

**UNIVERSITÉ DU QUÉBEC**

**MÉMOIRE PRÉSENTÉ À  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ARTS PLASTIQUES  
(Communication de recherche)**

**par**

**MARIE-CLAIRE LAROCQUE**

**INSTALLATION ARCHITECTONIQUE:  
TRILOGIE «TOPOPHONIQUE» ;**

**Décembre 1996**



### 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.

**Cette communication de recherche a été réalisée à  
Chicoutimi dans le cadre du programme de la maîtrise  
en arts plastiques extensionné de l'Université du  
Québec à Montréal à l'Université du Québec à Chicoutimi**

## TABLE DES MATIÈRES

	PAGE
TABLE DES MATIÈRES .....	3
AVANT PROPOS .....	5
INTRODUCTION .....	6
"Je circule" .....	8
"Je sommeille" .....	9
"Je réfléchis" .....	10
"Jonction" .....	11
CHAPITRE I:	
L'INSTALLATION .....	12
CHAPITRE II:	
PROCESSUS DE CRÉATION	
2.1 Sculptures .....	17
2.2 Musique électroacoustique ou acoustique.....	19
CHAPITRE III:	
ARTISAN et/ou BRICOLEUR et TECHNOLOGUE.....	26
Illustration 1.....	32
Illustration 2 .....	33
CHAPITRE IV:	
TRILOGIE «TOPOPHONIQUE» .....	36
4.1 Historique .....	38
Illustration 3 .....	40
Illustration 4 .....	41

4.2 Application et implication .....	42
Illustration 5 .....	45
Illustration 6 .....	46
Illustration 7 .....	47
Illustration 8 .....	51
 CHAPITRE V:	
ESPACE .....	55
5.1 Espace sonore et/ou paysage sonore .....	57
5.2 Espace architectonique .....	65
5.3 Espace - Forme .....	67
CONCLUSION .....	71
BIBLIOGRAPHIE .....	74
LISTE DES ILLUSTRATIONS .....	77
DIMENSION DES «TOPOPHONIES» .....	78
REMERCIEMENTS .....	79
ANNEXE: 1 Projet initial (maquettes) .....	80
ANNEXE: 2 Graphique sonore de l'écran Macintosh.....	81
ANNEXE: 3:	
1)Renseignement de la composition sonore .....	82
2) Schéma de la trame sonore .....	83
ANNEXE: 4: Les sources sonores et plan de l'installation.....	84
ANNEXE: 5: Extraits du mémoire de Denis Saindon .....	85

## AVANT-PROPOS

Le concept de l'installation des années soixante affiche des réponses diverses lorsque l'on pose un regard sur l'histoire de l'art. Au cours des vingt dernières années, des paramètres majeurs ont circonscrit l'installation et de manière plus ostensible, l'artiste a

*[d]étrôné de son statut privilégié la peinture et la sculpture, ainsi l'objet d'art présent «installé» dans un lieu partage la scène avec «l'espace», la lumière, le champ visuel du spectateur et l'objet lui-même»<sup>1</sup>.*

Partant des diverses conceptions des historiens(nes) ou critiques d'art qui entourent plusieurs propositions artistiques, il est significatif d'exprimer que s'il n'existe pas une définition concrète de l'installation, une approche artistique paraît s'inscrire dans un champ élargi de la sculpture et de la peinture, tel que défini depuis Rosalind Krauss.

En conséquence, peu importe l'aspect sous lequel est abordée la "question de l'installation", un certain "flou", une certaine "complexité" se laisse voir. Des questionnements perdurent à son sujet: comment décrire l'installation concernant ce projet de maîtrise en arts visuels?\*

---

<sup>1</sup> RÉGIMBALD, Manon (1992), "L'installation: un rite carnavalesque?", *ETC-Montréal*, vol. 19, 15 août - 15 novembre, p. 6  
Annexe I, l'illustration du projet initial des maquettes des trois sculptures, page 81

## INTRODUCTION

Ce présent travail, témoin d'une pratique et d'une théorie, tend à élucider la complexité du questionnement sur l'installation. La conception du projet s'appuie sur la démonstration d'un raisonnement concernant l'installation, elle-même subissant l'empreinte de nombreuses pratiques. L'ensemble du texte s'articule par chacun des chapitres suivants: installation, processus de création, artisan et/ou bricoleur et technologue, trilogie «topophonique». Le terme «topophonie» est issu des locutions suivantes: top[o] ou «*topos*» - phonie «*phônê*» qui se définissent respectivement comme «lieu» pour le premier et «voix et son» pour le second. Cette communication sous-entend «topo» dont la définition signifie discours au sens d'un exposé.

Le dernier chapitre intitulé l'espace se divise en trois volets: l'espace sonore et/ou paysage sonore, espace architectonique et espace - forme. Une synthèse conclut cette étude.

L'exposition composée de sculptures formelles et sonores, donne à voir dans ce parcours trois configurations tridimensionnelles d'une même famille. Intitulées "Je circule", "Je sommeille" et "Je réfléchis", elles sont créées à grande échelle, fragmentées et constituées respectivement de cinq modules (Topophonies I-II-III, pages 8-10). Elle a en son centre, un quatrième élément qui fait référence au fil à plomb et/ou pendule, et il est installé au point de jonction des trois «topophonies». La pointe de

cette sculpture, intitulée "Jonction", indique le point central des cinq plaques de pierre, où un cercle se dessine, et il fait foi de réceptacle pour le fil à plomb (page 11). Ce quadrilatère possède quatre traits représentant les quatre points cardinaux.

Le symbolisme architectonique de l'élément central suspendu, constitue «un centre», un «axis mundi». L'idée générale des trois sculptures, développée sous le thème de «*personnages structures*», reflète symboliquement l'homme circulant, réfléchissant et sommeillant. La signification de cette métaphore est la clé et l'ouverture symbolique d'une interprétation de l'être dans son quotidien. Cependant, toute symbolique ne représente que le point de vue personnel du créateur, non attestée par des témoignages historiques écrits ou oraux. C'est-à-dire que la pensée créatrice devient l'archétype du geste créateur.

Bien plus qu'un simple espace à parcourir, le spectateur est dirigé au travers des oeuvres, il «*déconstruit*» et «*reconstruit*» les continuités et les ruptures entre les formes et les sonorités. Il ne s'agit en aucun moment de substituer un apport sonore au concert traditionnel, mais de créer des effets sonores à travers un nouveau mode de rencontre inscrit dans une trilogie public/espace/objets-sonores qui témoigne d'une proposition personnelle de l'installation. En définitive, la musique ou l'art de combiner des sons pour un espace doivent-ils se limiter strictement à nos salles de concert?

## CHAPITRE I:

### L'INSTALLATION

Ce projet de maîtrise, témoin d'une «oeuvre ouverte», met à contribution de multiples disciplines, et convie le spectateur attentif à utiliser son imaginaire. Le prochain paragraphe propose une clé au lecteur sur la disposition des sculptures; c'est imaginer l'emplacement des formes sous la configuration du Y.

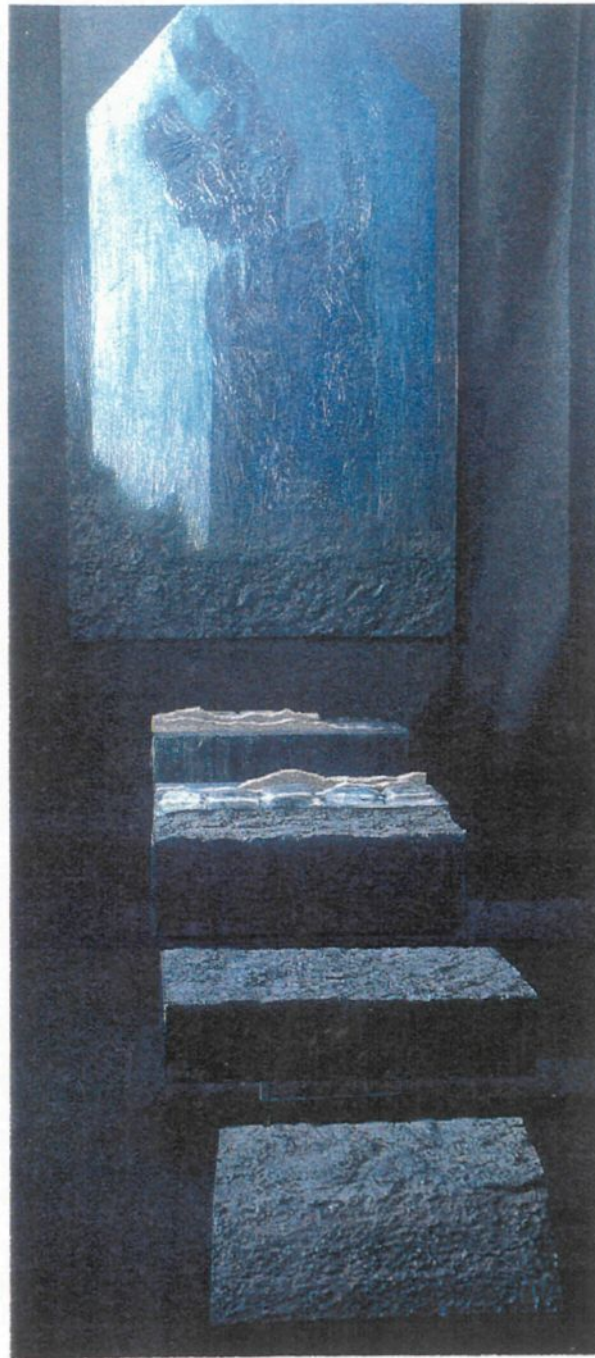
La sculpture, intitulée "je circule", est linéaire et occupe le trait formant la base de cette consonne. Alors que le dispositif des deux autres constructions, "je sommeille" et "je réfléchis", aménagées en diagonale, valide le V pour composer la partie supérieure du Y. Finalement, la sculpture "Jonction" trouve son assise directement au point de rencontre des trois traits de cette consonne qu'est le Y\*.

Entrer en contact avec cette installation, c'est plonger dans un monde où nous sommes attiré par la couleur sonore. Au seuil même du lieu d'exposition, une sculpture suspendue s'offre à l'oeil: intitulée "Jonction", elle est composée de cinq plaques triangulaires en pierre de St-Marc-Des-Carières et possède en son centre un seul haut-parleur. Sa pointe fabriquée en bois dirige le regard au sol, là où son alignés cinq

---

\* Annexe 3 et 4: Renseignement de la composition sonore, p. 83. Schéma de la trame sonore, p. 84. Les sources sonores et plan de l'installation, p. 85

## "Je circule"



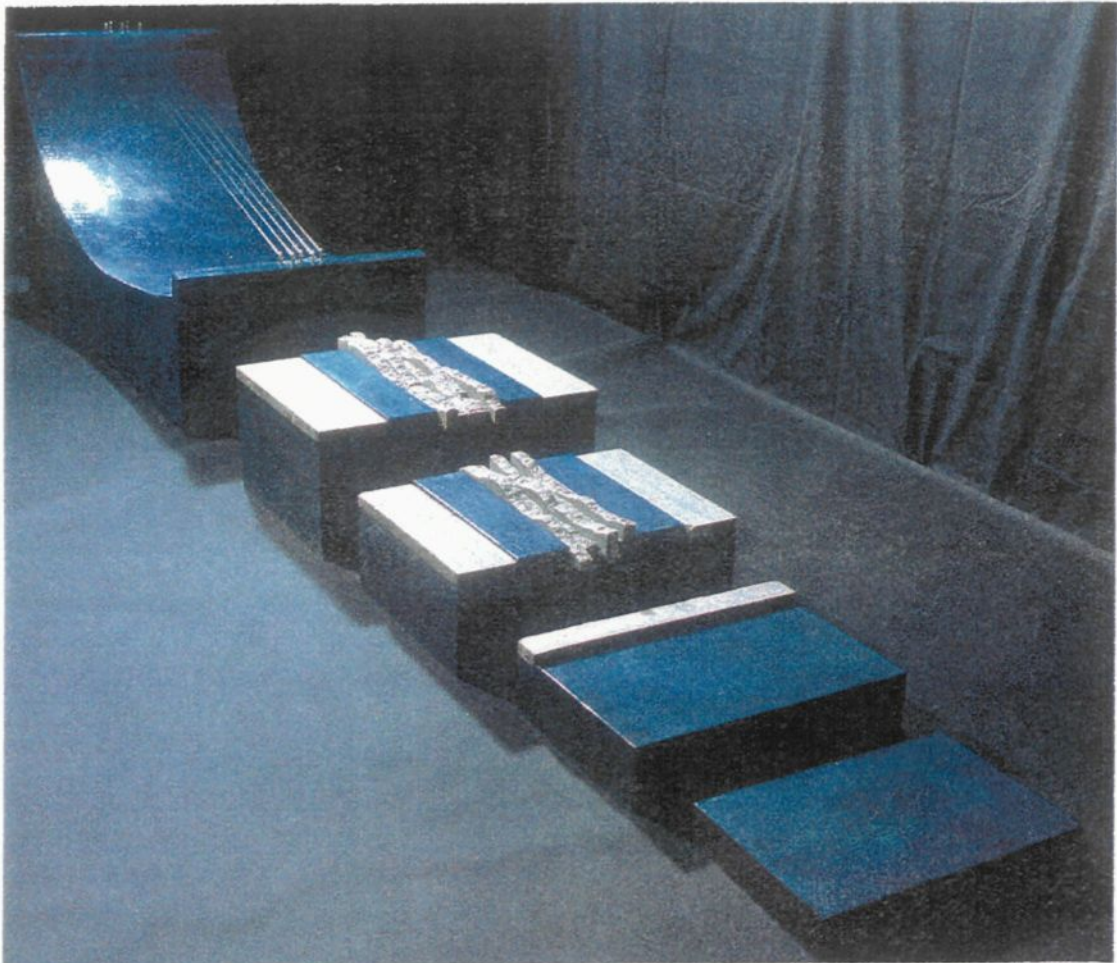
**MÉDIUM:**

Aggloméré (K3), miroir thermoformé, pierre de St-Marc-Des-Carières, verre transparent, haut-parleurs, plâtre, vernis, pigment acrylique

**DIMENSION:**

Tableau:	200 x 120cm
Modules:	35 x 68 x 45cm
	30 x 60 x 60cm
	20 x 54 x 30cm
	15 x 36 x 30cm
Superficie:	200 x 120 x 336cm

## "Je sommeille"



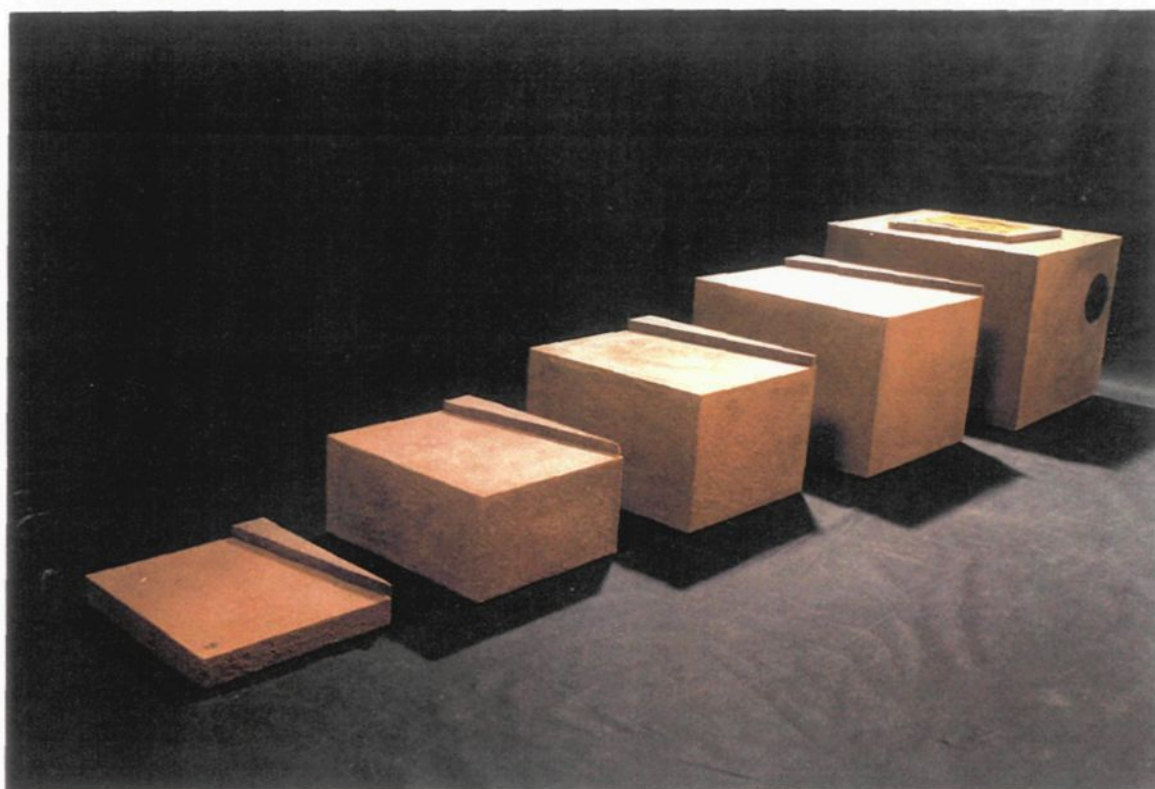
**MÉDIUM:**

Aggloméré (K3), miroir thermoformé, pierre de St-Marc-Des-Carières, copeaux de bois, cordes de piano haut-parleurs, vernis, pigment acrylique

**DIMENSION:**

Modules: 76 x 61 x 149cm  
27 x 61 x 46cm  
20 x 56 x 41cm  
11 x 51 x 36cm  
7 x 46 x 31cm  
Superficie: 76 x 61 x 336cm

"Je réfléchis"



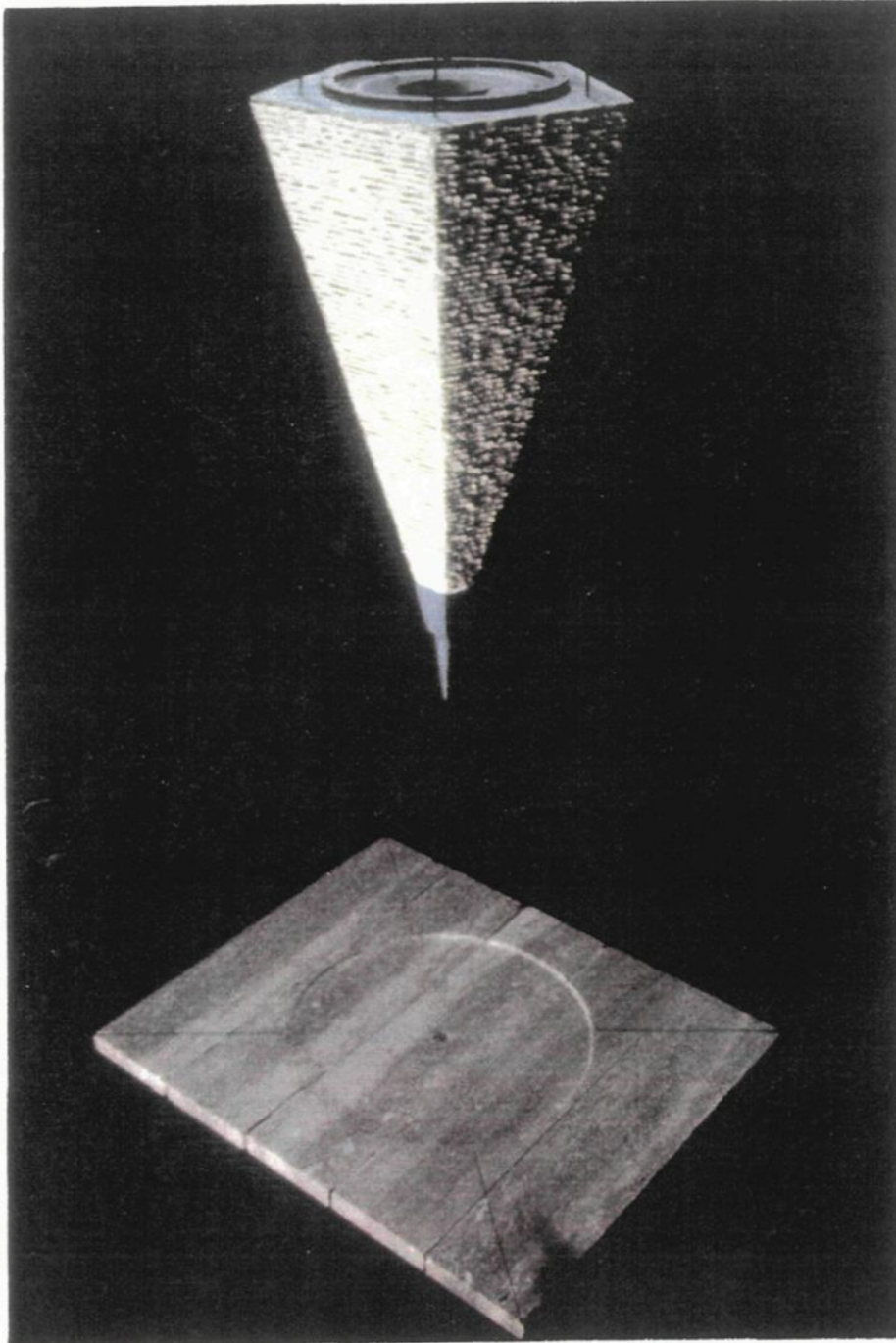
**MÉDIUM:**

Aggloméré (K3), miroir thermoformé, pierre de St-Marc-Des-Carières, haut-parleurs, sable, vernis, pigment acrylique

**DIMENSION:**

Modules: 52 x 69 x 61cm  
42 x 59 x 51cm  
32 x 51 x 44cm  
21 x 46 x 38cm  
6 x 41 x 36cm  
Superficie: 52 x 69 x 336cm

## "Jonction"



MÉDIUM:

Bois peint, pierre de St-Marc-Des-Carières,  
haut-parleur, vernis, pigment acrylique

DIMENSION:

Fil à plomb: 32 x 32 x 62cm  
Plaque: 58 x 15 x 2,5cm  
Superficie: 58 x 75 x 2,5cm

plaques de pierre de même vocation. L'installation réclame du spectateur une pénétration au coeur de l'oeuvre et par la déambulation de son corps, celui-ci tente de saisir les correspondances autant sur le plan pratique que théorique. L'espace est-il traité en tant que lieu «sacré» ou lieu «profane»? Dans un cas comme dans l'autre, le spectateur a le libre arbitre des interprétations.

Les trois «topophonies» «*abstraites*» possèdent respectivement deux haut-parleurs dans un module. Chaque sculpture totalisant cinq quadrangulaires, et créée sous l'évocation des cinq parties du corps humain, tend à mettre en évidence trois comportements quotidiens de l'être. Cette métaphore laisse sous-entendre qu'il s'agit d'une construction de l'agir, de l'inconscient et du conscient de l'individu. L'élément central, représenté par le fil à plomb, désigne l'outil utilisé par «l'artisan constructeur». Ensuite, l'indice d'une portée musicale figure sur l'oeuvre "Je sommeille", est composée par cinq cordes de piano à son premier quadrangulaire. Concrètement, ce matériau est pour le spectateur doublement représentatif d'une portée, puisqu'il est appuyé intentionnellement par un éclairage aménagé à cette fin.

L'émission des sons se fait à partir d'un magnétophone multipiste à bande comprenant huit pistes. Les sept premières pistes, orchestrées par sept haut-parleurs, assurent la diffusion des sonorités et la huitième piste fixe le temps musical. Un haut-parleur installé de chaque côté d'un des quadrangulaires diffuse les objets sonores composés pour chacune des «topophonies». Cette méthode de transmission sonore

offre aux spectateurs des sons en stéréophonie avec l'appui des six haut-parleurs. Finalement, la septième piste liée au septième haut-parleur trouve son assise à l'intérieur de l'élément central. De cette façon, "l'«orchestre de haut-parleurs», " comme l'indique ce spécialiste de l'architecture électroacoustique Denis Saindon, "c'est un moyen très efficace de diffuser la musique électroacoustique <sup>2</sup>".

Les objets sonores, captés du monde acoustique, sont stockés en données numérique dans la mémoire vive de l'échantillonneur. Ils sont ensuite transférés sous forme de données MIDI à l'ordinateur Macintosh. La texture sonore, par une application de mesure de longueur des sons, s'inscrit sur le principe du facteur de temps(annexe 2)\*. L'interprétation sonore, fondée sur l'idée de couplet et de refrain, déploie les sons durant huit minutes sur l'ensemble de la trame. Au moment où les sonorités des «topophonies» sont à leurs apogées, et ce vers la fin de chaque refrain, les dernières mesures se déplacent et terminent leurs ascensions à l'intérieur du fil à plomb. À ce moment précis, aucun son ne franchit les trois «topophonies», elles demeurent délibérément silencieuses.

Le schéma sommaire de la composition musicale, renforcé par quelques signes et indices de réflexion, possède des informations que l'on peut qualifier de vives(claires et saturées), de pâles(claires et lavées), et de profondes(foncées et saturées)\*. La conception sonore, suggérant des

<sup>2</sup> SAINDON, Denis (1991), "L'Oiseau Rouge, l'épaule (les Pôles d'attraction), Entropie, Agglutination, Genèse: Trois pièces pour instruments MIDI", Mémoire de Maîtrise en musique, option composition, présenté à la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal, p. 4

\* Annexe 2, quelques exemples du protocole MIDI, représentant à gauche quelques indication des refrains, à droite un exemple d'un des couplets, page 82

\* Une cassette de la trame sonore fait partie de ce document.

reliefs et des profondeurs, peut se comparer à un tableau de clair-obscur, au sens où les sonorités dévoilent un facteur de luminescence et d'énergie vaporeuse du corps tout en se fusionnant avec le facteur de réflexion et de transmission. Ainsi composée, la «*morphologie*» temporelle désigne une modulation de l'espace sur fond de sons divers, au sens où, elle s'harmonise dans le spectre du flux et du reflux du corps énergétique pictural et sculptural.

Visuellement, les éléments physiques de l'installation affichent cette même particularité du clair-obscur, elle se trouve soutenue et attestée dans la composante physique du support mural de l'oeuvre intitulée "Je circule". Cette mise en situation de divers éléments visuels et sonores, n'est pas sans rappeler les dix propriétés décrites par Léonard De Vinci: "clarté et obscurité, couleur et substance, forme et position, éloignement et rapprochement, mouvement et immobilité"<sup>3</sup>

Au sein de ce projet, il est question de développer des formes et un langage, mais il "ne s'agit pas d'estomper la spécificité picturale, sculpturale" et musicale, "ou de supprimer la pureté disciplinaire ou d'abroger la subordination"<sup>4</sup> des trois disciplines: peinture, sculpture et musique. Même si chaque support matériel semble être utilisé, imaginé et construit en fonction d'une rupture de la représentation disciplinaire dite «traditionnelle», c'est néanmoins en compagnie de ces disciplines que l'orchestration de ses diverses composantes se définissent.

<sup>3</sup> Sous la direction de Francis Dhomont (1988), texte de Xavier Garcia, "L'Espace du son 1", Belgique, Musiques et Recherches, p. 42

<sup>4</sup> RÉGIMBALD, Manon (1992), *op. cit.*, p. 8

Dans cette «*proposition témoin*», l'oeuvre s'inscrit à la fois comme exploration des volumes, des formes, des couleurs; tout en décrivant le concept de mon approche installative.

Tout ses mots clés présentés au lecteur, définissent l'installation comme étant un tremplin vers les thèmes de la réflexion de l'être, son cheminement et ses rêves et tout en mettant en scène un univers auditif, dont la thématique est de même source que les oeuvres, l'installation se veut aussi une affirmation d'un processus de création.

## CHAPITRE II:

### PROCESSUS DE CRÉATION

#### 2.1 Sculptures

Les moyens techniques sont fondés sur trois types d'opérations: la «*découpe*», «*l'assemblage*» et la «*construction*». La totalité des sculptures découle d'un chassé-croisé entre les divers arts, et exprime l'idée de construction. D'une manière plus évidente, l'idée de construction appuyée par l'installation d'un fil à plomb est composée de cinq triangles. Il est placé au point de jonction des trois «topophonies», sous lequel nous apercevons cinq plaques de pierre installées directement au sol.

Les matériaux utilisés pour les trois sculptures dans ce projet sont un aggloméré de bois peint où les insertions fabriquées sur certains modules reçoivent des plaques de calcaire provenant de St-Marc-Des-Carières. La technique du thermoformage est représentée par des plaques de miroir pour lesquelles certains modules servent d'assise. Illustrer les «topophonies», c'est dire qu'elles sont toutes créées sur le principe de cinq modules et dans un d'entre eux sont intégrés deux haut-parleurs pour la diffusion sonore.

Chaque «topophonie» possède individuellement sa propre couleur tant au niveau physique que sonore. Les deux autres éléments installés au centre du lieu d'exposition sont fabriqués de pierre de St-Marc-Des-Carières et la pointe du fil à plomb est en bois peint. La configuration du «plomb» est conçue par «*découpe*», «*assemblage*» et rejoint la troisième prémisse de mon processus de création: la «*construction*». Ce quatrième élément pointe vers le cinquième installé directement par terre et les deux indiquent la modélisation de mon processus de création.

Le fil à plomb, souvent désigné par le terme de "*perpendiculaire*", s'inscrit en tant qu'important élément de maçonnerie. Il peut aussi faire figure de "*Pierre d'angle*" reconnue depuis des siècles dans toutes constructions majeures. Définitivement, cet élément est en soi toujours lié à l'équilibre de la construction. Toutefois, et ce dans une pensée plus mystique, cette pierre dont le centre est vide et qui reçoit des objets sonores, peut aussi faire référence à la pierre installée au centre de la *sainte table* et/ou *l'autel*. Symboliquement,

*[...]il est la règle vivante de toute construction, matérielle ou spirituelle, qui doit se faire, selon un mot de Le Corbusier, en verticale avec le ciel. Il est le souple symbole de la verticalité "[...]".*<sup>5</sup>

En vue d'une meilleure définition du travail manuel, il est à souligner que l'ensemble des sculptures est la résultante d'une préoccupation

<sup>5</sup> CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain (1982), Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, Paris, Robert Laffont, p. 442

formaliste. Ce terme désigne le contour physique de l'objet d'art; dehors/dedans, plein/vide. En parallèle, cette même préoccupation s'applique à la musique électroacoustique et marque le contour musical de cette trame sonore en termes sons/silences.

## 2.2: Musique électroacoustique ou acousmatique

Nous prenons à témoin les propos de Pierre Schaeffer pour définir l'approche sonore de ce projet. Composer du sonore, c'est signifier qu'il

*[...]s'agit ici d'une «musique d'objets». Ces objets complexes, créés en studio, sont enchaînés et juxtaposés de façon à créer des mondes sonores typiquement électroacoustique, dans le sens «musique concrète» du terme[...]»<sup>6</sup>.*

De nos jours ce terme de «musique concrète» est utilisé dans un contexte plus général; il est ici particularisé sous l'expression de musique électroacoustique ou acousmatique, qui se démarque par l'absence de musiciens. L'électronique permet de prouver que tout est musique et vouloir s'identifier à la musique électroacoustique, c'est tirer partie de la ressource technologique d'un studio électronique et/ou électroacoustique. Par exemple, durant la composition sonore, c'est avec la réverbération artificielle qu'il est permis "de «joindre», les uns

<sup>6</sup> SCHAEFFER, Pierre (1967), "La musique concrète", Paris, Presses Universitaires de France, (coll. Que sais-je), p. 6

aux autres en un tissu continu des objets brefs très rapprochés, d'ajouter à des impulsions isolées une «traîne» qui en atténue la froideur<sup>7</sup>.

Pour préciser la portée d'une approche sonore, Pierre Schaeffer s'appuie sur la pensée et les paroles de John Cage dans son livre "La musique concrète"

*Nouvelle musique: nouvelle écoute. Non pas une tentative de comprendre quelque chose qui se dit, car, si quelque chose se disait, les sons prendraient la forme des mots. Tout simplement une attention à l'activité des sons<sup>8</sup>.*

Sous-entendre une application électroacoustique, cela

*[...]signifie donc «musique d'objets sonores» par opposition à «musique de notes». Ces objets sonores proviennent de sources diverses et sont ensuite manipulés pour que soient extraites les matières sonores qui composeront l'oeuvre. Ces matériaux son emmagasinés dans la mémoire vive de l'échantillonneur où ils deviennent accessibles<sup>9</sup>.*

Étant sensibilisé au fait qu'il n'est pas courant pour plusieurs individus de côtoyer ce monde des sonorités électroacoustiques, il semble important d'insérer à la fin du document une annexe\* définissant succinctement la manipulation des appareils. Le concepteur musical Denis Saindon, cette architecte électroacoustique a participé étroitement à la mise en place des sonorités de ce projet, et avec son accord les informations sont extraites de son Mémoire de Maîtrise en musique.

---

<sup>7</sup> *ibid.*, p. 47

<sup>8</sup> *ibid.*, p. 65

<sup>9</sup> *ibid.*, p. 11

\* Annexe 5, pp. 87-88

Désirant obtenir une excellente qualité sonore pour ce projet et ne possédant pas les qualifications requises pour un travail en studio électroacoustique, j'ai eu recours à cette personne, qui a déjà à son actif l'expérience d'un tel studio. Cette mise au point s'avère nécessaire; ce n'est qu'une question d'éthique. De concert, l'architecte électroacousticien et l'artiste s'associent pour faire un «yalta» de leurs connaissances dans une sorte de «poésie sonore».

L'élaboration sonore est structurée également par la «*découpe*», l'«*assemblage*» et la «*construction*» et se révèle en accord avec mon langage plastique. La thématique des objets sonores est aussi déterminée à partir d'un «*personnage-structure*»: l'homme debout, assis et couché. Cette ouverture allouée aux «topophonies» "est l'écho de la vie de l'homme d'aujourd'hui, perdu dans la multitude<sup>10</sup>". Mais concrètement, même en se penchant sur la vie de l'homme, le caractère «*abstrait*» de l'installation laisse suffisamment de jeu pour une activité de l'imaginaire.

Les oeuvres sonores ont été élaborées avec des matériaux sonores disponibles, ils ont fait naître peu à peu les idées sonores, non seulement compositionnelles, mais symboliques et même scéniques. Nous avons ressorti des sons complexes, parfois plus proches de certains "*bruits*" que de sons traditionnels. Un caractère redondant apparent

---

<sup>10</sup> SCHAEFFER, Pierre (1967), *Ibid.*, p. 22

s'inscrit dans une relation d'identité établie entre des éléments formels identiques et le travail qui guide

*[...]l'appréciation, tout comme la fabrication des «objets sonores, est celui de l'artisan, non du calculateur. [...]et cela quelle que soit par ailleurs la «matière première»: son concret brut, son manipulé ou son électronique<sup>11</sup>.*

Toutefois, l'artisan<sup>12</sup> "faiseur de son" est loin de faire seulement des sons "in abstracto". En théorie comme en pratique, cette façon novatrice d'aborder le phénomène musical depuis plusieurs décennies s'inscrit dans un renouvellement du "faire " et de "l'entendre" et c'est ainsi qu'il

*[...]provoque la naissance et recherche l'amélioration du sonore.[...] Par approximations successives, [...] il trouvera le point sensible,[...] l'alliance juste entre la tension[...] et la succession<sup>13</sup>.*

Le postulat de travail auquel nous nous sommes fixés peut se traduire ainsi

*[...]on les voit s'essayer à toutes sortes de «bruits» ou de sons. Ils s'installent ainsi dans un monde contradictoire. Ils se voient pris entre deux abîmes, car tous ces objets ont une âme, à la fois naturelle et culturelle, sauvage et civilisée, «crue et cuite», comme dira Lévi-Strauss. En effet, tout ce qui est bruitage évoque un événement, tandis que le moindre son instrumental se réclame de la musique<sup>14</sup>.*

Pour doter un corps matériel des meilleures sonorités par l'emploi des sons animés, le montage sonore dans un studio "apporte une qualité de

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 43

<sup>12</sup> L'expression «artisan» sera explicitée au prochain chapitre.

<sup>13</sup> *Loc. cit.*

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 19

vie qui, aux limites du musical et de l'anecdotique est indispensable aux oeuvres pour bande magnétique seule<sup>15</sup>.

L'arrangement sonore est non seulement créé par rapport au contenu musical propre aux objets sonores pris séparément, mais aussi par rapport aux liens que ces derniers créent entre eux. Ainsi, le matériau sonore exprime sa propre variation ou sa multiplication.

Par contre, avant toute manipulation, l'on doit "mettre de l'ordre dans la moisson des objets sonores: présenter clairement les enregistrements intéressants, rejeter les autres, regrouper les familles". À ce niveau, Pierre Schaeffer identifie ce type de travail "comme une *"morphologie"* du sonore qui "requiert une oreille «déconditionnée» des écoutes ordinaires, une écoute qu'il nomme *"réduite"*. Concrètement, c'est extraire "des «*chaînes sonores*»<sup>16</sup>" les plus diverses des éléments qui deviendront, à partir d'une autre manipulation, de nouveaux objets sonores.

Cette recherche systématique des effets de la transformation des matières sonores, par la magie de l'électronique, consiste avant tout à imaginer le contour et ensuite l'agencement interne d'une composition, où sont ordonnés sons et séquences selon un plan précis. Cette *"morphologie"* conduit, au départ, à apercevoir le déroulement

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 119

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 39

temporel d'un objet, ensuite, l'identification des objets une fois opérée, il reste à analyser ces derniers pour eux-mêmes.

La découpe, l'assemblage des fragments ou segments ainsi que la construction des sons sont le manifeste d'un pouvoir direct et radical sur le déroulement temporel des objets sonores. Un filtrage s'opère de façon décisive dans la matière manipulée et le son original en ressort largement différent. Chaque oeuvre sonore qui "est fixe quant à son support temporel, restera donc volontairement inachevée quant à sa signification<sup>17</sup>", puisque des cordes de piano sont installées sur une des «topophonies». C'est ainsi que le spectateur, lors de la manipulation de celles-ci, poursuit et change le cours de l'oeuvre sonore.

L'utilisation de cet autre appareil, le modulateur de forme, permet de remplir la forme dynamique d'un son quelconque. Grâce à la réverbération ou l'échos, il est possible de produire, à des sons ou à des notes, des effets d'ambiance sonore dosables à volonté. Sur ce point, nous avons même utilisé des assemblages déjà façonnés par le concepteur, pour ainsi combiner d'autres arrangements en séquences selon des critères d'articulations ou de superpositions empiriques.

En somme, il s'agit de la création d'un mixage d'objets sonores, destiné à assigner à chaque élément sa place exacte dans l'enregistrement. "La méthode ainsi définie, dialectique entre matière sonore et idées

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 111

musicales, semble la plus adéquate à la composition<sup>18</sup>". L'instinct des «artisans», systématiquement, s'inscrit dans le moteur de création.

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 107

## CHAPITRE III:

### ARTISAN et/ou BRICOLEUR et TECHNOLOGUE

Le concept installatif fait référence en grande partie aux capacités techniques de l'artisan et/ou du bricoleur pour cette production. Depuis des décennies, il s'est opéré une démythification de l'artiste en passant graduellement de créateur à bricoleur. Claude Lévi-Strauss aborde ce sujet comme étant une science dite «première»: "une forme d'activité subsiste parmi nous qui, sur le plan technique permet assez bien de concevoir ce que, sur le plan de la spéculation, peut être une science première<sup>19</sup>".

A priori, Lévi-Strauss inscrit le bricoleur comme étant

*[...]celui qui oeuvre de ses mains en utilisant des moyens détournés [...]"  
En réalité,[...] "l'art s'insère à mi-chemin entre la connaissance scientifique et la pensée mythique ou magique; car tout le monde sait que l'artiste tient à la fois du savant et du bricoleur: avec des moyens artisanaux, il confectionne un objet matériel qui est en même temps objet de connaissance<sup>20</sup>.*

Mais confectionner un objet matériel fait aussi référence à l'art et à la technologie. Ils sont, tel que décrit par Lévi-Strauss: objets de connaissance et sont liés depuis fort longtemps, nous affirme Philippe Boissonnet, même si l'histoire nous enseigne qu'il existe, encore

---

<sup>19</sup> LÉVI-STAUSS, Claude (1962), "La pensée sauvage", Paris , Plon, p. 26

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 33

aujourd'hui, un rapport conflictuel. Boissonnet, sur un ton ironique, souligne ce rapport conflictuel: "comme si l'art ne pouvait être que d'inspiration spirituelle et sans aucune mesure avec l'aspect terrestre des technologies<sup>21</sup>". De nos jours, plusieurs artistes oeuvrent, créent et osent effacer cette conjonction discriminatoire en se penchant vers les acquis du «faire». Deux portraits d'artistes ont été choisis et vous seront présentés à la fin de ce chapitre. Leur pratique artistique est un symptôme de l'innovation progressive de la pensée contemporaine et du décloisonnement idéologique de l'art.

Les deux auteurs, Claude Lévi-Strauss et Philippe Boissonnet, ont été privilégiés parce qu'ils corroborent mon point de vue. Ils manifestent clairement que la pratique de l'artiste n'a pas tellement changé et que la création passe par la matière dans un esprit d'artisan.

D'une manière incontournable, il est inévitable de consacrer quelques paragraphes aux propos de René Passeron, au sujet du «faire». La recherche fondamentale associée à ce dernier auteur démontre explicitement ma prise de position.

Passeron indique, vers 1970, que le mot création signifie la *poiétique*. Ce mot *poiétique* convient à ce qui a trait à la création et à la composition d'oeuvres, dont le langage est à la fois matière. et manipulation. Passeron décrit "que le mot création se met à polariser l'attention qu'on

---

<sup>21</sup> BOISSONNET, Philippe (1990), "Pierre Fournier et l'art du péché technologique", *Espace*, vol. 6, no. 4, été, p. 48

porte aux oeuvres, non seulement en amont de leurs effets esthétiques et de leur mise en objets de sciences, mais aussi comme «*choses à faire*»<sup>22</sup>.

Paul Valéry fut le premier à se pencher sur la création. Jean Pommier, lors de sa leçon inaugurale du 7 mai 1946, cite également en cette occasion la définition valérienne de la *poiétique*. Qu'est-ce en effet que la poétique, ou plutôt la *Poiétique* de Valéry?

*C'est tout ce qui a trait à la création d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen. Cela comprend, d'une part, l'étude de l'invention et de la composition, le rôle du hasard, celui de la réflexion, l'analyse des techniques, procédés, instruments, matériaux, moyens et supports d'action*<sup>23</sup>.

En bref, pour Valéry, c'est l'oeuvre en train de se faire.

Pour élargir la position de Valéry à tous les arts, servons-nous de Passeron lorsqu'il souligne que la *poiétique* est une science. L'on comprendra qu'il

*ne s'agit pas seulement de sciences humaines: la technologie des différents arts, de la musique à la poterie en passant par l'architecture et la peinture, intègre des éléments considérables de mathématique, de physique et de chimie*<sup>24</sup>.

C'est-à-dire qu'il applique ainsi la "*poiétique*" à la science dite «*première*» de Lévi-Strauss, communément désignée par le terme de

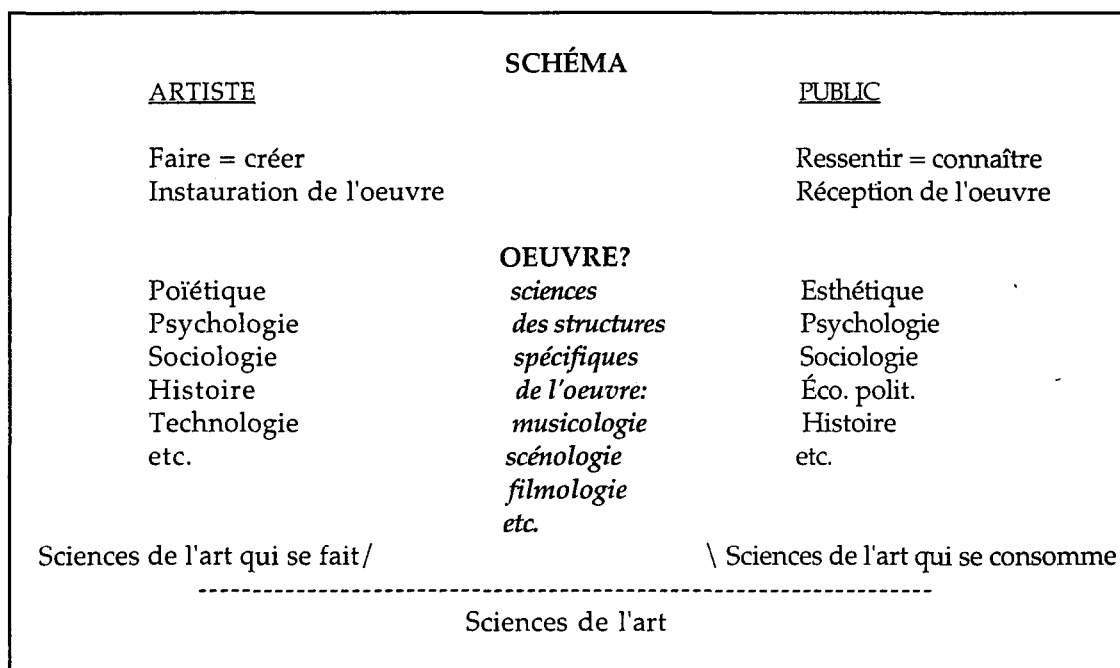
<sup>22</sup> PASSERON, René (1992), "La poiétique": *pour une approche «poiétique» de la création*, Encyclopædia Universalis, p. 433

<sup>23</sup> PASSERON, René (1975), "Recherches poiétiques", Tome premier, Paris, Klincksieck, p. 14

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 17

"bricolage". En bref, la *poiétique* est la promotion philosophique des sciences de l'art qui se "*fait*": la peinture, la sculpture et la musique contemporaine ne sont-elles pas avant tout un phénomène d'atelier? L'approche *poiétique* de l'oeuvre d'art passe par la psychologie, la sociologie et la technologie de l'art. Par définition, les oeuvres convergent vers trois types de regards scientifiques et même philosophiques: celui de la *poiétique*, celui de l'esthétique et celui des sciences de l'oeuvre en tant que telle.

Un schéma extrait du document "*Recherches poiétiques*" résume le portrait de la "*poiétique*"<sup>25</sup>.



Ce schéma témoin de l'art en général, signifie que tout art s'inscrit dans le «*faire*» et c'est ce qui autorise ces qualificatifs à l'endroit du créateur:

<sup>25</sup> *Loc. cit.*

«artisan» et/ou «bricoleur» et/ou «faiseur de son» et/ou «artiste-technologue» et même «scientifique». Passeron, en décrivant la *poiétique* comme étant une *poiétique* dite formelle d'où part la phénoménologie du «faire», fait donc référence à cette question: le créateur n'a-t-il pas toujours «manoeuvré», «fabriqué» et «construit»? Il faut tout simplement admettre qu'il est un constructeur et aussi un scientifique.

D'une part, la *poiétique* évolue à l'intérieur même des normes traditionnelles et elle s'intéresse à l'instauration de l'oeuvre, parmi les objets matériels offerts à nos interprétations. D'autre part, elle s'occupe aussi des domaines où l'objet créé appelle au mode de création et privilégie l'idée de novation. La novation se résume comme étant une "ouverture vers l'avenir. Ouverte vers un vide à remplir. La lutte créatrice de l'homme avec ce vide, tel est l'objet de la *poiétique*<sup>26</sup>".

Prenons ces deux artistes, Anish Kapoor et Pierre Fournier, qui illustrent bien les énoncés ci-haut mentionnés. Ces deux approches créatrices se manifestent dans un esprit et dans une similitude faisant foi d'une identification à l'aspect d'artisan dans une contemporanéité. Anish Kapoor est en tous points celui qui crée et redonne à la sculpture une place presque traditionnelle. Ce premier artiste, démarqué par la vertu de ses fondements, de sa matérialité, demeure dans une perspective de modernité. Cet installateur d'aujourd'hui présente des

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 23

oeuvres dans toute cette complexité moderne qui s'inscrit dans une proposition traditionnelle. Une illustration de son installation composée de trois sculptures et exécutée en 1990\*, dépeint "son naturalisme[la sculpture] qui est aussi classique que l'art de l'ancienne Égypte<sup>27</sup>". Kapoor, cité par la presse anglaise comme "faiseur", signifie ainsi que son oeuvre est le fait de «*l'artisan*» et que sa pratique, au sens figuré du «*faire*», est la résultante d'un processus de création.

L'oeuvre d'Anish Kapoor "propose des images "archétypes universelles", ce qui "suppose un processus d'inclusion culturelle et de mutabilité des matériaux<sup>28</sup>". Cette implication d'une esthétique oscillant entre les stéréotypes pragmatiques du formalisme occidental, il la souligne en disant qu'"il n'y a pas de symbole plus évident du paradigme structurel de l'histoire patriarcale<sup>29</sup>".

Arts et techniques n'ont-ils pas une même racine? En latin, *ars* signifie art, et technique signifie «*art et métier*». Étymologiquement, nous parlons d'une seule et même chose. Dans ce cas présent, Pierre Fournier\* tout naturellement «engage» un "art technique" dans ses installations. Philippe Boissonnet attribue à Pierre Fournier le titre "d'artiste-technologue" puisqu'il ne craint pas d'abolir la différence entre l'art et la technologie.

---

\* Illustration (p. 32 de l'installation "Untitled", tirée du catalogue de Thomas McEveilly(1990), Anish Kapoor, éditions The British Council, British Pavillon, XLIV Venice Biennial, May - September, p. 36

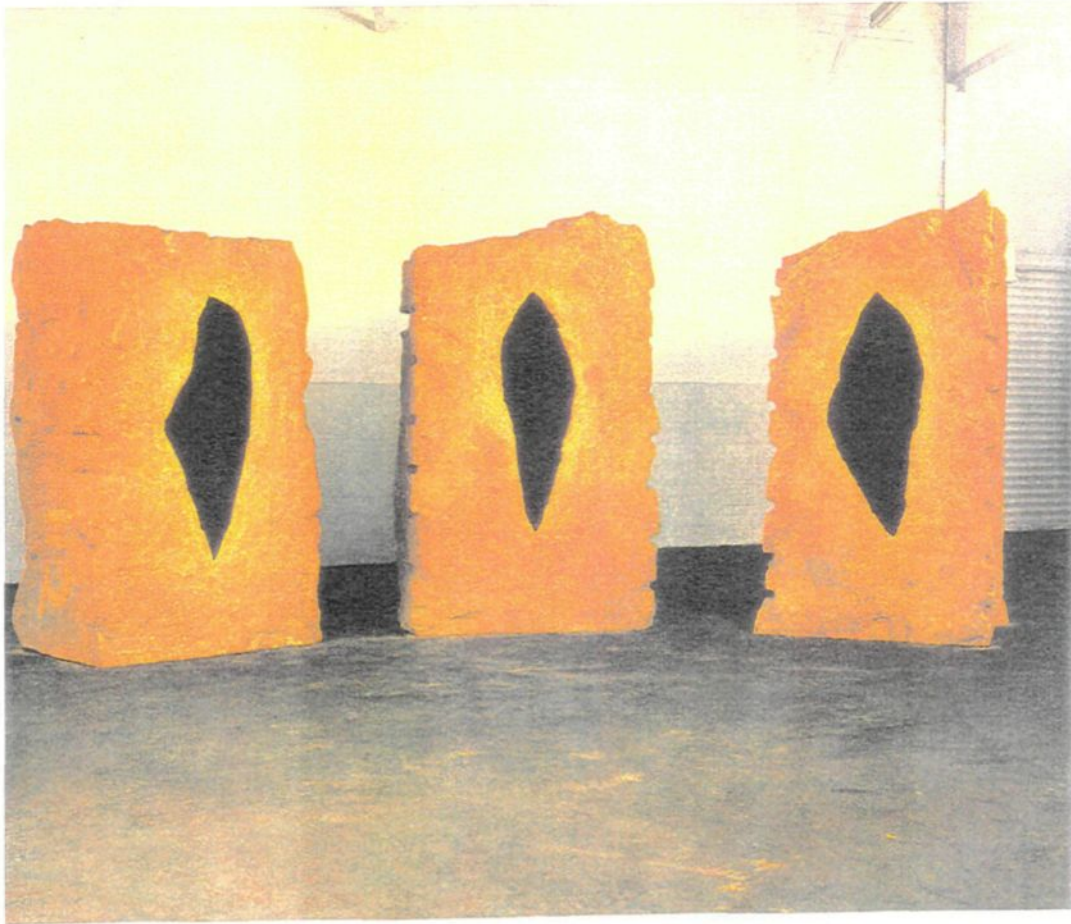
27 GRANDE, John K (1993), "Anish Kapoor", *Espace*, no. 25, automne, p. 28

28 *Ibid.*, p. 28

29 *Loc. cit.*

\* Illustration (p. 33) de l'oeuvre de Pierre Fournier, "Enfants" 1989, tirée de l'article écrit par Philippe Boissonnet (1990), *Ibid.*, p. 47

ILLUSTRATION 1



ANISH KAPOOR

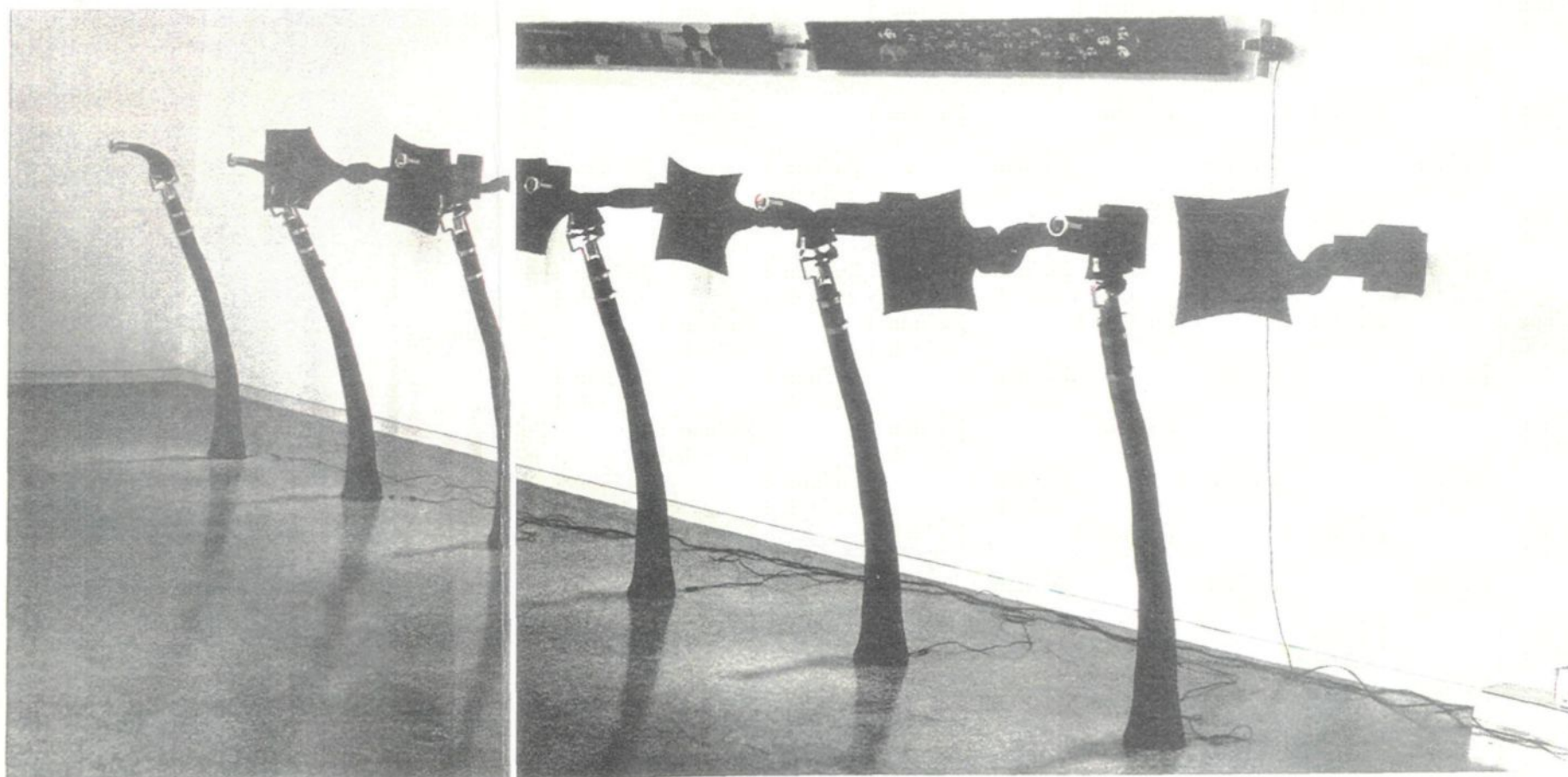
TITRE: "Untitled" 1990

MÉDIUM: Limestone and pigment (pierre et pigment)

DIMENSION: 119 x 113 x 89cm, 202 x 125 x 88cm, 204 x 110 x 90cm

Courtesy Lisson Gallery, London

ILLUSTRATION 2



PIERRE FOURNIER

TITRE: "Enfants" 1989

MÉDIUM: Aluminium, résine, photographie, câbles électriques,  
moteur

DIMENSION: 2,43 x 7,62m

Une des installations interactive à la Galerie Occurrence, Montréal  
Exposition sous le titre "Mouvements factices" du 21 septembre - 15  
septembre 1989

Cette constatation faisant référence à cet "artiste-technologue" est encore plus évidente lorsqu'il émet l'interrogation suivante:

*l'artiste technologue serait-il une forme mutante ou, au contraire, signale-t-il un retour à cet artiste ingénieur, architecte de la Renaissance dont Léonard de Vinci est la figure légendaire* <sup>30</sup>?

Il signale aussi que,

*s'il est vrai qu'il existe une différence de finalité entre l'idée technicienne et l'idée artistique, que si ces deux réflexions semblent se contredire en général au niveau de l'appréhension imaginaire de l'objet auquel elles se rapportent, il apparaît toutefois que de plus en plus d'artistes osent effacer cette conjonction discriminatoire*<sup>31</sup>.

Ce qu'il soutient de façon certaine dans cet exemple, c'est qu'il s'agit

*d'un signe avant-coureur de l'absolue nécessité pour les artistes d'adhérer au plus près aux mutations internes de la société dans laquelle ils évoluent et où les «archétypes» de création sont toujours présents de nos jours*<sup>32</sup>.

Kapoor et Fournier, dont la démarche semble se situer à des pôles opposés, sont parmi les créateurs qui ont recours à une technique en possédant les sciences de la construction, les sciences de l'application des couleurs et/ou les sciences du fonctionnement technique. En fait, ils s'inscrivent dans le sens de «créateur-bricoleur» et font référence à cette science dite «première» de Lévi-Strauss.

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 48

<sup>31</sup> *Loc. cit.*

<sup>32</sup> *Loc. cit.*

Ce chapitre présente et adhère à l'ouverture d'un travail du «faire». En ce qui concerne le prochain chapitre, il vous sera démontré par quelles «voies» et «voix» il est permis de construire sa propre vision théorique d'une installation inscrite sous le titre de "Trilogie «topophonique»".

## CHAPITRE IV:

### TRILOGIE «TOPOPHONIQUE»

Tout en tenant compte d'un travail langagier et manuel déjà établi depuis des décennies, cette «*proposition-témoin*», par définition transgresse la sujétion à un seul système ou à un mode unifié de représentation. Ce chapitre constitue le vecteur qui donne la ligne de force à l'application de mon processus de création et à mon implication en tant que créateur. Par conséquent, il est incontournable de prendre à témoin l'artiste John Cage, puisque mon approche sonore est récurrente dans ma pratique: Cage, n'a-t-il pas, par une manipulation sonore toute particulière, «*bricolé*» le son pour le faire cohabiter avec divers matériaux?

#### 4.1 Historique

Il semble important d'introduire un court historique sur les tentatives d'échanges, voire d'osmose entre le domaine visuel et sonore, qui ne cessent de se ramifier et de se diversifier depuis les années trente. Ce volet a pour objet d'éclairer le lecteur sur le décroisement et l'éclatement des champs traditionnels de l'art et la musique.

Pour tracer une telle fresque, sans nous obliger à peindre en détails tous les noms et tous les moments historiques qui se déroule encore sous nos yeux, et ce même si l'idée de décroissement et d'éclatement entre les arts n'est pas une nouveauté. C'est sous cette orchestration d'une nouvelle orientation artistique, que sera élaboré ce chapitre; puisqu'il s'inscrit toujours au XXème siècle dans une dimension de nouveauté. Ce "n'est pas une coquetterie du langage", comme le souligne Philippe Boissonnet "mais bien un symptôme de la modification progressive de la pensée contemporaine et du décroissement idéologique de l'art<sup>33</sup>".

Vers les années 48-50 nous avons les compositeurs Earle Brown, Christian Wolff et Cornelius Cardew, dont l'orientation esthétique a fortement influencée la révolution artistique, aussi bien en tant que processus de jeu qu'en tant qu'oeuvre. Pour cette même période, Alexander Calder fabrique sa seule et unique sculpture sonore intitulée "Une boule blanche, une boule noire". De nombreux disques sont réalisés par des artistes plasticiens. Yves Klein, fondateur du Nouveau Réalisme, crée cette pièce "La musique du vide" en 1959 et Jean Dubuffet fabrique "Les expériences musicales" en 1961.

Soulignons le nom d'Harry Partch qui est considéré comme le fondateur du mouvement de sculpture sonore. Bien entendu, nous ne pouvons passer sous silence, Jean Tinguely avec son oeuvre "Mes étoiles" créée en 1958. Parmi les artistes qui ont consacré une partie de

---

<sup>33</sup> *Loc. cit.*

leurs activités pour des oeuvres que l'on qualifie de sculptures sonores, citons Pol Bury, John Appleton, Max Eastley, Joe Jones, Paul Panhuysen et Terry Fox.

L'architecte le Corbusier et le compositeur Iannis Xénakis travailleront conjointement durant l'exposition universelle de Bruxelles en 1958, à partir de l'oeuvre musicale "Métastasis" de Xénakis créée en 1953-54; prototype d'une représentation de surface réglées dans l'espace sonore. Cet espace ainsi envisagé (dont le temps devient une composante concrète d'un travail plastique), trouve sa dimension dans de futur projet musical. Cette expérience se traduit par l'idée que l'architecte et le musicien sont étroitement liées.

Parmi les premières oeuvres où la bande magnétique est utilisée, l'on note chez Sarkis en 1973 des enregistrements d'un mot ou d'une phrase signifiant: distorsion, démantèlement, dissection de la trame sonore. La Dream House de la Monte Young devient l'habitacle au sein d'un environnement de sons électroacoustiques dans le domaine artistique. Des musiciens comme Pierre Boulez et Edgar Varèse, également en contact avec les artistes plasticiens, font partie des créateurs qui apportèrent une nouvelle façon d'interpréter la musique.

Citons deux événements parmi tant d'autres qui se sont déroulés ici à Montréal. A priori, observons cette photo tirée de l'article de Pascale Malaterre, elle montre les vélocipèdes sonores créés en 1992 par Paskal Dufaux, lors de l'événement vécu par plusieurs artistes au parc

Lafontaine. Elle décrit et illustre bien cette conception du rapport art, technologie et musique\*. En second lieu, cet automne dernier, il se produit, dans le cadre du sixième symposium de l'ISEA (The inter-society for the electronic arts), la présentation de cent quatre-vingt-quatre oeuvres dispersées en cinq lieux<sup>34</sup>. Très bien commenté dans la revue *Inter*, cet événement offre une occasion unique aux artistes de plonger le spectateur dans l'univers des nouveaux arts électroniques, acoustiques et acousmatiques, ainsi que des discours qui les entourent.

Pour conclure ce chapitre, dans l'optique d'une contemporanéité, au sens d'un nouveau langage et d'une nouvelle forme expressive artistique, Cage n'a-t-il pas pris part au mouvement Fluxus? Historiquement, Cage influa sur la naissance de ce groupe, avec entre autres ses «*pianos préparés*». Ainsi, les artistes de Fluxus, stimulés par l'avant-gardisme de celui-ci, se sont mis au défi de faire progresser la pratique musicale. Ils optèrent pour des choix stratégiques s'orientant vers des intérêts particuliers: les matériaux sonores de la musique, le territoire de la pratique musicale et la scénographique tel que le dénote l'illustration de George Brecht\*. Ces créateurs de Fluxus ont passé outre les clivages entre les différents types et niveaux de formation musicale, afin de favoriser toutes sortes de permutations. George Maciunas alla même jusqu'à structurer un tableau généalogique de Fluxus autour des influences de Cage.

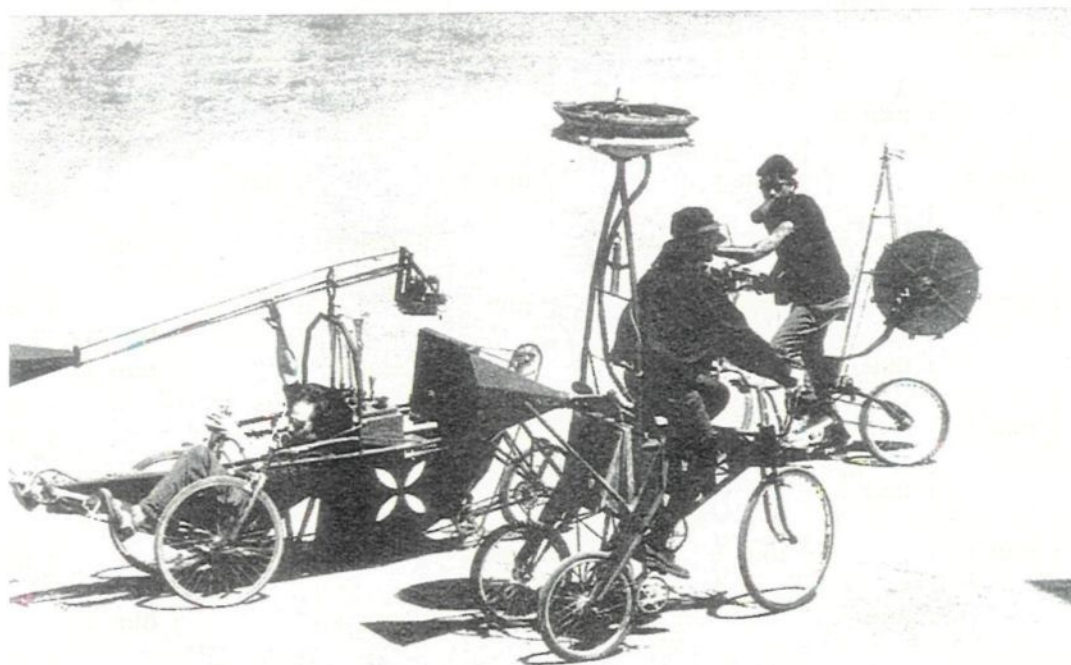
---

\* Paskal Dufaux, illustration de trois vélocipèdes, tirée de l'article de Pascale Malaterre (1992), "La musique en contre-point de la matière", *ETC Montréal*, vol. 19, 15 août - 15 novembre, p. 43

<sup>34</sup> JOZET, Martin et al, "retour sur ISEA 1995, revue *Inter*, no 64, hiver 1996, Québec, Les éditions intervention, pp. 17-37

\* Illustration d'un artiste de Fluxus: George Brecht performance. HALBREICH, Kathy et al, "Esprit Fluxus", texte de Douglas Kahn, *Le summum: Fluxus et la musique*, Marseille, Musée de Marseille, p. 105

### ILLUSTRATION 3



PASKAL DUFAUX: Concepteur des sculptures (vélos)

MICHEL SMITH: Concepteur de la musique électroacoustique

TIRE: "Vélo-orgue", "Vélo-vent" et "Vélo-mandoline"

L'orchestre des vélos sont manipulés par des musiciens.  
Sept vélos étaient représentés au parc Lafontaine, le 14 juin 1992 à  
Montréal.

ILLUSTRATION 4



GEORGE BRECHT

TITRE: "Performance incidental" 1962

MÉDIUM: Piano, blocs de bois, 3 pois ou haricots, ruban autocollant

## 4.2 Application et implication

Une des premières oeuvres, paradigmatiques de ce siècle, s'intitule "*les Pièces pour piano préparé*". Cage, cet «artisan du son» et/ou «faiseur de son», en prenant comme témoin le piano et en transformant le son «fabrique» de nouveaux sons. John Cage peut être considéré comme un des premiers «artisans du son» et un des premiers créateurs d'objet d'art sonore du XXème siècle. N'a-t-il pas aussi utilisé la technique du collage, au sens d'une «trilogie» d'un processus de création? Cette expression, issue de la méthode artistique des montages-collages, constitue un sujet de recherches et d'études sur John Cage.

Avant de poursuivre cette réflexion sur John Cage, il s'avère nécessaire de présenter un schéma de quatre formes d'expressions qui font référence à cette méthode artistique. D'une part, il détermine dans quel sens ce chapitre sera élaboré; d'autre part, il signale, par ce détour, mon processus de création.

<b>Schéma</b>			
<b>Littérature</b>	Découpe	assemblage-collage	montage
<b>Musique</b>	Découpe	assemblage-collage	montage
<b>Peinture</b>	Découpe	assemblage-collage	montage
<b>Sculpture</b>	Découpe	assemblage-collage	construction

Dans le but de grouper les échos et les résonances du terme "*assemblage-collage*", comme on écoute une note tenue en fonction des tonalités et des modulations.... Le collage est d'abord découpage et se présente comme la tentative de fouiller ou d'exposer les profondeurs de l'acte créateur. Le collage est perçu comme un assemblage qui sauvegarde la conscience de la disparité, il privilégie la juxtaposition donc, s'associe au mode empirique utilisé dans mon processus de création sonore. Rassembler librement des mots, des objets sonores, des images ou des formes, voilà quatre types d'activités qui laissent entrevoir un élargissement de la notion de collage.

D'après Hélène Cazes, "Le discours du collage est agencement syntagmatique d'éléments choisis sur l'axe paradigmatique sans autre particulation et devient premier langage<sup>35</sup>".

Cette pratique artistique d'un processus de création a tout à la fois une portée historique et théorique puisqu'elle se situe aux origines de la modernité. Que se soit en littérature, en peinture, en sculpture et même au cinéma, elle se trouve également associée à des émergences dans l'histoire de la musique.

Cage, cet «artisan-créateur» est parmi les artistes qui ont contribué à inventer de nouveaux objets-sonores, donc un nouveau langage. Il a orienté les artistes vers une nouvelle forme sonore dont plusieurs

---

<sup>35</sup> ROUGÉ, Bertrand (1993), "Rhétorique des arts II: montage/collage", texte d'Hélène Cazes, *Conton et collage: l'écriture cachée*, Pau, Université de Pau, p. 70

s'inspirent depuis. L'on peut même sous-entendre que Cage a «*déplacé*» et «*engagé*» le piano en tant qu'objet d'art, sous-entendu qu'il peut être perçu en tant que «sculpture sonore» et non plus comme un simple instrument musical. Sans désirer entrer dans les détails, le «*déplacement*» et «*l'engagement*» du piano peuvent-ils être perçu comme un salut à Marcel Duchamp?

Mais c'est à partir des expériences des «*pianos préparés*»,\* dont les illustrations sont insérées dans ce document, que l'on peut dire que Cage a construit ses oeuvres par des collages-montages: dans un mode de construction, de représentation, de perception autant que de création. En bref, Cage a permis de renouveler l'art et de modifier le rapport du spectateur avec l'oeuvre.

---

\* Une illustration (p. 45) du piano préparé, tiré du catalogue de L'Esprit Fluxus, p. 103 et deux illustrations (pp. 46-47) du dictionnaire, The New Grove dictionary of musical instruments (1988), New York, éditions Macmillan Press, pp. 146 et 140

ILLUSTRATION 5



**JOHN CAGE**

**TITRE: "Piano préparé" (avant 1950)**

Courtesy de la Cunningham Dance Foundation

## ILLUSTRATION 6

TONE	MATERIAL	SUBS	DISTANCE	MATERIAL	SUBS	DISTANCE	MATERIAL	SUBS	DISTANCE	TONE	
		LEFT	FROM		LEFT	FROM		LEFT	FROM		
16va				SCREW						A	
				MED. BOLT						G	
				SCREW						T	
				SCREW						F	
				SCREW						E	
				SH. BOLT						D	
				SCREW						C	
				FURNITURE BOLT						C	
				SCREW						B	
				SCREW						B	
				MED. BOLT						A	
				SCREW						A	
				SCREW						G	
				SCREW						F	
		SCREW	1-2	$\frac{3}{8}$ "	FURN. BOLT + 2 NUTS	2-3	$\frac{2}{8}$ "	SCREW + 2 NUTS	2-3	$\frac{3}{8}$ "	F
	8va				SCREW						F
				SCREW						E	
				SCREW						E	
				FURNITURE BOLT						D	
				SCREW						C	
				SCREW						C	
				MED. BOLT						B	
				SCREW						B	
		RUBBER	1-2-3	$\frac{4}{8}$ "	FURNITURE BOLT	2-3	$\frac{1}{8}$ "			A	
		RUBBER	1-2-3	$\frac{5}{8}$ "	SCREW	2-3	$\frac{1}{8}$ "			A	
		RUBBER	1-2-3	$\frac{6}{8}$ "	SCREW	2-3	$\frac{1}{8}$ "			G	
		RUBBER	1-2-3	$\frac{3}{8}$ "	SCREW	2-3	$\frac{2}{8}$ "			F	
					FURN. BOLT + NUT	2-3	$\frac{6}{8}$ "			E	
					FURNITURE BOLT	2-3	$\frac{2}{8}$ "			E	
					BOLT	2-3	$\frac{7}{8}$ "			D	
					BOLT	2-3	2			D	
				SCREW	2-3	1			B		
	SCREW	1-2	10				RUBBER	1-2-3	$\frac{8}{8}$ "	B	
	(PLASTIC (sa G))	1-2-3	$\frac{2}{8}$ "				RUBBER	1-2-3	$\frac{4}{8}$ "	G	
	PLASTIC (OVER 1. LINE)	1-2-3	$\frac{2}{8}$ "				RUBBER	1-2-3	$\frac{10}{8}$ "	G	
	PLASTIC (sa D)	1-2-3	$\frac{4}{8}$ "				RUBBER	1-2-3	$\frac{5}{8}$ "	D	
	PLASTIC (OVER 1. LINE)	1-2-3	$\frac{4}{8}$ "				RUBBER	1-2-3	$\frac{9}{8}$ "	D	
	BOLT	1-2	$\frac{15}{8}$ "	BOLT	2-3	$\frac{1}{8}$ "	RUBBER	1-2-3	$\frac{14}{8}$ "	D	
	BOLT	1-2	$\frac{14}{8}$ "	BOLT	2-3	$\frac{7}{8}$ "	RUBBER	1-2-3	$\frac{6}{8}$ "	C	
	BOLT	1-2	$\frac{14}{8}$ "	BOLT	2-3	$\frac{9}{8}$ "	RUBBER	1-2-3	$\frac{7}{8}$ "	B	
	RUBBER	1-2-3	$\frac{9}{8}$ "	MED. BOLT	2-3	$\frac{10}{8}$ "			B		
	SCREW	1-2	$\frac{5}{8}$ "	LG. BOLT	2-3	$\frac{5}{8}$ "	SCREW + NUTS	1-2	1	A	
	BOLT	1-2	$\frac{7}{8}$ "	MED. BOLT	2-3	$\frac{2}{8}$ "	RUBBER	1-2-3	$\frac{4}{8}$ "	A	
	LONG BOLT	1-2	$\frac{8}{8}$ "	LG. BOLT	2-3	$\frac{3}{8}$ "			G		
				BOLT	2-3	$\frac{11}{8}$ "			D		
	SCREW + RUBBER	1-2	$\frac{4}{8}$ "						D		
	ERASER (OVER 1. LINE)	1	$\frac{6}{8}$ "						D		

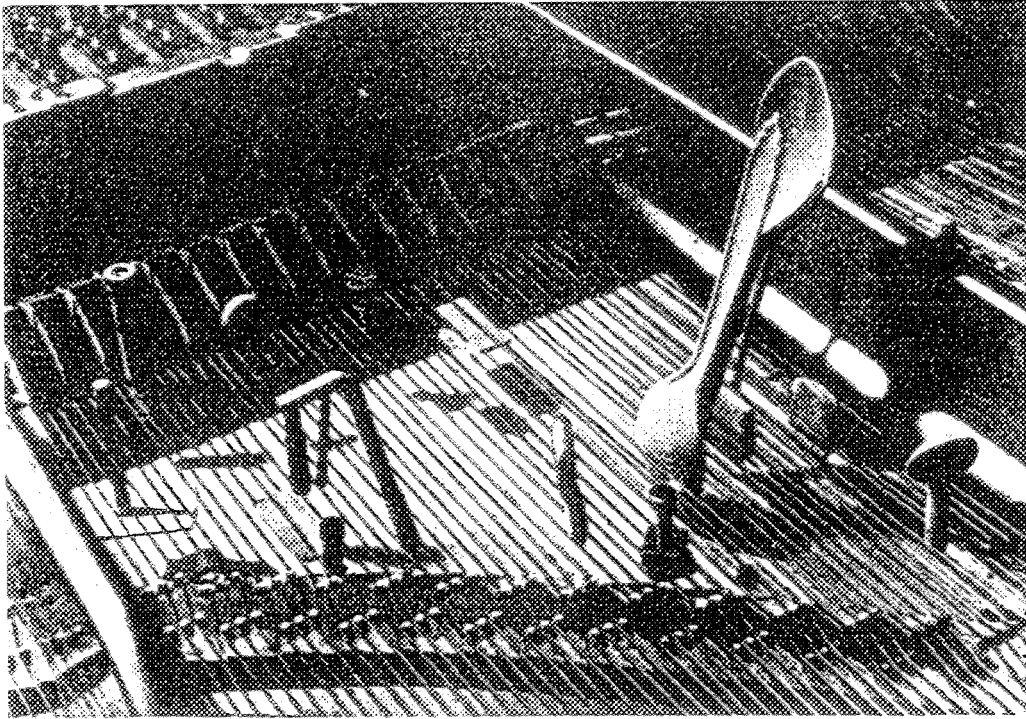
\* MEASURE FROM RIDGE.

**JOHN CAGE**

**TITRE: "Piano préparé"**

Tableau de préparation pour "Sonatas and interludes" (1946-48)

ILLUSTRATION 7



JOHN CAGE

TITRE: "Piano préparé" 1940

Détails de l'intérieur du piano (clou, vis, cuillères de plastique etc.)

Ainsi le collage et le montage, toujours d'actualité, posent simultanément dans tous les arts, la question de la modernité d'un espace de représentation. Ces applications d'hier et d'aujourd'hui signalent effectivement que "la dématérialisation de l'oeuvre désigne ainsi la fin du tableau et de la sculpture comme matière exclusive<sup>36</sup>", et c'est pourquoi elle enregistre une vision nouvelle d'une pratique artistique.

Plusieurs axes de recherche se dessinent, selon que l'on considère le collage musical à partir du langage du système compositionnel, comme manière symbolique ou, plus concrètement, comme action directe sur le matériau. Mais, cette méthode artistique et/ou processus de création, que définit-elle sous ces expressions: "**montage-collage**", "**collage-assemblage**" et "**assemblage-collage**"? Ce sont souvent des collages complexes composés d'une multiplicité de fragments. Elle oblige à tenir compte des milliers de possibilités, de milliers d'expériences, de milliers de destinées et correspond d'une certaine manière aux collages complexes réalisés par John Cage.

Écrire sur Cage demande inévitablement de toucher à une foule de ses expériences. Cage a exploité et exploré les ressources du collage de plusieurs de ses pièces entre elles, voire d'autres matériaux, comme par exemple des repiquages de disques de jazz. D'une part, la plupart de ces poèmes sont des collages non syntaxiques de certains éléments

---

<sup>36</sup> POINSOT, Jean-Marc (1986), "Qu'est-ce que la sculpture moderne?", *In Situ, lieux et espaces de la sculpture contemporaine*, Paris, Centre Georges Pompidou, p. 324

linguistiques. D'autre part, les sons utilisés dans sa musique un peu avant les années cinquante nous conduisent à Maciunas, maître d'oeuvre de Fluxus, qui appuie cette idée du collage, en déclarant que toutes les expériences sonores attribuées à John Cage, comme le «*piano préparé*», sont véritablement des collages de sons et cette approche peut être considérée comme une «ouverture» vers de nouvelles expressions artistiques.

Celle-ci, qui s'applique encore de nos jours, se trouve être un exemple qui rejoint la réflexion de «l'ouverture» de Francis Bayer. Dans son livre intitulé: *Schönberg à Cage*, Bayer s'exprime sur des techniques musicales contemporaines de cette période, sans toutefois faire référence au collage en tant que tel. Il lui semble que

*[d]'une certaine façon, toute oeuvre d'art, même une oeuvre fermée de caractère traditionnel, est «ouverte» dans la mesure où elle autorise ce glissement du sens et où elle sollicite toutes sortes d'interprétations possibles de la part de celui qui la contemple ou de celui qui est chargé d'en assurer l'exécution ou la présentation[...]<sup>37</sup>.*

C'est-à-dire que «l'ouverture» contribue à faire éclater la dialectique un peu figée de l'oeuvre, surtout s'il y a une recherche qui est structurellement intégrée à la forme même de l'oeuvre.

Le "*Living Room Music*" et "*Speech Quartet*" où Cage utilise tous les instruments de batterie que l'on peut s'attendre à trouver dans une salle de séjour (meubles, objets familiers, journaux, livres, etc.), aussi bien

<sup>37</sup> BAYER, Francis (1981), "De Schönberg à Cage: essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine", Paris, Klincksieck, p.144

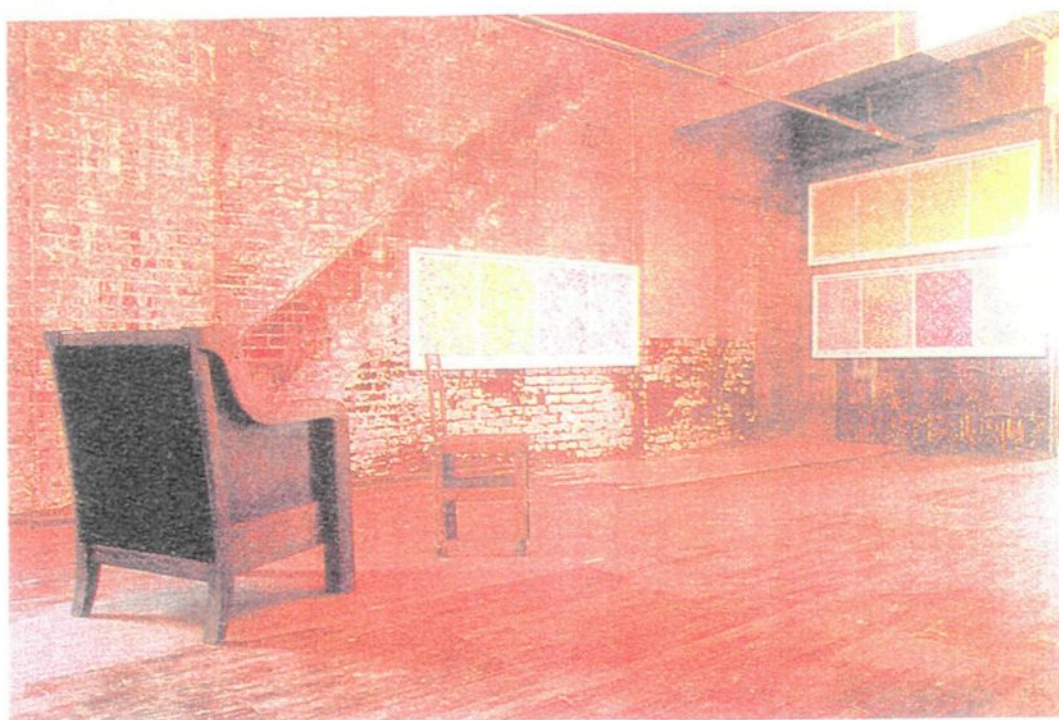
que des éléments d'architecture (sol, fenêtres murs), s'inscrivent dans une ouverture illimitée sur le sonore, sous l'aspect du collage et de l'art et le quotidien. Le collage est aussi sous-jacent dans les nombreux "events" de Cage avec Merce Cunningham et Robert Rauschenberg. Ces sources sonores étaient mêlées aux sons d'instruments traditionnels (piano, cymbale) et répond à cette «ouverture» illimitée du sonore.

Ainsi, Cage développe une tentative de rupture avec la pensée musicale traditionnelle en s'appropriant une méthode d'expression empruntant la «voie» et la «voix» de la musique. Ce système est forme, jeu formel plus que beaucoup d'autres arts. En définitive, Cage joue avec des montages et avec la forme particulière de montage qu'est le collage. Cette dernière représentation de l'installation à la Mattress Factory, conçue en 1991, illustre bien le travail de Cage comme étant celui d'un artiste désireux de côtoyer toute forme d'art\*.

---

\* Illustration (p. 51) de l'installation à la Mattress Factory, Brosseur, Jean-Yves ([1992]), "Le sonore et le visuel: intersections musique/arts plastiques aujourd'hui", Paris, Dis Voir, p. 119

## ILLUSTRATION 8



Installation à la Mattress Factory conçue par John Cage, 1991

Dans une salle vide, la/les chaise(s), les murs laissés en l'état(rien n'a été peint). C'est par des opérations de hasard que John Cage a déterminé l'orientation des chaises, la position et le choix des oeuvres.

En résumé, cet homme qui refusait de copier et de rappeler une réalité, n'est-il pas parmi un des grands militants d'un art instaurateur? Certes, le collage de Cage fait apparaître les frontières mouvantes entre le passé et le présent, entre l'ici et l'ailleurs. La conséquence de son processus de création est un art du dévoilement, un art de l'action, un art du savoir authentique et un art de recherche sans préjugés. Dans un tel contexte, cet artiste interpelle et sollicite l'imaginaire du spectateur et lui demande ainsi de libérer sa subjectivité. Il inspire et provoque tout créateur voulant s'approprier le volet sonore dans une recherche et dans une application du mode installatif sonore.

Depuis environ une quarantaine d'années, l'ordinateur s'installe graduellement chez plusieurs artistes, en tant que nouvelle tradition d'écriture et nouvelle technique d'un processus de création. C'est donc de plus en plus évident que cet art musical par ordinateur utilise souvent la méthode des «*collages-assemblages-montages*» et fait foi d'un processus de création.

Pour pousser un peu plus loin cette réflexion, n'utilise-t-on pas régulièrement couper-coller pour assembler un texte et même des objets sonores et la résultante n'est-elle pas une construction globale? À partir du moment où le «collage-assemblage» est considéré comme une véritable technique de composition, avec ses divers modes de fonctionnement, rien n'oblige à limiter cette méthode à un art en particulier.

Ce lien avec John Cage est des plus révélateurs puisqu'il est, par ces précisions sur la méthode du collage-assemblage, le «chef d'orchestre» ou l'inspiration à l'intérieur de ma démarche. Je démontre, au détour des réflexions sur l'artiste, les «voies» et les «voix» par lesquelles il est possible de réaliser la conquête et l'édification d'une installation sonore.

C'est à partir de diverses pensées, des expériences musicales, des installations et des environnements sonores qu'il se présentent comme des preuves irréfutables que le créateur entreprend d'évaluer son rapport à la musique, en faisant irruption dans l'espace au moyen d'objets sonores. Francis Dhomont, en se penchant sur l'objet-sonore, souligne que l'objet rayonne et délimite de la sorte une «aire», une «*architectonie sonore*».

Robert Normandeau signale que le son est de plus en plus utilisé comme matériel de création par le biais d'un art électronique et/ou de synthétiseur. Depuis ce temps, Cage et bien d'autres artistes proposent le son comme étant un art médiatique, sous l'appellation de «*son de synthèse*». L'artiste «fabrique» une nouvelle «*forme*» sonore dans son «*atelier*» en manipulant la matière qu'est le son. Cette nouvelle forme langagière de l'artiste contemporain, régulièrement utilisée aussi sous la configuration d'installation, est homologuée à une réalité de l'art actuel.

L'artiste, fréquemment, se réfère à ce qui l'entoure, donc à une matière où elle offre, si l'on peut dire, une résistance. À l'exception de matières

hétéroclites, la matière en soi possède un son, ne serait-ce que par son entrechoquement avec la base aussitôt qu'elle est déplacée. Il s'enregistre une friction, donc un déplacement de la matière, signifiant ainsi que le son est indissociable de la matière et potentiellement existant.

Toutefois, le son est indiscutablement relié à l'oreille. Charles de Mestral est un des artistes contemporains qui crée des oeuvres sonores. Toutefois, il dépasse cette simple analogie en disant:

*L'ouïe étant une spécialisation tactile, l'être humain contemporain ne «ressent», n'«entend» plus la totalité de son monde. Il s'agit d'un autre résultat de l'évolution rapide de nos sociétés qui entraîne l'éclatement des schémas"[...] "Il faut redonner à entendre la réalité humaine et environnementale". Ainsi créer une installation sonore c'est "réintroduire la conscience du son, c'est retrouver une partie de notre humanité"<sup>38</sup>.*

Une réalité humaine et environnementale anime ce projet de maîtrise et passe par le sensible et l'esprit. Hegel n'a-t-il pas déjà confirmé que "l'art n'est pas quelque chose de purement matériel: il est l'esprit se manifestant dans le sensible"? Cette apparence du sensible s'offre à l'extérieur de l'esprit, à titre de forme sonore et de matérialité. Elle est "impliquée dans le contenu même et déterminée par lui, celle qui exprime la vie réelle ou la réalité vivante de l'esprit<sup>39</sup>." L'installation architectonique est "l'affirmation d'une «*présence*», d'un «*ailleurs*», d'un «*temps*», d'une «*fiction*» qui organise l'espace<sup>40</sup>".

<sup>38</sup> Sous la direction de Francis Dhomont (1988), texte de Charles de Mestral, "L'Espace du son 11", Belgique, Musiques et Recherches, p. 33

<sup>39</sup> HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1964), "Esthétique", Paris, Aubier-Montaigne, pp. 14 et 17

<sup>40</sup> THÉRIAULT, Normand, (1987), "De l'installation", s.l., éditions nbj, p. 51

## CHAPITRE V:

### ESPACE

L'idée d'une trilogie s'installe, au niveau de l'espace, par cette division en trois volets: espace sonore et/ou paysage sonore, espace architectonique et espace - forme.

A titre d'introduction, la neutralité du lieu, volontairement cherchée, permet à l'ensemble des sculptures de vivre pleinement leurs rôles, c'est-à-dire «sculpter» l'espace. Cette neutralité de l'espace rend sensible la masse de matériaux, et cette masse à son tour communique sa vertu à la structure de l'espace. Ainsi enrichie par les pleins et les vides, les sons et les silences, ils sont des axes générateurs de volume. Mais

*les axes générateurs de volume, ou d'occupations de l'espace, y sont aussi des lignes de force, des trajets de tensions et de détente charriant un poids de matière, et qui font alors que le créateur et le spectateur s'éprouvent non seulement comme spatialité interne mais comme foyer dynamique, comme système d'efforts vainquants de résistances<sup>41</sup>.*

Cependant, il est vrai aussi que l'espace

*y joue le rôle de catalyseur et, comme en chimie, son dosage diminue, neutralise ou accélère le dynamisme des "champs énergétiques". Tout est dans le dosage, tout est dans la mesure et le tout s'inter-influence, l'objet définit l'espace et vice versa l'objet et le "non-objet" cohabitent*

---

<sup>41</sup> VAN-LIER, Henri (1979), "Les arts de l'espace", Belgique, éditions Casterman, p. 203

*dans les rapports les plus harmonieux mais aussi les plus contradictoires et où l'osmose finale dégage l'essentiel d'un travail bidimensionnel et tridimensionnel, son caractère propre<sup>42</sup>.*

C'est dans le sens de cet énoncé suivant que les unités fonctionnelles sont agencées dans une trilogie de l'espace qui, finalement, s'enregistre dans une analyse des systèmes. Puisque

*après avoir choisi un ensemble humain ou imaginé dans un cadre donné, le décompose en unités fonctionnelles. Ces opérations conduiront à la création d'un «simulacre» du réel. Le «simulacre» est évidemment un phénomène d'imagination créatrice<sup>43</sup>.*

L'analyse structural permet de rendre compte des analogies conçues comme une totalité de l'espace sonore. Ce qu'il faut garder présent à notre esprit, c'est l'idée de totalité réglée qui présuppose l'idée de structure que le créateur élabore en construisant sa propre application de l'espace. Selon René Garneau, l'écrivain structural est "agent libre"<sup>44</sup>, le «créateur structural peut aussi être considéré comme «agent libre»

C'est en tant «qu'agent libre», que chaque «sculpture sonore» est créée et "choisie indépendamment du reste de l'installation. Elle "doit aussi être capable, à elle seule de soutenir la composition initiale" et "prise isolément devient représentative du tout<sup>45</sup>".

---

<sup>42</sup> MAGRINI, Alex(1979), "Étude du domaine des Arts-visuels", Dépôt de thèse de la Maîtrise à Aix-en-Provence, p. 51

<sup>43</sup> *Loc. cit.*

<sup>44</sup> Terme emprunté à René Garneau, GARNEAU, René, (1975), *Un fait exemplaire de littérature et de vie*, extrait du Roman de Roger Lemelin "Au pied de la pente douce", Montréal, éditions La Presse, p. 343

<sup>45</sup> MAGRINI, Alex(1979) *Loc. cit.*,

Cette liberté de côtoyer le sonore, c'est tendre vers une symbiose entre les sculptures et les objets sonores. Ainsi installés dans l'espace cette orchestration sonore est destinée à une réalisation d'un "paysage sonore".

### 5.1: Espace sonore et/ou paysage sonore

L'organisation structurale de l'espace et/ou «le paysage sonore», comme l'indique Robin Minard, se divise "en deux catégories générales: le conditionnement de l'espace et l'articulation de l'espace<sup>46</sup>".

Le conditionnement de l'espace est caractérisé non pas par des «paramètres quantitatifs», mais par des qualités sonores dont la principale est le volume, c'est-à-dire son espace virtuel intrinsèque, que l'espace réel, (orchestré ici par sept haut-parleurs), ne fait qu'amplifier. Cette conception rejoint Pierre Schaeffer. Mais Minard le perçoit aussi dans une pensée strictement architecturale, dans le sens où le son

*[...]environnemental pourrait apporter une influence comparable à celle de la lumière sur notre perception de l'espace", et qu'une forme sonore pourrait, en effet, exprimer une métamorphose architecturale qui serait le mieux décrite comme un type «d'évolution lumineuse»<sup>47</sup>.*

<sup>46</sup> Sous la direction de Francis Dhomont (1988), "Espace du son I", texte de Robin Minard, *Ibid.*, pp. 23-24

<sup>47</sup> Sous la direction de Francis Dhomont (1988), *Ibid.*, p. 24

Tandis que l'articulation de l'espace sonore s'inscrit en partie dans un grand jeu de mixages successifs, d'agglomérations et même de tensions d'objets sonores. Certains assemblages d'objets sont plus visiblement architecturés ou plus musclés, et s'appliquent aussi à la matérialisation des oeuvres.

L'exemple sonore approprié est lié à l'effet de "descente", alors que quelques séries d'objets sonores s'identifient simultanément aux trois sculptures et terminent leur parcours au centre de l'installation. Ainsi "dès la première séquence, le son envahit l'espace et prête vie à des choses inanimées<sup>48</sup>". Ce parcours d'objets sonores, à l'intérieur du fil à plomb, se poursuit dans un court laps de temps, et signale la représentation d'un foisonnement des dialogues des trois sculptures.

La structure d'objets sonores s'enregistre aussi sous l'idée du continuum dans l'espace-paysage pour libérer ainsi toutes les tensions reçues dans le passé. Selon cette ligne de pensée, l'espace-paysage défini par les objets sonores, "agit comme le «révélateur" - au sens photographique - de cette forme sonore: c'est lui qui se charge, pour ainsi dire, de «lire» l'articulation<sup>49</sup>" des oeuvres.

Dans ce cadre, le son n'a pour fonction ni de s'assujettir l'objet d'art, ni de se mettre lui-même à son service. Il "apparaît comme un effet non

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 71

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 102

d'expression mais de contrepoint, qui superpose les séries hétérogènes du temps musical et du temps psychologique<sup>50</sup>.

Enrichir l'espace par le son, c'est chercher à «fabriquer» une sonorité dotée d'intensité qui habite, éclaire et colore entièrement l'espace. Chaque sonorité s'inscrit alors comme une résultante d'expression, par sa matière tangible dans l'espace et par son temps psychologique. Il est prétexte «sans texte». Inversement, les sculptures y figurent tout autant comme prétexte à la création d'objets-sonores. La résultante du prétexte est la création d'une symbiose entre sonorités et sculptures. Nous savons aussi que

*L'objet sonore doit être distingué du corps sonore ou du dispositif qui le produit, tout autant que l'objet musical doit l'être du signe de l'écriture qui le consigne; tous deux sont objets de la perception, plus exactement objets de l'écoute, et d'une écoute «réduite», c'est-à-dire détachée des renvois à la cause du son (le son comme indice) ou à son sens (le son comme signe)<sup>51</sup>.*

Cependant, le rôle que l'on peut attribuer aux objets-sonores peut se résumer "à un simple paradoxe d'être une forme libre, flottante; originellement à la dérive, comme on le dirait d'une surface sans fond ou d'un vêtement sans corps<sup>52</sup>".

Quel rôle le son peut-il jouer dans une installation? Le son ne donne-t-il pas corps à la sculpture? Le corps ne répond-t-il pas au son? Dans l'affirmatif, la sculpture tient lieu de corps au son et celui-ci donne la

<sup>50</sup> ROSSET, Clément (1979), "L'objet singulier", Paris, De Minuit, p. 69

<sup>51</sup> SCHAEFFER, Pierre (1967), *Ibid.*, p. 36

<sup>52</sup> ROSSET, Clément (1979), *Op. cit.*, p. 60

"parole" au corps. Clément Rosset ira même plus loin en déclarant que le "son est une sorte de parole qui aura reçu le don paradoxal de parler en silence<sup>53</sup>". "Cette *contiguïté* métonymique est l'axe de la similarité d'un procédé métaphorique<sup>54</sup>".

L'espace ainsi structuré tend vers le paradoxe de «**parler en silence**»; à savoir que ce type d'espace est volontairement créé pour que chaque spectateur, selon son imaginaire, y voit et y entende ce qu'il veut bien. Cette installation tend à signifier et convier le spectateur dans "*un silence qui nous parle*".

*Poïétiquement*, nous pouvons sous-entendre que le son «parle» à la matière tangible de l'ensemble de l'installation et qu'elle «répond» à cette autre matière tangible qu'est le son. Dans ce contexte, c'est définir le son comme étant une métaphore "*poïétique*" et "*formelle*". Cette «*allégorie*» s'explique par la texture des oeuvres et la tessiture du sonore, également par la coloration des oeuvres et la couleur sonore. Le compositeur Morton Feldman, en formulant la proposition suivante, fait référence autant à Paul Valéry qu'à René Passeron: "Le «*son en soi*» peut être totalement un phénomène plastique, suggérant sa propre forme, sa conception et sa métaphore *poïétique*<sup>55</sup>".

Dans certains paragraphes, le mot musique est utilisé; je néglige consciemment la distinction entre musique et son, mais ne jouent-ils

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 78

<sup>54</sup> HOCHART, Patrick (1985), "Structuralisme", Éditions Encyclopædia Universalis, Corpus 17, p.278

<sup>55</sup> ROSENBERG, Harold (1966), "La Dé-Définition de l'art", s.l., éditions Jacqueline Chambron, p. 65

pas le même rôle? Et, de plus, ne disposent-ils pas d'un même indiscutable pouvoir de spatialisation?

Le musical, en-deçà des sons, est souffle, d'après René Passeron qui signale ceci

*Dire que la musique et la peinture sont respiratoires, c'est, sur le plan esthétique, dire qu'elles sont capables de vous couper le souffle ou de l'amplifier, d'accélérer ou de ralentir le coeur, de faire pâlir ou rougir, ou même, quand le souffle se lie suggestivement au désir, de mettre de la rougeur aux joues et du vermillon aux lobes de l'oreille - il suffit d'y être sensible... Poïétiquement, tout passe par l'action et les schèmes d'action<sup>56</sup>.*

Une entité universaliste se greffe à l'installation sonore, car elle peut toucher le spectateur démuné soit du sens de *l'ouïe*, soit du sens de la *vue*. À savoir que toute vibration sonore peut être un langage senti tant au niveau du plancher qu'au niveau du toucher. Ce mode installatif sonore peut permettre à tout spectateur d'avoir accès au rêve et à l'imaginaire.

Rosset s'engage plus loin, il nous fait remarquer aussi qu'il peut arriver à une musique de se faire «comprendre» par quelqu'un qui, non seulement ignore tout du langage qu'elle utilise, mais qui encore n'est pas préparé à l'entendre, dû à son environnement culturel.

Pierre Schaeffer relève quatre écoutes qui résument le parallélisme du paradoxe du langage musical contemporain. Clément Rosset se

---

<sup>56</sup> PASSERON, René (1989), "Pour une philosophie de la création", Paris, éditions Klincksieck, p. 236

positionne sur le même schéma dans son livre intitulé: *L'objet singulier*.

SCHÉMA	
<u>Langage</u>	<u>Musique</u>
J'écoute(parler quelqu'un)	J'écoute(un instrument ou un son)
J'oublie(le son)	J'ouïs( une sonorité)
J'entends(des phonèmes)	J'entends(des valeurs)
J'ai à comprendre (le mot)	Je n'ai pas à comprendre(le son) <sup>57</sup>

Cette référence à des auteurs doit être perçue à titre d'inspiration seulement, et ce, à la seule fin d'élaborer et de construire une structure théorique. D'une part, ce schéma oriente une perception de l'évident paradoxe du langage et de la musique, si souvent signalé. D'autre part, il permet de «*rêver d'une grammaire générale de l'objet sonore*». Saussure dans sa recherche sur le structuralisme, ne propose-t-il pas "des phénomènes linguistiques, dont l'originalité, pour n'être pas totale, justifie néanmoins le rang de novateur où les situe la tradition<sup>58</sup>." Ce modèle de l'espace sonore est non pas pleinement «musical» mais intellectuel, signifiant qu'il est "dans une théorie du logos<sup>59</sup>". L'importance prise par cette figure rhétorique est une manifestation des changements qui touchent les sciences sociales et humaines.

<sup>57</sup> SCHAEFFER, Pierre (1966), "Traité des objets musicaux: essai interdisciplines", Paris VIe, Du Seuil, pp. 306-307

<sup>58</sup> HOCHART, Patrick, *Ibid.*, p. 278

<sup>59</sup> ROSSET, Clément (1979), *Ibid.*, p. 78

Un discernement s'impose lorsqu'il faut définir ou traduire un mot. N'y a-t-il pas déjà une hésitation ou une "*non-possibilité*" d'interprétation? Nous savons que la musique se déchiffre dans toutes les langues; un tel exercice est évidemment impossible au niveau du langage ordinaire. Le schéma démontre jusqu'à quel point le son est universel, dans le sens propre du mot. Rosset résume bien cette idée en disant que "la musique, qui s'offre à tous les «*déchiffrages*» qu'on voudra, s'oppose en revanche à toute tentative de «*défrichement*»<sup>60</sup>".

Matila C. Ghyka, dans "Essai sur le rythme", indique qu'il lui "est souvent arrivé d'employer pour les phénomènes esthétiques, création ou perception, situés dans l'espace, un mot emprunté aux «*arts de la durée*», celui de rythme<sup>61</sup>". Le son et la musique ne se signalent-ils pas par ce caractère notifié du rythme? Cependant, nous savons aussi que Vitruve\*, pour ces mêmes phénomènes, parle «*d'eurythmie*», non de rythme. Cette affirmation s'inscrit dans une pensée spéculative pour privilégier le mot «*eurythmie*».

Le rythme ou «*l'eurythmie*» n'est-il pas le premier élément d'une structure musicale et également corporelle? Ne joue-t-il pas un rôle de première importance dans la constitution de toute espèce de langage et de vie? N'est-il pas un «*art de la durée*», donc un «*art de la vie*»? Ainsi toute parole dite et toute structure musicale s'inscrivent au sein d'un

<sup>60</sup> ROSENBERG, Harold (1966), *Ibid.*, p. 76

<sup>61</sup> GHYKA, Matila C. (1938), "Essai sur le rythme", Paris, Gallimard, p. 9

\* VITRUVÉ (en lat. *Marcus Vitruvius Pollio*, 1er s. av. J.-C., architecte romain. Son traité *De l'architecture*, unique ouvrage théorique de l'Antiquité, constitua jusqu'au XIXe s. le répertoire de la plastique architecturale fidèle à l'antique.

rythme et visent personnellement «*l'eurythmie*». Plus spécifiquement, le son ne contient aucune signification musicale sans l'appoint de «*l'eurythmie*», et la séquence sonore perd tout son effet, en fonction de ses temps forts et de ses temps faibles, sans l'appoint d'un certain rythme.

Mais qu'en est-il du son ou des éléments rythmiques pour plusieurs auteurs? Qu'en est-il de l'effet sonore et de la raison de sa puissance particulière? Pour Robin Minard, les éléments rythmiques contribuent à l'articulation de l'espace et se prêtent à la «*narrativité*» plutôt qu'à la création «*d'états sonores*». Clément Rosset déclare que le son envahit l'écoute comme un «*réel inassignable*», «*un réel violent*», qui surprend et viole la personne au point d'opérer sur elle une fascination, tout le temps qu'il dure. Par déduction, Minard indique qu'il n'y a pas «*d'états sonores*», tandis que Rosset conclut que le son en contient.

Ces deux conceptions suggèrent de manière impérative le cours ordinaire du temps, le temps de la réminiscence, c'est-à-dire le temps d'un souvenir, d'un moment. Il reste à entrevoir une autre implication ou application d'une réalité sonore; l'effet rythmique et/ou «*eurythmique*» peut évoquer le temps non musical. Alors pouvons-nous affirmer qu'il y a des «*états sonores*» ou de la «*narrativité*»? En fait, il n'y a rien à affirmer ici. La réponse repose sur la perception de chacun des spectateurs; temps d'un souvenir pour un, temps imaginaire pour un autre, ou simplement le temps de conscience.

Dans cette réalité sonore, «*l'eurythmie*», considérée également à titre de «*catalyseur*», contribue à produire une réaction entre deux moments d'une même réalité. A ce titre, ce n'est qu'une simple affaire entre l'hier et l'aujourd'hui. Au départ, le son par sa qualité, par

*sa production dans un espace déterminé, peut désormais s'élever à un degré de différenciation comparable aux domaines de la mélodie, du timbre, du rythme ou de l'intensité et offrir un champ plus vaste à la liberté subjective*<sup>62</sup>.

## 5.2: Espace architectonique

L'espace-paysage possède sa propre fonction et sa propre signification, les éléments «*narratifs*» trouvés dans une musique traditionnelle font place à des éléments transmis plutôt dans le sens d'une perception de l'espace. Ils se manifestent essentiellement au niveau d'une pensée architectonique.

Pour appuyer ce point de vue, il faut se référer à un énoncé de René Payant tiré du texte: "Travestissements architecturaux". Il commente explicitement cette pensée architectonique: "Le vague référentiel motive ces constructions architecturales puisqu'elles signifient l'architectonique plus qu'elles ne représentent des architectures<sup>63</sup>".

<sup>62</sup> Sous la direction de Francis Dhomont, "Espace du son II", *Ibid.*, p. 42

<sup>63</sup> PAYANT, René (1987), "Vedute": travestissements architecturaux, Laval, Trois, pp. 140-141

C'est à partir de ce discernement qu'une lecture de l'espace architectonique se développe dans une intention pragmatique d'une construction architectonique. Pour suivre cette logique, la pragmatique de l'espace s'enregistre en tant que valeur créatrice et théorique. Elle guide le spectateur à des fins de lecture en éveillant une série associative découlant du processus de création. Cet espace, lieu d'un discours, exposé d'une unité de puissance du sonore, est utilisé dans la mesure de l'intensité des sons et des bruits. Un certain nombre de schèmes privilégiés du lieu, par la présence des sculptures, sont désignés comme des "archétypes".

Les sculptures ne peuvent pas seulement être perçues en tant que structures, elles nourrissent l'espace à son principe, elles sont "archétypaux". Dans cet ordre d'idée, elles nous reconduisent "à cette sorte d'espace d'avant l'espace où l'espace va devenir, en genèse de ses schèmes et de ses dimensions essentielles<sup>64</sup>".

En résumé, cette «*proposition-témoin*» intitulée: *L'installation architectonique: Trilogie «topophonique»*, suit "la règle de totalité, pierre de touche d'une oeuvre de caractère structural, exige que la structure ne soit pas une simple association d'agrégats<sup>65</sup>". En d'autres termes, cette triade de la matière, de l'esprit et du sensible est en causalité circulaire, en dialogue.

---

<sup>64</sup> VAN-LIER, Henri (1979), "Les arts de l'espace", Belgique, Casterman, p. 62

<sup>65</sup> GARNEAU, René (1975), *Ibid.*, p. 344

Cette vision de l'installation sonore conduit à et indique un lieu où se dessine un véritable réseau de relations fonctionnelles entre les éléments; elle englobe tout le "*re-questionnement*" d'une organisation de l'espace dans l'art du XXème siècle.

### 5.3: Espace - Forme

Songer à l'oeuvre comme mesure de l'espace, c'est l'inscrire comme forme, au sens où la vie est forme. Cette affirmation de la forme comme porteuse de la vie désigne aussi le contenu, en ce sens que le contenu fondamental de la forme est un contenu formel. Par ce raisonnement, les relations formelles entre les oeuvres constituent un ordre. Elle sont animées du mouvement de la vie, elles sont aussi soumises au principe des métamorphoses de l'univers spatial. C'est-à-dire que la forme mêlée à la vie traduit dans l'espace certains mouvements de l'esprit. En vivant dans l'espace et dans la matière, la forme ne vit-elle pas d'abord dans l'esprit du créateur? Et n'est-elle pas la trace d'un processus interne de création?

Chaque forme, créée pour un espace se conjugue par une trilogie: esprit, matière et construction (sous-entendu: technique). Chaque oeuvre est esprit, elle est matière et devient une forme construite, elle est créée dans une tentative vers l'unique, mais elle s'affirme comme un tout dans l'approche de cette installation architectonique.

La forme s'enregistre, d'une part comme un voeu de fixité, étant donné qu'elle peut être perçue en tant qu'arrêt, comme un moment dans le passé. Elle implique aussi mobilité, puisqu'elle s'inscrit dans une métaphore, attendu qu'elle est lisible de plus d'une façon. Elle cache généralement le secret et la réalité, selon ses pleins, selon ses vides et selon ses axes, de plusieurs interprétations perçues par le spectateur, et non d'après ce que le créateur avait dans l'esprit. Ces formes dans l'espace déroulent sous nos yeux la technique même de l'esprit, et nous donnent une sorte de moulage visible, palpable et audible.

Par définition, cela signifie que la forme prend forme dans l'esprit avant d'être une forme dans l'espace. Avant même de se séparer de la pensée du créateur et d'entrer dans "*l'étendue*"; la matière et la technique, elle est aussi étendue, selon Focillon. Chaque forme a sa vocation matérielle, qui est déjà dessinée dans la vie intérieure de l'artiste et la matière n'est jamais que pensée; elle a sa vocation formelle.

La forme «fabriquée» sur laquelle la couleur est appliquée, impose à l'oeil les lois qui sont non seulement celle de la limitation et du rebord, mais celle d'un thème formel, celui de l'angle droit qui se retrouve depuis des siècles dans l'histoire de la peinture.

Il est donc nécessaire de cesser "de considérer isolément forme, matière et peinture et plaçons-nous au point de rencontre où nous pouvons emprunter à la langue des peintres le terme qui fait sentir d'un seul

coup l'énergie de l'accord entre la forme et sa couleur<sup>66</sup>". C'est de la touche que Focillon nous parle; elle s'étend aux arts graphiques et à la sculpture. Selon Focillon, "la touche est moment - celui où l'outil éveille la forme dans la matière. Elle est permanence, puisque c'est par elle que la forme est construite et durable<sup>67</sup>". Par un traitement pictural de la matière, la touche, dans le sens propre de la forme, amène celle-ci à sa "*plénitude*".

Sans vouloir abuser de ce terme, la forme, dans l'esprit du créateur, est déjà «*touche*», taille, facette, parcours linéaire, chose peinte et agencement de masses. Lorsque la forme peinte devient événement formel, c'est-à-dire structure, elle n'est pas seulement de l'ordre du «*geste*» et de la «*couleur*». Mais sa couleur impose poids et densité en tant que langage visuel et inversement, la couleur sonore décrit la forme sonore avec les mêmes paramètres.

Le pigment peut appartenir au domaine des constructions techniques, plus qu'à celui des constructions communicatives, sans toutefois nuire au fait qu'il y a certainement trace de communication langagière dans l'application pigmentée. Il est évident, que pour certains spectateurs, la couleur peut être un poids dans la balance émotive de la forme; tout dépend de la perception de celui-ci.

---

<sup>66</sup> FOCILLON, Henri (1943), "La vie des formes; suivie de "Éloge de la main", Paris, Presses Universitaires de France, p. 63

<sup>67</sup> *Loc. cit.*

Fabriquer une forme ou appliquer de la couleur sont des activités qui ont recours aux mains. Elles sont à l'origine de la création, après l'esprit, et elles s'inscrivent comme instruments de la création. Les mains font naître une forme perçue par l'esprit et cette dernière s'élève en tant que substance et corps. La forme est la résultante d'une structure organisée, a priori par l'esprit et subséquentement par les mains. Sur ce point, la forme, produit de "l'artisan", fait référence au travail manuel. Focillon la décrit comme étant

*[...]un éloge de la main,[...] au sens ou "la main est action; elle prend, elle crée, et parfois on dirait qu'elle pense". Il propose et affirme que [...] "la forme est le prolongement de la main,"[...]. Sa position est précisée par cette phrase.[...] "Qu'elle que soit la puissance réceptive et inventive de l'esprit, elle n'aboutit qu'à un tumulte intérieur sans le concours de la main"[...] Elle "apprend à l'homme à posséder l'étendue, le poids, la densité, le nombre. Créant un univers inédit, la main laisse à la forme son empreinte. Elle se mesure avec la matière qu'elle métamorphose, avec la forme qu'elle transfigure " pour un espace donné<sup>68</sup>.*

Il résulte de ces réflexions que la forme, par son rôle dans la perception de l'espace doit donc beaucoup à une intervention des techniques. Il y a lieu de penser que la forme explique le constat de la trilogie de mon processus de création: esprit(*découpe*), matière(*assemblage*) et sensible(*construction et technique*).

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, pp. 104 à 112

## CONCLUSION

Le projet de l'installation architectonique: Trilogie des «topophonies», relève, dans un premier temps, d'une réflexion sur l'installation et dans un second temps s'appuie sur l'accomplissement d'une installation où je propose de prendre en considération la démonstration d'un paysage sonore comme une expression artistique possible et actuelle. Ce travail créateur s'est enrichi en fixant mes assises en tant qu'«artisan» et/ou «bricoleur» et «artisan technologue». Le projet fait référence à l'espace sonore d'une façon très marquante et confirme formellement mon intérêt grandissant du sonore.

Cette «proposition témoin», par une prise de conscience, s'inscrit dans une symbiose de l'art et la vie. Elle s'accomplit dans une union étroite: culture savante/culture populaire. Ce projet notifie notre quotidienneté, notre vécu du sonore autour de nous, il est relié aux pulsations rythmiques ou mieux parle de "l'eurythmie" de l'être.

Ce constat ainsi cerné et abordé dans cette «proposition témoin», elle s'enregistre; d'une réflexion sur l'être dans son contexte et d'une volonté d'atteindre le spectateur dans la "genèse d'une symphonie". Elle est la résultante d'un éclatement pour l'avenir, c'est-à-dire que cette nouvelle avenue sonore du travail et de l'expérience vécu dans un studio électroacoustique me dévoile une multitude d'horizons nouveaux. Cette expérience n'a pu faire autre chose que m'entrouvrir

encore plus grande la porte du monde sonore où s'installent des projets d'études sur l'application et la manipulation des sons.

A l'approche du XXIème siècle, l'être dans sa quotidienneté vit de plus en plus une nouvelle relation au monde, dans le virage technologique de la communication. N'a-t-il pas aménagé de petites installations «sonores-maison»<sup>69</sup>? Raymond Gervais décrit bien l'être entouré et envahi par le son. Cet envahissement commence avec l'arrivée de la radio et de la télévision, et maintenant celle de l'informatique et de l'internet. Même du téléphone, le contact se fait régulièrement avec une voix anonyme. Quotidiennement nous transigeons, de plus en plus avec la technologie. Mais qu'en est-il du contact humain? La création de cette installation découle de cette préoccupation, pour le présent et pour l'avenir.

Cette création est conçue avec l'ambition que le spectateur, au moment où il aura franchi le seuil du lieu d'exposition, rompra avec ce manque de contact humain, caractéristique de notre vie actuelle.

Ce projet témoin de type visuel et sonore, à travers un mode de rencontre espace/ objets sonores - sculptures/ public, s'enregistre toutefois dans le sens d'un art de dépassement des frontières traditionnelles. Ce ne sont pas seulement des fragments d'attitudes

---

<sup>69</sup> Expression empruntée à Raymond Gervais (1985), "BIG BANG et postmodernité", *Parachute*, no 39, p. 21

humaines, ou une simple agglomération de sculptures, "*c'est un poème, comme un microcosme d'humanité* <sup>70</sup>".

Sur une note «*poétique*» et «*poïétique*», cet acte créateur s'inscrit comme un poème visuel et sonore. C'est la synthèse "*d'une synesthésie: l'oreille perçoit ce qui s'adresse à l'oeil; «l'oreille voit»*"<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup> SCHAEFFER, Pierre (1967) *Ibid.*, p. 106

<sup>71</sup> Sous la direction de Francis Dhomont (1988), *Ibid.*, p. 32

## BIBLIOGRAPHIE

- BROSSEUR, Jean-Yves (1992), "Le sonore et le visuel: intersections musique/arts plastiques aujourd'hui", Paris, Éditions Dis Voir
- BAYER, Francis (1981), "De Schönberg à Cage: essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine", Paris, Éditions Klincksieck
- BOISSONNET, Philippe (1990), "Pierre Fournier et l'art du péché technologique", *Espace*, vol. 6, no. 4, été, pp. 48-49
- CHEVALIER, Jean, GHEEBRANT, Alain (1982), "Dictionnaire des symboles: Mythes, rêves, coutumes, geste, forme, figures, couleur, nombres", Paris, Éditions Robert Laffont
- DEMERS, Maurice (1991), "L'environnement interactif: ou s'entourer de son être en devenir", *Espace*, no. 17, automne, p. 35-37
- DHOMONT, Francis (1988), textes de Xavier Garcia, de Charles de Mestral et de Robin Minard, "L'Espace du son 1 et 11", Belgique, Musiques et Recherches
- FOCILLON, Henri (1943), "Vie des Formes suivi de "Éloge de la main", Paris, Éditions Presses Universitaires de France
- GERVAIS, Raymond (1985), "BIG-BANG et postmodernité", *Parachute*, no. 39, pp. 20-24
- GHYKA, Matila C. (1938), "Essai sur le rythme", Paris, Éditions Gallimard
- GRANDE, John K. (1993), "Anish Kapoor", *Espace*, no. 25, automne, pp. 27-32
- HALBREICH, Kathy et al. (1995), "L'Esprit Fluxus", texte de Douglas Kahn, *Le summum: Fluxus et la musique*, Marseille, Éditions Musées de Marseille
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1964), "Esthétique", Paris, Éditions Aubier-Montaigne
- HOCHART, Patrick (1985), "Structuralisme, Paris," Éditions Encyclopædia Universalis, Corpus 17, pp. 277-284
- JOLY, Luc (1991), "Une rhétorique du désir de la sculpture", *Espace*, vol. 7, no. 2, Hiver, pp. 50-52
- JOZET, Martin et al. (1996), "Retour sur ISEA 1995", *Inter*, no 64, Hiver, Québec, Éditions Intervention, pp. 17-37
- LEMELIN, Roger (1975), "Au pied de la Pente douce", texte de René Garneau, *Un fait exemplaire de littérature et de vie*, Montréal, Éditions La Presse
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1962), "La pensée sauvage", Paris, Éditions Plon, pp. 3-47

- MAGRINI, Alex (1979), "Études du domaine des Arts Visuels", dépôt de Thèse, Maîtrise à Aix-en-Provence
- MALATERRE, Pascale (1992), "La musique en contre-point", *ETC Montréal*, vol. 19, 15 août - 15 novembre 1992, pp. 43-46
- McEVILLEY, Thomas, ALLTHORPE, Marjorie et HENRY Meyric, Hugues (1990), "Anish Kapoor", Éditions The Council British, British Pavillon, XLIV Venice Biennial, May - September
- PASSERON, René (1975), "Recherches poïétiques", Tome premier, Paris, Éditions Klincksieck,
- PASSERON, René (1989), "Pour une philosophie de la création", Paris, Éditions Klincksieck,
- PASSERON, René (1990), "Pour une approche «poïétique» de la création", Paris, Éditions Encyclopædia Universalis, pp. 433-442
- PAYANT, René (1987), "Travestissements architecturaux", in *Vedute*, Laval, Éditions Trois, pp. 125-142
- POINSOT, Jean-Marc (1986), "In situ, lieux et espaces de la sculpture contemporaine", in *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Paris, Éditions Centre Georges Pompidou, pp. 322-329
- RÉGIMBALD, Manon (1992), "L'installation: un rite carnavalesque?", *ETC-Montréal*, , vol 1, 15 août - 15 novembre, (Dossier thématique), pp. 5-11
- ROSENBERG, Harold (1992), "La Dé-Définition de l'art", s.l., Éditions Jacqueline Chambron
- ROSSET, Clément (1979), "L'objet singulier", Paris, Éditions de Minuit
- ROUGÉ, Bertrand (1993), "Rhétoriques des arts II: montage/collages, Texte d'Hélène Cazes, *Centon et collage: l'écriture cachée*. Pau, Textes réunis des actes du second colloque du CICADA, du 5,6,7, décembre 1991
- SAINDON, Denis (1991), "L'Oiseau Rouge, l'épaule (les Pôles d'attraction), Entropie, Agglutination", *Genèse: Trois pièces pour instruments MIDI*, Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures, Maître en musique (M.Mus.) Composition, Montréal
- SCHAEFFER, Pierre (1966), "Traité des objets musicaux: essai interdisciplines", Paris VIe, Éditions du Seuil
- SCHAEFFER, Pierre (1967), "La musique concrète", Paris, Édition Presses Universitaires de France, («Que sais-je»)
- The New Grove: dictionary of musical instruments (1985), New York, Macmillan Press, Vol. no. 3, P to Z

THÉRIAULT, Normand (1987), "De l'installation", s.l. Éditions nbj

VAN LIER, Henri (1979), "Les arts de l'espace", Belgique, Éditions Casterman

## LISTE DES ILLUSTRATIONS

	PAGE
1- <b>Anish KAPOOR</b> "Untitled" 1990	32
2- <b>Pierre FOURNIER</b> "Enfants" 1989	33
3- <b>Paskal DUFAUX</b> "Vélo-orgue", "Vélo-Vent", "Vélo-mandoline" 1992	40
4- <b>George BRECHT</b> Performance	41
5 -7 <b>John CAGE</b> "Pianos préparés"	45-47
8- <b>John CAGE</b> "Installation" à la Mattress Factory*	51

\*Les artistes présents lors de cette exposition sont Dove Bradshaw, John Cage,  
Mary Jean Kenton, Marsha Skinner.

Les trois oeuvres de Mary Jean Kenton sur cette illustration sont: *Poetry Which Obviously Makes No Sound* (à gauche), *Resistance Drawn Up Where The Flowers Inform* (en haut à droite), *Nomadic Of Direct Involvement* (en bas à droite).

## DIMENSION DES «TOPOPHONIES»

PAGE

### 1- Titre "Je circule"

MÉDIUM: Aggloméré (K3), miroir thermoformé, pierre de St-Marc-Des-Carières, verre transparent, haut-parleurs, plâtre, vernis, pigment acrylique

DIMENSION: Tableau: 200 x 120cm  
Modules: 35 x 68 x 45cm  
30 x 60 x 60cm  
20 x 54 x 30cm  
15 x 36 x 30cm  
Superficie: 200 x 120 x 336cm 8

### 2- Titre "Je sommeille"

MÉDIUM: Aggloméré (K3), miroir thermoformé, pierre de St-Marc-Des-Carières, copeaux de bois, cordes de piano haut-parleurs, vernis, pigment acrylique

DIMENSION: Modules: 76 x 61 x 149cm  
27 x 61 x 46cm  
20 x 56 x 41cm  
11 x 51 x 36cm  
7 x 46 x 31cm  
Superficie: 76 x 61 x 336cm 9

### 3- Titre " Je réfléchis"

MÉDIUM: Aggloméré (K3), miroir thermoformé, pierre de St-Marc-Des-Carières, haut-parleurs, sable, vernis, pigment acrylique

DIMENSION: Modules: 52 x 69 x 61cm  
42 x 59 x 51cm  
32 x 51 x 44cm  
21 x 46 x 38cm  
6 x 41 x 36cm  
Superficie: 52 x 69 x 336cm 10

### 4- Titre "Jonction"

MÉDIUM: Bois peint, pierre de St-Marc-Des-Carières, haut-parleur, vernis, pigment acrylique

DIMENSION: Fil à plomb: 32 x 32 x 62cm  
Plaque: 58 x 15 x 2,5cm  
Superficie: 58 x 75 x 2,5cm 11

## REMERCIEMENTS

J'exprime mes vifs remerciements à monsieur Alex Magrini sculpteur et professeur à l'Université du Québec à Chicoutimi pour sa disponibilité, son appui constant dans la réalisation de ce projet et les conseils éclairés qu'il m'a prodigués durant nos rencontres.

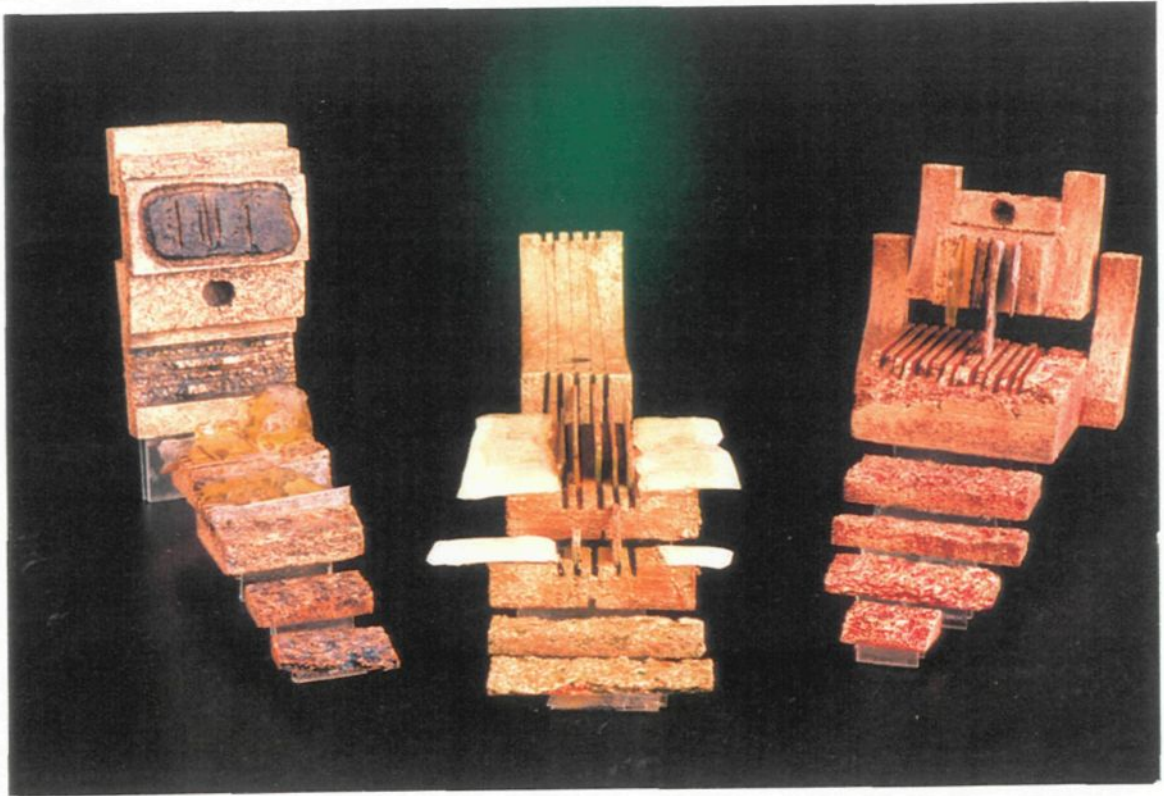
Je tiens à remercier les participants pour ce projet de création, Roger Gaudreau(sculpteur), Jean-Marie Gagnon(sculpteur), Louise Lafrenière(sculpteure-verrier) et Monique Vachon(sculpteure-verrier) de l'atelier Silex à Trois-Rivières. Leurs appuis techniques et leurs compétences m'ont permis de mener à bien ce projet. Mes remerciements à la coordonnatrice Lucie Beaulieu, à notre présidente Guillaîne Champoux(sculpteure) ainsi qu'aux autres sculpteurs(es) de l'atelier Jean-Laurent Bélanger, Gilles Desaulniers, Victoire Gagnon, Denis Matte, France Pagé, Tommy Thiffeault.

J'aimerais également remercier Denis Saindon, architecte électroacoustique, pour son assistance à la réalisation du son et pour ses conseils techniques.

Enfin, un grand merci à mes correctrices Thérèse Masse et Lise Quessy-Pinard, ainsi qu'aux deux membres du jury Charles de Mestral(installateur sonore) professeur en philosophie au C.E.G.E.P du Vieux Montréal et Lorraine Verner(professeure à l'Université du Québec à Chicoutimi).

Les photographies des quatre oeuvres de l'installation sont le travail de Gilles Roux, photographe à Trois-Rivières.

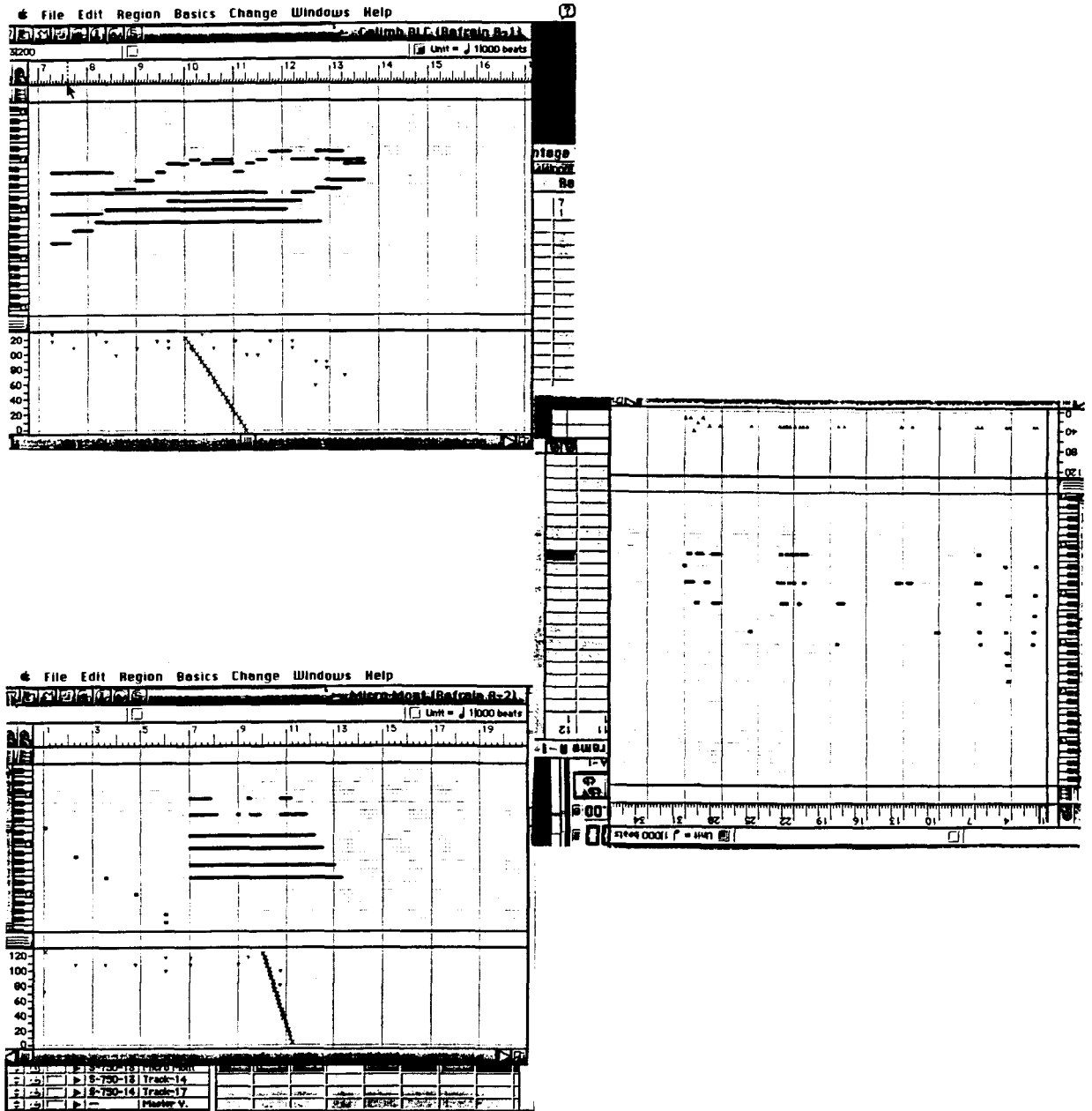
## ANNEXE 1



### MAQUETTES

TITRE: "TRILOGIE «TOPOPHONIQUE»"  
MÉDIUM: Aggloméré (K3), miroir thermoformé, pierre de St-Marc-Des-Carières, verre transparent, haut-parleurs, vernis, pigment acrylique

## ANNEXE 2



Illustrations du protocole MIDI: certains graphiques du travail sonore

À la vertical = hauteur des notes

À l'horizontal = déroulement du temps

Point (.) = note, plusieurs points (...) = accord de notes répétées,

la ligne continue = la même note, etc.

## ANNEXE 3

### 1) Renseignement sur la composition sonores des «Sculptures-instruments»

**Thématique des six premières pistes:** circulation du sang des individus, nos voies intérieures, nos rêves, nos déplacements etc...

**Les six pistes** = six haut-parleurs et comprennent trois couplets et le début des deux refrains entendu par 5 rebondissements en chaîne.

**Objets sonores :** eau, clapotis d'eau, cloches, cristal, crépitements du feu, craquements, notes soutenues, effet de fusée etc...

**Thématique de la septième piste:** reflète les émotions des individus.

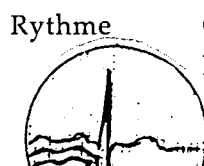
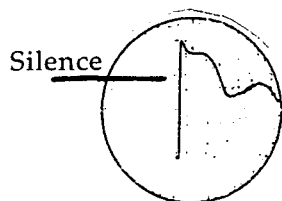
**La septième piste** = un seul haut-parleur. Chaque refrain est composé à partir de plusieurs objets sonores extraits des sons des trois «topophonies». Le refrain orchestre son ascension dans ce quatrième élément.

**Objets sonores:** Effet de bouillonnement décrivant des révolutions que l'on peut se figurer sous la forme d'une spirale, la somme des sonorités s'élèvent vers l'infini.

**Les silences** sont appliqués à des temps divers pour chaque piste.

**Les sept trames sonores comprennent des sons;** sourds, feutrés, aigus, cristallins, notes soutenues ou rythmés. À certains moments, il s'inscrit des effets de réverbération, d'échos et des rebondissements en chaîne.

- Ce symbole( $\Delta$ -\_-\_-\_-\_-\_-\_-\_-) correspond à une minute d'enregistrement sonore à chaque couplet. Une totalité de 6 minutes pour l'ensemble des couplets.
- Ce symbole(\*) indique le déplacement du refrain.
- Ce symbole (\$) indique la durée du refrain diffusé à l'intérieur du fil à plomb. Une totalité d'une minute par refrain
- Ce symbole( $\Omega$ ) correspond aux rebondissements sonores et indique le début du refrain. En totalité 5 rebondissements par refrain



Ce symbole indique le rythme de certains passages sonores



## ANNEXE 4

### Les sources sonores et plan de l'installation

#### - Les sources sonores

Pour l'oeuvre "Je circule" les sons donnent une impression fantomatique et/ou virtuelle dans les coins, le champ sonore occupe le mur et monte vers le haut, puis enveloppe l'espace.

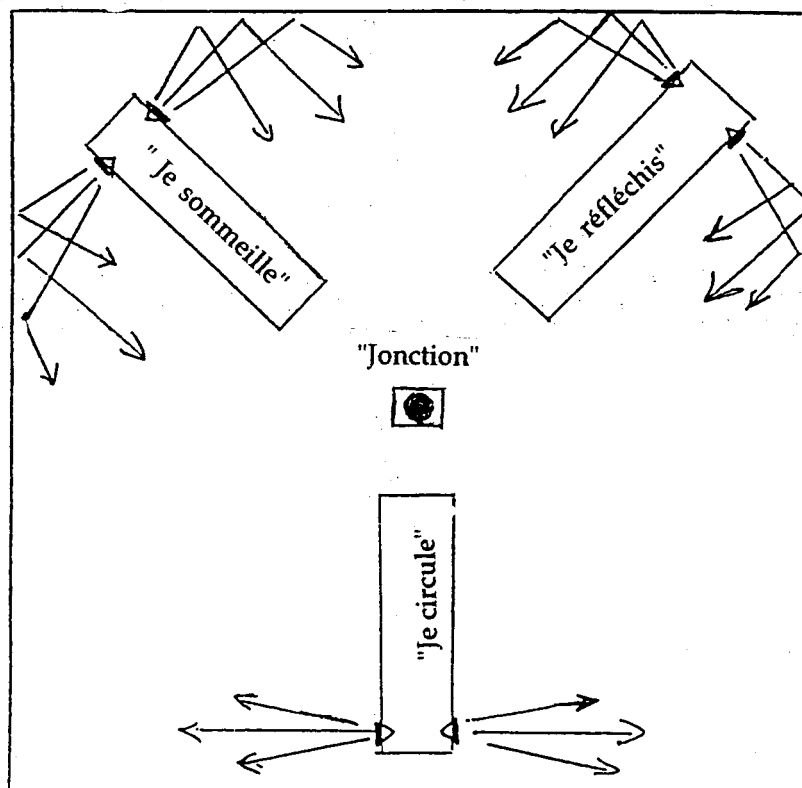
Pour les oeuvres " Je sommeille" et "Je réfléchis", les sons rebondissent sur les murs parallèles et poursuivent leurs parcours vers le centre et ainsi enveloppe l'espace.

Pour l'oeuvre "Jonction", les sons s'élèvent vers le haut.

L'ensemble de l'installation sonore donne une impression de déplacement des objets sonores lorsque le spectateur se trouve à l'intérieur le lieu d'exposition.

#### - Plan physique des oeuvres et déplacement des sons

Ce schéma indique la mise en place des oeuvres et les flèches indiquent vers où les objets sonores rebondissent.



## ANNEXE 5

### Extraits du mémoire de Denis Saindon\*

#### PROTOCOLE MIDI (Musical instrument Digital interface)

Pour la création d'objets sonores, nous avons utilisé "le protocole de communication MIDI, il a facilité l'accès aux échantillonneurs et aux synthétiseurs pour le compositeur". L'appareillage MIDI nous propose aussi des contrôleurs, lesquels adoptent la forme de divers instruments traditionnels (clavier, guitare, percussion, etc.) ou d'instruments nouveaux et qui font partie d'une lutherie spécifique au standard MIDI".

Le MRC(MIDI Remote Control) de Lexicon est utilisé pour traduire et acheminer les signaux des pédales à l'échantillonneur. Il a aussi servi à la programmation du processeur multi-effet numérique LXP-5. Le LXP-5 sert à créer les espaces sonores (réverbération, délai, etc) conçus en fonction de chacun des programmes qui composent la pièce. Il a aussi le Contrôleur MIDI WX-7(photocopie de l'ensemble à la page suivante)

#### L'ÉCHANTILLONNEUR: instrument sans aspect et sans timbre

L'échantillonneur numérique FZ-10M de Casio est limité à 8 programmes appelés «banque». Il emprunte directement au monde acoustique les formes d'ondes qu'il utilise pour générer ses timbres. Une des principales qualités de cet échantillonneur est sa grande flexibilité au niveau de la gestion des timbres par son mode d'opération en zones multiples couvrant l'étendue de chaque banque. Les banques font parties du système d'opération de l'échantillonneur.

La partition n'est plus solfiable, car elle n'est pas un texte virtuellement sonores mais plutôt une feuille de route qui contient tous les détails nécessaires à l'exécution. Les notes écrites sont devenues des «adresses MIDI» où résident des objets sonores qui sont souvent sans correspondance de hauteur avec leur notation.

#### MÉTHODOLOGIE

Les objets sonores qui ont été captés du monde acoustique sont stockés en données numérique dans la mémoire vive de l'échantillonneur. Il sont disponibles pour plusieurs types de manipulation, soit; les traitements offerts par l'échantillonneur lui-même ou ceux offerts par l'ordinateur(qui comprend plusieurs logiciels de traitement sonore) et le séquenceur.

Après avoir été emmagasiné en données numériques, le son est transféré sous forme de données MIDI à un ordinateur (Macintosh).

Un tableau pour les traitements sonores présente la majeure partie du travail de traitement du son avec le logiciel «Alchemy» et donne par ordre d'importance, les traitements sonores effectués.

---

\* Annexe 5, SAINDON, Denis (1991), "L'Oiseau Rouge, l'épaule (les Pôles d'attraction), Entropie, Agglutination, *Genèse: Trois pièces pour instrument MIDI*", Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal, Maître en musique (M. Mus.) Composition, Montréal, 40 pages

Rang d'importance	Traitement sonore
1	Modification du contenu harmonique, «tonification»*
2	Ajustement de l'amplitude
3	Mixage
4	Modulation de fréquence
5	Bouclage
6	Filtrage
7	Modulation d'amplitude
8	Transposition

L'échantillonneur nous offre aussi plusieurs types de traitements sonores:

- tronquage;
- enveloppe d'amplitude à 8 niveaux;
- enveloppe de filtre passe-bas 8 niveaux;
- réglage de boucles;
- modulation reliées au LFO (amplitude, filtre, hauteur);
- sensibilité à la vitesse d'attaque;
- accord;
- sens de lecture.

Les sons de synthèse sont habituellement employés pour appuyer et colorer d'autres objets sonores. Ils ont un rôle de soutien et son rarement entendus à découvert.

Après les modifications à l'écran, le son doit être resynthétisé. La forme d'onde originale est redessinée en fonction de son nouveau contenu spectral.

Les logiciels «Sound Designer» et Turbo Synth» ont été utilisés pour le traitement du son. C'est à l'aide de l'égalisateur paramétrique numérique du logiciel «Sound Designer» qu'on a réalisé les premiers traitements de «tonification». Le module de distorsion du «Turbo Synth» a été utilisé pour faire des modifications très subtiles du contenu spectral.

Le scénario détermine l'ordre des événements, et leurs durées sont régies par le découpage temporel.

Graduellement la matière est organisée en programmant les trames sonores sur la bande magnétique (Ampex 457) avec l'aide du multipiste nécessaire lors de l'exposition. Les 8 trames de l'appareil ont été utilisées. Cette étape est des plus capitales, elle permet l'émission sonore pour chaque sculptures.

## ÉQUIPEMENTS POUR LA DIFFUSION SONORE

- 1- Sept haut-parleurs(3 séries de 50 watts chacun - 4  $\Omega$ ) et un de 50 watts -8  $\Omega$ )
- 2- Quatre amplificateurs(3 de 120 watts et 1 de 170 watts de marques diverses)
- 3- Un multipiste de marque Fostex (R-8)
- 4- Deux cent (400) pieds de fils électriques (2-16) et des fils RCA
- 5- Une bande magnétique (Ampex 457).

\* La tonification consiste essentielle à faire ressortir un ou plusieurs pôles toniques d'un bruit qui, initialement, ne possède aucune orientation tonale (une note dans un bruit), *Ibid.*, p. 20