, they retrace their learning process and the assignment of their different voices according to the situation. As a witness to their multiple voices, they seek to blur the distinction that has opened up, in spite of themselves, between audible, controlled and meaningful sounds and noises deemed illegitimate, mouth or keyboard noises. They count up to a hundred in their voice-voice, keeping track of their command of the situation. Émilie Renard



Pauline Oliveros (in the center) leading a Deep Listening session at the Incubate festival, Wilhelmina Park, Tilburg, Netherlands, 2014. Photo: William van der Voort.

cl
 "I try to make
 situations that
 will make
 me change."

Note from Pauline Oliveros, personal papers, 1977.
 Special Collection & Archives, University of California, San Diego.
 Courtesy Pauline Oliveros Trust.

Colophon

Editors: Maud Jacquin and Émilie Renard
 Editorial coordination: Elena Lespes Muñoz
 Translation: Louise Jablonowska and
 Annie-Rose Harrison-Dunn (in English)
 Proofreading: Clémentine Rougier and Julia E Dyck
 Graphic design: Catalogue Général
 (Marie Proyart, Jean-Marie Courant & Sarah Fenrich)
 Printed by Média Graphic, 2023, 1500 copies
 Images: Courtesy of the artists, and Oliveros' documents from private archives, Mills College at Northeastern University and the University of California, San Diego. © ADAGP, Paris, 2023 / Célin Jiang, Violaine Lochu, Lauren Tortil

Team

Émilie Renard, Director
 Ariane Obert, Administrator
 Mathilde Belouali-Dejean, Head of exhibitions
 Elena Lespes Muñoz, Head of outreach
 Susie Richard, Cultural Mediator
 Rosa Mota Robles, Myriam Chaoui,
 Communication assistants (apprenticeship)
 Virginia Quadjovic,
 Production assistant (service civique)
 Ariel Blas, Production assistant (internship)
 Annarosa Spina, Public outreach
 coordination assistant (service civique)
 Romain Grateau, Technician

Thanks

Artists and collaborators,
 For Konstantinos Kyriakopoulos: Valentin Begarin,
 Marie-Jo Albrecht, Romain Best, Caroline Curdy and
 Louise Nicolas de Lamballerie · Martha Salimbeni
 for the graphic design of Oliveros' scores ·
 All the exhibition partners, as well as:
 Julie Armstrong-Boileau, Jean-François Bélisle and
 Anne-Marie St-Jean Aubre from Musée d'art de
 Joliette, Québec · Franck Balland and Antonia Scintilla
 from the Fondation d'entreprise Pernod Ricard ·
 Nathalie Ergino and Anna Marazanof from
 Space Brain Laboratory, IAC — Villeurbanne ·
 For Oliveros' archives: IONE and Antonio H. Bovoso,
 Lara Jones, James Lindbloom de Roaratorio,
 Al Margolis and the Northern Contemporary
 Ensemble · Janice Braun and Rebecca Leung from
 Mills College at Northeastern University, Michelle
 Hélène Mackenzie and Lynda Claassen from
 University of California, San Diego · Théo Jarrier
 from Souffle Continu.

This exhibition is the second part
 of "Dissolving your ear plugs", curated by
 Maud Jacquin and Anne-Marie St-Jean Aubre,
 at the Musée d'art de Joliette, Québec,
 from June 11 to September 4, 2023.

Exhibition Partners

The exhibition is produced in collaboration with
 the Musée d'art de Joliette, Quebec. It is supported
 by ADAGP — Société d'auteurs française pour
 les arts visuels, the Fondation d'entreprise Pernod
 Ricard, the ministère des Relations internationales
 et de la Francophonie du Québec and the ministère
 de l'Europe et des Affaires étrangères de la République
 française, as part of the Commission permanente
 de coopération franco-québécoise (CPCFQ),
 the Institut français and the City of Paris,
 and the international residencies program
 at the Centre d'accueil et d'échanges des Récollets
 de la Ville de Paris; and is in partnership with the
 IAC – Villeurbanne for the Space Brain Laboratory.

The performance of Lauren Tortil is part of
 the Bétonsalon "Sunbathed Ears" program,
 supported by the DRAC Île-de-France,
 on the occasion of the Odyssée with Petit Bain and
 the Journées européennes du patrimoine 2023.
 It is co-produced with *Duuu radio as part of the
 Artistes et Sportifs Associés de la Ville de Paris 2023
 program, and in collaboration with Canauxrama.
 Lauren Tortil received support from ADAGP
 for the recording. Curator: Elena Lespes Muñoz.

Bétonsalon Partners

Bétonsalon – Centre for Art and Research
 is supported by the City of Paris,
 the Île-de-France Regional Board of Cultural Affairs –
 Ministry of Culture, and the Île-de-France Region,
 with the collaboration of Université Paris Cité.
 Bétonsalon is a cultural institution of the City of Paris,
 certified institution of national interest
 by the Ministry of Culture.
 Bétonsalon is a member of d.c.a. – association
 for the development of art centers in France,
 TRAM, Réseau art contemporain Paris / Île de France,
 and Arts en résidence – Réseau national and
 BLA! – national association of mediation
 professionals in contemporary art, as well as a partner
 of the Souffleurs d'Images service for access
 to culture for blind and visually impaired people.



39

“Listening in every possible way,
to everything it's possible to hear”

MAUD JACQUIN
ÉMILIE RENARD

48

Notes

MATHILDE
BELOUALI-DEJEAN
MAUD JACQUIN
ELENA LESPEŠ MUÑOZ
ÉMILIE RENARD

UN · TUNING
TOGETHER

Practicing listening with
Pauline Oliveros

No Anger · Julia E Dyck · Célin Jiang
Konstantinos Kyriakopoulos
Anna Holveck · Violaine Lochu · Emily Mast · Lauren Tortil
Christopher Willes with Ellen Furey and Brendan Jensen
with works by Pauline Oliveros
and contributions from IONE and Deep Listeners
Ximena Alarcón · Sylvie Decaux · Lisa Barnard Kelley

Exhibition from September 20th to December 2nd 2023
Curators: Maud Jacquin and Émilie Renard

Wednesday to Friday, from 11am to 7pm
Saturday, from 2pm to 7pm · Free entrance
9 esplanade Pierre Vidal-Naquet 75013 Paris
M14 & RER C: Bibliothèque François-Mitterrand
www.betonsalon.net
+33.(0)1.45.84.17.56 · info@betonsalon.net

BÉTONSALON
CENTRE FOR ART
& RESEARCH

UN · TUNING TOGETHER

Pratiquer l'écoute avec
Pauline Oliveros

No Anger · Julia E Dyck · Célin Jiang
Konstantinos Kyriakopoulos
Anna Holveck · Violaine Lochu · Emily Mast · Lauren Tortil
Christopher Willes avec Ellen Furey et Brendan Jensen
avec des œuvres de Pauline Oliveros
et les participations de IONE et des Deep Listeners
Ximena Alarcón · Sylvie Decaux · Lisa Barnard Kelley

Exposition du 20 septembre au 2 décembre 2023
Curatrices: Maud Jacquin et Émilie Renard

Du mercredi au vendredi de 11h à 19h
Le samedi de 14h à 19h · Entrée libre
9 esplanade Pierre Vidal-Naquet 75013 Paris
M14 & RER C: Bibliothèque François-Mitterrand
www.betonsalon.net
+33.(0)1.45.84.17.56 · info@betonsalon.net

BÉTONSALON
CENTRE D'ART &
DE RECHERCHE