

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE ACCOMPAGNANT L'ŒUVRE

PRÉSENTÉ À

L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA MAÎTRISE EN ART

VOLET CRÉATION

Pour l'obtention du grade : Maître en arts M.A.

PAR

LUIS FELIPE ORTEGA GIL

Installation sonore où le son devient le geste spatial à écouter.

NOVEMBRE 2012

Ce travail de recherche a été réalisé
à l'Université du Québec à Chicoutimi
dans le cadre du programme de la Maîtrise en art

CONCENTRATION : CRÉATION

Pour l'obtention du grade : Maître en arts M.A.

RÉSUMÉ

EXPÉRIENCES

Depuis quelques années, ma démarche artistique ainsi que mon travail comme collaborateur m'ont plongé dans la complexité de l'espace sonore pour développer un instrument de composition dédié à la spatialisation sonore en temps réel, appelé *El escuchatorio*.

Cette démarche m'a permis de vivre des situations inconnues et inédites. Je suis devenu un auditeur des phénomènes polymorphes et changeants qui apparaissent grâce à une manipulation des objets sonores dans l'espace. L'espace étant considéré ici comme un tout, comme un corps qui bouge.

Dans mes présentations musicales ou dans des collaborations sonores, je me suis confronté à des questionnements par rapport à l'espace où l'œuvre sonore est présentée.

Les objets utilisés dans chaque intervention sonore ont provoqué des questionnements en lien avec leur manipulation dans l'espace ainsi que dans les interventions sonores faites en temps réel et en temps différé (enregistrement).

Je me suis posé des questions comme: la spatialisation sonore et leurs techniques sont-elles de la même nature pour une présentation dans une salle de concert que l'œuvre fixée sur support, disposée à être projetée grâce à une spatialisation sonore en temps réel?

Y a-t-il des natures différentes d'espaces pour ressentir le son?

Pour pouvoir répondre en partie à ces questions, je cherche à identifier les nouvelles techniques de composition liées à l'enregistrement et les raisons de leur fondement ainsi que la manipulation des objets sonnants et sonores.

Ma réflexion s'inscrit dans un travail oscillant entre mes projets personnels sur le son et mes participations en tant que collaborateur.

REMERCIEMENTS

À Jean-Paul Quéinnec pour son support tout le long de notre amitié

A mi familia y a la banda.

A ti por habitar el sonido y escuchar el gesto espacial.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	III
REMERCIMENTS	IV
TABLE DES MATIÈRES	V
LISTE DES FIGURES	VII
INTRODUCTION	
1. CHAPITRE : L'ESPACE	4
1.1. PERCEPTION DE L'ESPACE	5
1.1.1. Le centre de l'univers	5
1.1.2. La perception de l'autre	6
1.1.3. Lecture du paysage	8
2. CHAPITRE : ESPACE DE MUSIQUE	10
(où l'espace pour une dramaturgie musical)	
2.1. ESPACE DE CULTE, ESPACE MUSICAL	11
2.2. POLYPHONIES	12
2.3. REPRÉSENTATIONS RELIGIEUSES ET LE PROFANE	13
2.4. EXPÉRIMENTATION VOCAL	15

2.5. LA SALLE DE CONCERT : UN DISPOSITIF SONORE	16
2.6. PAYSAGE SONORE	17
2.7. LE TEMPS	19
2.8. ÉCOLOGIE SONORE	20
2.9. LA REPRÉSENTATION, L'ÉVÉNEMENT, LA SITUATION	21
2.10. INSTALLACTION	21
3. CHAPITRE :	23
OBJET + ENREGISTREMENT + HAUT-PARLEURS + INSTALLATION	
3.1. LES PREMIÈRES INSTALLATIONS	25
3.2. ANCORAGE ARTISTIQUE	28
3.3. REGARD RÉTROSPECTIF SUR MES PROJETS	29
3.3.1. 2009 : Eje de X, eje de Y, la perception de l'autre dans l'espace	29
3.3.2. 2010 : Un couloir	35
3.3.3. 2010 : Ventillaccion	37
3.4. PROPOSITION	41
CONCLUSION	51
BIBLIOGRAPHIE	54
ANNEXE-ARCHIVES	55

LISTE DES FIGURES

<i>Figure 1 : CHION, MICHEL, Le son au cinéma, Editions de l'Etoile, 1985, p. 33.</i>	15
<i>Figure 2 :</i> http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Symphonic_orchestra-fr.svg	17
<i>Figure 3 : Photo : Luis Felipe Ortega Gil, La oficina, 2001</i>	23
<i>Figure 4 : Croquiz, La oficina, spatialisation sonore, Metepec, Mexico, 2001</i>	24
<i>Figure 5 : Foto : Luis Felipe Ortega Gil, Dj Prophet and DJ Evil, 2001</i>	25
<i>Figure 6 : Photo Nicolas Longpré, Galerie l'Oeuvre de l'Autre, 2009</i>	26
<i>Figure 7 : Croquis 1 de l'installations sonore (Boîte Noire, Uqac)</i>	28
<i>Figure 8 : Croquis 2 de l'installations du projection visuel (Boîte Noire, Uqac)</i>	29
<i>Figure 9 : Croquis de l'installations du projection visuel et sonore (entre deux, Uqac)</i>	33
<i>Figure 10 : Acosmonium</i>	35
<i>Figure 11 : Croquis de l'installa-action au théâtre de l'uqac</i>	36
<i>Figures 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21 :</i> <i>Installations sonores réalisées au Mexique entre 2001 à 2007</i>	47
<i>Figures 22, 23, 24 :</i> <i>« Eje de x, eje de y. La perception de l'autre dans l'espace ». UQAC 2009</i>	48
<i>Figures 25, 26, 27, 28, 29, 30 :</i> <i>« Ventilaccion » UQAC 2010</i>	49

INTRODUCTION

L'être humain est capable de construire de la musique grâce à quatre dimensions : Les hauteurs, les durées, les timbres et la spatialisation. La dialectique musicale consiste à projeter à partir d'un dispositif acoustique ou électronique qui permet de rendre lisible la proposition musicale, c'est-à-dire une dialectique vue dans ses dimensions telles que le son, le discours et l'œuvre musical.

La matérialisation de la dialectique musicale est possible dans l'espace acoustique si on mélange les quatre dimensions en obtenant comme résultat un signal sonore. A. Moles dit :

« ... leur intervention peut être décrite comme donnant naissance à une série des *lois d'organisation*, soit *harmoniques*, lorsqu'elles gouvernent la structure des spectres instantanés, soit *mélodiques*, lorsqu'elles réagissent l'évolution des spectres instantanés en fonction du temps [...] ces *lois harmoniques* réagissent le comportement des spectres instantanés appelés *symboles* [...] les lois mélodiques quand elles gouvernent la succession de ces tranches de spectres, et les font participer à une évolution continue.»¹

Donc, si on parle du lieu qui est l'espace d'accueil d'une œuvre perçue en tant que « cadre physique », on pourrait dire que ce « cadre physique » est le support tangible pour créer un espace imaginaire.

Alors, une œuvre conçue dans un espace physique et décrite dans un espace imaginaire renvoie vers des questionnements par rapport aux espaces de compositions, aux espaces de création ainsi qu'aux espaces de projection sonore.

¹ A. Moles, « Les musiques expérimentales », Éditions du cercle d'art contemporain, Paris, Zurich, Bruxelles, 1960, p.57.

Tout le long de ce mémoire, j'aimerais surtout nous plonger dans différentes approches musicales ainsi que dans des techniques de composition et surtout dans des dispositifs « installatifs » de projection.

Ainsi au chapitre I, je parlerai de la perception qui me guide parmi les évènements qui se passent dans le monde qui m'entoure, où je (re)connais des phénomènes. La perception me permet de créer une meilleure lecture de l'environnement sonore et visuel autour de moi.

Dans le chapitre II, j'évoquerai l'espace qui est le moteur principal de cette recherche ainsi que le geste spatial qui s'y rattache. J'exposerai comment le fait d'habiter les sons émis par la nature permet d'avoir une meilleure écoute des espaces.

Au chapitre III, j'articulerai mes expériences vécues dans différentes installations sonores avec des formes de recherche conçues par d'autres artistes.

CHAPITRE I

L'ESPACE

1.1 PERCEPTION DE L'ESPACE.

Le mot *perception* qui vient de latin *perceptio* « l'action de recevoir »², permet de faire la représentation dans notre cerveau d'une image de tout ce qui nous entoure dans le monde physique tel que les objets, les odeurs, les textures, les saveurs et bien sûr les sons.

Il existe aussi d'autres formes de perception plus complexes comme la *perception de l'espace*, où nous formulons par exemple une représentation relative de la distance qui pourrait exister entre les objets qui se retrouvent dans un lieu déterminé. Je commence ici une première approche de la *perception de l'espace*, que je tenterai de développer plus tard en évoquant mes recherches en création

1.1.1 Le centre de l'univers

La première perception que je souhaite aborder est la perception immédiate ou la *perception du centre de l'univers*. Abraham A. Moles parlait d'une philosophie de la centralité où « le moi est le centre du Monde »³.

L'homme prend son être en tant que point central de l'univers où il est capable de faire une lecture telle que : Moi, je suis ici et je suis maintenant, après, à partir de ce point de départ, je fais la lecture de mon entourage.

² Dictionnaire Le Robert, Petit Robert, Paris, 2002, p.1897.

³ A. MOLES, Psychologie de l'espace, Casterman, Belgique, 1972, p.8.

Moles, continue avec sa réflexion en précisant : « Moi, ici et maintenant, je suis le centre du monde et toutes choses s'organisent par rapport à moi dans une découverte en fonction de mon audace. »⁴

Cette idée du centre de l'univers ne fonctionne pas comme une sphère de cristal où l'on rejette le monde extérieur. Mais elle développe le principe selon lequel, nous devrions habiter *le centre de l'univers, le ici et maintenant* pour mieux recevoir et percevoir le monde; ces événements et ces phénomènes qui jouent et se manifestent tout autour de nous dans la vie quotidienne, c'est-à-dire, un espace qui aide à avoir une perception de l'autre.

1.1.2 La perception de l'autre

L'être humain, une fois qu'il a acquis à la perception de lui-même, sera capable de percevoir plus clairement le reste du monde en tant qu'événements et phénomènes. Cette une pensée contraire à celle du *centre de l'univers*, mais en fait, jamais ces idées ne sont séparées l'une de l'autre. C'est un va-et-vient qui existe dans la perception même.

Alors, nous pourrions dire que l'on commence à diviser l'espace selon la perception du monde, duquel nous sommes à la recherche. Nous découpons un même espace par l'axe *X* et l'axe *Y* pour créer une troisième dimension l'axe de *Z*, comme dans un plan « cartésien ».

⁴ A. Moles, Op. Cit., p8.

Revenons à Abraham A. Moles, quand il évoque la philosophie de l'entendue : « Le monde y est en affecté étendu et limité, contemplé par un observateur qui n'y *habite* pas, dans lequel tous les points sont a priori équivalents, nul d'entre eux n'y est privilégié au regard de l'observateur »⁵ qui sera capable de commencer à faire une lecture de l'espace. C'est l'observateur qui commence à percevoir chaque axe d'un plan « cartésien ».

Si nous considérons que la notion d'espace peut se comprendre comme l'explique Abraham A. Moles, il ne reste que le même espace réduit à des coordonnées dont l'origine (le centre de l'univers que je viens de décrire plus haut) est arbitraire. Donc dans un va-et-vient de notre perception de l'espace, nous sommes capables de repérer chaque axe que divise l'espace pour améliorer sa lecture.

L'espace, grâce aux réflexions précédentes, devient un quadrillage pour que chaque axe - soit l'axe « *X* », « *Y* » ou/et « *Z* » - se mélange constamment entre eux.

Nous sommes placés dans l'espace selon une impartialité créée par l'observateur qui rend la pensée publique :

« Je pense que les objets ont toujours une lecture personnelle, car ils m'interpellent pour les utiliser, mais aussi pour faire exister une lecture externe comme un visiteur qui arrive pour voir l'exposition. C'est à ce moment-là que l'objet devient un élément politique et culturel où la réponse et l'interprétation se fait diverse [...] ce qui m'appartient au même temps appartient au public, et vice versa. »⁶

Donc, nous pourrons dire que ces deux façons de percevoir l'espace (*le centre de l'univers, et la perception de l'autre*) sont deux philosophies totalement contradictoires mais en même temps essentielles l'une à l'autre, comme je viens de le nommer. L'une permet d'habiter la pensée de l'autre, en créant divers points de perception et en même temps, en prenant des

⁵ A. Moles, op. cit., p.9.

⁶ Interview de Damian Ortega dans le cadre de XIV Biennale de sculpture de Carrara <http://www.youtube.com/watch?v=jop8BCDpT5w> (consulté le 20 juin 2012)

points d'accrochage par relation aux espaces et à tout événement auquel nous sommes exposés dans la vie quotidienne.

1.1.3 Lecture du paysage

Moles élargit cette réflexion en se demandant si « [I]l'autre apparaît-il comme semblable à moi ? »⁷, pour tout de suite après formuler l'idée: « Qui donc est le centre du monde, de lui ou de Moi? Or, il n'existe dans le système même du centre de perception, aucune réponse « logique » à une question de ce genre, autre que le combat »⁸.

Je viens de nommer deux systèmes de pensée et de perception envers des espaces que nous habitons, et nous voyons qu'il existe des différences très marquantes entre ces deux systèmes, *le centre de l'univers et la perception de l'autre*. Par exemple, nous pouvons dire que le système, *le centre de l'univers*, commence par un apprentissage dès que nous sommes enfants. Il n'y a pas un raisonnement profond et nous réfléchissons selon nos expériences d'apprentissage quotidien. Tandis que le deuxième système, *la perception de l'autre*, agit en s'appuyant sur une observation plus philosophique qui consiste en une lecture de notre entourage d'une façon plus laborieuse.

Ces notions de perception de l'espace, notamment à travers notre position et notre lecture, me permettent d'ouvrir ma réflexion sur la relation entre le son et le lieu de diffusion. Je voudrais

⁷ A. MOLES, op. cit., p.10.

⁸ Ibidem. p.10.

ainsi montrer qu'historiquement, le son se compose et s'enrichit avant tout depuis la spécificité des espaces, laquelle nous conduit à nous intéresser à la notion d'*écologie sonore* qui représente une partie fondamentale de cette recherche que je décrirai plus tard.

CHAPITRE II

ESPACE DE MUSIQUE

(ou l'espace pour une dramaturgie musicale)

2.1 ESPACE DE CULTE, ESPACE MUSICAL.

L'espace a été utilisé comme lieu de culte dès début de l'ère chrétienne pour développer une façon de musicaliser ce même espace, mais aussi pour créer une dramaturgie sonore dans ce dit espace.

Au Mexique par exemple, durant les célébrations telles que l'union de deux personnes, ou la célébration d'un anniversaire, ou encore la purification de l'esprit d'un être humain, la musique était un des points centraux du processus de création et jamais un accessoire pour et par les rituels. Ainsi, continue de se pratiquer le Temazcal⁹.

Le rituel du « *Temazcal*¹⁰ » commence dès qu'on arrive dans l'espace et lors de la construction de « *Temazcal* ». Des chants et des musiques accompagnent tout le long le rituel. Il existe alors une grande relation entre les objets, l'espace, la musique et l'esprit.

⁹ Voir CD en annexe Track 1, Track 2. Captation sonore de préparatifs de rituel Temazcal, San Felipe Tlalmimilolpan, México. 2010.

¹⁰ Un **Temazcal** est une sorte de hutte à sudation originaire des civilisations pré-hispaniques de l'Amérique centrale. Le terme temazcal provient du mot Nahuatl temazcalli ("maison de chaleur"). Le terme est également écrit temezcal, temascal, ou temescal. Il était utilisé lors de cérémonie de soins pour purifier le corps ou pour soigner certaines maladies, améliorer la santé, ou chez la femme pour accoucher.

Il est encore utilisé de nos jours au Mexique ou en Amérique centrale pour des raisons spirituelles ou des soins de santé. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Temazcal> (consulté le 15 septembre 2012)

2.2 POLYPHINIES.

Dès que la religion chrétienne a été déclarée religion officielle en occident (et en Amérique depuis le 1492, avec l'arrivée des Espagnols) et qu'elle s'est pratiquée habituellement dans les églises, on a eu accès aux premières polyphonies¹¹ qui consistaient à embellir, à enrichir et à épaisseur une mélodie selon sa nature sonore.

Du Moyen-Âge à la Renaissance, se développaient des mélodies liturgiques qu'on appellera par la suite *vox principalis*. Elles étaient en étroite corrélation avec la dramaturgie et l'utilisation de l'espace. Si les *voix principalis*¹² se propagaient comme une seule voix et en un seul timbre ces dites voix pouvaient être soutenues par des *voix organalis*.

Donc, chaque église ou chaque abbaye avait en soi des particularités acoustiques donnant comme résultat les premières créations polyphoniques et en même temps, rendant vivantes les premières expérimentations musicales.

Si nous reprenons les mélodies telles que les *voix principalis* et en même temps les *voix organalis*, nous serons capables de reproduire l'étroite relation que R. de Candé décrit ainsi : « Les voix simultanées doivent toujours être parallèles, c'est-à-dire semblables et en

¹¹ Si on se réfère à l'aspect musical, le terme appartient à la musique vocale, en particulier du XII^e au XVI^e s. Il s'agit d'un procédé d'écriture qui consiste à superposer deux ou plusieurs lignes, voix ou parties mélodiquement indépendantes, selon des règles contrapuntiques; par métonymie, composition écrite selon ce procédé. Par extension C'est une superposition de deux ou plusieurs mélodies indépendantes, vocales et/ou instrumentales, ayant un rapport harmonique ou non. <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/polyphonies+> (consulté, le 12 novembre 2012)

¹² La voix principale (*vox principalis*) repose sur un fragment de mélodie grégorienne et est placée en haut, du moins, au cours des premiers siècles. La voix organale (*vox organa*) représente le contre-chant ajouté à la voix principale en guise d'accompagnement. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Organum> (consulté, le 12 novembre 2012)

consonance parfaite formant entre elles des intervalles d'octave, de quinte ou de quarte»¹³.

Nous aurons alors la possibilité de comprendre que l'espace et les événements qui s'y déroulent seront tout le temps en étroite corrélation.

Une fois compris ce qu'est la *voix principalis*, la *voix organalis* et l'utilisation de l'espace, nous pourrions nous demander si chaque espace et ses caractéristiques ou ses natures acoustiques de culte ont en partie influencé les premières formalisations musicales?

2.3 REPRÉSENTATIONS RELIGIEUSES ET LE PROFANE.

Dans le contexte de la musique liturgique, le mot « *monodique* » est la représentation de la *monodie*, c'est-à-dire que les sons sont placés dans une structure musicale, dont ceux de nature vocale, de façon à être identifiés par leur fréquence et au même temps, constamment séparés par des intervalles. Ces sont les intervalles qui vont créer l'unisson. L'un des exemples les plus marquants ce sont les chants grégoriens.¹⁴

Il existait à la fin du IXème siècle, des représentations théâtrales ou des scènes courtes pour raconter les passages mystérieux de l'histoire chrétienne ou « [I]es sujets sont empruntés aux scènes dramatiques de la Bible »¹⁵ pour raconter les épisodes de la vie de Jésus, celle des prophètes ou des miracles qui ont marqué et écrit l'histoire chrétienne.

R. DE CANDÉ, Histoire universelle de la musique, Éditions du seuil, 1978, p.252.

¹⁴ Comme exemple d'une utilisation contemporaine de ce procédé, on peut écouter Masked Ball d'après le CD "Flood" de Jocelyn Pook. <http://www.youtube.com/watch?v=go4E4tNGQks>

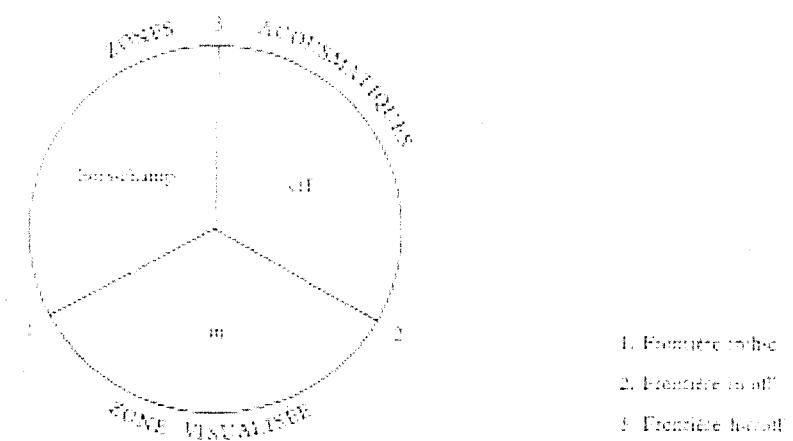
¹⁵ R. DE CANDÉ, Histoire universelle de la musique, Éditions du seuil, 1978, p.246.

Tout le long du Moyen-Âge, ces représentations de passages de la Bible ont un grand succès auprès des fidèles car les mêmes fidèles participent à ces représentations qui se déroulent dans les églises en créant les premières polyphonies.

Nous n'avons qu'à écouter ainsi qu'à regarder les représentations d'opéras datant du XIII^e siècle, tel que *Carmina burana* appelée aussi, *Codex buranus*¹⁶ dont les représentations des drames liturgiques sont montrées aux auditeurs.

Si nous sommes attentifs, nous pouvons voir les instructions qui y sont données concernant les positions topographiques des participants. Nous pouvons aussi repérer les déplacements explicites, toujours en accord avec le déroulement de chaque action du drame, lesquelles vont en même temps se mélanger avec la scénographie.

Cette considération topographique du Moyen-Âge nous ramène à des analyses contemporaines sur l'espace. Tout espace physique qui reçoit une œuvre sonore soit produit par le cinéma, par l'opéra, ou le théâtre, développera toujours la notion de *champs et hors champs* que Michel Chion évoque à partir de trois zones acoustmatiques.



¹⁶ http://fr.wikipedia.org/wiki/Carmina_Burana

Figure 1 : Shéma Chion Michel, L’audio-vision, Son et image au Cinéma, (1990).

Les représentations sonores ont quelquefois une présence visible ou invisible, de la même façon que les chœurs d'une église. Si nous nous asseyons face à l'autel, notre perception physique des chœurs, du côté gauche ou/et du droit est réduite. Au final, les auditeurs, pris dans ces phénomènes similaires à ceux de la messe dans une église, ont la sensation d'être englobés car le son voyage dans ce même espace.

2.4 EXPÉRIMENTATION VOCALE.

Avec notre œil « topographique », nous pouvons voir l'espace physique qui est délimité par des parois. Avec notre oreille, nous sommes capables de percevoir l'espace de composition qui existe dans une place. Quand ces parties s'entrecroisent dans un espace « [c]’est la pensée polyphonique [...], la composition de mélodies originales simultanées [qui] fera d'une dimension verticale insolite l'un des principes essentiels de la création musicale »¹⁷.

Cette pensée polyphonique sera très marquée avec un maître de chapelle et avec la titularisation des musiciens : « les voix cessant d'être parallèles, quand l'une monte l'autre descend et réciproquement. La voix principale est grave, la voix organale ou « déchant au dessus » »¹⁸.

¹⁷ R. DE CANDÉ, op. cit., p.253.

¹⁸ R. DE CANDÉ, op. cit., p.254.

Cette disposition sonore dans les chapelles a donné vie à une appropriation du lieu de la part des musiciens. Chaque instrument ou voix est placé dans l'espace selon son caractère et son timbre particuliers.

On peut voir ces appropriations ou dispositions de l'espace des musiciens, dans des œuvres interprétées par l'*Orchestre symphonique du Mexique*, l'*Orchestre symphonique de Montréal* ou l'*Orchestre symphonie de Lyon* où le maître de chœur possède une connaissance intime des lieux et en même temps, une écoute intense des exécutions du chanteur et de sa voix, et du musicien et de son instrument.

2.5 LA SALLE DE CONCERT : UN DISPOSITIF SONORE.

Les instruments de musique vont avec le temps souffrir des changements ou des transformations physiques de ces lieux. Dans un dispositif orchestral, ils vont se rencontrer en fonction du timbre, d'une tessiture d'une interprétation spécifique et de sa propre autonomie.

Les instruments et leurs transformations ont un lien inhérent avec la voix.

Les concerts publics, de la même manière que les instruments de musique, se sont aussi développés à travers des phénomènes comme celui de l'amplification sonore. Les caractéristiques architecturales de chaque lieu où se jouent les concerts publics comme le concerto, la sonate ou la symphonie donnent une qualité très différente d'une place à une autre. Ce sont les innovations technologiques qui vont créer rapidement une standardisation par la disposition d'un orchestre symphonique où la plupart du temps, dans une salle de

concert, les représentations musicales se font d'une façon frontale avec les instruments organisés selon leurs timbres et leurs tessitures.

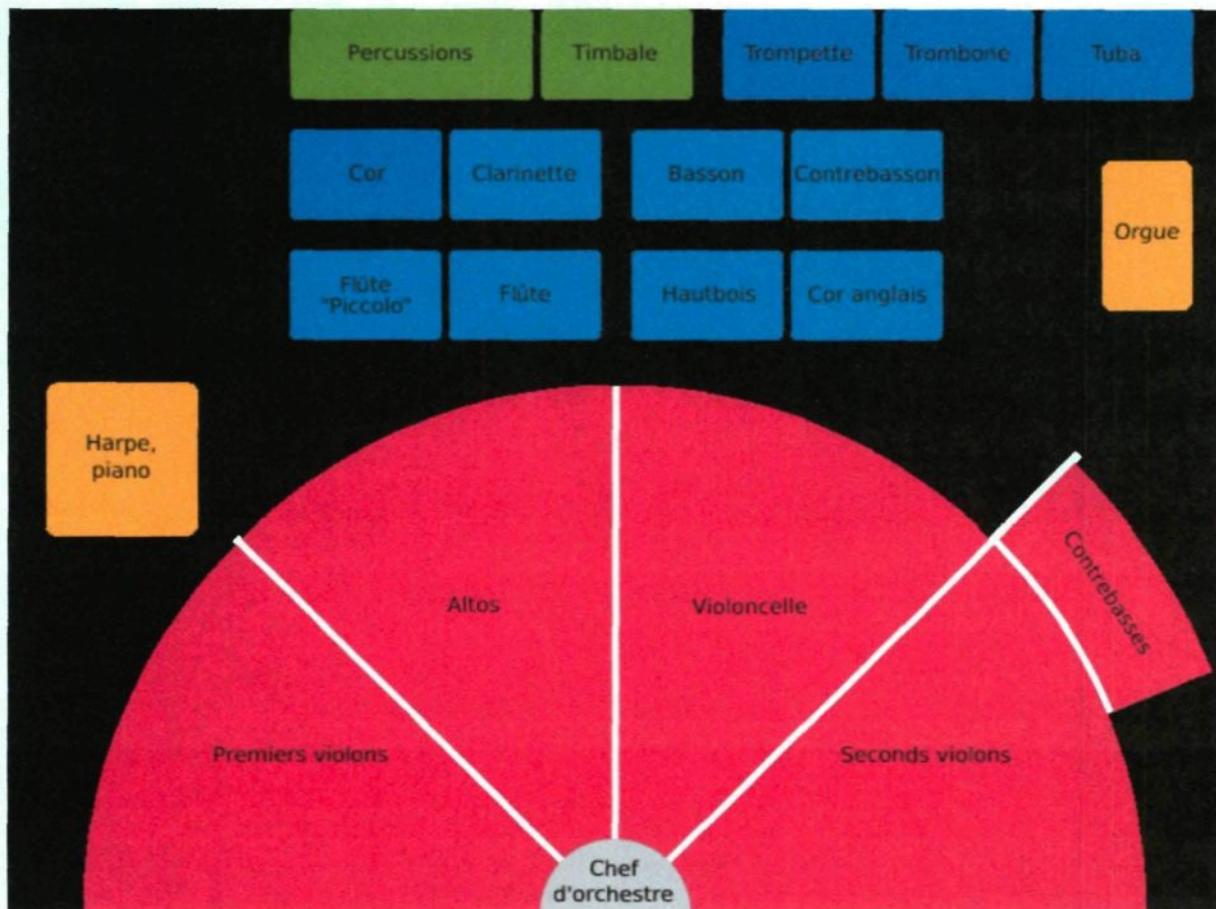


Figure 2 : Dispositif d'un orchestre symphonique

2.6 PAYSAGE SONORE.

Le système a commencé à se solidifier pour avoir une meilleure disposition de l'orchestre, mais avec le temps, il n'existe plus de pièces musicales qui se développent en créant un mélange ou juxtaposition des idées entre les musiciens. L'harmonie par exemple, laisse de

plus en plus de côté sa fonction tonale et donne de la couleur à chaque accord exécuté dans une salle de concert. C'est la génération des nouvelles sensations sonores dans un espace.

Grâce au phénomène des écoutants, le public a commencé à mieux comprendre les bruits produits et perçus dans une salle de concert.

Par exemple, le *paysage sonore*¹⁹ n'est que la perception intense de millions de bruits qui vont se produire dans la nature.

Nous sommes tous les jours enveloppés par *le paysage sonore*, pourtant nous ne faisons pas toujours attention aux millions de bruits qui sont activés dans la nature.

Je pourrais donc nommer le travail d'Andrée Anne Vien quand elle dit que « les sons du paysage sonore sont normalement manquants dans les représentations des cultures. »²⁰

C'est-à-dire que chaque place où espace sonore va générer son propre *paysage sonore* grâce à l'intervention de la nature qui l'enveloppe. Par exemple, les sons émis lors d'une marche dans la capitale de Mexique seront très différents à ceux d'une marche dans les rues de villes comme Marseille ou Montréal. On devra sûrement prendre en considération que la pollution sonore ou la vibration sonore de chaque espace change selon sa propre culture et sa géographique.

Cette pensée appelle à un changement dans le système de la salle de concert ou dans la disposition d'un orchestre symphonique. Nous sommes dans une révolution qui cherche à rendre visible un *paysage sonore*, c'est-à-dire à montrer la relation qui existe entre les sons émis de la nature et l'écoute des spectateurs.

¹⁹ Nous reviendrons plus bas sur le créateur de cette notion, Raymond Murray Shafer.

²⁰ VIEN, ANDRÉE ANNE, *Inter Art Actuel*, Éditions Interventions, 2008, p. 29.

Dans la vie actuelle, on est capable de percevoir le paysage sonore dans une forme plus réelle grâce à l'arrivée de l'enregistrement, des outils d'analyses ou de la synthèse sonore. C'est une nouvelle vague d'exploration sonore pour le compositeur ou l'interprète musical et bien sûr pour le public.

2.7 LE TEMPS.

Ce mot vient du latin, « *tempus, tempuris* « moment, instant, temps » [...] de la famille de mots liés à la durée : *tempo* en musique, *temporaire* et *temporel*, *temporalité*, *temporaliser*, *longtemps*, *contemporain* ... »²¹

Si j'arrive à écouter d'où provient le son, ça veut dire que j'arrive à comprendre le sens du son, mais si je suis placé assez proche d'une agglomération de sons ça veut dire que j'arrive à écouter des sons entrain de jouer dans l'espace et surtout dans le temps, car chaque son a sa propre nature.

Il y existe des sons plus longs que d'autres dans leur duré, des sons qui ont un niveau plus haut et aussi plus long, ou d'autres sons dont le timbre possède des caractéristiques spéciales.

Le temps aide à lire la vraie nature des sons projetés dans l'espace chaque jour de notre vie.

Cette considération du temps et de l'environnement montre que produire un son c'est avant tout *mettre en relation* l'humain et les sons qui l'environnent.

2.8 ÉCOLOGIE SONORE.

²¹ Le Robert, Editions Lepetit Robert, 2002, p.2584.

Au cours des années 70, dans son étude *soundscape ou le paysage sonore* le Canadien Raymond Murray Schafer²² aborde des réflexions sur le son à partir d'expériences *in situ*. Il conduit ses étudiants à s'engager dans des marches auditives (*soundwalks*), en prêtant attention aux environnements sonores qu'ils traversent et en même temps, en tenant un journal des sons. Schafer dit que l'écologie sonore ou l'écologie acoustique est « un étude des relations que l'homme entretient avec les sons qui l'entourent »²³. Je pourrais ajouter que l'écologie sonore invite à nous questionner concernant notre perception d'un paysage sonore en constante évolution qui s'inscrit de ce fait dans une écologie plus globale. L'écologie sonore détermine l'accord ou la concordance capable de se créer entre l'oreille et un environnement sonore.

Le son est une énorme force sensible du monde, et notre oreille peut la ressentir sans en donner une signification précise. Cette notion offre une possibilité de lecture entre un événement sonore et sa réceptivité, comme au cours des *happenings*.

2.9 LA REPRÉSENTATION, L'ÉVÉNEMENT, LA SITUATION.

Le *happening*, en tant que une manifestation artistique (souvent multidisciplinaire), se caractérise par la participation des spectateurs. « Un *happening* était une performance (au sens anglais du mot : « Représentation »), un événement ou une situation qui pouvait être considéré

²² R. Murray Schafer, *The Soundscape, our sonic environment and the tuning of the world*, 1977, Knopf, Réed. Destiny Books, 1994.

²³ http://www.implications-philosophiques.org/implications-de-la-perception/paysage-sonore-et-ecologie-acoustique/#_ftn7

comme un art »²⁴. Je pourrais nommer des *happenings* tels que « 18 happenings in 6 parts »²⁵ où Allan Kaprow faisait un assemblage qui mêlait le temps, l'espace et le public ou encore, le happening de John Cage « water walk »²⁶ où au début de sa performance, il incite le public et le présentateur à participer avec leurs éclats de rire. Ces sont des happenings très marquants dans le milieu de l'art dont je m'inspire pour évoquer l'idée d'une expérience de vie dans mon projet d'*installaction*.

2.10 INSTALLACTION.

Pour bien comprendre ce qu'est *l'installaction* nous devons suivre l'histoire de la performance liée aux questions d'espace (espace de l'artiste, espace autour du corps, habitation, urbanisme) en considérant que deux formes d'expression artistique sont représentatives de toutes les révolutions des pratiques contemporaines au XXe siècle. Il s'agit de l'installation (construire) d'une part et de la performance (habiter la construction) de l'autre²⁷.

De mon côté, j'ai découvert cette notion par rapport au son lors de l'événement « ECHO Festival, The images of sound 1 »²⁸, présenté du 22 novembre 1984 au 6 Janvier 1985. Les artistes qui participaient travaillaient à partir d'images et de sons pour produire des installations, des actions ainsi que des symposiums et des concerts. Parmi ces propositions, il y en a eu deux en particulier, « JULIUS »²⁹ et « ELLEN FULLMAN »³⁰, qui s'approchaient

²⁴ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Happening>

²⁵ Arnaud Labelle-Rojoux, L'acte pour l'art, 1988, Editeurs Evidant, Paris.

²⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=SSulycqZH-U>

²⁷ <http://www.installaction.com/fr/index>

²⁸ ECHO. The Images of Sound 1, Het Apollohuis and the authors, 1987.

²⁹ ECHO. The Images of Sound 1, Het Apollohuis and the authors, 1987, p 24.

³⁰ ECHO. The Images of Sound 1, Het Apollohuis and the authors, 1987, p 30.

beaucoup du principe de *l'installaction*, dans le sens où ils construisaient un dispositif sonore qui appelait à être habité.

Ainsi, pour conclure ce chapitre, nous pouvons dire que les réflexions sonores sont créées grâce aux caractéristiques acoustiques de l'espace physique. Nos projections de sons, dans toutes les directions existantes dans un espace déterminé, donnent forme au son qui se déplace comme un tout. Aujourd'hui on le voit dans des techniques comme l'analyse spectrale sonore, la composition sonore et la synthèse sonore. Cette dimension a donné lieu à la création de concepts tels que le paysage sonore et le principe d'écologie sonore qui en découle. Nous avons vu que sur le plan artistique, l'installaction représentait un champ idéal pour reproduire et expérimenter ces différents repères théoriques.

Dans le prochain chapitre, je vais montrer à travers une confrontation à différentes formes artistiques, la manière dont j'ai exploré ces références théoriques au sein de ma pratique installative, notamment à l'aide de mon concept du « geste spatial à écouter »

CHAPITRE III

OBJET + ENREGISTREMENT + HAUT-PARLEURS + INSTALLATION

Dans ce chapitre, j'expose comment cette relation entre les rituels que j'ai évoqués, mon expérience en tant que artiste et DJ vont aboutir dans mon œuvre à une déconstruction partielle du concert traditionnel pour favoriser une création plus collective.

Notre champ de perception nous conditionne pour bien identifier les causalités des événements sonores qui se produisent dans l'espace. L'intrusion des sons nous séduit pour chercher la racine de leur alerte, nous en renseigner et ainsi créer de modèles que nous permettront de nommer cet événement sonore. L'artiste Jaidy A. Diaz dit :« L'écoute est un exercice de la conscience »³¹ et cet exercice de la conscience nous permet de faire une meilleure représentation du réel.

Les avancées technologiques ont été des outils pertinents pour la captation, l'enregistrement et les projections du son, autre fois d'une façon analogique, aujourd'hui de façon numérique (microphones, haut-parleurs, interfaces, logiciels, etc). Ces découvertes technologiques vont modifier notre rapport au réel dans le temps et l'espace.

Je vais donc dans cette partie, rendre compte de la manière dont ces avancées ont élargi le rapport au corps, à la manipulation des objets, à la projection sonore, et aux architectures sonores tout en mettant en parallèle mon travail et mon parcours en tant qu'artiste sonore face à des installations d'autres artistes ou chercheurs sonores. Je tiens à faire remarquer que l'on se penchera sur des techniques d'installation sonore qui sont proches de devenir des standards,

³¹« La conciencia es un ejercicio de la conciencia. », DIAZ, JAIDY ASTRID, Creacion e investigacion en la facultad de artes de la Universidad nacional de Colombia, Editions Gustavo Zalamea, 2011, p. 94

et à travers lesquelles je donne aux spectateurs (ou écoutants) une autre façon de percevoir les paysages sonores.

3.1 LES PREMIÈRES INSTALLATIONS³².

Depuis l'année 2000 au Mexique, je tisse une relation très étroite avec la pratique de l'installation sonore. J'ai eu l'opportunité de travailler et former des collectifs de musique électronique et électroacoustique, et où les membres sont des DJ's³³ ou des improvisateurs sonores. Dès le début, c'est le budget très limité pour réaliser chacune de nos présentations qui pousse à nous impliquer dans la spatialisation sonore.

Le premier collectif dont j'ai fait partie (nommé *Hell Corp*, 2001), travaillait avec des tables tournantes, des magnétophones, des contrôleurs MIDI, des anciens logiciels de musique, des microphones, des haut-parleurs, des guitares acoustiques et électroniques ainsi que des basses électriques. Aussi notre principal irritant venait des espaces ou des architectures où nous présentions notre « projection » sonore³⁴.

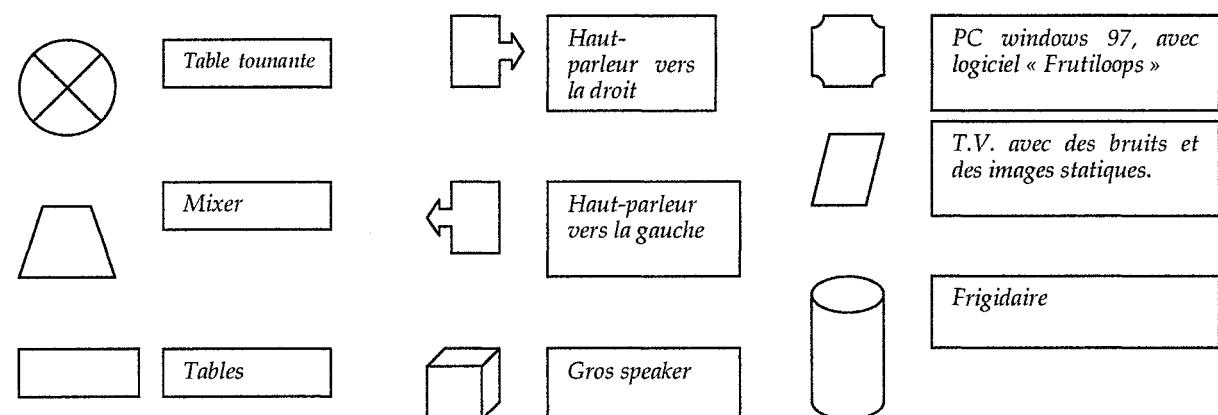
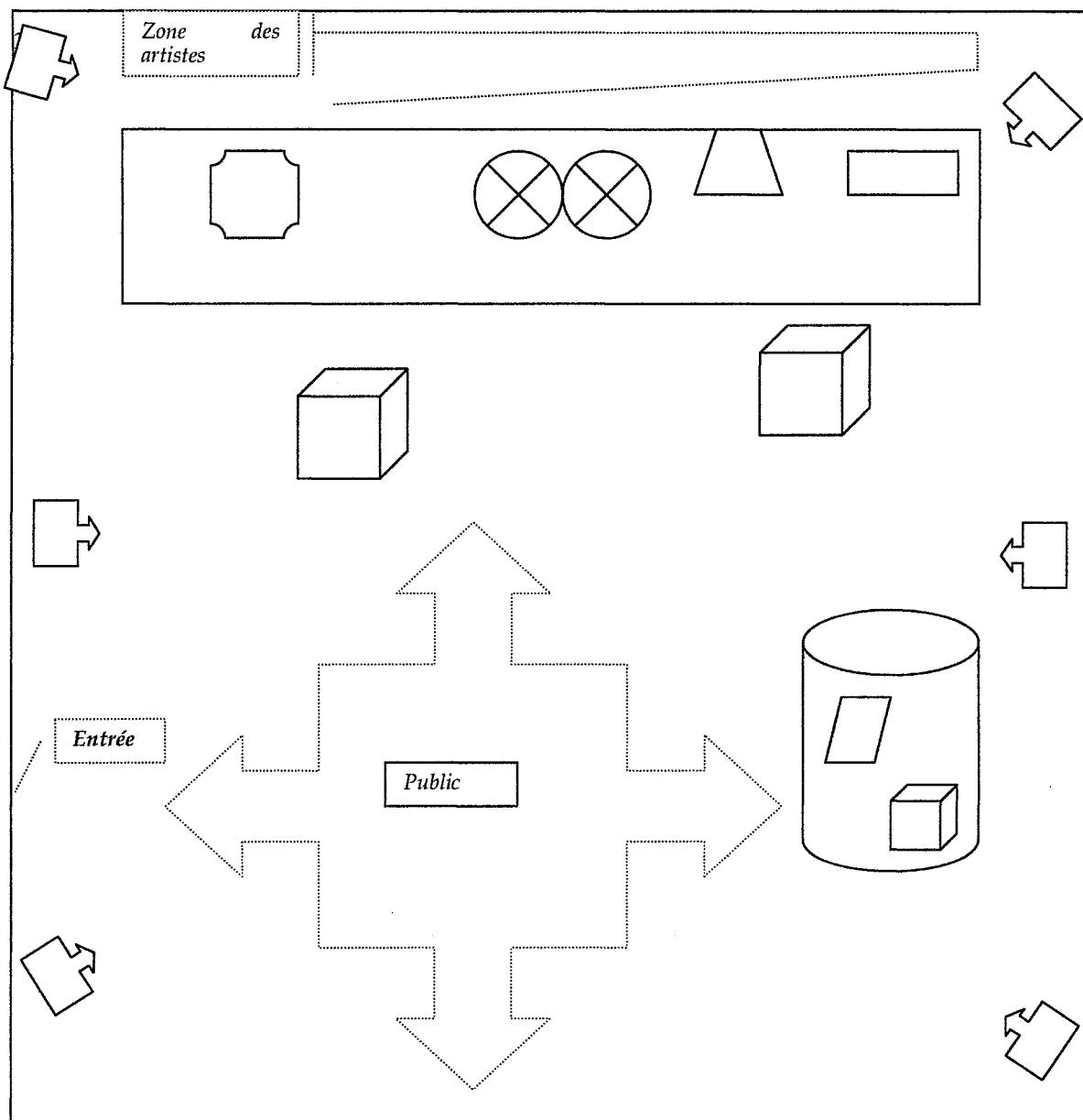
³² Vous trouverez en annexe – archives, d'autres photos de ces expériences mexicaines.

³³ http://fr.wikipedia.org/wiki/Disc_jockey

³⁴ La projection sonore est un laboratoire où l'artiste est capable de mettre en place ces outils sonores pour arriver à créer une écologie sonore dans l'espace.



Figure 3 : *La oficina*, 2001



³⁵ Figure 4 : Croquiz, La oficina, spatialisation sonore, Metepec, Mexico, 2001



figure 5 : *Dj Prophet and DJ Evil*, 2001³⁶

Les premières installations sonores présentées au public, entre 2001 et 2007, se passent dans des entrepôts et chaque installation est un nouveau défi pour moi car les architectures n'ont jamais les mêmes dimensions ou les matériaux de constructions ne sont jamais pareils. Je voulais faire vivre aux auditeurs l'expérience de faire partie de l'espace en s'interrogeant sur cette façon d'installer les haut-parleurs mis à terre, accrochés aux murs ou enfermés dans des réfrigérateurs par exemple.

3.2 ANCORAGE ARTISTIQUE

L'artiste *Carlito Carvalhosa* induit les spectateurs à prendre cette attitude dans sa sculpture sonore *Sum of days*³⁷. Il part d'un dispositif très simple en prenant l'espace dans sa totalité grâce à un tissu, des speakers et des microphones qui sont suspendus du plafond. Pour les

³⁶ Foto : Luis Felipe Ortega Gil, *Dj Prophet and DJ Evil*, La oficina, Metepec México, 2001.

³⁷ <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/carvalhosa/>

spectateurs c'est une opportunité d'écouter l'espace et de vivre ou habiter les objets qui s'y trouvent.

Je pourrais citer aussi le travail du compositeur et metteur en scène Javier Maldonado Torres qui fait une spatialisation sonore dans la pièce multidisciplinaire *Sidereus Nuncius*³⁸ où la danse, la vidéo et la spatialisation sonore entrent en communion. Javier Maldonado propose une installation sonore électroacoustique dans laquelle le son est diffusé à travers huit haut-parleurs placés derrière des spectateurs, autour de la salle et sur scène avec en plus vingt-un microphones disposés de la même façon.

Le public dans cette installation est capable d'écouter ou habiter des phénomènes acoustiques grâce à la manipulation ou la déformation virtuelle des sons et de leur vitesse, ce que nous pourrions nommer le « geste spatial à écouter ».

3.3 REGARD RÉTROSPECTIF SUR MES PROJETS

3.3.1 2009 : « *Eje de x, eje de y. La perception de l'autre dans l'espace* »³⁹

Je me suis inspiré de cette installation sonore pour donner vie à un long projet intitulé « *Eje de x, eje de y. La perception de l'autre dans l'espace* ». Ce dispositif sonore permet de simuler des mouvements simples et complexes du son et ses possibles trajectoires (je fais référence au plan cartésien et ses coordonnées vus dans le premier chapitre). L'utilisation de l'espace acoustique sert de paramètre structural et musical.

³⁸ Javier Torres Maldonado: Sidereus Nuncius, part 3 (2009). Spectacle pour percussions, dance, interactive electro-acoustic system et video, http://www.youtube.com/watch?v=CIZ_h8l-2cU&feature=endscreen

³⁹ Vous trouverez d'autres photos en Annexe-Archives

Le dispositif créait une illusion sonore tout en manipulant la vitesse, le volume, et le timbre de chaque son projeté dans l'espace. Le son sort par un haut-parleur qui possède un microphone attaché juste en face, et ce dernier, est relié à un autre haut-parleur qui projette l'information donnée depuis le premier haut-parleur. Ce système me permet de mettre en place quatre petits haut-parleurs qui diffusent des sons graves, quatre gros haut-parleurs avec des aigus, plus sept microphones branchés et attachés aux haut-parleurs. Le rendu final est un son qui tourne dans toute la salle en continu.

Une composition sonore pré-enregistrée accompagne le dispositif mais le public a, en tout temps, la possibilité d'intervenir dans n'importe quel microphone.

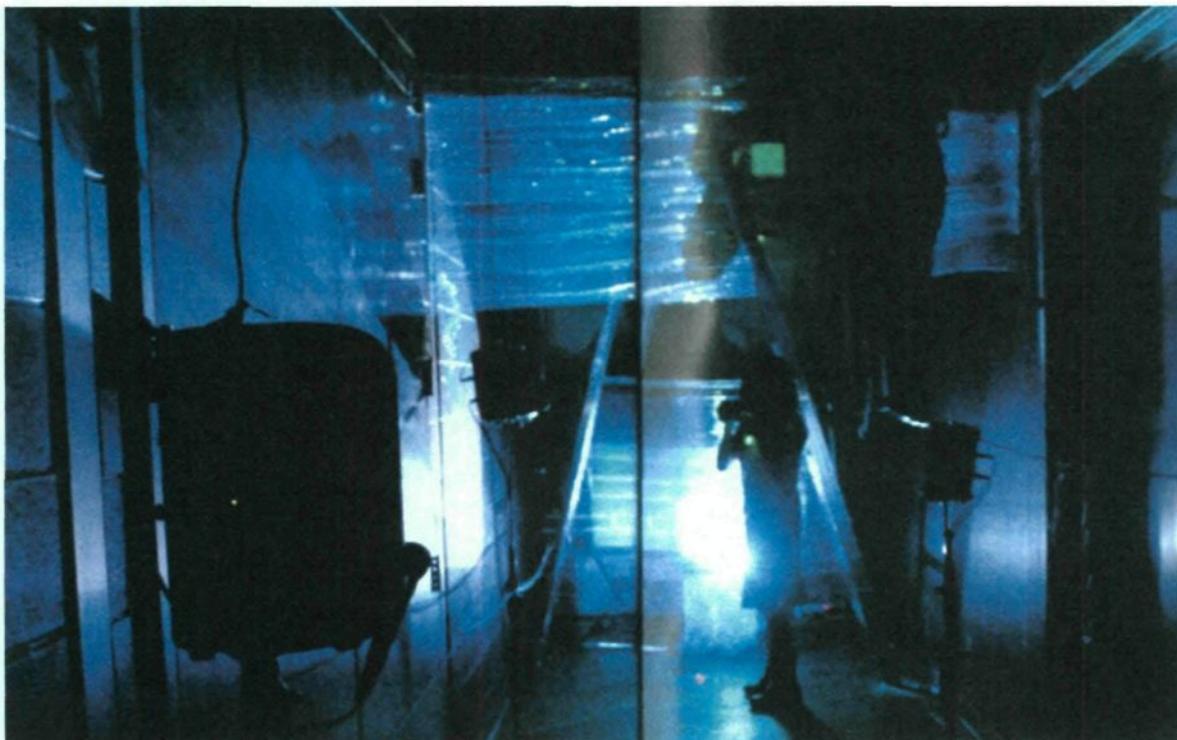


Figure 6 (Photo Nicolas Longpré, Galerie l’Oeuvre de l’Autre, 2009)
« *Eje de x, eje de y. La perception de l’autre dans l’espace* ».

Espace 1 : La Boîte Noire

Le projet commence par se planifier dans la Boîte Noire à l'UQAC. Les schémas ci-dessous présentent l'évolution de cette installation.

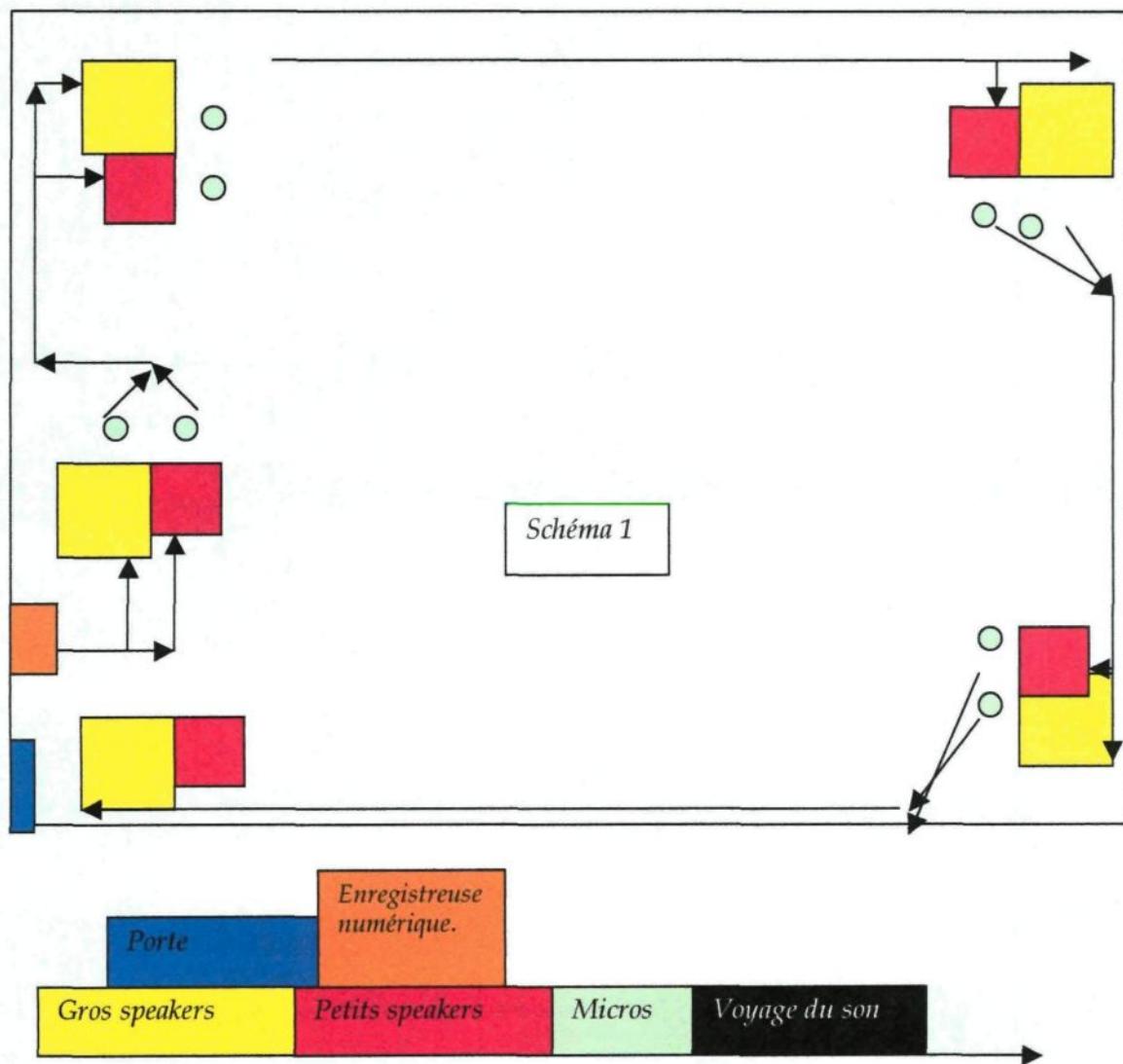


Figure 7 : Schéma 1, première installation, 2009

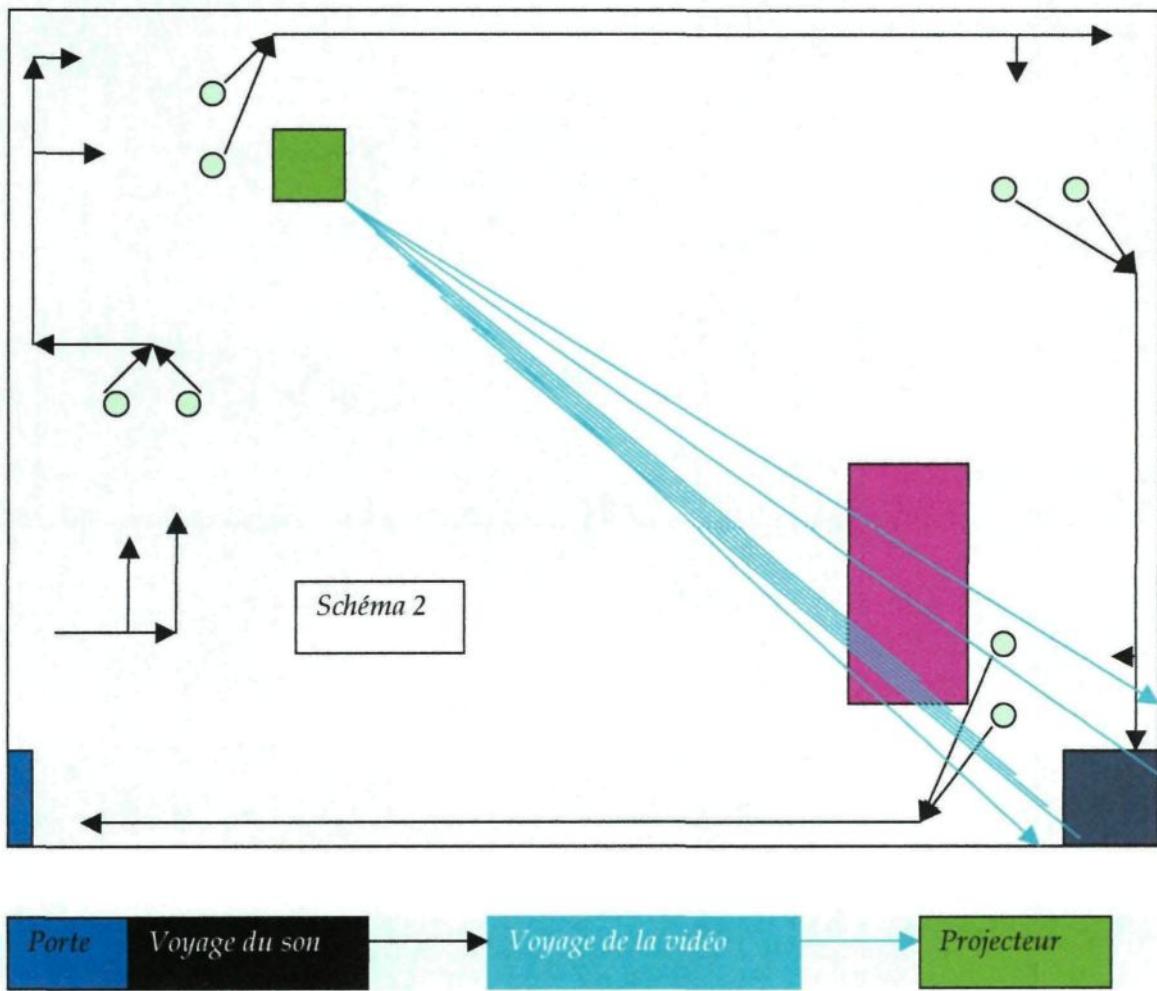


Figure 8 : Schéma 2, deuxième installation, 2009

Le schéma 1 correspond à la spatialisation sonore dans l'espace de la *boîte noire* (aux dimension de 6m X 7m X 3m), ce qui comprend la mise en place des outils de projection sonore : 1 enregistreuse/reproducteur numérique, des hauts-parleurs, des microphones, et tout le filage de chaque appareil. J'aimerais faire remarquer que le son est aussi enregistré dans la

boîte noire avec des éléments qui s'y trouvent (un escabeau par exemple, qui devient outil sonore et visuel en même temps).

Le schéma 2, montre de quelle façon aurait été mis en place l'équipement de projection visuelle; 1 projecteur, 2 écrans, un escabeau enrobé de plastique, et des plastiques collés au mur.

Il était prévu que le jour de la présentation, l'œuvre serait montrée dans la galerie *L'Oeuvre de l'autre* (UQAC) comme cela se fait chaque année, mais la présentation dans la *Boîte noire* a été annulée car la dynamique de la présentation pour l'ensemble des œuvres aurait créé une dispersion du public pour y se rendre. Le fait que mon projet dans Les Frontières Invisibles soit une spatialisation, ainsi que les changements de l'endroit d'installation ont produit une confusion presque totale pour ma pièce ; j'avais déjà choisi un espace pour la projection de mon projet et quelques semaines plus tard, j'ai dû déménager avec mon projet de son et sa spatialisation. Cet imprévu sera à considérer comme une expérience de mutation et d'adaptation quand il s'agit de prendre rapidement une autre place.

• • • • • • • • • • • • • • • • •

La première spatialisation est prévue dans les conditions propices à l'espace, son architecture et sa forme. Toutes les caractéristiques sont prises en compte pour créer une spatialisation

autant sonore que visuelle. Je conçois un confort de voyage pour le son et un espace habitable pour le public. C'est l'architecture elle-même qui m'indique les directives de spatialisation sonore. En tenant compte de la configuration du lieu, je peux accueillir le public pour vivre un dialogue sonore.

Tout le projet repose sur une pensée de l'espace. Il s'agit alors de repérer comment l'espace privé du lieu peut toucher ensuite à l'espace public. De plus, et peut-être avant tout, je cherche à percevoir clairement aussi bien les personnes qui m'entourent, que moi-même. On pourrait dire que cette relation à l'espace est celle de l'enfance où l'on a tendance à développer une perception centralisée (« Je suis le centre de l'univers et le tout roule au tour de moi ») et égocentrique.

La perception de l'autre ouvre plusieurs voies pour interagir, notamment sous forme de dialogue ou de conversation. Le dialogue sert à nous identifier. Si je prends les mots (le langage sonore) et je que fais mon discours (le dialogue sonore), j'accepte l'existence de l'autre et je le reconnaiss en tant qu'être dans l'espace. Le public pourra codifier et comprendre le message de mon dialogue, mais il y a aussi le risque qu'il ne reçoive pas le message correctement. Cette double possibilité représente, je pense, la nature même du dialogue.

La perception de tous les individus dans l'espace fonctionne par le système des axes X, Y, et Z. On est des points perceptibles dans l'espace selon notre position dans cet espace.

3.3.2 (2010) « *Un couloir* »

En 2010, la suivante présentation a lieu dans un petit espace, l'entre-deux salle (entre le théâtre et le studio-théâtre aux dimensions de : 1,8m x 10m x 3,5m), semblable à un couloir près de la galerie L'œuvre de l'autre de l'UQAC, ce qui permet de faire muter le projet dans une nouvelle spatialisation.

Cette seconde intervention sonore sera placée et planifiée de la même façon que la première. Je spatialise toujours en rapport avec les dimensions de l'endroit et de son architecture, afin d'obtenir l'impression qu'on puisse y habiter.

Voici la spatialisation prévue :

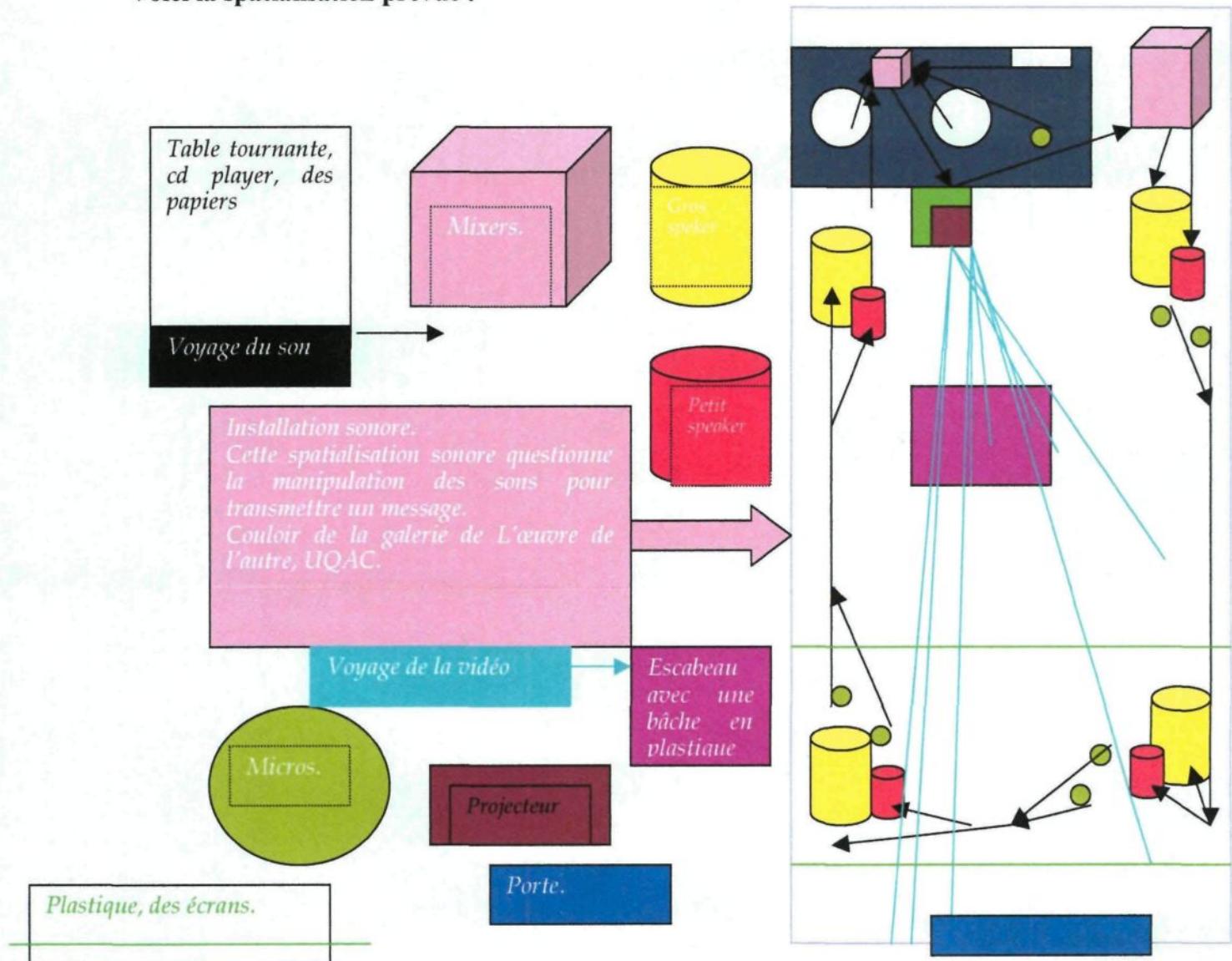


Figure 9 : Schéma de l'installation dans l'entre-deux salle, pavillon des arts, 2010

Ce processus de création m'a fait beaucoup apprendre. Maintenant, j'essaie de produire avec une vision plus élargie afin d'envisager la venue de certains changements, de considérer les imprévus qui risquent de se présenter.

Les Outils.

Pendant cette recherche, je me suis impliqué pour expérimenter différents dispositifs de création de sons comme leur manipulation et leur projection. Chaque essai de création est une recherche pour arriver à faire une composition avec des sons qui peuvent contribuer de manière positive à un dialogue musical. La manipulation de chaque son est pour moi une opportunité de création extraordinaire. Je sens le potentiel de liberté que représente le fait de manipuler mes propres créations pour construire mon langage, « Mon son à moi ». Comme je le mentionne plus haut, la projection des sons est prévue pour entraîner le public dans une expérience de dialogue sonore et musical.

Les installations sonores dont j'ai fait partie lors des présentations en collectif ou en solo m'ont fait comprendre que chaque compositeur ou artiste va créer lui-même son écriture en disposant de la meilleure façon possible ses instruments selon le geste spatial, c'est-à-dire le geste qui provoque une dialogue avec l'architecture.

3.3.3 (2010) *Ventilaccion*⁴⁰

En 2010, dans le cadre du cours en maîtrise « atelier d'artiste en résidence », *Massimo Guerrera*, m'apprend à partir d'un long processus, comment m'abandonner à « une prose de création ».

Le projet consiste à traverser, de manière collective, plusieurs heures de réflexion et de concentration pendant quatre semaines de travail pour pouvoir arriver à un meilleur état d'esprit de création dans la dernière semaine. C'est grâce à cette méthodologie de travail que

⁴⁰ Vous trouverez d'autres photos du projet en Annexe-Archives

je suis capable d'ouvrir ma pensée, d'élargir ma vision de création, de l'exposer et de l'explorer au maximum dans mes actions

Après ce rapport au collectif, je prolonge cet état de communion à travers un processus en solo au bout duquel je parviens à créer « Ventilaccion ». Après plusieurs journées de travail dans mon atelier, je peux développer et m'approprier un geste pour écouter qui me permet ensuite d'habiter les sons et de transmettre au public une écologie sonore ainsi que spatiale.

Ce projet m'amène, sur le plan d'une histoire contemporaine, à m'intéresser aux travaux de François Bayle. En 1974 GRM et François Bayle rendent possible L'acousmonium : «Il s'agit de substituer au dispositif ponctuel de *sonorisation* classique qui diffuse le son de pourtour vers le centre d'un salle »⁴¹. L'Acousmonium disposait de quarante-huit accès pour une cinquantaine de haut-parleurs ou le Gmebaphone (modifié plusieurs fois de 1973 à 1980) qui possédait huit entrées et vingt-deux sorties.

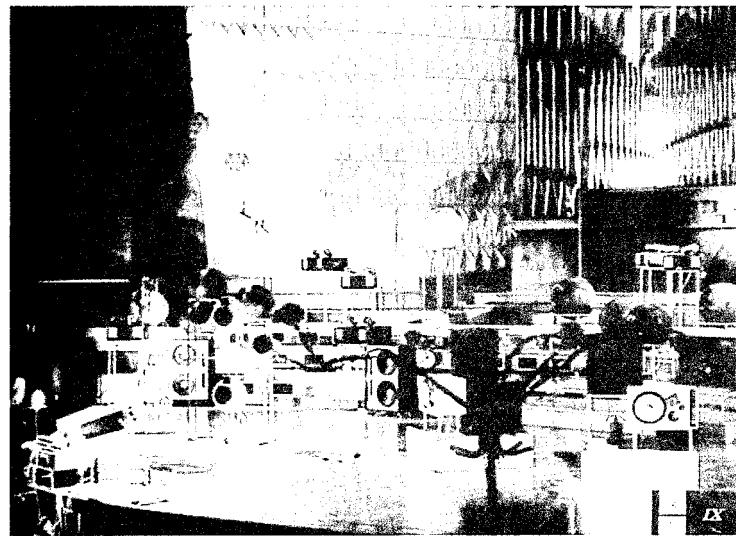


Figure 10 : Acousmonium

⁴¹ BAYLE, FRANÇOIS, Musique Acousmatique, Buchet/Castel, 1993, p. 44

Ces travaux artistiques sont la plus grande inspiration pour donner vie à cette recherche à travers laquelle je tente de mettre en conflit les spatialisations standardisées et les spatialisations selon le geste spatial, le parcours et trajectoires des sons, les fonctions de l'espace et les lieux privilégiés, les objets sonores face au nouvelles et anciennes technologies et la présence face à l'absence de leur manipulateurs.

En 2010, j'ai donc eu l'opportunité de concevoir « Ventilaccion », un projet long de création et d'installation fait à l'UQAC. Au cours de ce projet, je cherche un état d'esprit de création qui me conduit vers des actions sonores.

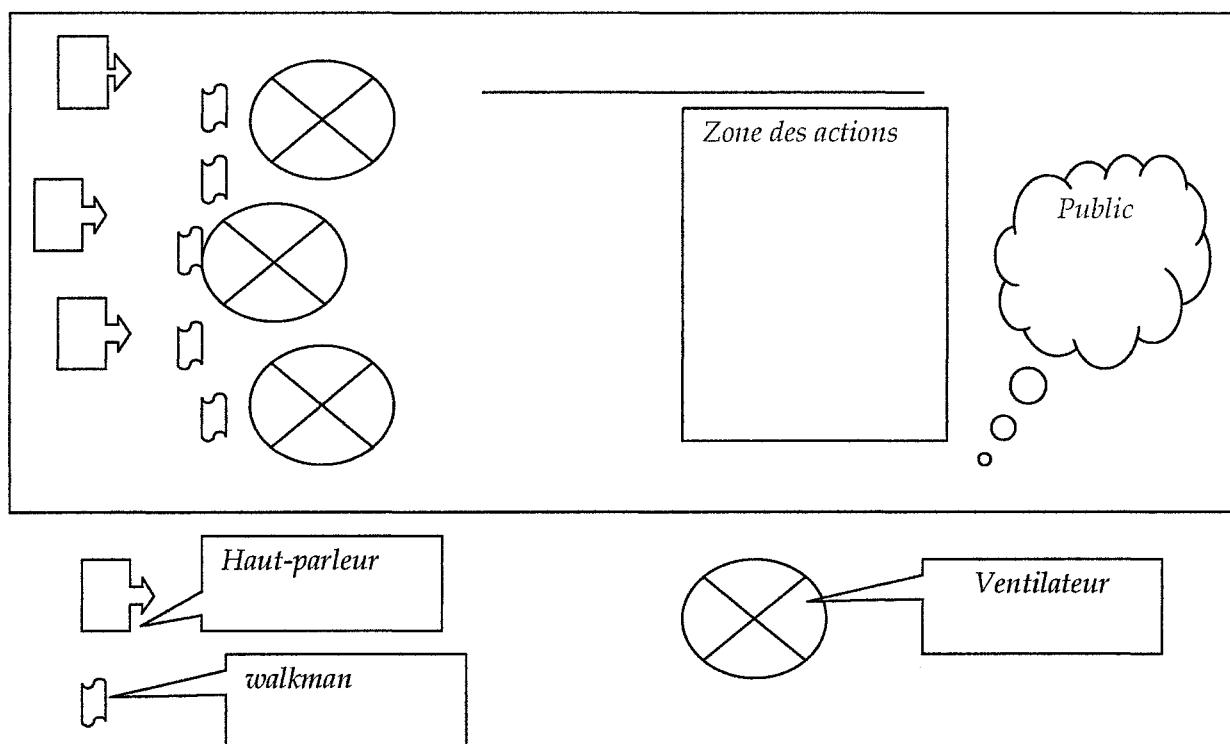


Figure 11 : Schéma « Ventilaccion », 2010

Dans ce projet, je cherche à trouver un espace qui produit une écologie sonore à partir d'outils facilement accessibles pour la projection et la manipulation sonore et qui ainsi restitue sur le plan esthétique, une économie pour un dispositif public.

En premier lieu, je choisis une place qui ne demande pas beaucoup d'espace par rapport à mes installations précédentes.

Outils sonores

Les outils sonores appartiennent aux *anciennes technologiques* comme des bandes magnétiques, des baladeurs, des batteries double AA recyclées, des filages recyclés et des ventilateurs dont les étudiants en arts de l'UQAC se servent normalement pour faire sécher leurs projets (peintures, gravures, impressions, etc), plus cinq hauts-parleurs de moyen usage et de la poudre de papier recyclé.

Mon projet consiste à trouver un espace d'accès physiquement restreint mais facile d'accès pour les écouteurs (le public) qui restent hors de l'installation.

L'installation n'est pas simple. L'enregistrement sonore qui est travaillé ne demande que quelques heures mais le disposer et mettre en place mes outils sonores dans un espace de 12 mètres par 2 mètres et le projeter vers le spectateur, représente un nouveau défi pour moi.

Ce travail intensif m'a aidé à ouvrir ma pensée à une recherche qui pourrait représenter une ou plusieurs méthodologies pour motiver un conflit entre des spatialisations standardisées et

des spatialisations conçues selon le geste spatial. Plusieurs questions émergent de cette expérience :

Quels sont les parcours et trajectoires des sons? Quelles sont les fonctions de l'espace et des lieux privilégiés pour des présentations sonores? Comment confronter les outils sonores des nouvelles et anciennes technologies? Quelle est la présence face à l'absence de leur manipulateur? Pourrait-il exister une écologie sonore née d'une création du geste spatiale?

3.4 PROPOSITION

À la suite de ce cheminement pratique et théorique, je propose une installation sonore à partir de laquelle je peux considérer l'espace comme un tout.

L'architecture sonore sera un point de départ pour la création de mon projet. Les espaces nous parlent pour que nous y écoutons leurs formes, leur résonance, et en même temps pour y habiter comme pour y voyager avec et dans les sons que seront produits ou proposés sur place.

Je propose une installation sonore accompagnée d'actions en temps réel pour laquelle, je prendrai comme support sonore des sons que j'ai captés dans plusieurs pays tels que le Mexique, le Canada, la France, ainsi que les Medias qui diffusent chaque jour des images, des écritures et des sons.

Je réinjecte aussi les sons que seront produits dans la journée de ma présentation car pour moi, la relation entre le présent, le passé et le future m'intéresse sur le plan sonore, pour rendre compte d'une mémoire collective.

Pour ce faire, je mets en place un dispositif constitué de niches ou d'espaces privilégiés pour mes sculptures sonores, lesquelles diffuseront chacune leurs messages, pour produire un dialogue résonant et raisonnant auprès des écoutants, le public.

À travers ce dispositif, je souhaite que mon concept de geste spatial pour écouter concerne aussi bien le créateur que le spectateur entraîné à considérer le son en tant qu'espace à habiter.

ANALYSE DE L'ŒUVRE

L'œuvre finale de mon projet de recherche se nomme « *El escuchatorio* » qui en français veut dire « l'espace où l'on écoute ». Ce projet a été présenté au cours de trois soirées différentes pour pouvoir arriver à une meilleure *écologie sonore*.

Chaque représentation a pris sa propre nature que je tenterais d'expliquer plus en profondeur dans une analyse détaillée plus en bas. Mais avant j'aimerais parler du dispositif, des objets et de leurs manipulations, de l'amplification du son, et du dialogue sonore avec l'architecture et le public.

EL ESCUCHATORIO

Le « *Escuchatorio* » conçu pour créer une *écologie sonore* dont le premier élément très riche a été l'espace et son architecture. Cependant on peut dire que ce projet de recherche pourrait se présenter et s'adapter dans n'importe quel espace public ou non public car *l'écologie sonore* est une entente entre le son et l'oreille de l'être humain.

L'œuvre et sa plasticité de chacun de ces huit îlots étaient complexes. La juxtaposition d'objets recyclés, d'objets technologiques, de moyens informatisés autant du côté de la communication que de la captation et de la diffusion sonore nous plongeait dans un univers visuel dominé par la présence du *matériel*. La nature de chacun de ces objets a eu un impact sur l'ambiance sonore : le son analogique, le son numérique, le son en direct, le son capté et reproduit, le son mécanique.

Voici les éléments qui ont constitué chaque îlot :

- 1.- « Las tornas » : Ce dispositif était composé d'une table haute en bois, deux tables tournantes, une table de mixage, un lecteur de CD's, une console de son et des disques faits en vinyle.
- 2.- « L'ordi » : était construit par un haut-parleur, de plastique, un ordinateur de l'année 2007 avec une connexion *skype* laquelle servait pour faire une projection en directe d'un VJ et un DJ qui performaient en simultanée depuis le Mexique.
- 3.-« La compu » : était constituée d'un ordinateur de 1997 avec seulement un logiciel de 1995 pour créer des *loops sonores*, et un haut-parleur.
- 4.- « 3 y 3.1 » : Ce îlot comprenait sept hauts parleurs branchés à des récepteurs sonores. Les récepteurs sonores diffusaient des enregistrements sonores choisis pour susciter l'attention du public :
 - L'artiste Arthur Villeneuve, artiste peintre très connue en Québec.

- Un montage fait à partir d'un enregistrement dans la ville de Mexique et la ville de Québec.
- Un enregistrement d'une agente de la police de la ville de Montréal.
- Un extrait d'un film pornographique.
- Une manifestation étudiante dans la ville de Chicoutimi.
- Un enregistrement du président de Mexique et des citoyens mexicains en septembre 2012.
- Un enregistrement du public qui assistait à la représentation, (capté quelques minutes avant chaque performance).

5.- « Le Piano » : Une installation sonore qui comprenait un Piano droit, six micros contacts, trois vibrateurs sexuels, une console de son, un haut-parleur.

6.- « El ventilador » : Une installation sonore très simple consolidée par un moteur du ventilateur, deux micros contacts, un morceau de carton, deux hauts parleurs et une console de son

7.- « Taladro » : Une sculpture sonore mécanique composée d'un bureau et d'une perceuse.

8. « Le public » : Une pièce importante dans cette recherche pour créer ou complètement éliminer l'écologie sonore.

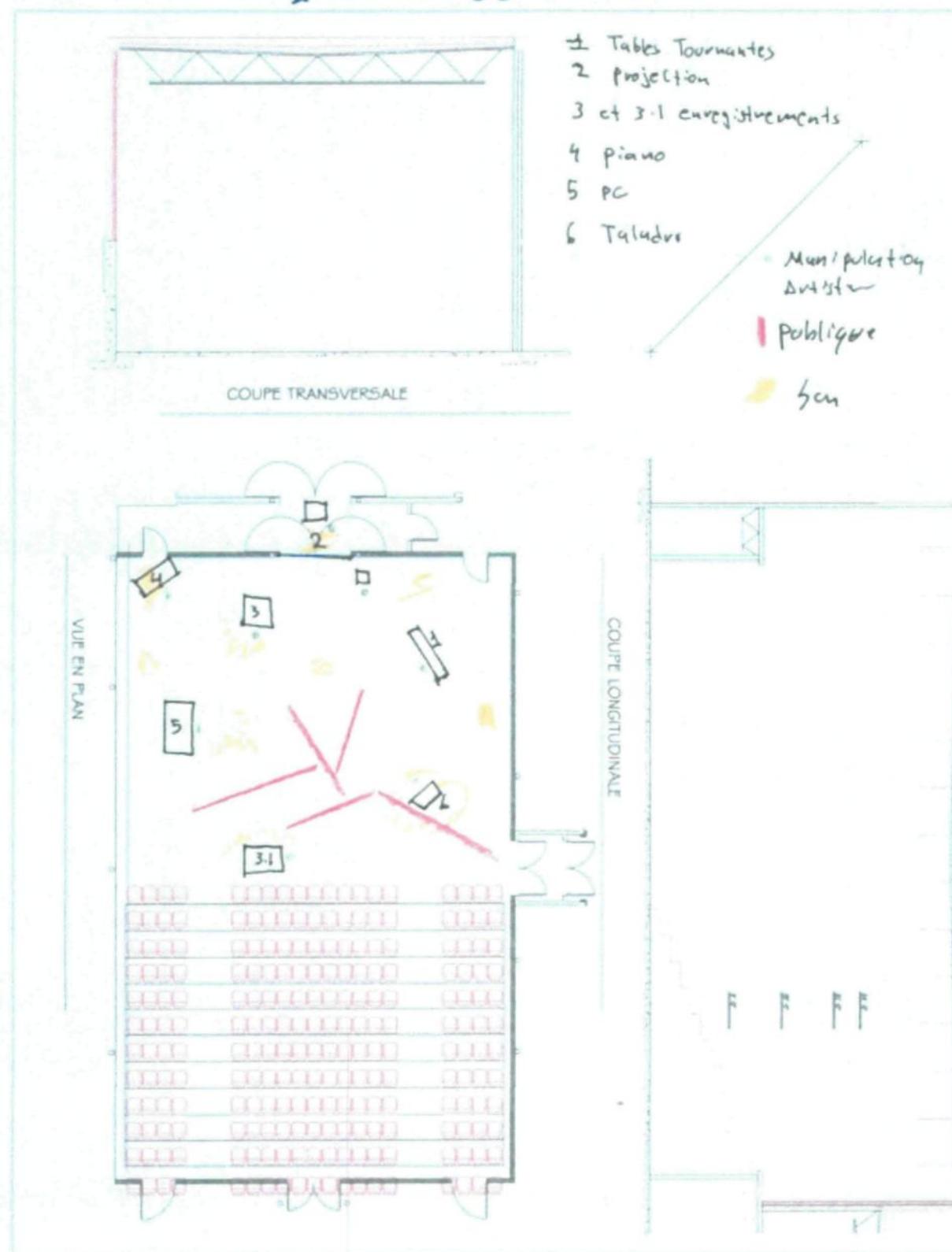
L'œuvre « el escuchatorio » vue du côté performatif m'a mis en action dans une dimension plutôt technique. À l'instar d'un disc-jockey, j'actionnais et manipulais les différents dispositifs de manière à déployer une temporalité sonore correspondant à la nature des objets. Pour mieux comprendre les résultats obtenus, je tenterais d'analyser chacune de mes trois performances.

Première Soirée : le public passif.

Cette première installaction s'est déroulée comme prévu en exécutant une dramaturgie sonore telle que je l'avais planifiée. Quelques minutes avant de faire mes actions le public a été reçu sans lui donner aucune consigne pour se déplacer dans l'espace.

J'ai obtenu comme résultat final de cette soirée une grande écoute de la part du public, mais aussi une passivité totale ; je peux dire que l'écoute du public n'a pas créé de dialogue entre mes actions et les sons produits sur place. Il me semble donc que je ne suis pas parvenu à provoquer une écologie sonore.

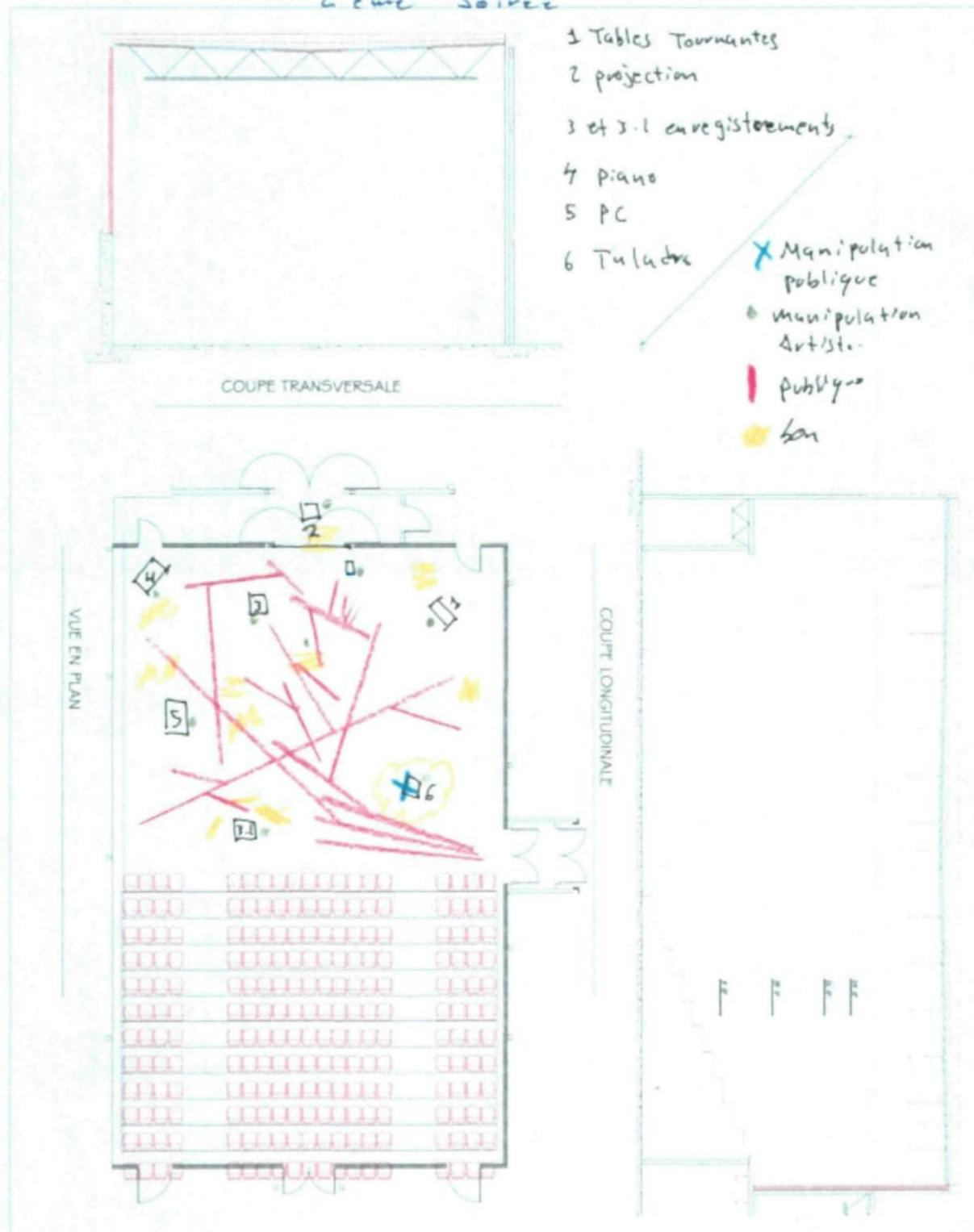
Zone scénique



Seconde Soirée : l'écologie sonore pour se confronter dans l'espace.

La deuxième Installation a suivi son chemin tel que je l'avais prévu, et donc j'ai pu appliquer la dramaturgie sonore telle que planifiée. Cette fois, quelques minutes avant, les spectateurs ont été reçus avec pour consigne de se déplacer dans l'espace, mais surtout de prendre le temps d'habiter le son et d'écouter l'architecture spatiale, c'est-à-dire de regarder chaque objet qui produisait le son. Durant cette soirée, le public, les objets ou sculptures sonores, l'espace et moi, nous sommes arrivés à donner vie à une *écologie sonore*, c'est-à-dire une entente entre le son, l'espace et l'oreille.

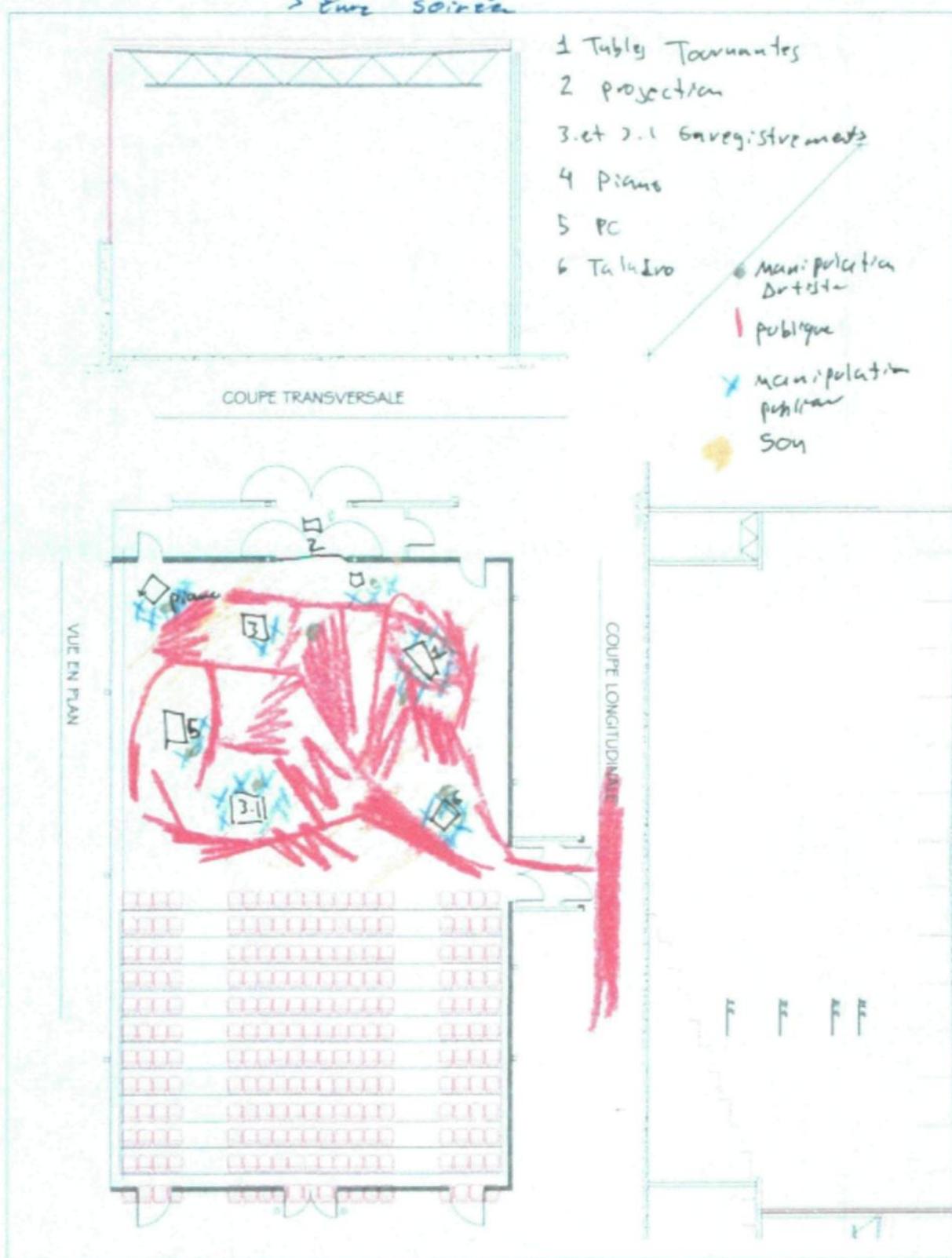
2ème Soirée



Troisième Soirée : l'hystérie sonore.

Pour cette troisième soirée, la consigne donnée aux visiteurs, celle de s'impliquer dans les actions avec l'artiste, ne nous a pas laissé la chance d'apprécier ce contrôle plutôt intéressant, mais n'a fait que nous éloigner de ce déploiement souhaité pour moi (accumulations des sons et de leur intensité). Nous sommes tombés dans une hystérie sonore très intéressante, mais pas dans *l'écologie sonore* recherchée.

3 Eure Soirée



CONCLUSION.

Les recherches effectuées au cours de ce mémoire m'ont permis de relier mon travail de composition et conception d'une installation sonore à un ensemble de notions, de techniques de composition et d'outils liés à la manipulation du temps, à la spatialisation du son, à l'expérimentation de la perception auditive et au développement de l'espace musical.

Je dois remarquer que ces recherches ont été effectuées selon mes propres expériences. Je les ai donc menées dans le but de situer, de décrire, et de relier des savoirs empiriques à des savoirs éprouvés, soutenus par l'histoire de la musique et la pensée d'aujourd'hui.

Il existe une difficulté qui réside dans la diversité de contextes à travers lesquels se sont développés mes travaux de compositions spatialisées : ce sont des espaces réels et imaginaires où se côtoient le sonore, le visuel, le musical et parfois l'interactivité. Ces différentes approches ouvrent sur des pistes de recherche où se multiplient les champs d'investigations, même si j'ai essayé de limiter mon questionnement à la création musicale et à la définition d'une spatialisation sonore par le geste de celui qui écoute.

La principale conclusion de ma recherche est que la spatialisation sonore n'est pas une phase ultime de la mise en œuvre, mais qu'elle doit faire l'objet d'une attention permanente, d'un geste qui toujours se réajuste dès que l'on conçoit une idée, tout le long de sa conception et aussi de sa présentation, comme je le constate lors de l'analyse de mon œuvre finale, « El escuchatorio ».

C'est la raison pour laquelle je conçois cette recherche en tant qu'instrument où la composition spatiale, la mise au point et l'écoute en situation ne font qu'un.

Je tente dans ce mémoire de formaliser cette démarche grâce au geste spatial émis par les différents espaces et leurs natures où j'y projette des sons pour donner vie à mon dispositif sonore, lequel, après cette recherche, sera prêt à aller habiter d'autres environnements spatio-temporels.

BIBLIOGRAPHIE.

Bachelard, Gaston

L'air et les songes, Éditions Cortis, Paris 1943.

L'institution de l'instant, Éditions Gonthier, Paris, 1932.

La dialectique de la durée.

Cage John

Silence. Lectures and writings by John Cage, Wesleyan University press, USA, 1973

Chion Michel

L'audio-vision, Son et image au Cinéma, Éditions Nathan, Paris, 1990.

DE Candé, Rolland

Histoire Universelle de la musique, Tome 1, Seuil, Paris, 1978.

Debussy, Claude

Monsieur Croche et autres écrits, Éditions Gallimard, Paris, 1987

DIAZ, JAIDY ASTRID, *Creacion e investigacion en la facultad de artes de la universidad nacional de colombia, Editions Gustavo Zalamea*, 2011

FRANÇOIS, BAYLE

Musique Acousmatique, Buchet/Castel, 1993.

Moles Abraham

Les Musiques esperimentales, Éditions du Cercle d'art contemporain, Paris Zurich Bruxelles, 1960.

La Psychologie de l'espace, Éditions Casterman, 1972.

Schaeffer, Pierre

Traité des objets Musicaux, Seuil, Paris, 1966

A la recherche d'une musique concrète, Seul, Paris, 1952.

II. SITES INTERNET

<http://www.youtube.com/watch?v=jop8BCDpT5w>

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Temazcal>

<http://caminorojo.tk/>

<http://www.youtube.com/watch?v=go4E4tNGQks>

http://fr.wikipedia.org/wiki/Carmina_Burana

http://fr.wikipedia.org/wiki/Disc_jockey

<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/carvalhosa/>

http://www.youtube.com/watch?v=CIZ_h8l-2cU&feature=endscreen

<http://www.jornada.unam.mx/2009/09/02/index.php?section=cultura&article=a04n1cul>

<http://revolucionesmx.blogspot.com/2012/09/video-asi-fue-el-grito-de-independencia.html>

<http://www.radio-canada.ca/regions/Montreal/2012/10/10/004-matricule-728-spvm-arrestation.shtml> 2012-10-10.

<http://www.improvcommunity.ca/about/people/eric-lewis>

<http://www.johnbutcher.org.uk/group.html>

<http://www.cafetacuba.com.mx/web/>

<http://www.kraftwerk.com/>

III. Extraits sonores.

Sons captés pendant une cérémonie de célébration du Temazcal Metepec, México 2010.

Track 1 et 2.

Sons utilisés pour les installations au Mexique (2001-2007).

Track 3 : war-no-more

Track 4 : Força canival

Track 5 : Champinon – Arterea

Track 6 : DJ set. Volumen de tu corazOn.

IV. Extraits Vidéos.

Vidéos du projet « *Eje de x, eje de y. La perception de l'autre dans l'espace* ». UQAC 2009

Vidéo 1. Cuerpo Humano.

Vidéo 2. Dernière Vue.

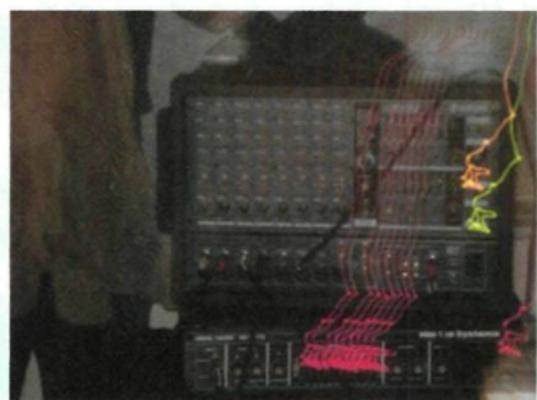
Vidéo 3. Fronteras Fotos.

Vidéo 4. Ventilaccion.

Vidéo5. El Escuchatorio

ANNEXE – ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES

LES PREMIÈRES INSTALLATIONS (2003-2007)

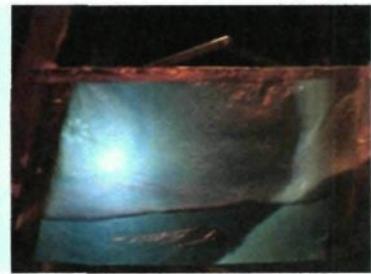




Figures 12, 13, 14, 151, 16, 17, 18, 19, 20, 21.

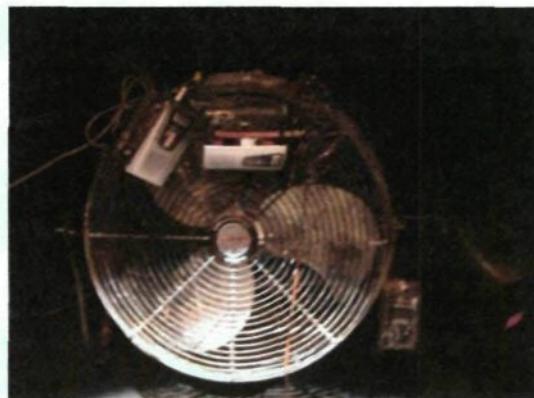
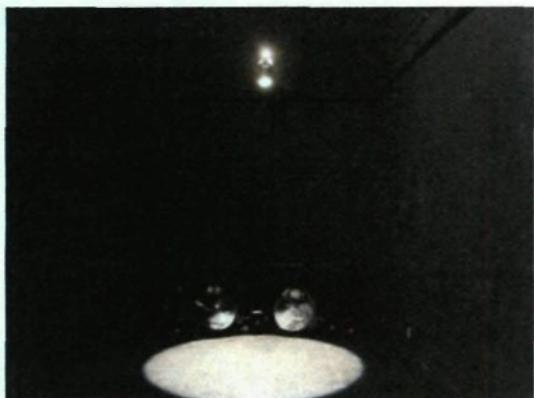
PROJET : « *EJE DE X, EJE DE Y. LA PERCEPTION DE L'AUTRE DANS L'ESPACE* ».

UQAC 2009



Figures 22, 23, 24.

PROJET : « VENTILACCION » (2010, UQAC)



Figures 25, 26, 27, 28, 29, 30.