

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS

par
Michel Sévigny

SCULPTURE ET BRUIT

Décembre 1994



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

RÉSUMÉ

Mon mémoire de maîtrise intitulé "Sculpture et bruit" est une tentative voulant expliquer la pertinence d'insérer le bruit au sein d'un art visuel telle que la sculpture. Ce travail vise à résoudre ma problématique esthétique d'autoréférentialité de l'oeuvre sculpturale.

L'objectif principal de ma recherche est de conserver le principe d'autoréférentialité de mes oeuvres tout en prenant conscience que le point de vue du spectateur est déterminant dans son rapport avec l'objet et la matière.

Pour ce faire, je me suis appuyé principalement sur les travaux de Marshall Mc Luhan et Anne Cauquelin, ainsi que sur les ancrages historiques comme l'art bruitiste et le travail récent de Jean-Marc Vivenza qui en est le prolongement direct.

Les fondements esthétiques de ma production proviennent d'une démarche formaliste où l'expérience perceptuelle de l'oeuvre se veut épurée de toute antériorité et préconception et s'articule en un vocabulaire découlant de la plasticité même de l'objet.

Me rendant compte cependant, que le point de vue du spectateur est déterminant dans l'interprétation de l'oeuvre, j'ai redéfini les fondements esthétiques de mes oeuvres en fonction de l'environnement dans lequel nous vivons. Cela a pour but de déterminer dans l'environnement ce qui peut conditionner et déterminer notre rapport avec les objets et la matière.

Notre environnement se situe dans un monde régi par les lois de la communication. Cette société médiatique a pour effet d'éclater l'image des objets et de la matière dans le réseau communicationnel. Ainsi, l'expérience immédiate et première avec la matière et les objets s'appréhende comme des phénomènes ondulatoires et éparses où la notion de bruit, tant dans sa forme conceptuelle que réelle m'apparaît un fondement premier et déterminant dans notre rapport au monde.

L'utilisation du bruit dans mes oeuvres effectue un recentrement du *sens* de l'oeuvre qui tient compte dorénavant de l'environnement sonore qui le détermine. J'assume ce recentrement en conservant une volonté d'auto-organisation spatiale car le bruit utilisé est employé comme une information supplémentaire et aléatoire et ne préfigure aucune organisation extérieure à celle de l'oeuvre elle-même.

Ainsi, dans mes oeuvres actuelles nous rencontrons une sorte de mise en abîme de l'oeuvre elle-même qui résonne et "raisonne" son auto-organisation formelle et, paradoxalement, son rapport avec le spectateur.

REMERCIEMENTS

Je désire remercier Monsieur Denys Tremblay, directeur de recherche pour son accompagnement et ses encouragements qui m'ont permis de réaliser mon travail.

Merci à Madame Gemma Villeneuve pour sa confiance et son soutien constant.

Merci également à Jocelyne J. Poirier pour sa patience à reprendre la mise en forme de mon travail.

TABLE DES MATIÈRES

PAGE TITRE	i
RÉSUMÉ	ii
REMERCIEMENTS	iii
TABLE DES MATIÈRES	iv
LISTE DES PHOTOGRAPHIES	v
INTRODUCTION	1
I - L'ÈRE DE L'OUIE	3
1. Un monde axé sur l'oreille	3
2. Le bruit comme élément esthétique	10
3. Le bruitisme et l'art	18
II - MA SCULPTURE ET LE BRUIT	25
1. De la matière au bruit	25
2. Le bruit comme communication	30
3. Le bruit comme auto-organisation	35
III - L'OEUVRE	39
1. Oeuvres préparatoires	39
2. Oeuvres d'exposition	52
CONCLUSION	58
BIBLIOGRAPHIE	59

LISTE DES PHOTOGRAPHIES

Photographie I	LE GLISSEMENT	page 41
Photographie II	LA PAROI	page 43
Photographie III	COQUILLAGES URBAINS	page 45
Photographie IV	RUMEURS	page 47
Photographie V	LE PORTE VOIX	page 49
Photographie VI	LONGUE DISTANCE	page 50
Photographie VII	LE BOISÉ	page 53
Photographie VIII	L'ASSIETTE	page 55
Photographie IX	LA TABLE	page 56
Photographie X	LE SAC	page 57

INTRODUCTION

La sculpture est une activité artistique qui questionne le rapport que nous entretenons avec les constituants de notre environnement. À son tour, cet environnement moule et façonne graduellement l'image que nous nous faisons de nous-mêmes et le regard que nous portons sur les objets qui le constituent.

Au début, mes œuvres s'intéressaient à l'objet d'art lui-même où l'articulation de la plasticité de la matière se voulait un langage premier de l'œuvre. Il s'agissait de l'étude de l'esthétique de l'objet où le langage employé par l'œuvre se voulait autoréférentiel sans lien avec son environnement.

Par contre, lorsque l'œuvre était exposée dans un lieu public ou artistique, je me rendais compte que les critères esthétiques utilisés pour apprécier l'œuvre provenaient davantage du contexte que de l'objet lui-même. Le point de vue du spectateur n'était jamais neutre face à l'œuvre. Il était toujours conditionné et façonné par son environnement.

La sculpture appartenant au champ de l'art est tributaire de cet environnement et celui-ci conditionne, à son tour, notre rapport avec l'objet sculptural. Actuellement, l'environnement artistique est en lien étroit avec les diverses découvertes technologiques tels les média de communication qui transforment notre rapport avec la matérialité des objets d'art.

Ainsi, ma sculpture cherche à prendre en charge l'état actuel de notre environnement en ne privilégiant plus un vocabulaire esthétique axé sur des données objectives découlant de la matière, mais sur l'aspect chaotique, volatile et éphémère que l'on a de celle-ci.

De ce fait, la connaissance, tant au niveau moléculaire qu'au niveau de son interaction avec l'environnement, porte à concevoir l'objet matériel comme un phénomène fugace et dynamique où la notion de bruit semble dépeindre le mieux l'essence de toute chose portée à notre regard actuellement. Henri Van Lier l'avait bien compris lorsqu'il reconnaissait l'importance de la sonorité dans notre environnement actuel.

Le son comme tel est l'expérience aisée et immédiate de tout ce que la technique et la science nous ont appris depuis 1950. C'est la pratique du processus à l'état pur... ce qui fait cosmiquement le mouvement de l'univers et psychologiquement le mouvement de l'existence.¹

C'est pourquoi, dans la première partie de ce travail, j'approfondirai l'importance du bruit dans notre environnement de vie, sa valeur comme élément esthétique, ainsi que son rapport avec le champ de l'art.

La deuxième partie développera le rapport entre la matière et le bruit et tentera d'aborder l'importance du bruit dans ma sculpture actuelle comme agent de communication et d'auto-organisation.

Quant à la dernière partie de mon travail, elle décrira quelques œuvres préparatoires et des œuvres de mon exposition de maîtrise.

1. Henri Van Lier, *LE SCULPTEUR EN QUESTION*, Protée, vol. 9, no 1. Printemps 1981, p. 13.

-I-

L'ÈRE DE L'OUIE

La sculpture, est une activité artistique qui questionne notre rapport avec les constituants de notre environnement. Durant la période moderniste (que plusieurs auteurs, dont Margit Rowell situent entre 1900 et 1970)², la sculpture subit plusieurs transformations car divers mouvements artistiques abordaient la sculpture selon une idéologie qui leur était propre. Il y avait le Dadaïsme, le Futurisme, le Cubisme, le Surréalisme, etc. Malgré les diverses tendances de la sculpture, il est possible de classifier celles-ci en deux catégories. Il y avait les artistes qui croyaient que notre environnement naturel détenait les principes déterminant notre rapport au monde (tels que: temps circulaire, lois de la croissance, usure naturelle, etc.), et ceux qui croyaient aux principes découlants de notre environnement culturel (tels que: progrès, nouveautés, changements perpétuels, etc.).

1. Un monde axé sur l'oreille

Actuellement, comme le souligne Marshall Mc Luhan dans son livre *d'OEIL À OREILLE*, notre culture occidentale tend à estomper cette dualité entre les valeurs naturelles et les valeurs culturelles.

2. Margit Rowell, "Avant-propos", *QU'EST-CE-QUE LA SCULPTURE MODERNE?*, France, Centre Georges Pompidou Musée national d'art moderne, 1986, p. 11.

L'influence que nous subissons par le prolongement de notre corps au moyen de différents médias nous amène à concevoir notre environnement comme un modèle conceptuel et perceptif propre à celui de l'ouïe, où l'ouïe permet un retour aux formes plus archaïques et tribales dans notre façon d'expérimenter notre environnement.

La société ouverte, héritière de l'alphabétisation phonétique, n'a plus aucun sens pour la jeunesse retrabilisée d'aujourd'hui; la société fermée, enfant du langage, du rythme et des technologies auditives est en train de renaître...

La technologie nouvelle de l'électronique, en raison de sa nature astreignante et "implosive", oblige l'occidental à quitter les hauts plateaux des valeurs alphabétiques pour le coeur même des ténèbres tribales, vers ce que Joseph Conrad appelait «l'Afrique intérieure». ³

Notre culture occidentale, avec sa technologie de pointe, constitue une nouvelle jungle dans laquelle l'homme contemporain doit apprendre à vivre en appréhendant son contexte de vie comme un village global à l'image des cultures tribales axées sur l'intuition, la parole et l'audition.

Le clivage qui séparait autrefois l'homme primitif et l'homme cultivé tend ainsi à disparaître par la façon dont nous vivons avec notre environnement technologique.

3. Marshall Mc Luhan, "*interview*", d'*OEIL À OREILLE*, Montréal, éd. Hurtubise, HMH, 1977, p. 61.

Marshall Mc Luhan divise en trois périodes l'aventure de l'humanité qui a transformé graduellement notre environnement et le rapport que nous entretenons avec lui.

La première période est celle de l'homme tribal. Les membres des tribus étaient interreliés les uns aux autres. Chez-eux, le sens du groupe prédominait. Cet attachement filial entre membres du clan était fortement consolidé par leur façon de communiquer entre eux. C'était un univers où prédominait l'échange verbal direct; le sens de l'ouïe était amplement mis en valeur. "Le sens de l'ouïe... est hyperesthétique, subtil et englobant, les cultures orales agissent et réagissent en même temps".⁴

De plus, l'homme de tribu vivait en lien très étroit avec son environnement. Il se sentait comme relié avec lui.

L'homme tribal prolongeait la forme de son corps librement pour embrasser l'univers. Agissant comme un organe du cosmos, l'homme tribal acceptait ses fonctions corporelles comme des modes de participation à l'énergie divine.⁵

-
4. Marshall Mc Luhan, "*L'écriture (L'oeil remplace l'oreille)*", tiré de: *POUR COMPRENDRE LES MÉDIA*, Montréal, éd. Hurtubise, HMH, 1972, p. 107.
 5. Marshall Mc Luhan, "*Le logement (Nouvelle réalité et perspectives nouvelles)*", tiré de: *POUR COMPRENDRE LES MÉDIA*, Montréal, éd. Hurtubise, HMH, 1972, p. 145.

La deuxième période pour Mc Luhan est celle où l'humain tend à mécaniser, compartimenter et spécialiser ses activités et son environnement. De multiples découvertes ont permis à chaque membre de la tribu une plus grande marge d'autonomie. Que ce soit les moyens de locomotion, les outils de travail, les armes, l'écriture, etc., toutes ces découvertes ont contribué à éclater le cercle tribal. Les individus se sont spécialisés dans des fonctions respectives.

Selon Mc Luhan, c'est surtout l'alphabétisation de l'homme tribal qui a amené la dislocation des tribus. L'écriture met en valeur le sens de la vue au détriment de celui de l'ouïe. La vision, selon le même auteur, privilégie la spécialisation et la précision du détail et entraîne le peuple alphabétisé à une conscience davantage individualiste. "À mesure que la connaissance s'étendait visuellement et qu'elle devenait plus accessible sous une forme alphabétique, elle se répartit et se divisa en disciplines spécialisées"⁶

La troisième période est celle marquant la fin de l'ère mécanique où chaque individu était astreint à une discipline spécialisée. C'est la période de l'ère électrique, celle de la communication qui tend à interrelier les différents champs de l'activité humaine, ainsi que nos espaces de vie par le biais des médias tels que: satellite, télévision, radio, vidéo, ordinateur, etc.

6. Marshall Mc Luhan, "*Les routes et les empires du papier*", tiré de: *POUR COMPRENDRE LES MÉDIA*, Montréal, éd. Hurtubise, HMH, 1972, p. 125.

Le perfectionnement de nos modes de communication et l'application de diverses technologies ont transformé profondément notre façon d'appréhender les constituants de notre environnement où nous nous retrouvons, comme le dit Marshall Mc Luhan, dans une sorte de village global.

Nous sommes entrés dans un monde où l'ouïe reprend de plus en plus la place de la vision. L'ouïe est le propre d'une conscience élargie où les choses sont accueillies d'une manière globale, où chaque élément est considéré comme interrelié et interagissant les uns avec les autres.

Dans les cultures orales, les modes d'appréhension de la conscience présentent un caractère de simultanéité. Or les média électroniques nous font revenir aujourd'hui au stade oral; ils réduisent le temps et l'espace et, nous soustrayant au conditionnement de la surface plane, ils nous replacent dans un mode de conscience inclusif capable d'assimiler simultanément d'innombrables perceptions d'ordre différent.⁷

Cette transformation que subit notre façon de concevoir notre environnement nous introduit dans un univers où règnent la complexité et la densité de l'information.

7. Marshall Mc Luhan, "Mythe et média", tiré de: *D'OEIL À OREILLE*, Montréal, éd. Hurtubise, HMH, 1977, p. 82.

Comme le souligne Mc Luhan: l'humain d'aujourd'hui ressemble à "l'homme tribal /qui/ n'a pas de buts parce qu'il vit par l'oreille. Il vit dans un espace auditif et l'espace auditif est une sphère dont le centre est partout et la périphérie nulle part".⁸

Dans un monde où domine le sens de l'ouïe, notre environnement apparaît comme un immense ensemble d'éléments interactifs où la notion de «bruit» me semble la plus représentative de notre façon de concevoir et d'expérimenter notre environnement.

Ce retour au sens de l'ouïe dans notre rapport au monde, a affecté les divers champs d'activités humaines dont le champ de l'art visuel.

L'art visuel (sculpture/peinture) connaissait un vif succès durant la période moderniste (1900 - 1970) que l'on peut rattacher et inclure dans ce que Mc Luhan appelle la période mécanique ou celle de l'oeil. Cette période de l'oeil (moderne) donna naissance à divers courants et tendances artistiques que plusieurs auteurs dont Margit Rowell ont essayé de regrouper. Il y avait le groupe des partisans de la nature et celui des partisans de la culture. Le premier semblait privilégier des valeurs découlant davantage de la nature telles que des valeurs universelles et éternelles et le second, lui, tendait vers des valeurs de progrès et de perpétuels renouvellements.⁹

- 8. Marshall Mc Luhan, "*De la Russie*", tiré de: *D'OEIL À OREILLE*, Montréal, éd. Hurtubise, HMH, 1977, pp. 96-97.
- 9. Margit Rowell, "Avant-propos", *QU'EST-CE-QUE LA SCULPTURE MODERNE ?*, France, Centre Georges Pompidou Musée national d'art moderne, 1986, p.12.

Actuellement, Marshall Mc Luhan nous amène principalement à découvrir que l'humain contemporain est de plus en plus un être auditif semblable au primitif, c'est pour nous faire constater que notre culture nous ramène à expérimenter notre environnement comme une nouvelle nature. Ceci unifie ce qui peut avoir été une dualité moderniste entre les partisans de la nature et ceux de la culture.

Le bruit me semble ainsi une notion synthèse de la dualité nature/culture. Car le bruit demeure toujours un phénomène premier de la vie, c'est comme le cri de la matière lors de sa naissance. De plus, le bruit est une notion dynamique de mouvements et de changements d'une culture à la recherche de la nouveauté.

Le bruit m'apparaît aussi le matériau sculptural le mieux adapté à une société comme la nôtre de plus en plus axée sur le sens de l'audition.

2. Le bruit comme élément esthétique

Le bruit est un son complexe caractérisé par un spectre de fréquence continue (bruit blanc) ou par l'instabilité d'une composante. Du point de vue physiologique le bruit est un son désagréable et gênant.¹⁰

Dans un sens général, le bruit est un élément que nous avons tendance à considérer comme dérangeant et nuisible. Ceci est vrai selon deux façons différentes de concevoir le bruit. La première, c'est lorsqu'un élément sonore vient perturber une activité visuelle, auditive ou réflexive. La seconde, c'est lorsqu'un son simple ou complexe possède une intensité si élevée qu'il risque de causer des lésions à notre faculté auditive.

Outre ces facteurs énoncés précédemment, le bruit peut être facilement considéré comme un élément esthétique et même recherché dans certaines œuvres musicales. La musique concrète, telle que conçue par Pierre Schaeffer, a su exploiter la richesse des différents bruits provenant de notre environnement tels: le bruit naturel d'une cascade d'eau, le mouvement des vagues, les effets du vent, de la pluie, des cris d'animaux, etc., et aussi des bruits culturels tels: les bruits de voitures, grincement de porte, bruits de foule, résonance de pas, fracas de vitre, etc. La musique concrète a permis de redécouvrir le bruit dans toute sa richesse sonore et de l'apprécier pour lui-même.

10. Pierre Bugard, "Bruit", *ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS*, Paris, Vol. III, 1984, p. 1044.

La musique "concrète", elle, est constituée à partir d'éléments préexistants, empruntés à n'importe quel matériau sonore, bruit ou son musical, puis composée expérimentalement par un montage direct, résultat d'approximations successives /.../ sans le secours /.../ d'une notation musicale ordinaire.¹¹

Dans le domaine musical, le bruit a permis aussi à certains compositeurs tel Karlheinz Stockhausen d'élargir le monde musical jusqu'à la musique «*in situ*» où le lieu d'accueil d'une oeuvre peut être considéré non plus seulement comme le "cadre" où elle est temporairement présentée, mais le lieu pensé comme une instance capable de générer l'oeuvre. "C'est à Stockhausen qu'il revient d'avoir élargi le champ musical au-delà de la seule durée des partitions, lorsqu'il intégra des applaudissements à l'une de ses œuvres".¹²

Max Neuhaus pensa même une oeuvre acoustique en fonction d'un couloir correspondant à une station de métro. D'autres compositeurs tels: Gérard Assayag et Claudy Malherbe, eux, concurent une oeuvre en collaboration avec l'architecte Titus pour le parc de Bercy et que les bruits de la voie express auraient généré.¹³

Le bruit comme élément esthétique fit son apparition non seulement dans le domaine musical, mais aussi dans le domaine sculptural.

11. Pierre Schaeffer, *À LA RECHERCHE D'UNE MUSIQUE CONCRÈTE*, Paris, éd. du Seuil, 1952, p. 35.

12. Guy Lelong, *MUSIQUE IN SITU*, Art press, no 121, janvier 1988, p. 50.

13. Idem.

With the advent of the mechanical age, in the late 19th century, the interest of many sculptors gradually came to be focused upon the objet and its transformation through motion-kinetic sculpture. As an awareness of the inherent noise in kinetic sculpture developed, some artists formed a desire to sculpt the noise, as well as the moving visual object and thus, in the late 1940's, the field audio-kinetic or sound sculpture began its evolution.¹⁴

Avec l'évolution de la sculpture audio-cinétique, apparaissent diverses créations telles:

- Wah Wah's (1967) de David Jacobs (photo page 14)
- Rose bud Annunciator (1969) de Stephan Von Huene (photo page 14)
- Washboard Band (1969) de Stephan Von Huene (photo page 15)

Actuellement, certains sculpteurs explorent encore les possibilités expressives de la sculpture audio-cinétique. L'œuvre "Le vide n'existe plus" (1993) de Robert Saucier représente bien l'aspect actuel de la sculpture audio-cinétique (voir photo page 16).

Le bruit comme composante esthétique s'incorpore aussi à une pratique artistique contemporaine telle que l'installation. Ces œuvres installatives sont constituées bien souvent d'un ensemble d'éléments disposés dans un lieu de façon provisoire et de manière à créer un environnement esthétique où peuvent circuler les spectateurs. Pour mieux habiter leur espace de présentation, certaines installations utilisent des éléments sonores. L'œuvre "Environ 8000 kilomètres" de Jocelyn Robert et Diane Landry illustre bien cette tendance (photo page 17).

14. The Sound of sound sculpture. Produced by John Grayson and David Rosenboom for A.R.C. The Aesthetic Research Centre of Canada, Maple, Ontario, Canada, 1975.

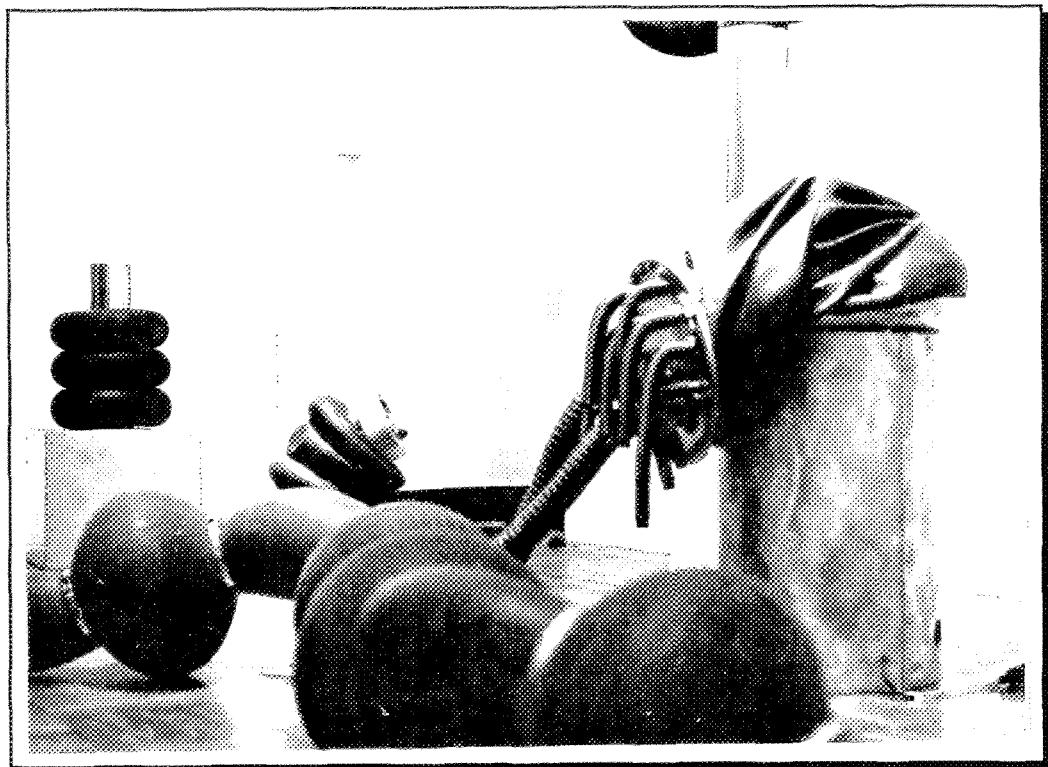
L'utilisation de bruits de notre environnement invite ainsi l'artiste à capter la vitesse, à montrer la puissance dynamique des machines, à s'emparer du magma sonore sécrété par la nature et la société.

Pour ma part, je considère même actuellement que notre perception auditive et/ou visuelle converge vers un même concept, c'est-à-dire celui du bruit. De même, notre environnement naturel qui est régi par des phénomènes aléatoires de la matière, produit des configurations et des lieux denses et complexes où le désordre apparent (le bruit) semble être l'ordre naturel de la nature.

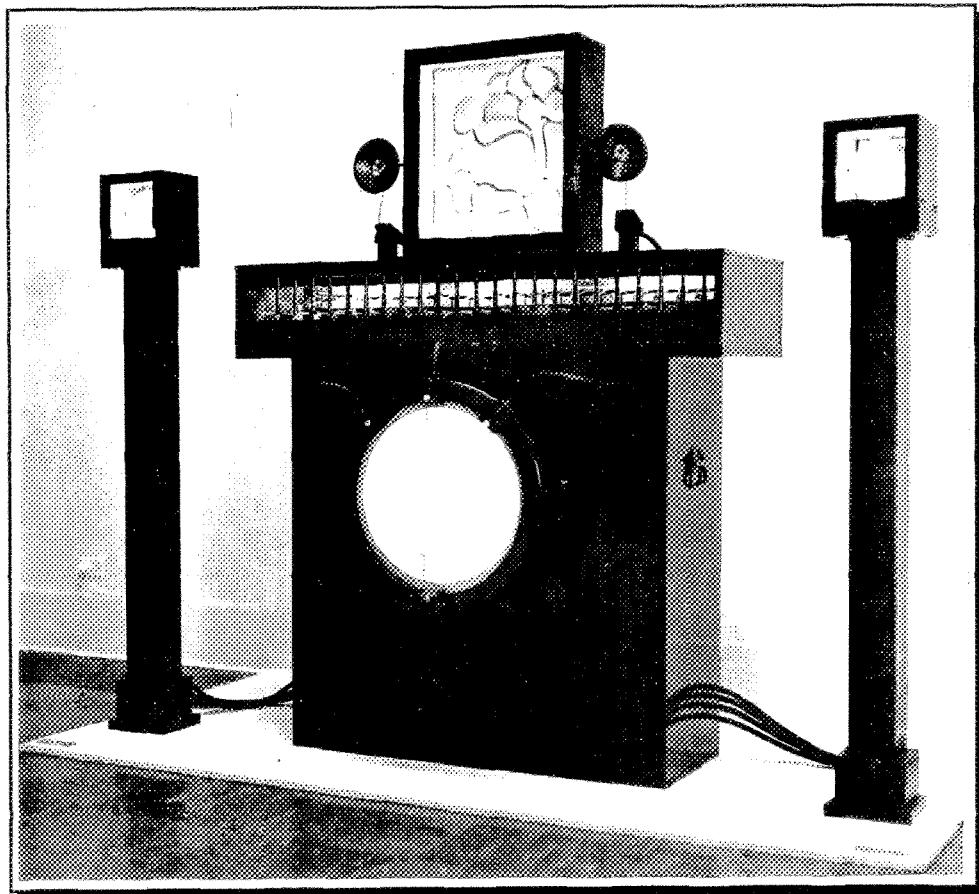
Pensons aux forêts laissées à leur état sauvage, aux formes hétérogènes des pierres, aux courbes et méandres des cours d'eau et au vent balayant poussière, feuilles, brindilles, pollen, au hasard dans l'espace.

D'après moi, c'est la notion de bruit qui dépeint le mieux la nature. De plus, le bruit constitue un point de rencontre avec la culture, car de nos jours notre environnement culturel régi par les divers systèmes de communication et de transport tels: satellite, radio, avion, bateau, télévision, téléphone, véhicules, etc., forme un paysage culturel des plus denses et complexes où le bruit, comme dans l'environnement nature, semble la notion la plus représentative. Le bruit est le dénominateur commun de la nature et de la culture.

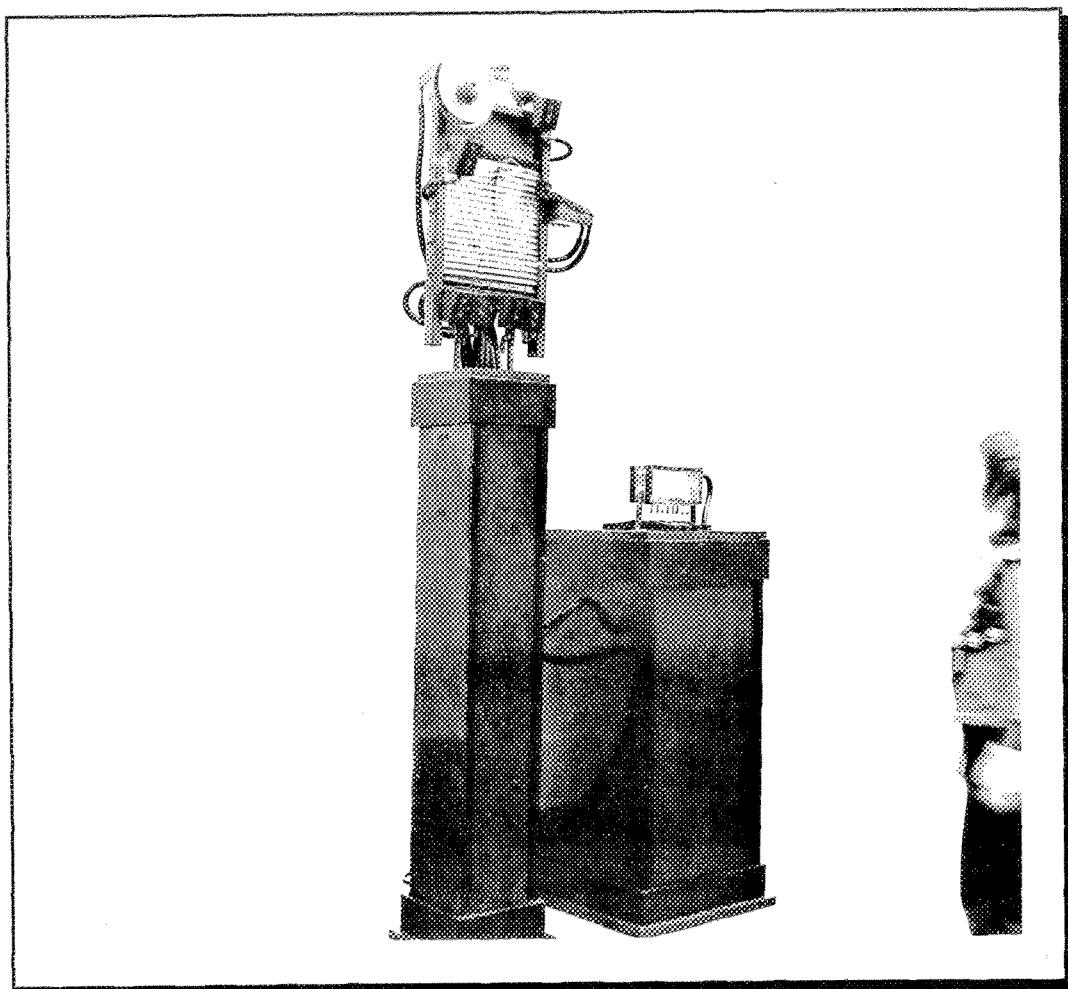
Le bruit m'apparaît le meilleur élément possible à exploiter pour s'accorder avec l'état actuel de notre environnement et de nos goûts esthétiques actuels.



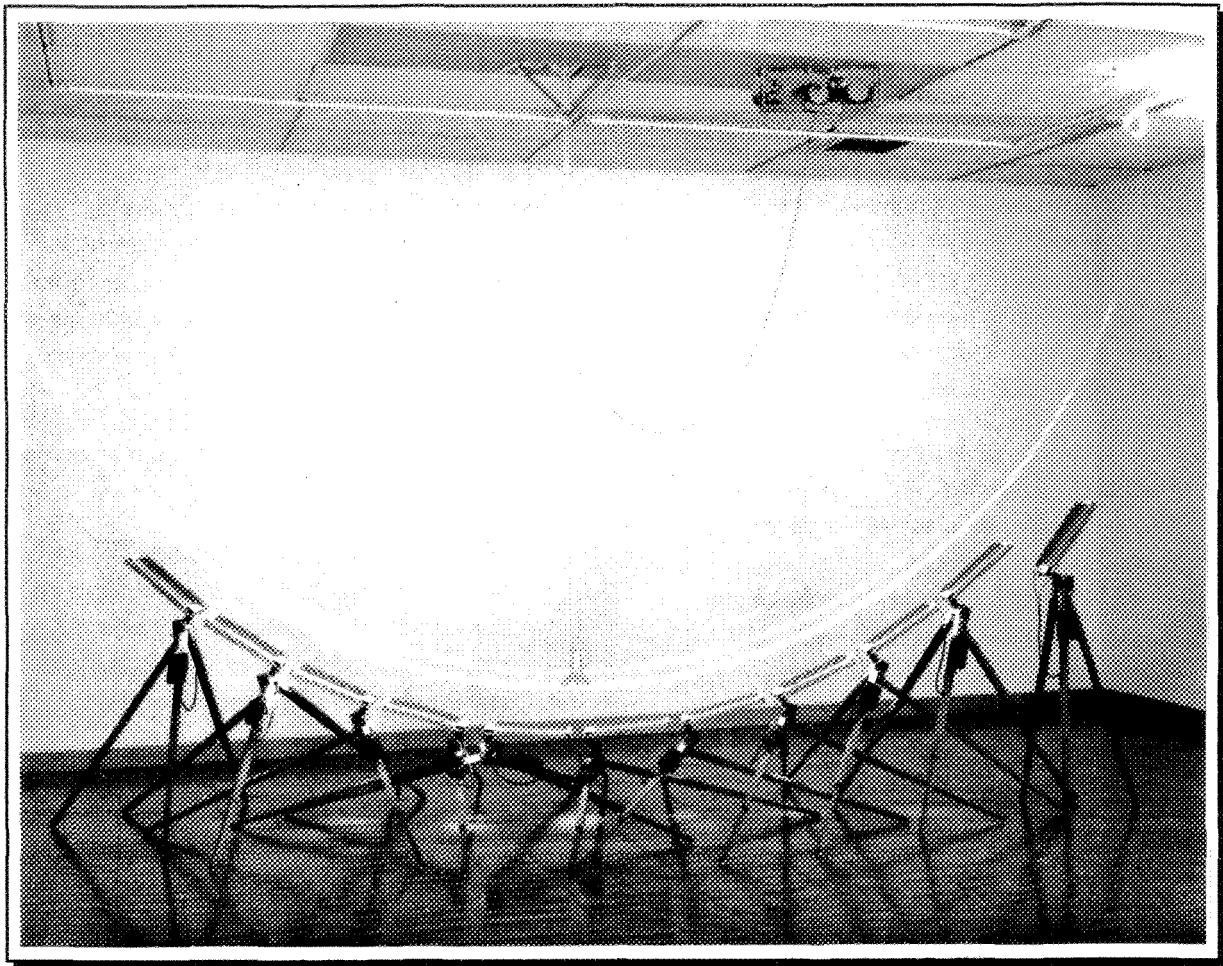
WAH WAH'S, David Jacobs, 1967. Photo: Tod Greenaway (photo noir et blanc)



ROSE BUD ANNUNCIATOR, Stephan Von Huene, 1969.
Photo: Tod Greenaway (photo noir et blanc)



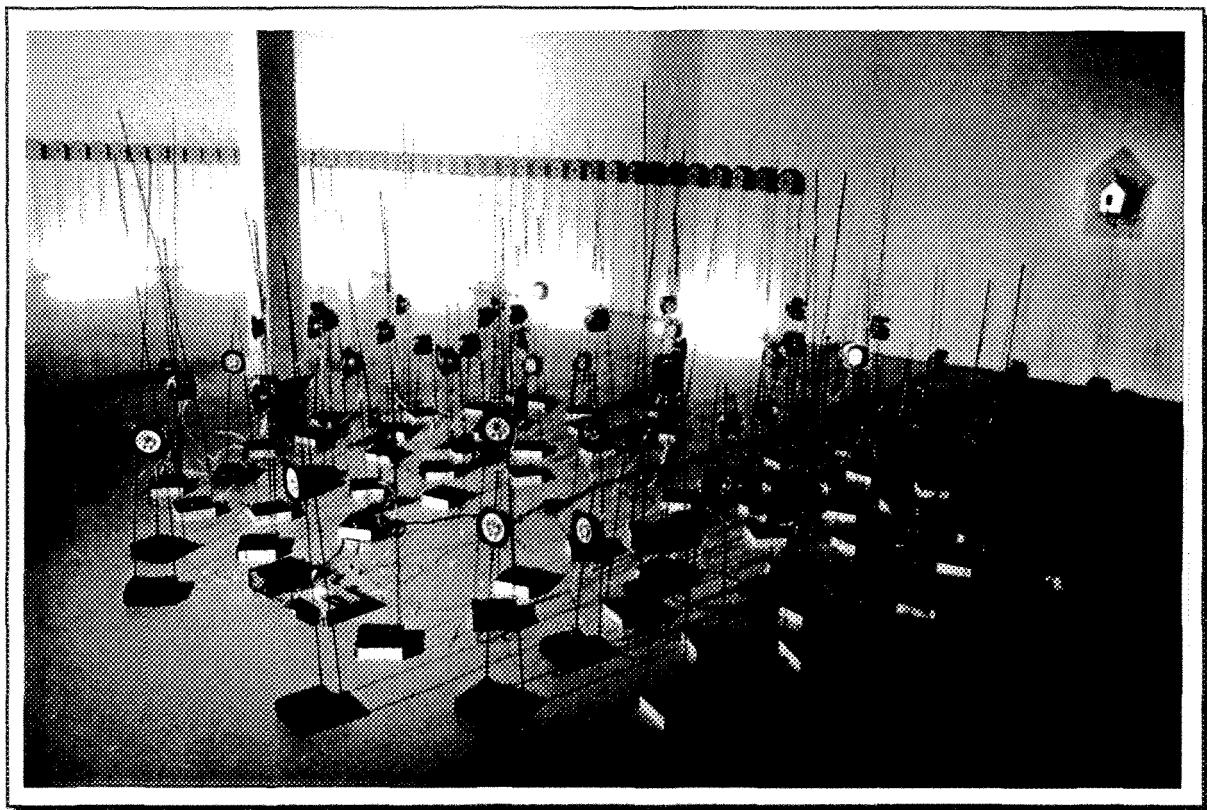
WASHBOARD BAND, Stephan Von Huene, 1969.
Photo: Tod Greenaway (photo noir et blanc)



LE VIDE N'EXISTE PLUS, Robert Saucier, 1993
Photo: Guy L'Heureux (photo noir et blanc)

L'oeuvre est constituée de onze chevalets sur lesquels sont fixées des plaques solaires disposées de manière à former un arc de cercle. Un pendule muni d'un projecteur à son extrémité éclaire à tour de rôle chacune de ces plaques reliées à des postes de radio syntonisant des stations différentes.

En contemplant l'oeuvre, notre regard est influencé par les différents fragments sonores émis par les radios et qui suivent le rythme de l'oscillation du pendule.



ENVIRON 8000 KILOMÈTRES, installation de Diane Landry et Jocelyn Robert, 1991.

Photo: Jocelyn Robert (photo noir et blanc)

L'oeuvre s'est formée à partir d'une cueillette de divers objets et échantillons sonores amassés lors d'un voyage à travers le Canada.

Au sol, nous retrouvons des boîtiers sur lesquels sont fixées des tiges métalliques surélevant des haut-parleurs qui transmettent une ambiance sonore correspondant aux divers lieux de visite lors du voyage. Au mur sont installées des cabanes d'oiseaux contenant des images d'objets qui furent prélevés en même temps que les divers échantillons sonores.

Cette oeuvre plonge le spectateur dans un univers esthétique où se côtoient images et bruits.

3. Le bruitisme et l'art

Mon intérêt pour le bruit comme vocabulaire esthétique de mes œuvres sculpturales me porte à prendre en considération le mouvement artistique futuriste et plus particulièrement le bruitisme fondé par Luigi Russolo en 1913 et son prolongement actuel par l'artiste Jean-Marc Vivenza.

a) Art musical

Le bruitisme, à ses débuts, avait comme fonction l'élargissement de la matière sonore au sein du domaine musical.

Cet élargissement de champ musical s'effectuait sur deux plans. Le premier consistait à adapter la musique au besoin esthétique d'une oreille en perpétuelle recherche de sonorité nouvelle; et le second gain de la musique par le bruitisme, consistait à adapter le vocabulaire sonore à l'environnement machiniste du début du siècle.

Aujourd'hui, l'art musical recherche les amalgames de sons les plus dissonants, les plus étranges et les plus stridents. Nous nous approchons ainsi du son-bruit. Cette évolution de la musique est parallèle à la multiplication grandissante des machines qui participent au travail humain. Dans l'atmosphère retentissante des grandes villes aussi bien que dans les campagnes autrefois silencieuses, la machine crée aujourd'hui un si grand nombre de bruits variés que le son pur, par sa petitesse et sa monotonie, ne suscite plus aucune émotion.¹⁵

15. Luigi Russolo, "*manifeste futuriste*", *L'ART DES BRUITS*, éd. l'Âge d'homme, 1975, p. 36.

Le bruitisme permettait ainsi à l'oeuvre de prendre en charge son environnement en puisant des bruits dans celui-ci pour les transformer en éléments artistiques. Le but n'était pas d'effectuer une répétition ou une simple imitation des bruits du quotidien, mais de les transformer de manière à les organiser et à les dominer pour en faire un matériel sonore artistique.

L'oreille ne s'y retrouve pas entre les bruits confus et fragmentaires de la vie. Il faut donc que l'oreille les entende, dominés, asservis, complètement maîtrisés, vaincus et obligés de devenir des éléments d'art. (C'est là la lutte continue de l'artiste et de la matière).

Le bruit doit devenir un élément premier à façonner pour l'œuvre d'art. C'est dire qu'il doit perdre son caractère accidentel pour devenir un élément suffisamment abstrait afin qu'il puisse atteindre la transfiguration nécessaire de chaque élément premier naturel en abstrait élément d'art.¹⁶

Le bruitisme dans le domaine musical consistait à produire des bruits abstraits décluant des structures sonores imitant ceux de l'environnement, tels les appareils conçus par Russolo et qu'il appelait les «bruiteurs». Le nom de chaque appareil s'apparentait à celui du bruit qu'il émettait, il y avait le Glouglouteur, le Crépiteur, le Bourdonneur, etc. Leurs bruits étaient orchestrés ensemble de manière à former une symphonie de bruits. L'art des bruits consistait à vouloir transformer l'environnement en une immense salle de concert. La grande symphonie qui fut exécutée à Bakou le 7 novembre 1922 représente bien l'aspiration bruitiste.

16. Luigi Russolo, "Nouvelle volupté acoustique", *L'ART DES BRUITS*, éd. l'Âge d'homme, 1975, p. 106.

Les photos qui en restent montrent un chef d'orchestre dirigeant avec des banderoles du toit d'un immeuble l'action sonore de nombreuses sirènes d'usine installées sur une place. À ce moment, prirent part aussi des batteries d'artillerie, des moteurs d'hydravions et des choeurs formés par la foule des spectateurs.¹⁷

b) La poésie et le langage

Le bruitisme ne se limite pas au champ musical, mais intervient dans l'univers de la poésie et par le fait même dans les structures du langage écrit et parlé.

Les futuristes tentent de renouveler le langage poétique en détachant les mots et/ou sonorité de la voix d'une signification extérieure aux phénomènes vus et/ou entendus. Certains artistes privilégieront la concrétude des caractères typographiques comme étant un phénomène pictural portant en soi sa propre valeur poétique. Claude Leclande-Boulé écrit à ce sujet: "Tout le travail de la peinture sur l'écriture de la poésie consistera à lui faire retrouver les caractéristiques sensibles des systèmes pictographiques."¹⁸

17. Jean-Marc Vivenza, "*Naissance du bruitisme futuriste*", *LE BRUIT ET SON RAPPORT HISTORIQUE*, Paris, éd. l'oeuvre bruitisme, pp. 11-12.

18. Claude Leclande-Boulé, "Regard sur les stratégies typographiques de Futuristes Russes", *L'AVANT-GARDE RUSSE ET LA SYNTHÈSE DES ARTS*, Lausanne, éd. l'Âge d'Homme, 1990, p. 138.

D'autres artistes, eux, s'intéresseront plus spécifiquement à la sonorité même de la voix. La sonorité des phénomènes vocaux n'est plus perçue comme un support venant enrichir au second plan la signification des mots prononcés, mais devient un matériau poétique autonome et constitue une fin en soi. Comme le dit Agnès Sola: "Dans la forme la plus pure du jeu futuriste sur la consonance, l'expression est oubliée au profit de la combinaison d'éléments qui ne valent que pour leurs propriétés phoniques."¹⁹

Le bruitisme revendique aussi l'importance déterminante que le bruit environnemental a sur la voix et par le fait même sur le langage. Les futuristes s'intéressaient aux recherches ayant cours dans le domaine de la phonétique pour démontrer que celui qui parle accorde sa voix aux bruits dominants de son environnement. Ainsi, pour eux, la nature du bruit tels le vent, les vagues de la mer, les machines etc., affectent le timbre et l'intonation de la voix.

Les recherches effectuées par le professeur Baglioni de l'Université de Sassari étaient particulièrement affectionnées par les futuristes, car Baglioni tendait à prouver par ses travaux scientifiques que celui qui parle accorde sa voix aux bruits dominants dans le milieu.

Il s'agit d'une tendance involontaire et inconsciente qui a le caractère d'un phénomène physiologique de nature générale. Donc, l'influence qu'exerce le bruit sur la voix et par conséquent sur le langage est incontestable.²⁰

-
19. Agnès Sola, "Instaurer un nouveau système", *LE FUTURISME RUSSE*, Paris, éd. Presses Universitaires de France, 1989, p. 100.
20. Luigi Russolo, "*Les bruits du langage (Les consonnes)*", tiré de: *L'ART DES BRUITS*, Paris, éd. l'Âge d'Homme, 1975, p. 72.

c) L'art et la vie

L'art bruitiste participait à la volonté Futuriste de transformer notre environnement de vie en le reconstruisant totalement selon des structures esthétiques déterminées par l'art de manière à créer une fusion entre l'art et la vie.

Avec le Futurisme naît l'art-vie-action qui constitue le dépassement de toute idéologie narcissique et contemplative pour l'instauration d'une interpénétration immédiate entre la société, l'artiste, son action en tant qu'opérateur culturel, et son oeuvre.²¹

Actuellement, les recherches et les travaux effectués par le mouvement artistique futuriste au début du siècle sur le bruit, constituent une source d'intérêt pour certains artistes dont l'un des principaux représentants, à mon point de vue, est Jean-Marc Vivenza.

d) Le bruit d'origine industrielle

Jean-Marc Vivenza exploite du matériel sonore d'origine industrielle: usines, machines, ouvriers au travail, etc.

21. Giovanni Lista, "Marinetti et le Futurisme politique", *MARINETTI ET LE FUTURISME*, Lausanne, éd. L'Âge d'Homme, 1977, p. 18.

Il tend à organiser le bruit industriel de manière à lui donner une structure rythmique, reproductive et fidèle. Ses travaux cherchent "à développer un langage universel capable d'abolir la notion de notes fausses et à unir les différentes formes de langages sonores inventées et découvertes lors du siècle en cours".²²

Pour Vivenza, le bruit d'origine industrielle doit être dominé par l'être humain. "Les bruits d'origine industrielle pris dans les ateliers sont des sons possédant une énergie très forte dont il faut se rendre maître sous peine d'en être complètement esclave."²³

Pour Vivenza, c'est spécifiquement le bruit d'origine industrielle qui l'intéresse dû au fait que ces bruits constituent le langage de la terre.

Le processus de transformation et d'organisation du tellurisme industriel nous plonge au plus profond de la matière domestiquée d'où surgit l'immense écho du langage de la terre. Alimentée du sang et de la sueur des hommes, la terre accouche, dans la violence, du bruit qui est son langage, du bruit qui est son cri, du bruit qui est son sens et sa forme.²⁴

- 22. Georges Dupuis, "*Le bruitisme et la paix en intervalles*", tiré de: *INTER (ART ACTUEL)*, Québec, éd. Intervention, 1990, no 49, p. 56.
- 23. Jean-Marc Vivenza, "*Le retour au réel (l'Incarnation du rêve Futuriste)*", tiré de: *ART PRESS*, no 143, janvier 1990, p. 44.
- 24. Idem, page 45.

L'activité artistique de Vivenza consiste donc à s'approprier le langage de la terre pour en redonner la pleine maîtrise à l'homme. Pour ce faire, la technologie actuelle d'enregistrement par magnétophone ou bande magnétique permet la fixation du bruit et sa restructuration, selon des structures maîtrisables par l'homme. À ce sujet, Vivenza s'exprime ainsi: "l'art, pour moi, doit être considéré comme une lutte dans le cadre même des structures de la communication du langage et de l'art".²⁵

Le bruitisme pour Vivenza consiste, d'après moi, en une entreprise de formalisation du bruit selon des critères formels, propres au domaine artistique. Cela consiste à proposer des structures bruitistes produites à l'aide d'enregistrements ou d'outillages technologiques, et présentées au spectateur dans le but de l'amener à faire une relecture des bruits de l'environnement dans lequel il vit selon une vision du monde formalisé par des critères esthétiques découlant du champ de l'art.

Les travaux de Vivenza constituent pour moi le prolongement de l'idéologie futuriste recherchant une reconstruction de l'univers par une fusion de l'Art et de la vie où l'art détermine le contenu de cette fusion selon des critères esthétiques qui lui sont propres.

25. Jean-Marc Vivenza, "*Le retour au réel (l'Incarnation du rêve Futuriste)*", tiré de: *ART PRESS*, no 143, janvier 1990, p.45.

-II-

MA SCULPTURE ET LE BRUIT

1. De la matière au bruit

Mon activité artistique tant en peinture qu'en sculpture s'est effectuée à ses débuts dans une étude du vocabulaire plastique des objets. Que ce soit en sculpture, par l'utilisation de matériaux bruts tels que: le plâtre, le béton, le bois, le métal, etc., ou en peinture par l'exploitation de différents supports tels que: le papier, la toile, le bois et autres, les interventions tendaient à exploiter et faire ressortir les qualités formelles et plastiques des matériaux eux-mêmes.

Mes œuvres se voulaient abstraites, sans lien avec le monde des apparences extérieures. En peinture, j'exploitais la surface picturale en y inscrivant des lignes, des formes, des surfaces, des couleurs dans leurs rapports réciproques; en sculpture, c'était l'exploitation d'un volume animé par des pleins, des vides, où s'harmonisaient des qualités différentes de la matière.

Les matériaux étaient organisés pour leurs qualités objectives de chaleur ou de froideur, d'opacité ou de transparence, de malléabilité ou de rigidité, de lourdeur ou de légèreté, etc., la couleur s'harmonisant par ses effets de «push and pull» optiques où sa répartition sur le support tendait à suggérer simultanément la profondeur et la proximité.

La composition formelle de l'objet atteignait l'harmonie par la mise en scène morphologique de chacun des constituants de l'oeuvre qui cherchaient à neutraliser leurs différences en s'équilibrant mutuellement. L'oeuvre ainsi construite parvenait à un tout le plus harmonieux possible où les constituants internes de l'oeuvre se voulaient l'articulation d'un vocabulaire objectif et immédiat découlant de la plasticité même de l'objet.

Mon désir était de réaliser des œuvres auto-référentielles qui tendaient à bannir toute interprétation figurative en procurant une expérience esthétique où l'harmonie de l'œuvre offrait à mon regard une oscillation objective entre le plein et le vide, entre la présence et l'absence, entre la matérialité et l'immatérialité.

Par contre, si à mon regard, l'œuvre semblait proposer une expérience perceptuelle épurée de toute antériorité et préconception et s'articulant par un vocabulaire découlant de la plasticité même de l'objet, je dû me rendre à l'évidence que l'interprétation dépendait du point de vue adopté pour apprécier l'œuvre. Quelle que soit la rigueur utilisée pour confectionner l'œuvre, celle-ci peut toujours être interprétée sous un autre mode de lecture qu'uniquement plastique.

Le point de vue du spectateur demeure déterminant dans l'interprétation de l'œuvre. Ce point de vue s'appuie généralement sur des critères qui débordent une appréciation uniquement non-figurative de l'objet et de son vocabulaire auto-référentiel. Comme le dit Jacques Guillerme, concernant...

La conscience de qui contemple une oeuvre «tachiste» ou «informelle» /.../ il se produit, assez souvent, dans ces oeuvres, des images par accident. /.../ l'intention non figurative se trouve trahie par le hasard de la fabrication.²⁶

L'oeuvre se retrouve ainsi déterminée par l'interprétation personnelle du spectateur. L'oeuvre non-figurative ne peut pas ainsi constituer un langage commun, car l'appréciation de l'objet comporte autant de nuances qu'il y a de points de vue.

Conscient de ce fait, mon intérêt se déplaça de l'objet à l'environnement de cet objet; un environnement qui influence et façonne notre manière d'aborder, de concevoir et de percevoir les choses. Je m'intéresse donc à découvrir sur quel critère ou notion perceptive notre environnement peut façonner notre manière d'apprécier un objet.

Il s'agit de déterminer dans l'environnement ce qui peut servir de concept ou de matériau de base comme langage autre que la plasticité même de l'objet et qui constituerait par le fait même le vocabulaire esthétique exploité par mon oeuvre.

Mes oeuvres tendaient ainsi à éclater leur auto-référentialité pour s'inspirer d'un concept défini par l'environnement et qui constituerait une sorte de point de vue commun. Marshall Mc Luhan, dont j'ai parlé dans la partie «Un monde axé sur l'oreille» nous a sensibilisés au fait que notre environnement actuel est régi par nos divers modes de communication électriques et électroniques.

26. Jacques Guillerme, "Figuratif (Art)", *ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS*, Paris, éd. Encyclopaedia Universalis, 1984, v. 7, p. 942.

Cet environnement communicationnel nous introduit dans un «village global» où notre conscience appréhende notre environnement comme un espace auditif où l'information qui y circule se retrouve simultanée et mixte.

Anne Cauquelin dans son livre *COURT TRAITÉ DU FRAGMENT*, parle de «bruit doxique» se créant autour des œuvres et qui sert de fond à partir duquel se perçoit leur contenu. Ce «bruit doxique», c'est ce magma de discours et critique fragmentaire véhiculé ici et là par nos divers média de communication et qui provient tant des spécialistes de l'art que des rumeurs et opinions appartenant à nos espaces de vie quotidienne.

Doxa qui tisse autour des œuvres, le fil complexe des jugements provisoires, dont l'œuvre se nourrit et qui lui sert de toile de fond. Bruit de fond, certes, mais qui importe à l'œuvre comme ce qui l'enveloppe, la contient et la transporte. Le commentaire doxique est le véhicule de l'œuvre, comme aussi bien son matériau.²⁷

Ainsi, l'œuvre et le spectateur se retrouvent englobés dans un environnement où prolifère signes, commentaires, opinions et images de toutes sortes formant une enveloppe de fragments divers déterminant la perception de l'objet. L'utilisation du bruit réel, à l'intérieur de l'œuvre sculptural constitue ainsi, d'après moi, un matériau éclaté correspondant à l'expérience perceptuelle immédiate que nous avons des phénomènes plastiques.

27. Anne Cauquelin, "Le bruit doxique", tiré de: *COURT TRAITÉ DU FRAGMENT*, éd. Aubier, 1986, p. 120.

Le bruit constitue un équivalent plastique, un matériau sculptural que je conçois comme un volume spatial que je peux sectionner, diffracter, condenser, moduler, multiplier, etc. La seule différence pour moi entre le bruit et la matière, c'est que le bruit constitue un matériau questionnant l'essence même de la matière, sa conception et sa perception actuelle.

2. Le bruit comme communication

La sculpture pour moi est un mode de communication. À ce propos Henri Atlan dans *ENTRE LE CRISTAL ET LA FUMÉE* parle de deux principes de communication.

a) La communication du point de vue de l'émetteur

Dans les systèmes de communication, il est reconnu que le bruit perturbe l'information.

Un des principaux théorèmes de cette théorie dû à C.E. Shannon, établit que la quantité d'information d'un message transmis dans une voie de communication perturbée par du bruit ne peut que décroître d'une quantité égale à l'ambiguïté introduite par ce bruit entre l'entrée et la sortie de la voie.²⁸

Dans un tel mode de communication, on est dans un système où la transmission idéale de l'information demeure toujours égale ou inférieure à l'information émise par l'émetteur, car la quantité d'information est mesurée en fonction de ce dernier. Le bruit, dans un tel système, est ce qui environne le message, il est perçu comme un élément venant brouiller et perturber la diffusion du message.

28 Henri Atlan cite C.E. Shannon, "Rappels sur la théorie de l'information appliquée à l'analyse des systèmes", *ENTRE LE CRISTAL ET LA FUMÉE*, France, éd. Seuil, 1979, p. 44.

b) La communication du point de vue du récepteur

Par contre, comme le souligne Henri Atlan, si la quantité d'information transmise n'est pas mesurée en fonction de l'émetteur, mais en tenant compte du récepteur, le bruit n'est plus un agent de nuisance mais il contribue à amplifier la quantité d'informations transmises par le système de communication.

/.../ l'ambiguïté introduite par des facteurs de bruit dans une voie de communication située à l'intérieur d'un système a une signification différente /.../ suivant qu'on envisage l'information transmise dans la voie elle-même ou la quantité d'information contenue dans le système (où la voie est une parmi un grand nombre de relations entre de nombreux sous-systèmes).²⁹

Si l'on évalue l'information transmise en tenant compte du point de vue du récepteur, l'on constate que l'information n'est plus seulement celle provenant directement de l'émetteur, mais que tout le système de communication comprenant un émetteur, un récepteur, un message et un contexte forme l'ensemble des éléments constituant l'information. Cette perception d'ensemble de l'information créé par le système de communication est ce que M. Bourgeois appelle le métacanal.

29. Henri Atlan, "Ambiguïté et ambiguïté destructrice", *ENTRE LE CRISTAL ET LA FUMÉE*, France, éd. Seuil, 1979, pp. 46-47.

c) Ma communication du point de vue de l'auteur

Au début de ma pratique artistique, la sculpture était pour moi un mode de communication où le message était uniquement l'objet sculpté. La transmission de l'information ne tenait pas compte de l'environnement, bien plus, elle tendait à le bannir de l'oeuvre. L'information contenue dans l'oeuvre se voulait définie exclusivement par l'objet et ses paramètres esthétiques. L'information demeurait pour moi toujours égale ou inférieure à celle émise par le créateur, car la quantité de l'information était mesurée en fonction de mes critères seuls.

Dans un tel mode de communication, l'environnement (le bruit) n'était pour moi qu'un élément qui perturbait le message.

Par contre, j'ai constaté que l'environnement préconditionnait notre perception de l'objet sculptural, où l'apprehension immédiate de sa matérialité et de son langage plastique s'expérimentait comme un phénomène éclaté (bruit).

L'information de mes oeuvres antérieures se trouvait, de ce fait, totalement déterminée par leur environnement où l'intention de l'émetteur (le sculpteur) et le vocabulaire plastique de l'oeuvre étaient déstabilisés et brouillés par l'environnement.

Afin de remédier à cette lacune, j'ai transformé mon mode communicationnel de manière à ce que l'oeuvre prenne en charge l'environnement et s'articule en fonction de ce dernier.

d) Ma communication du point de vue du spectateur

Ayant constaté que l'environnement déterminait le contenu de l'oeuvre et plus particulièrement l'environnement langagier, comme le dit Anne Cauquelin: "C'est par le langage que se structurent non seulement les groupes humains, mais la prise sur les réalités extérieures, la vision du monde, sa perception et sa mise en ordre".³⁰

J'ai donc décidé de redéfinir mon mode de communication en fonction de celui qui regarde l'oeuvre, où ce n'est plus l'objet lui-même qui prédomine, mais son environnement sonore.

Actuellement, mes sculptures se construisent donc en relation avec des bruits puisés dans nos espaces de vie. Le bruit constitue un matériau environnemental à partir duquel j'harmonise les composantes visuelles de l'oeuvre.

Ainsi, l'oeuvre sculpturale (objet et contexte sonores) véhicule son information de manière à tenir compte du point de vue du spectateur qui appréhende l'oeuvre en fonction de l'environnement.

30. Anne Cauquelin, "*L'idéologie de la communication dans la société du même nom*", *L'ART CONTEMPORAIN*, France, Presses Universitaires de France, 1992, (Coll. Que sais-je?), no 38173, page 45.

Par le bruit, le spectateur se retrouve face à une oeuvre où c'est l'environnement qui sert de point de référence et qui englobe à la fois l'émetteur (l'artiste), le récepteur (le ou les spectateur(s)) et la voie de communication elle-même (l'Art). Le spectateur est positionné face à un métacanal, car il ne considère plus l'oeuvre sculptée pour elle-même, mais en fonction des divers éléments constituant le système de communication.

Le bruit devient ainsi un agent d'information mettant la voie de communication (l'Art) en interaction avec l'objet sculptural et nous informant de la nature de l'environnement de l'objet sculptural.

3. Le bruit comme auto-organisation

Marshall Mc Luhan nous amène à concevoir l'ensemble des constituants planétaires comme un immense village global dans lequel l'être humain serait un constituant parmi tant d'autres.

Cela me porte à concevoir notre environnement et nous-mêmes comme étant un vaste réseau interactif, où l'aspect général de ce réseau d'interaction semble se résumer à la notion de bruit. Le bruit comme mouvement interactif de la vie.

a) L'être humain porteur d'auto-organisation

Si nous concevons l'être humain comme étant un système ouvert à son environnement et en interaction avec celui-ci, cela nécessite une certaine autonomie, tant de l'être humain que de son environnement, car si cette autonomie était complètement absente, nous parlerions de fusion de l'être humain avec son environnement. L'être humain deviendrait totalement déterminé par son environnement ou indistinct de lui. Pour qu'il y ait interaction, une auto-organisation autant dans l'être humain que de son environnement est nécessaire.

Ainsi, mon questionnement s'intéresse principalement à savoir comment les divers constituants de notre environnement qui s'appréhendent mutuellement comme étant interreliés les uns aux autres, peuvent conserver une autonomie les empêchant de se fusionner ensemble et impliquant par le fait même une certaine auto-organisation.

b) Conception de l'auto-organisation

Certains auteurs se préoccupent du concept d'auto-organisation au sens strict, dont W.R. Ashby, le déterminent comme étant ce qui permettrait à un système de pouvoir se transformer sans aucune influence subie par son environnement. "On parlera d'auto-organisation au sens strict si la machine est capable de changer elle-même la fonction sans aucune intervention de l'environnement." ³¹

Par contre, ce même auteur reconnaît l'impossibilité d'une auto-organisation dans un système fermé, c'est-à-dire sans interaction avec son environnement.

Malgré cela, l'existence d'une auto-organisation d'un système demeure possible selon Ashby, mais elle résulterait d'une influence subie par l'introduction d'une information à l'intérieur du système à la condition que cette information soit aléatoire et ne préfigure aucune organisation établie. Ainsi, dit-il, les changements produits...

doivent être produits en dehors du système /.../ par des facteurs aléatoires dans lesquels aucune loi préfigurant une organisation ne peut être établie /.../ c'est alors qu'on pourra parler d'auto-organisation, même si ce n'est pas au sens strict. ³²

31. Henri Atlan cite W.R. Ashby, "*Désordres et organisation. Complexité par le bruit*", *ENTRE LE CRISTAL ET LA FUMÉE*, France, éd. Seuil, 1979, p. 43.

32. Henri Atlan cite W.R. Ashby, "*Désordres et organisation. Complexité par le bruit*", *ENTRE LE CRISTAL ET LA FUMÉE*, France, éd. Seuil, 1979, p. 44.

c) Mes œuvres et l'auto-organisation

Mes œuvres sculpturales, au début, tendaient à s'inspirer d'une auto-organisation au sens strict, fermée. Actuellement, elles tendent à s'inspirer d'un concept d'auto-organisation s'effectuant par une interaction avec l'environnement.

Dans mes œuvres antérieures, l'articulation de mon vocabulaire plastique était construite à partir des qualités inhérentes et objectives de la matière; ce qui devait rendre l'œuvre auto-référentielle en étant porteuse de son propre vocabulaire premier, lui permettant d'être auto-organisatrice de son information.

L'expérience esthétique proposée au spectateur se voulait être immédiate, s'articulant par un vocabulaire premier et déterminé uniquement par l'objet. L'œuvre auto-référentielle ne tenait nullement compte de l'influence de l'environnement préconditionnant le point de vue du spectateur dans la perception de l'œuvre.

Ayant constaté que l'information première générée était préconditionnée par l'environnement, cela impliquait que l'œuvre n'était pas auto-référentielle, mais que l'environnement déterminait le contenu de l'œuvre.

Afin d'adapter mes œuvres sculpturales et leur principe d'auto-référentialité à l'environnement, j'ai ouvert la structure esthétique de l'œuvre en y insérant le bruit comme partie intégrante de celle-ci, lui permettant d'être porteuse de son propre vocabulaire premier.

Mes œuvres, autrefois, se voulaient autoréférentielles où l'information cherchait à s'auto-organiser en fonction des matériaux visuels: matière, forme, procédé. L'objet cherchait à générer la totalité de l'information perçue par le spectateur face à l'œuvre.

Par contre, ayant constaté que l'environnement déterminait le contenu de l'objet, mes œuvres actuelles utilisent le bruit comme matériau environnemental. Le bruit se veut un contexte de présentation appartenant à l'objet et liant à l'environnement.

Ce lien de l'œuvre avec l'environnement, par le biais du bruit, permet d'introduire dans l'œuvre des informations indéterminées en provenance de l'environnement. Ces informations sont indéterminées, car elles n'ont pas un contenu visuel défini, mais elles constituent un processus en perpétuel état de transformation. Ainsi, actuellement, mes œuvres sculpturales tendent à conserver leur principe d'autoréférentialité par une interaction avec l'environnement, par le biais du bruit.

Si W.R. Ashby considère qu'un système peut être auto-organisateur par une interaction avec son environnement s'effectuant par une information aléatoire sans qu'aucune loi préfigure une organisation, je considère pour ma part, que la notion d'aléatoire est prise dans le sens indéterminé et que l'organisation de l'information n'est que partielle. Cela implique que le lien d'interaction de mon œuvre par le bruit n'est pas pris dans le sens de neutre ou de vide, mais qu'il s'agit d'une information partielle.

-III-

L'OEUVRE

1. Oeuvres préparatoires

En préparation de mes œuvres d'exposition pour la maîtrise, j'ai réalisé une série d'œuvres explorant le rapport entre le bruit et des éléments visuels. Cela m'a permis de constater que même si le bruit est travaillé et harmonisé au sein de l'œuvre de manières concrète et objective, de façon à créer un environnement sonore abstrait à l'objet sculptural, le bruit demeure perçu par le ou les spectateurs en fonction des divers bruits constituant leur environnement de vie. Face à l'œuvre, la mémoire sonore du spectateur est activée de manière à lui remémorer des signes et des images provenant d'objets et d'actions de son environnement de vie.

Ainsi, j'ai donc décidé, suite à mes œuvres préparatoires, de tenir compte de l'origine des bruits dans la construction de mes œuvres, de manière à ce qu'il y ait un rapport de correspondance culturelle entre les objets et matériaux utilisés et le bruit.

Exemple: Si j'utilise un matériau tel le bois, le bruit inséré dans l'œuvre sera un bruit de forêt, de scie, de hache, etc. Le bruit, même s'il est traité de manière concrète (ou formelle), possède ainsi une origine liant directement ou indirectement aux objets, matériaux ou traitements que possède la partie visuelle de l'œuvre.

Les œuvres préparatoires qui sont présentées dans les pages qui suivent, constituent des explorations où les correspondances entre le bruit et les éléments visuels sont uniquement des rapports de phénomènes sensoriels entre la vision et l'audition.

PHOTOGRAPHIE I

LE GLISSEMENT



Matériaux:

mixtes et bruit.

L'oeuvre est munie d'un magnétophone inséré dans sa structure. L'enregistrement sonore est constitué du bruit de fond du magnétophone qui a été amplifié, mixé, ondulé et enregistré sur une cassette sans fin. L'oeuvre contient aussi un commutateur démarrant et arrêtant la bande sonore.

Cette oeuvre avait pour but d'effectuer un parallèle de similitude entre les perceptions visuelle et auditive.

La construction visuelle de l'oeuvre fut réalisée de manière à ce que chacun des matériaux composant l'objet, s'équilibre formellement par un jeu dialectique. Le spectateur est incité à visualiser l'objet en laissant parcourir son regard de manière à suivre les diverses interventions effectuées par le sculpteur.

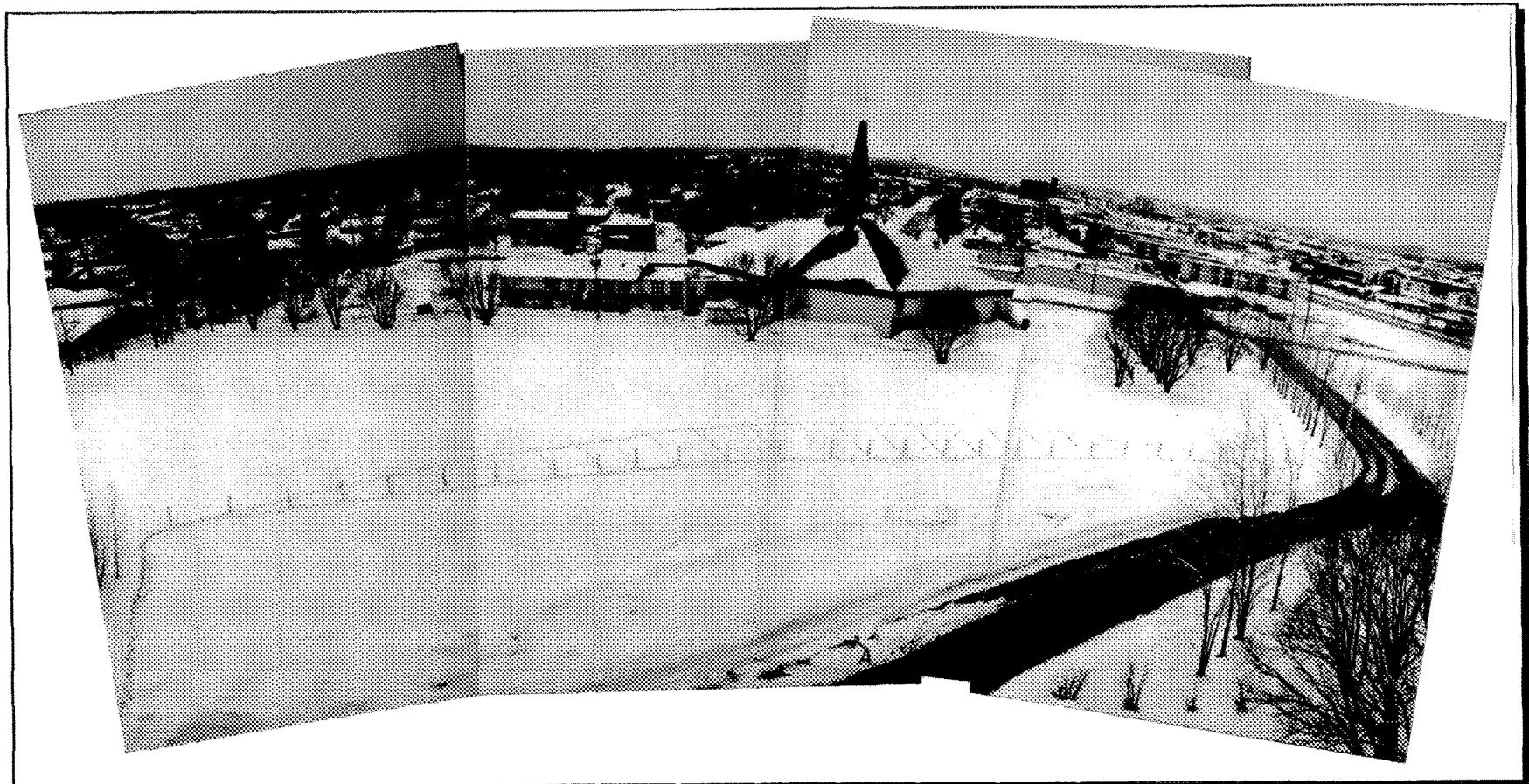
Le regard du spectateur doit ainsi glisser d'un matériau à l'autre, d'où il ressort de l'expérience esthétique visuelle, que la sensation de parcours où les points de départ et d'arrivée sont déterminés par le spectateur qui contemple l'oeuvre.

La trame sonore insérée dans l'oeuvre, qui est activée ou arrêtée par l'action des spectateurs, sert à effectuer un parallèle avec l'expérience visuelle de l'oeuvre. Le bruit de l'oeuvre se perçoit comme une suite d'informations s'enchaînant les unes, les autres, dont le début et la fin sont laissés au libre choix des spectateurs qui activent ou arrêtent la bande sonore. La perception sonore de l'oeuvre s'expérimente comme l'expérience à l'état brut d'un processus où il n'y a qu'une suite de modulations, accélérations, ralentissements, et autres qui s'enchaînent mutuellement.

L'expérience sonore de l'oeuvre se voulait semblable à l'expérience visuelle. Il s'agissait de percevoir la similitude de la sensation de parcours (ou glissement) entre l'expérience visuelle et auditive de l'oeuvre.

PHOTOGRAPHIE II

LA PAROI



Matériaux:

*bois, peinture à l'huile,
plastique, corde, bruit.*

Cette oeuvre était constituée de vingt-sept objets, répartis dans l'espace de manière à recréer l'image d'une clôture, divisant le terrain en deux parties. Chacun des objets possédait un élément vibratoire qui était activé par le vent et émettait des bruits, de manière aléatoire, dans l'espace.

Cette oeuvre avait pour but de questionner le contact visuel premier. Le spectateur, face à l'oeuvre, retrouvait son regard constamment déstabilisé et renouvelé par le bruit qui se déplaçait dans l'espace et l'incitait à orienter simultanément son regard, de manière à prendre conscience de multiples points de vue existants dans son rapport premier avec l'oeuvre.

L'oeuvre vise à garder l'attention visuelle du spectateur à l'état de surface, de manière à offrir une expérience esthétique immédiate et constante.

Dans cette oeuvre, le bruit pour moi étant un phénomène sonore primaire, se veut un phénomène esthétique équivalent à une lecture visuelle immédiate.

PHOTOGRAPHIE III

COQUILLAGES URBAINS



Matériaux:

métal, fil métallique et bruit.

Cette oeuvre étant constituée de sept boîtes de conserve formant des cornets recueillant les vibrations et bruits d'objets situés en divers lieux d'une ville: bruit d'une

caisse enregistreuse, d'une boîte postale, de branches d'arbre, d'une balançoire, d'une bétonnière, etc.

Les cornets (boîtes de conserve) étaient placés à une certaine distance des objets, source de bruits, mais étaient reliés à ceux-ci par un fil métallique conducteur de vibrations sonores. Cette distance entre le bruit du cornet et l'objet source, permettait de mettre à jour l'écart séparant notre perception d'un objet et la présence réelle de celui-ci. Notre visualisation des objets est toujours porteuse de variations et d'instabilité, dus à notre bagage culturel et historique. Traces et souvenirs causant un écart entre ce qui est physiquement devant nous, et ce que nous en percevons.

Cette oeuvre vise donc à mettre à jour le bruit d'une localité, comme substance première du langage d'une population affectant sa perception visuelle des divers objets de son environnement.

PHOTOGRAPHIE IV

RUMEURS



Matériaux:

Maquette

bois, glaise, bruit.

Oeuvre finale

*bois, béton, verre,
bruit.*

Cette oeuvre a été conçue dans le but d'être réalisée dans un lieu public, tel un parc ou un jardin. Elle est cons-

tituée de deux coquilles en béton, à l'intérieur desquelles un tronc en bois sert de siège sur lequel peuvent s'asseoir quelques personnes. Les deux coquilles sont reliées par un orifice permettant à la voix des conversations se déroulant dans une coquille, d'être un bruit venant interagir avec la conversation dans la coquille connexe.

Cette oeuvre a pour but de sensibiliser le spectateur à un phénomène d'enveloppement par le bruit. L'aspect visuel de l'oeuvre formée de deux coquilles à l'intérieur desquelles prennent place les spectateurs forment des parois enveloppantes qui les isolent du paysage visuel ambiant, pour les sensibiliser à l'environnement sonore.

L'oeuvre effectue un parallèle entre l'aspect visuel d'enveloppe et le bruit des diverses conversations et rumeurs, formant une enveloppe sonore dans laquelle nous baignons quotidiennement et qui affecte notre comportement et notre expression.

PHOTOGRAPHIE V

LE PORTE VOIX



Matériaux:

*bois, fibre de verre,
bruit.*

Cet objet est la maquette d'une oeuvre qui fut conçue pour être érigée en bordure d'un cours d'eau. L'oeuvre est constituée d'une agglomération de troncs d'arbres servant de support à un réceptacle, de forme conique, ayant l'aspect d'un porte voix.

Cette oeuvre recueille le bruit ambiant de l'eau et du vent, que le spectateur peut écouter en appuyant son oreille à la pointe de la forme conique.

Cette oeuvre vise donc à nous sensibiliser, elle aussi, aux bruits ambiants (ici naturels) influençant nos comportements et expressions.

Le bruit de cette oeuvre est similaire à l'oeuvre de l'illustration IV, sauf que cette fois-ci, l'oeuvre met davantage l'accent sur le bruit d'origine naturelle, plutôt que sur le bruit produit par nos conversations.

Cette oeuvre vise donc à nous sensibiliser, elle aussi, aux bruits ambiants (ici naturels) influençant nos comportements et expressions.

PHOTOGRAPHIE VI

LONGUE DISTANCE



Matériaux:

bois, carton, plastique, téléviseurs, bruit.

Cette oeuvre est constituée de neuf téléviseurs servant de socle à une forme cylindrique. Le cylindre crée une mire ciblant un élément circulaire

installé sur une maison, en périphérie de l'oeuvre. Les téléviseurs sont allumés, mais ne transmettent qu'un fond neigeux, des lignes lumineuses produites par les écrans cathodiques. De plus, elles produisent des bruits s'entremêlant avec ceux des pas, gestes et paroles provenant de l'intérieur de la maison ciblée par la partie cylindrique de l'oeuvre.

Cette oeuvre recherchait à nous sensibiliser au phénomène de distanciation effectuant par un média, tel que la télévision, où notre rapport avec le réel se retrouve déstabilisé.

Le spectateur, dans son rapport avec l'oeuvre, se retrouve questionné par deux phénomènes qui tendent à jouer sur un effet de distance dans sa perception de l'oeuvre.

La première joue sur un phénomène visuel de distance réelle. Il s'agit de l'élément circulaire perceptible par la partie cylindrique de l'oeuvre. Cet élément appartenant à l'oeuvre, mais placé dans un autre lieu que l'espace occupé par celle-ci, déstabilise la perception du spectateur.

Le positionnement du spectateur où son corps est situé à proximité de l'oeuvre, se retrouve déstabilisé par sa vision qui perçoit un élément à distance et qui l'incite à se sentir loin, tout en étant près de l'oeuvre. Le deuxième phénomène jouant sur un effet de distance dans le rapport du spectateur avec l'oeuvre est produit par le bruit. Le spectateur regardant dans le cylindre perçoit à distance un cercle de couleur bleue. La perception de cette surface colorée, crée un effet visuel d'oscillation entre près et lointain. Par contre, l'oeuvre comportant des éléments sonores imprévisibles, déstabilise constamment le point de vue du spectateur, où l'effet optique d'oscillation devient, mit en relation avec des sons et bruits, remémorant chez le spectateur, des images appartenant à son environnement quotidien.

Le spectateur se remémorant ces diverses images, celles-ci viennent déstabiliser sa perception visuelle du phénomène d'oscillation d'où une distance se crée entre ce qu'il perçoit et ce qui est concrètement présent devant lui.

Ainsi, cette oeuvre tend à positionner le spectateur dans une situation de questionnement face à un média de communication, tel le téléviseur, où ce que nous percevons de la réalité par le biais de celui-ci, comporte une distance dénaturant le rapport objectif entre le réel et ce que nous en percevons.

2. Oeuvres d'exposition

Mes œuvres d'exposition pour la maîtrise (telles mes œuvres préparatoires) exploitent le rapport entre certains bruits et certains éléments visuels. Par contre, l'harmonisation du bruit avec les constituants visuels de l'œuvre ne s'effectuent pas seulement de manière abstraite, c'est-à-dire que le bruit utilisé dans l'œuvre possède un contenu culturel le liant avec le ou les constituant(s) visuel(s) de l'œuvre.

Le spectateur est ainsi invité à remettre en question sa perception visuelle de l'œuvre, en fonction du bruit qui lui sert de support de fond dans sa contemplation.

Le but recherché est de requestionner le rapport que nous entretenons actuellement avec les divers objets de notre environnement quotidien. Un rapport qui s'est totalement modifié dans notre environnement médiatique où les objets s'appréhendent comme des phénomènes dynamiques et mouvants en lien avec les divers constituants de notre environnement où l'expérience brute et immédiate que nous avons de ceux-ci se conçoit tel un phénomène sonore complexe (bruit). L'objet n'est plus qu'un bruit habitant notre paysage quotidien.

PHOTOGRAPHIE VII

LE BOISÉ



Matériaux:

bois, peinture à l'huile et bruit.

Cette oeuvre est constituée d'un ensemble de colonnes en bois de différentes hauteurs. Ces colonnes ont subi un traitement de surface à la hache et sont peintes à leur centre d'une couleur de

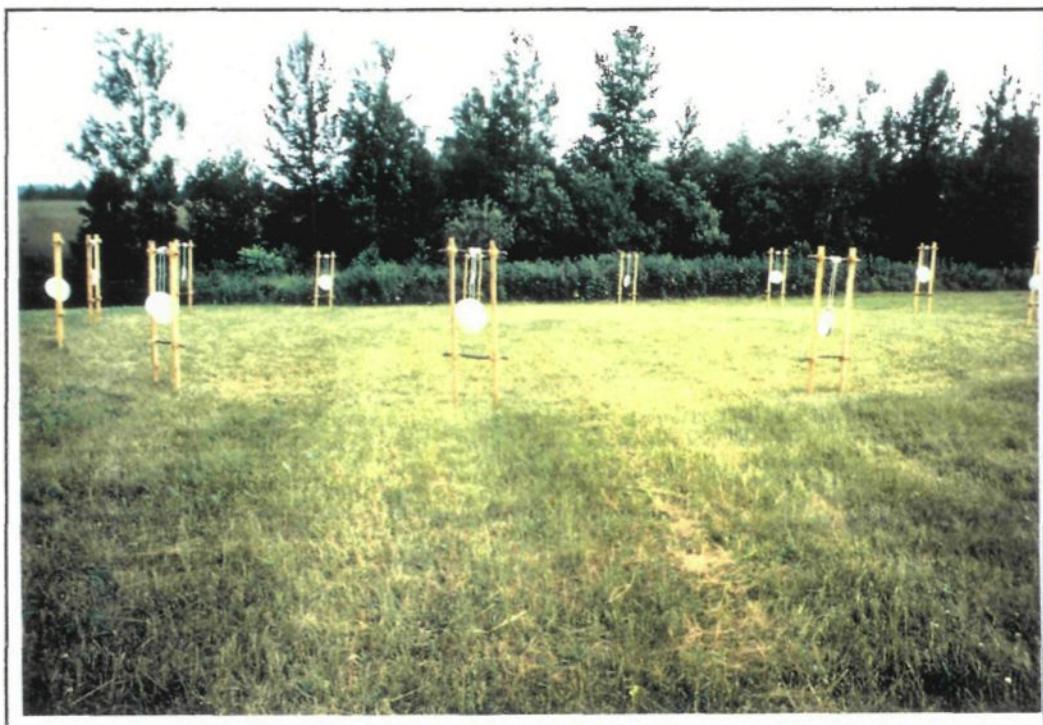
nuances différentes. L'oeuvre possède aussi deux structures rectangulaires suspendues. Chacune des structures rectangulaires possède des haut-parleurs retransmettant des bruits de coups de hache. L'un des rectangles émet des bruits de hache enregistrés de près; pour l'autre, ce sont des bruits lointains.

L'oeuvre, tout en possédant son propre environnement sonore, resitue le spectateur dans une activité en cours, soit le bruit de taille à la hache. Le spectateur percevant l'oeuvre par l'un des rectangles entend des bruits de près ou de loin. Ces bruits viennent s'harmoniser avec sa perception visuelle de l'oeuvre, car les colonnes de bois vues par le spectateur, jouent elles aussi sur un rapport de distance tant par leurs dimensions que par leurs couleurs.

Ces jeux perceptuels de distance, autant auditifs que visuels proposent au spectateur une expérience esthétique où sa perception visuelle de l'oeuvre est remise en question tant par un jeu optique de distance que par les bruits affectant sa contemplation de l'oeuvre.

PHOTOGRAPHIE VIII

L'ASSIETTE



Matériaux:

*bois, corde, assiettes
et bruit.*

Cette oeuvre est constituée de matériaux divers formant une série de petites structures disposées en cercle. Des assiettes sont insérées dans chacune des petites struc-

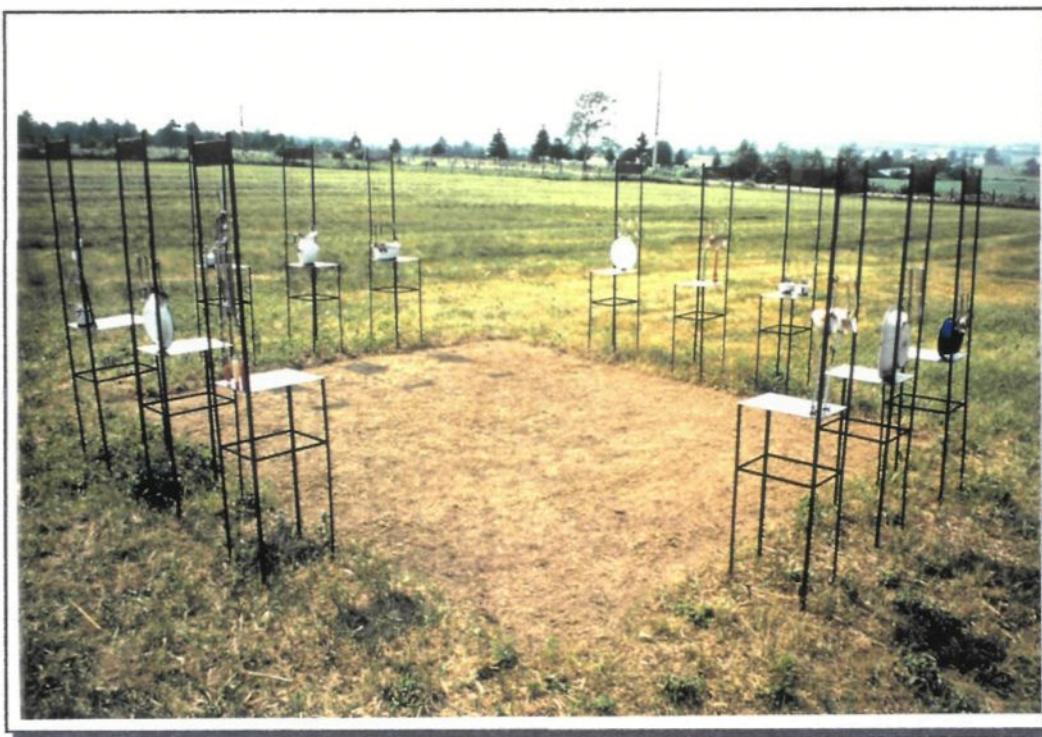
tures de manière à être bougées par le vent et à émettre des tintements.

L'ensemble de l'oeuvre formant un cercle, suggère le concept d'une assiette. Les tintements produits par des assiettes de formes et matériaux divers, servent à rappeler l'idée de l'assiette dans un sens général et commun.

Le but est de questionner notre appréhension d'un objet familier par son bruit. Le bruit se veut un équivalent sensoriel et conceptuel de l'objet (assiette) dû à l'éclatement que subit notre perception des objets dans notre société médiatique.

PHOTOGRAPHIE IX

LA TABLE



Matériaux:

Métal, ustensiles et bruit.

Cette oeuvre est constituée de matériaux divers. Ces matériaux sont agencés de manière à former un ensemble de chaises disposées sur le sol, de façon à dessiner l'image

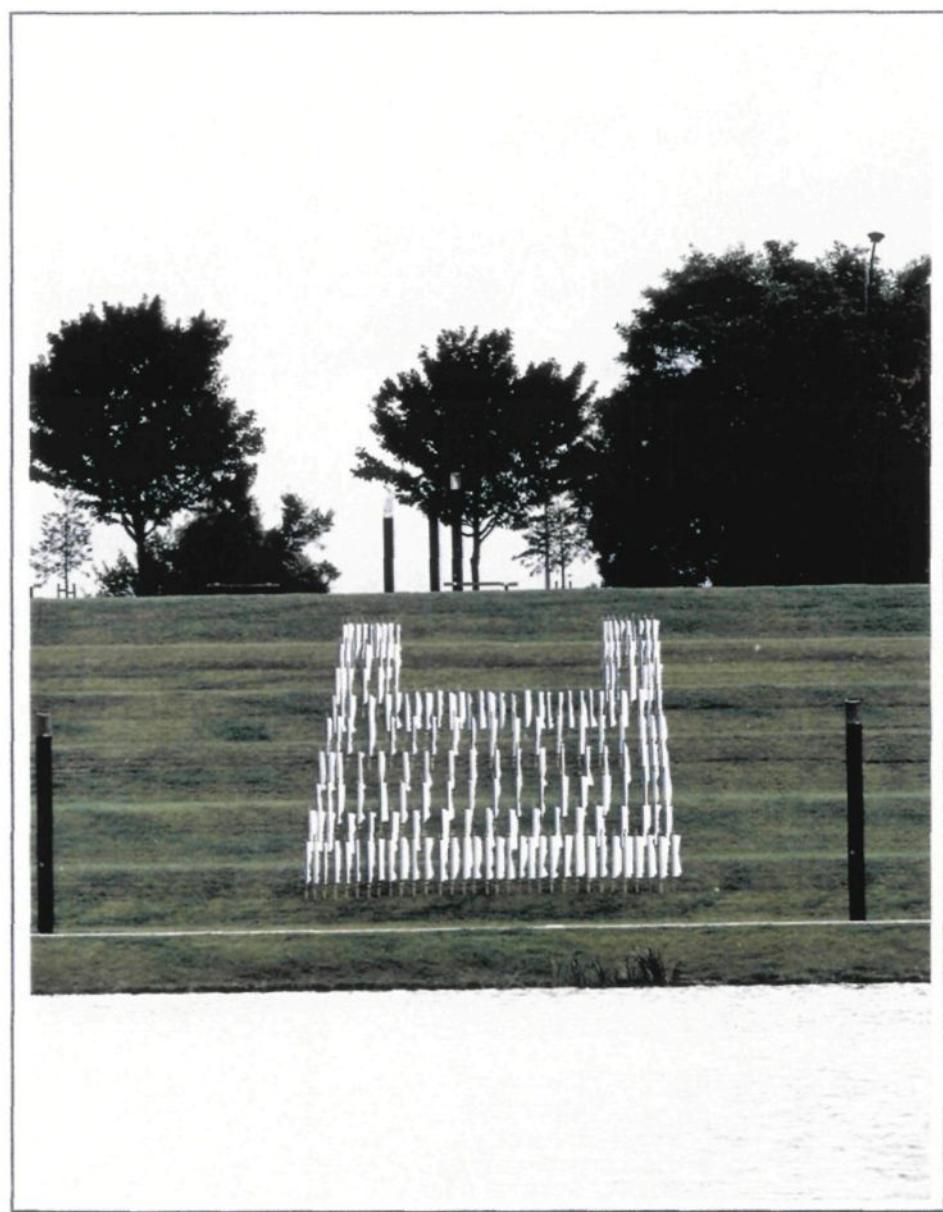
d'une table. Chacune des chaises contient des éléments que nous retrouvons normalement sur une table, tels assiettes, fourchettes, cuillères, tasses, etc. Ces divers objets sont mis en action par le vent et s'entrechoquent pour émettre différents bruits que l'on entend généralement à une table.

Par mon oeuvre, le spectateur est ainsi invité à se remémorer l'idée qu'il se fait d'une table (d'un repas) par le bruit que l'on retrouve généralement auprès de celle-ci.

Ceci, toujours dans le même but de questionner la nature du rapport que nous entretenons avec les objets dans notre société médiatique, où les objets s'appréhendent comme des phénomènes éclatés et interreliés avec l'environnement vivant et mouvant.

PHOTOGRAPHIE X

LE SAC



Matériaux:

*Bois, sacs de plastique,
peinture, cordes.*

Cette oeuvre est constituée de deux cents sacs de plastique taillés en forme rectangulaire et insérés entre deux (2) lattes de bois. Les extrémités de chacun des sacs sont laissées libres de manière à se mouvoir au vent en émettant du bruit. Cette oeuvre est installée sur un terrain en pente et dessine l'image d'un immense sac de plastique que l'observateur peut discerner de loin.

Le spectateur est invité à percevoir et à se remémorer l'image et le bruit du sac, tant par la dimension visuelle que sonore de l'oeuvre.

Cette sculpture vise à mettre à jour le rapport que nous entretenons avec les objets dans notre société médiatique. Dans ce réseau communicationnel, l'image des objets se retrouve éclatée et s'appréhende comme des phénomènes ondulatoires et éparses où la notion de bruit tant dans sa forme conceptuelle que réelle m'apparaît comme un fondement premier et déterminant de notre rapport avec les objets.

CONCLUSION

Mes œuvres antérieures questionnaient les propriétés visuelles et objectives de divers objets. Cela s'effectuait par un vocabulaire formel issu du langage plastique. Par contre, constatant que notre environnement communicationnel a transformé nos rapports avec la matière et par le fait même le langage plastique, où la matière s'appréhende comme un phénomène changeant et éclaté, j'ai été conduit à considérer le bruit comme étant un équivalent plastique de la matière.

Actuellement, je considère le bruit comme étant un phénomène sonore déterminant notre rapport avec les objets et la matière. J'explore divers bruits en tentant de questionner leur sens en les faisant interagir avec des éléments visuels.

Ainsi, mon activité sculpturale tend à questionner le sens du bruit issu de nos divers objets et activités formant notre paysage sonore quotidien.

Il s'agit d'établir des liens de correspondance entre éléments visuels et sonores en tentant d'équilibrer ceux-ci au sein de la structure harmonique de la forme sculpturale.

BIBLIOGRAPHIE

Atlan, Henri, *ENTRE LE CRISTAL ET LA FUMÉE*, France, éd. Seuil, 1979. 287 p.

Bugard, Pierre, *ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS*, Bruit, Paris, vol. III, 1984.

Cauquelin, Anne, *L'ART CONTEMPORAIN*, France, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je?, no 38173, 1992. 127 p.

Dupuis, Georges, *INTER (art actuel)*, Québec, éd. Intervention, no 49, 1990.

Guillerme, Jacques, *ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS*, Figuratif (Art), Paris, éd. Encyclopaedia Universalis, v. 7, 1084.

Le Long, Guy, *ART PRESS*, no 121, janvier 1988.

Conio, Gérard, *l'AVANT-GARDE RUSSE ET LA SYNTHÈSE DES ARTS*, Lausanne, éd. l'Âge d'Homme, 1990. 281 p.

Lista, Giovanni, *MARINETTI ET LE FUTURISME*, Lausanne, éd. l'Âge d'Homme, 1977. 292 p.

Mc Luhan, Marshall, *D'OEIL À OREILLE*, Montréal, éd. Hurtubise HMH, 1977. 166 p.

Mc Luhan, Marshall, *POUR COMPRENDRE LES MÉDIA*, Montréal, éd. Hurtubise HMH, 1972. 390 p.

Rowell, Margit, *QU'EST-CE-QUE LA SCULPTURE MODERNE?*, France, Centre Georges Pompidou - Musée national d'art moderne, 1986. 447 p.

Russolo, Luigi, *L'ART DES BRUITS*, Paris, éd. l'Âge d'Homme, 1975. 164 p.

Schaeffer, Pierre, *À LA RECHERCHE D'UNE MUSIQUE CONCRÈTE*, Paris, éd. du Seuil, 1952. 228 p.

Sola, Angès, *LE FUTURISME RUSSE*, Paris, éd. Presses Universitaires de France, 1989. 248 p.

The Sound of Sound Sculpture. Produced by John Grayson and David Rosenboom for A.R.C. THE AESTHETIC RESEARCH CENTRE OF CANADA, Maple, Ontario, Canada, 1975.

BIBLIOGRAPHIE (suite)

Van Lier, Henri, *PROTÉE*, vol. 9, no 1, printemps 1981.

Vivenza, Jean-Marc, *LE BRUIT ET SON RAPPORT HISTORIQUE*, Paris, éd. L'oeuvre bruitiste.

Vivenza, Jean-Marc, *ART PRESS*, Le retour au réel (l'incarnation du rêve Futuriste), no 143, janvier 1990.