Document généré le 12 juil. 2025 04:33

Circuit
Musiques contemporaines

Art sonore ou art d'écouter ?
Sound Art or Art of Listening?

Christophe Kihm

Volume 30, numéro 1, 2020

Art + son = art sonore ?

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1069081ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1069081ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

1183-1693 (imprimé)
1488-9692 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Kihm, C. (2020). Art sonore ou art d'écouter ? *Circuit*, *30*(1), 25–39. https://doi.org/10.7202/1069081ar

Résumé de l'article

Depuis son avènement au début des années 1980, la notion d'« art sonore » peine à trouver une définition stable. Le flou qui l'entoure n'empêche qu'on y ait souvent recours dans le domaine des arts plastiques, où elle souligne la place prépondérante du son dans la construction d'une oeuvre d'art. Ce texte propose de relever les problèmes inhérents à cette notion en revenant sur deux grandes expositions associées à son émergence (*Für Augen und Ohren : Objekte, Installationen, Performance* [Berlin] et *Écouter par les yeux : objets et environnements sonores* [Paris]) et sur le débat qui s'ensuivit, avec lequel s'affirme la possibilité de retenir, pour les arts plastiques, non plus des objets sonores mais des manières d'écouter. Reste encore à apprécier les effets théoriques et pratiques de ce changement de paradigme et à pointer ses enjeux esthétiques et politiques. Une ouverture à l'histoire des techniques sonores, étudiée par les *Sound Studies*, comme aux relations de l'écoute à l'action, analysée par les études éthologiques, pourra, dès lors, s'avérer utile.

Tous droits réservés © Circuit, musiques contemporaines, 2020

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Art sonore ou art d'écouter ?

Christophe Kihm

En 1980 se sont tenues deux importantes expositions qui témoignent de l'intérêt porté par de grandes institutions culturelles européennes aux croisements de la musique, du son et des arts plastiques : *Für Augen und Ohren : Objekte, Installationen, Performances* (Pour les oreilles et pour les yeux : objets, installations, performances), du 20 janvier au 2 mars à l'Akademie der Künste de Berlin, puis *Écouter par les yeux : objets et environnements sonores*, du 18 juin au 24 août au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris (MAM). Les œuvres réunies par ces expositions, les ensembles qui les articulent les unes aux autres, mais aussi les textes publiés dans leurs catalogues, s'appliquent à dessiner des contours historiques et théoriques à un art sonore. Ces tentatives de définitions ont immédiatement fait l'objet de critiques radicales de la part de Max Neuhaus (1939-2009), artiste dont la pratique préconisait un changement de paradigme pour appréhender le son dans les arts, à partir de l'écoute. Cette ligne de partage entre art sonore et art d'écouter a depuis coexisté et les questions qu'elle soulève n'ont pas été tranchées. Revenir sur ce partage, le situer historiquement, comprendre ses apories et ses limites, encourage l'ouverture d'une enquête pratique sur l'écoute et le son dans les arts.

Les croisements de la musique et des arts plastiques au risque de la dispersion

L'exposition berlinoise *Für Augen und Ohren : Objekte, Installationen, Performances,* dont le commissariat fut assuré par René Block et Nele Hertling, prend pour thème « la visibilité de la musique[1] » et se donne pour objectif de présenter les « croisements de la musique et des arts plastiques[2] », ainsi que le mentionnent Werner Düttmann et Ulrich Eckhardt dans l'avant-propos du catalogue. Cette exposition se pense comme un événement, en raison de

1. « Die Thematik sichtbarer Musik » (Block *et al.*, 1980, p. 5).

2. « Die Querlinien zwischen Musik und bildender Kunst » (*ibid.*).

l'échelle à laquelle se situe son ambition : car il s'agit, selon ses commissaires, d'explorer les relations réciproques de la musique et des arts visuels, de revenir sur la synesthésie et sur la notion d'œuvre d'art totale, de penser les conditions nouvelles de l'intermédialité.

Le désir d'exhaustivité qui porte cette démarche et la perspective historique qu'elle se propose de suivre confèrent à cette exposition un caractère encyclopédique. En extension de la sélection d'objets, travaux d'artistes et de collectifs qu'elle réunit, cette ambition est tenue par son catalogue au travers de ses quatre principaux textes, dans leurs découpes thématiques comme dans leurs perspectives historiques : les instruments automatiques par Dieter Krickeberg, les instruments de musique électroacoustiques par Wolf D. Kühnelt, le futurisme en musique par Juan Allende-Blin et les relations des arts plastiques à la musique par René Block[3].

Für Augen und Ohren accorde une place centrale aux instruments dans l'étude des relations de la musique et des arts plastiques. Son découpage thématique n'est pas suivi de distinctions conceptuelles, mais distribué dans des catégories d'objets et mis en perspective dans des généalogies et des chronologies générales. Son catalogue s'ouvre ainsi avec un graphique de René Block qui conduit de Pythagore à l'installation et à la performance (Figure 1) et se referme avec une chronologie regroupant l'invention d'instruments mécaniques, automatiques et électroniques, les développements de la synesthésie et les événements, œuvres et concerts associés à ces instruments comme aux croisements des arts plastiques et de la musique. Cette chronologie, réalisée par Helmut Danninger, débute en 1354 avec la première horloge mécanique de la cathédrale Notre-Dame de Strasbourg et se termine en 1979 avec l'exposition *Auf der Suche nach dem neuen Klang*, au Musikinstrumenten-Museums de Berlin[4].

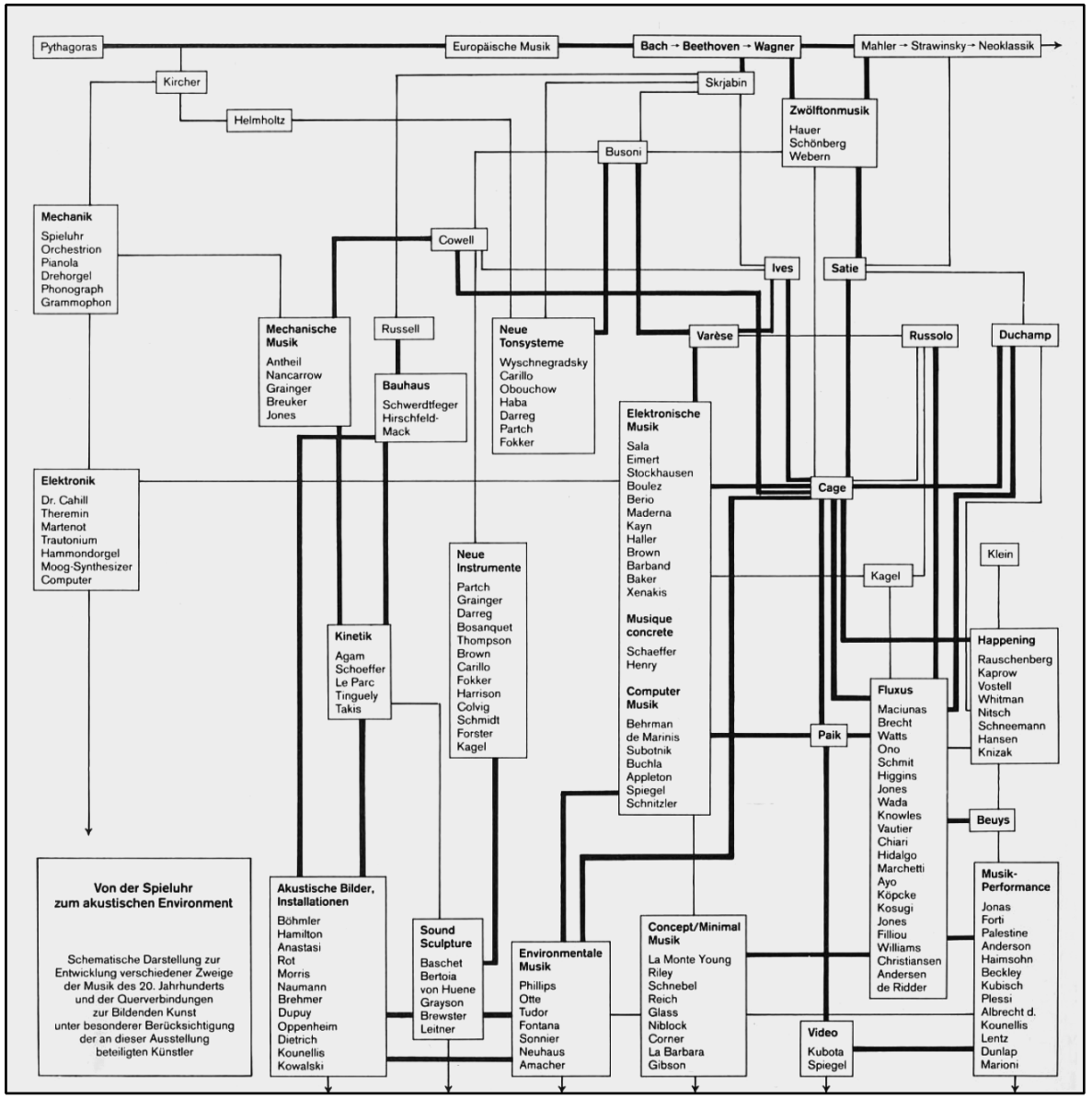
Il est difficile, sinon impossible, de dégager, à partir du nombre et de l'hétérogénéité des objets retenus par les deux grandes ambitions historique et encyclopédique, un ou des ensembles aux contours précis. Le recours aux logiques temporelles des ordres généalogique et chronologique peut se comprendre comme une solution pratique pour sortir de cette impasse.

En cela, *Für Augen und Ohren* partage un même cadre et les mêmes problèmes que d'autres expositions consacrées à cette thématique, animées elles aussi par des ambitions historiques, telle *Sons et Lumières. Une histoire du son dans l'art du 20e siècle* (Centre Pompidou, du 22 septembre 2004 au 3 janvier 2005). Cette foule d'objets réunis autour de la musique et des arts plastiques, du visuel et du sonore, semble autant résister à une forme de cohérence intrinsèque (ce qui met en péril les contours dessinés par le découpage

3. Respectivement : « Automatische Musikinstrumente » (p. 11-40) ; « Elektroakustische Musikinstrumente » (p. 47-74) ; « Vergangenheit und Gegenwart der futuristischen Musik » (p. 75-88) ; « Die Summe alle Klänge ist Grau » (p. 103-147).

4. « Daten zu Mechanik, Elektronik, Synästhesie, Environment and Performance » (p. 284-295).

FIGURE 1 Graphique de René Block tiré du catalogue de l'exposition *Für Augen und Ohren* (1980), p. 6.



© Block

thématique) qu'aimanter les désirs de totalisation (encyclopédisme, synthétisme, généalogisme, etc.) en extension des impulsions portées par les programmes de l'œuvre d'art totale, de l'intermédialité ou de la synesthésie.

Le « sonore » : thématique ou catégorie ?

L'exposition *Écouter par les yeux. Objets et environnements sonores*, dont le commissariat fut assuré par Suzanne Pagé pour le département de l'ARC du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris[5], rejoint la proposition de René Block[6] et Nele Hertling par un intérêt partagé pour les relations du sonore et des arts plastiques, qui se traduit dans le choix de très nombreux artistes et œuvres en commun avec une sélection de travaux dont l'ensemble puisse dresser un panorama de la création contemporaine.

Dans l'introduction au catalogue de l'exposition parisienne, Suzanne Pagé, après avoir évoqué l'*Exposition de musique* de 1963, à Wuppertal, revient sur *Für Augen und Ohren*, qu'elle qualifie de « première présentation globale du rapport entre la musique et les arts plastiques » qui « portait sur l'ensemble des développements de la musique mécanique, incluant un vaste panorama d'objets sonores, automates, orchestrions et autres pianos mécaniques qui avaient pu donner lieu à de nouvelles formes musicales[7] ». Par contraste, le projet de l'ARC est traité de « moins ambitieux » et de « plus précis », mais il est aussi plus prudent, s'intéressant au « matériau son » et à son « importance dans le vocabulaire plastique d'aujourd'hui », aux artistes et non aux compositeurs, sans prétendre à l'existence d'une « nouvelle catégorie artistique ».

Cette nuance témoigne pourtant d'une nouvelle difficulté rencontrée par les discours dès lors que le domaine sonore est abordé dans le contexte des arts plastiques. À partir d'un critère tel que le recours au « matériau son », les continuités entre la musique et les arts plastiques peuvent se développer au profit d'un effacement des distinctions disciplinaires. Mais l'ajout d'un critère fonctionnel les rétablira immédiatement, puisque si le son est souvent une finalité dans le cadre posé par la musique, il peut n'être qu'un médium, fût-il le seul mobilisé, dans celui des arts plastiques, c'est-à-dire un signe ou un signal mis en relation avec d'autres signes et signaux – sonores ou visuels – dans un espace.

Certainement, le statut du son fut rejoué par des propositions d'artistes, de musiciens et de compositeurs au cours des XX^e^ et XXI^e^ siècles. Mais est-ce pour autant que, si les différences matérielle et sensorielle entre le visible et l'audible ont trouvé une traduction dans les catégories posées par l'histoire de l'art, leur convergence supposée puisse automatiquement ouvrir de nouvelles catégories dans ce domaine ?

5. L'ARC (animation, recherche, confrontation) fut à sa création, en 1967, un département du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris dédié à la création contemporaine. Dirigé en 1980 par Suzanne Pagé, il s'était séparé de son autorité de tutelle.

6. René Block est mentionné en tant que collaborateur dans le catalogue de l'exposition *Écouter par les yeux : objets et environnements sonores* (1980), Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, p. 2.

7. Pagé, 1980, p. 5. Toutes les citations de cette autrice se retrouvent aux pages 5 et 6 de ce même ouvrage.

Le piège tendu par l'« art sonore » à l'histoire de l'art pourrait ainsi se résumer dans une double contrainte : il est impossible de considérer l'art sonore dans le strict report d'une distinction entre la musique et les arts plastiques ; mais il demeure tout aussi impossible de dépasser cette distinction en considérant les œuvres regroupées sous la catégorie d'art sonore. On redécouperait tout autrement ces ensembles en observant et en décrivant les pratiques des artistes, dans une enquête empirique relevant les opérations concrètes permettant la construction d'objets, ce qui impliquerait parallèlement de se défaire des transmissions généalogiques et des ordres chronologiques, mais aussi des groupements formels (*happening*, installation sonore, sculpture sonore) ou des regroupements par matériaux.

Ainsi, malgré l'affirmation d'un critère de sélection matériel pour son exposition, Suzanne Pagé s'en remet-elle à « un pluralisme d'œuvres très singulières et personnelles, inclassables », qu'elle répartit en des ensembles reposant sur l'emploi de procédés communs (comme le « détournement ironique »), l'exploration des propriétés plastiques du son (volume et architecture sonore), la tonalité de propositions artistiques dans un large éventail qui conduit du « ludique » à la « gravité », puis les « dispositifs sonores » présentant de nouvelles formes de musique.

Les deux textes publiés dans le catalogue d'*Écouter par les yeux* sont, à leur tour, emblématiques des impératifs comme des problèmes de définition auxquels l'ensemble, désigné par les termes d'« art sonore », s'est heurté. Dans « Objets et environnements sonores[8] », Frank Popper retient, lui aussi, le cadre du matériau, affirmant que le son est entré dans les arts plastiques comme un élément sensible et concret au même titre que d'autres matériaux. Après avoir posé l'hypothèse d'un lien entre l'éclatement du concept de sculpture dans les années 1960 et 1970 et le recours à ce matériau, il mentionne des « courants » au sein desquels les objets et environnements sonores se sont précisés : *events* et *happenings* ; cinétisme, cybernétique, art technologique et art conceptuel. Sa conclusion, prolongeant le constat pluraliste de Suzanne Pagé, adresse une question ouverte à l'histoire de l'art sans livrer d'indices permettant d'y répondre : « En fin de compte, peut-on parler de l'avènement d'un nouvel art (le *Sound Art*, le *Poly Art*) ou plutôt de tentatives de composition musicale par des plasticiens, ou encore d'une exposition d'œuvres sculpturales qui intègrent une composante sonore[9] ? » Si toutes ces hypothèses sont convenables, aucune ne tranche réellement, comme si le paradigme sonore, qui conditionne la conception de ces expositions sur un plan thématique, se refusait obstinément à tenir ses promesses sur un plan conceptuel.

8. Popper, 1980, p. 5-7.

9. *Ibid.*, p. 7.

Les méandres du son dans les arts

La continuité des deux expositions de Berlin et de Paris est également marquée par la présence de René Block dans le catalogue du MAM, dont le texte, intitulé « À la recherche de la musique jaune[10] », prend ce problème historique à bras-le-corps et l'accompagne d'un diagramme qui fait écho à celui publié en ouverture du catalogue berlinois – qui le reprend globalement, mais le précise et en redistribue les catégories dans l'espace, en suivant les deux mêmes lignes historique et généalogique. Ce diagramme (Figure 2) tracé à la main retient une période plus restreinte que le précédent, puisqu'il s'attache à schématiser les relations de la musique et des arts plastiques depuis la révolution romantique, à partir d'un débat portant sur la séparation ou la synthèse des arts opposant Johann Wolgang von Goethe à Philip Otto Runge.

S'appuyant sur ce diagramme, le texte de René Block propose une sorte d'inventaire d'objets, de supports et de pratiques, qui permet de constituer des ensembles : les catégories des instruments mécaniques et des systèmes de sons électroniques, reportées depuis le catalogue berlinois ; la liaison du son à l'action (la « musique mise en scène, *happenings*, événements ou performances ») ; les rapports son/couleur et son/sculpture. À la fin de son essai, lorsqu'il affirme que le « son » est le « médium de notre époque », René Block illustre son propos par une anecdote ayant, pour nous, valeur de parabole :

> Lors d'une visite que je fis à Richard Hamilton dans sa Northend Farm, je lui ai parlé de l'exposition *Für Augen und Ohren*. Plus tard, il me raccompagna à Londres. Nous roulions sur une autoroute. Hamilton conduisant sa Porsche dans un paysage légèrement brumeux à grande vitesse. À un moment, il mit en marche son installation stéréo 20 watts. C'était une cassette avec de la musique de Bach. La musique mise très fort accroissait le sentiment de la très grande vitesse. Hamilton me dit : « This is my acoustic room.[11] »

Dans un mouvement spiralé, cette anecdote peut nous ramener au point d'origine du diagramme de René Block, à Runge et à Wagner, à la séparation ou à la synthèse des arts, dans les brumes d'un romantisme qui, après de multiples transformations auxquelles prendraient part, *in fine*, l'industrie automobile, la musique enregistrée (du Bach, évidemment !) et la haute-fidélité allemandes, se seraient prolongées jusqu'à nous dans de nouvelles intensités, avec des expériences où nos sensations seraient amplifiées par le volume du son et la vitesse des transports.

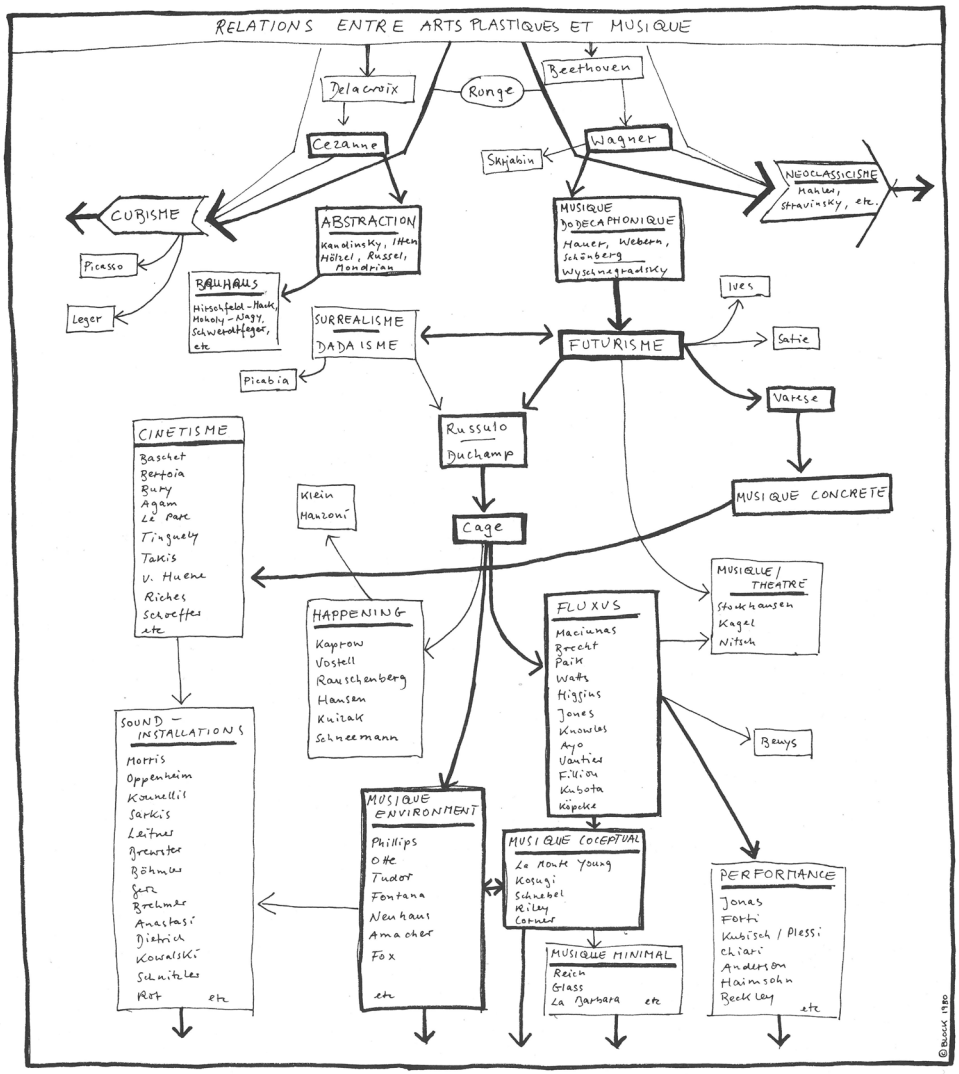
Une lecture analytique du diagramme[12] (Figure 2) livrera des renseignements plus précis. Si la première position axiale revient à Runge, auquel sont reliés Beethoven puis Wagner, un seul véritable axe horizontal y est tracé,

10. Block, 1980, p. 9-37.

11. *Ibid.*, p. 35.

12. Ce diagramme de René Block a traversé le temps, souvent cité ou même exposé dès lors que des artistes ou des expositions associées à l'« art sonore » sont impliqués, comme récemment encore lors de l'exposition de Christina Kubisch, *Échos magnétiques*, au Musée des beaux-arts de Rennes (du 15 février au 14 avril 2019). À l'occasion de l'exposition *Sound Unheard* au Goethe Institut de Paris (du 12 septembre au 27 octobre 2019), l'image choisie pour accompagner l'atelier « Écouter par les yeux », organisé par Mathilde Arnoux et Anne Zeitz, était celle du graphique de René Block produit dans le catalogue de l'exposition *Für Augen und Ohren*.

FIGURE 2 Diagramme de René Block, « Relations entre arts plastiques et musique », tiré du catalogue de l'exposition *Écouter par les yeux : objets et environnements sonores* (1980), p. 8.



Encart 1 : L'axe horizontal Surréalisme/Dadaïsme, Futurisme.
Cet axe horizontal constitue un palier dans ce graphique, à partir duquel sont distribués tous les éléments subséquents.

Encart 2 : L'axe vertical Russolo/Duchamp, Cage.
Cet axe vertical dessine un triangle avec l'axe horizontal Surréalisme/Dadaïsme, Futurisme (Encart 1). Y sont nommées des personnes associées à ces trois mouvements d'avant-garde. Cet axe est central, aussi bien géométriquement que fonctionnellement, puisqu'à partir de Cage sont distribués tous les éléments subséquents, à l'exception du « Cinétisme ». Situé précisément au centre géométrique de ce graphique, John Cage en est aussi l'élément le plus important.

Encart 3 : Sound installations 1.
Une ligne conduit de Beethoven à l'installation sonore, dont le trajet est le suivant : Beethoven, Wagner, Musique dodécaphonique, Futurisme, Russolo/Duchamp, Cage, Musique environnement, Sound Installations. On pourrait d'ailleurs y ajouter cette autre ligne ouverte depuis Cage vers Fluxus, Musique Conceptual (*sic*), Musique environnement et Sound Installations.

Encart 4 : Sound installations 2.
Une autre ligne mène de Beethoven à l'installation sonore, qui emprunte un autre chemin que la précédente à partir du futurisme : Beethoven, Wagner, Musique dodécaphonique, Futurisme, Varèse, Musique concrète, Cinétisme, Sound installations.

Encart 5 : Sound installations 3.
Les deux grandes lignes généalogiques de ce graphique, qui se séparent l'une de l'autre à partir du futurisme, se retrouvent l'une et l'autre dans la catégorie Sound installations. Cette catégorie se distingue de toutes les autres comme point de convergence de ces deux lignes et occupe donc une place à part dans ce graphique.

qui réunit l'ensemble constitué par Surréalisme/Dadaïsme et Futurisme, ce dernier lié à Wagner en transitant par la musique dodécaphonique (Figure 2, Encart 1). Cet axe est d'autant plus structurant qu'à partir de lui se précisent les deux grandes lignes généalogiques qui vont informer toutes les distributions suivantes (la troisième de ces lignes, qui conduit de Delacroix au cubisme et au Bauhaus, s'interrompant assez tôt). Ces deux lignes majeures comprennent trois compositeurs chez qui le son prend non seulement part à la musique, mais la définit : Luigi Russolo et John Cage, situés sur un axe vertical, puis Edgar Varèse, à droite. À partir d'eux s'articulent de nombreux mouvements et courants musicaux et artistiques.

L'axe vertical Russolo/Duchamp, Cage est central, au sens propre comme au sens figuré, puisque Cage occupe le centre géométrique du graphe et à ce titre exerce la plus grande influence sur tout ce qui lui succède (Figure 2, Encart 2). Si l'on suit la logique du diagramme, il est possible de retracer, à partir de Cage et en remontant une ligne directe qui conduit à Beethoven, une généalogie de l'installation sonore (« Sound installations »), catégorie qui accorde à cette ligne son terme provisoire (Figure 2, Encart 3). Quant à la ligne Varèse (Figure 2, Encart 4), bien que plus périphérique et, en ce sens, pesant moins directement sur l'ensemble des catégories et mouvements à venir, elle occupe pourtant une place déterminante. Prenant à la même source que la ligne Cage (Beethoven), elle passe par le même axe (Futurisme) et conduit au même point, *Sound installations*, au prix d'une grande transversale qui relie la musique concrète à l'art cinétique. Le diagramme de René Block accorde ainsi une place singulière à l'installation sonore qui, située à la convergence de ses deux grandes lignes généalogiques (Figure 2, Encart 5), apparaît comme un aboutissement historique des relations de la musique et des arts plastiques.

Il y aurait beaucoup à dire de ce diagramme : de son parti pris, en relevant ce que l'on retient de la musique lorsqu'on cherche à retracer ses liens avec les arts plastiques depuis la période contemporaine en remontant au XIX^e^ siècle ; de ses catégories hétérogènes réunissant individus, mouvements d'avant-garde, ensembles et courants, dont certains inventés par la critique ; de ses découpes singulières, puisque des individus sont extraits des collectifs auxquels ils appartiennent quand d'autres sont associés à des mouvements et courants dont ils ne se revendiquent pas ; mais aussi de son tracé à la main, qui renvoie au dessin et accentue son caractère subjectif, en tension avec sa tentative de formalisation d'une histoire ; ou encore de ce paradoxe, dans l'association d'un principe généalogique à des engagements esthétiques qui cherchent, pour beaucoup d'entre eux et en particulier avec l'axe

Surréalisme/Dadaïsme, Futurisme, à rompre avec toute filiation, définition ou histoire.

Nous en retiendrons avant tout deux choses, en relation avec notre propos : que l'installation sonore est à la fois un domaine historiquement complexe et richement qualifié, mais aussi, et en raison même de cette position, peu définissable et confus. Que cette situation du sonore et son aporie – puisque le plus informé est aussi le moins défini – sont symptomatiques de la difficulté chronique posée par la catégorie du sonore aux arts plastiques et à leur histoire, qui pourrait se résumer en une formule : l'art sonore est une thématique sans définition.

Un dernier élément de ce graphique peut être relevé, puisque depuis sa réalisation en 1980, une figure a émergé au croisement de l'histoire de l'art et des *Sound Studies*[13] qui, si elle ne peut être considérée comme tutélaire des « arts sonores », pose tout au moins les bases d'une pratique radicale du son à partir de laquelle s'opèrent des distinctions franches avec la musique et s'ouvrent de nouvelles perspectives pour les arts : Max Neuhaus, classé par René Block dans la catégorie « Musique environnement ».

13. On mentionnera l'exposition collective réalisée autour de l'œuvre de Max Neuhaus, *Max Feed*, au Frac Franche-Comté à Besançon (du 9 octobre au 30 décembre 2016), par Daniele Balit, qui a dirigé à cette occasion un hors série de la revue *D'Ailleurs*, « Max Feed : œuvre et héritage de Max Neuhaus », publié par l'Institut Supérieur des Beaux Arts de Besançon, mais aussi la traduction d'écrits et d'entretiens de Max Neuhaus, codirigée par Daniele Balit et Matthieu Saladin (2019).

Du paradigme matériel du sonore au paradigme spatial de l'écoute

Instituer Max Neuhaus père de l'art sonore serait faire peu de cas des positions de cet artiste. Car dans ses écrits comme dans de nombreux entretiens, des années 1960 à la fin des années 2000, Neuhaus n'a jamais cessé d'émettre les plus grandes réserves vis-à-vis de cette notion. Dans un court texte intitulé « Sound Art ?[14] », il relie implicitement l'avènement de cette catégorie aux deux expositions de l'Akademie der Künste de Berlin et du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, soulignant ses origines institutionnelles :

> Depuis le début des années 1980, les institutions dédiées aux arts visuels ont organisé un nombre croissant d'expositions consacrées au son. À partir de 1995, ces expositions sont presque devenues une mode dans le monde de l'art. Musique, sculptures cinétiques, instruments actionnés par le vent ou joués par le public, art conceptuel, effets sonores, enregistrement de lectures de poésie ou de prose, œuvres visuelles qui produisent du son, tableaux représentant des instruments de musique, automates musicaux, films, vidéos, démonstrations de nouvelles technologies, simulations acoustiques, logiciels interactifs générant du son, etc. : longue est la liste dans laquelle piochent ces expositions, quand ce n'est pas la liste entière qui est présentée. En bref, « art sonore » semble être une catégorie fourre-tout pour tout ce qui est sonore ou qui peut l'être, et parfois même pour ce qui ne l'est pas[15].

14. Neuhaus, 2000, reproduit *in* Neuhaus, 2019, p. 262-264.

15. Neuhaus, 2019, p. 262.

Face à cette fâcheuse tendance curatoriale, qui consiste à « rassembler des pratiques sous la bannière de leur plus petit dénominateur commun[16] », Neuhaus

16. *Ibid.*, p. 264.

a avancé avec obstination et insistance, dans ses textes et communications, deux principaux arguments pour établir des différences d'ordre structural et ontologique avec la musique à partir de sa pratique du son :

> En général, les gens croient tout d'abord qu'il s'agit d'une nouvelle forme de musique, alors que ces œuvres s'en distinguent pour deux principales raisons. En premier lieu, ce ne sont pas des successions d'événements sonores dans le temps […]. Seconde différence : le son n'est pas l'œuvre, il n'est que le matériau que j'utilise pour construire un lieu, pour transformer un espace en un lieu[17].

17. *Ibid.*, p. 262.

Ces deux arguments suffisent à défaire les liens de Neuhaus à Russolo, à Varèse ou à Cage, et le déplacement qu'ils supposent est essentiel pour comprendre le changement de plan inhérent à cette pratique des sons. C'est l'inscription dans l'espace et non dans le temps qui modifie le statut du son, dès lors moyen de transformation et de construction d'un lieu. Cette fonction permet encore de distinguer, en pratique, les propositions spatiales de Neuhaus, qui relèvent selon lui de la sculpture, de celles de la musique d'ameublement ou d'ambiance, qui pensent la musique comme objet ou comme décor dans un lieu donné. Extraire le son du continuum temporel est donc une condition pour qu'advienne cette chose d'espace, que l'artiste va développer avec le concept « d'œuvre-lieu ». L'étude des dimensions sonores d'un espace, qui peuvent embrasser ses caractéristiques physiques et architecturales comme ses propriétés acoustiques, sera ici mise à profit pour construire un lieu en ayant recours, le plus souvent, à un son continu dont la présence est à peine perceptible. Pénétrer dans ce lieu signifie franchir un seuil, le son produit par Neuhaus fonctionnant comme un point de bascule qui réoriente l'attention et modifie la perception, les prises ou la préhension de l'environnement.

Ce dispositif sonore-spatial fait apparaître un nouvel élément, l'écoute, qui intervient dans tout ce processus de travail. Ainsi que le remarque Neuhaus,

> dans notre vie quotidienne, nos yeux et nos oreilles ne cessent de fonctionner de concert pour forger notre perception du monde. Traditionnellement, les artistes jouent sur cette perception par le biais de la vision, grâce à la forme et à la couleur. Pour ma part, c'est avec l'ouïe que je travaille[18].

18. « Le son comme médium », entretien ayant eu lieu en 1997, cité *in ibid.*, 2019, p. 226.

De manière très empirique, c'est en effet à l'oreille que l'artiste établit le cadre de ses interventions, mais l'écoute est aussi le moyen, pour le spectateur, d'accéder aux seuils perceptifs produits par l'artiste.

Le travail *avec* l'ouïe repose sur l'exercice d'écoutes, dont l'entrée dans les arts de Max Neuhaus – qui s'articule au renoncement à une brillante carrière de percussionniste – a fait un mot d'ordre : *LISTEN* (1966). À propos de cette œuvre déclinée sous différents formats, il précise :

> […] Étant percussionniste, j'avais déjà été impliqué dans l'introduction progressive des sons de la vie quotidienne dans les salles de concert, avec Russolo, Varèse et enfin Cage, qui avait fait entrer les sons de la rue directement dans la salle.
>
> Ces pratiques me paraissaient donner du crédit esthétique à ces sons – démarche à laquelle j'étais tout acquis – mais je finis par remettre en question l'efficacité de la méthode employée. La plupart des spectateurs semblaient davantage marqués par le scandale que par les sons eux-mêmes, et rares étaient ceux d'entre eux qui parvenaient à transposer l'expérience après coup en changeant durablement leur perspective sur les sons de la vie quotidienne.
>
> Je cherchai peu à peu à aller plus loin. Pourquoi restreindre l'écoute à la salle de concert ? Au lieu d'amener ces sons dans la salle, pourquoi ne pas tout simplement emmener le public dehors, pour une mise en situation[19] ?

19. Propos tirés d'un entretien ayant eu lieu en 1990, cités *in ibid.*, 2019, p. 289-290.

Opérer un déplacement du son par un changement de plan (du temporel vers le spatial) implique, concrètement, un second déplacement, celui des auditeurs, dans un parcours physique et perceptif au sein duquel se relocalisent leurs écoutes. Toutes les œuvres sonores de Max Neuhaus font appel à cette mobilité et beaucoup d'entre elles, qui sollicitent la déambulation, doivent être traversées. Ces pratiques d'espace, qui ne sont pas sans rappeler celles auxquelles l'exposition conventionnelle invite ses spectateurs, dont les traversées et les marches s'accompagnent d'un recadrage permanent du regard (à la différence de l'immobilité préconisée par les dispositifs scéniques et cinématographiques), s'en différencient pourtant puisqu'elles ne font appel à aucune compétence particulière. Max Neuhaus a souvent répété qu'il s'adressait à un « vaste éventail de personnes initiées ou non initiées », qui pour se saisir d'un son, le percevoir, devront juste prêter attention[20]. Lorsqu'il évoque le protocole et les effets des écoutes produites lors de marches à l'occasion desquelles il accueillait des personnes à l'extérieur d'une salle de concert, il écrit :

20. Neuhaus, 1983.

> Sans rien dire, je me concentrais tout simplement sur l'écoute et je me mettais à marcher. Bien sûr, les gens étaient tout d'abord un peu embarrassés […]. Le groupe suivait le mouvement en silence et une fois revenus dans la salle, nombreux étaient ceux qui avaient découvert une nouvelle manière d'écouter[21].

21. Propos tirés d'un entretien ayant eu lieu en 1990, cités *in* Neuhaus, 2019, p. 291.

Si sortir de la musique signifie, parallèlement, en finir avec les compétences censément mobilisées par l'écoute musicale, il faut aussi, pour Neuhaus, se donner les moyens de trouver sa propre manière d'écouter. Dans ce processus de création où les écoutes se combinent, se partagent et se redéfinissent, le couple de la compétence et de la désorientation occupe une place centrale, moins comme une condition ou un effet de la pratique artistique, que comme un attribut de l'écoute elle-même.

La démarche proposée par Max Neuhaus associe donc le mouvement physique des corps au déplacement de l'écoute et de ses repères, dans une

désorientation qui conduit à quitter la salle, mais aussi à ouvrir ses oreilles pour se réorienter dans l'espace, en suivant le cours des sons. Cette démarche, même si elle ne requiert aucune compétence particulière, comporte une dimension d'apprentissage, par soi-même, qui peut aller jusqu'à modifier la perception de l'espace et du monde.

Écoute et action : les enjeux d'un art d'écouter

Prendre Max Neuhaus comme point de repère historique pour l'avènement de pratiques sonores dans les arts revient donc à quitter les tentatives, sans cesse avortées, de définition d'un « art sonore », pour s'ouvrir à celles d'un « art d'écouter », lequel ne répond à aucune discipline artistique, mais appelle à une discipline de soi. Si cet art demeure, globalement, pour Neuhaus, une affaire de sujets et de mondes, de subjectivités et d'intuitions, on pourrait pourtant en redéfinir les contours en évitant la romantisation de ces pratiques et en proposant d'autres modèles que la phénoménologie pour les penser.

La compréhension de ce qui se joue dans des manières d'écouter a trouvé de précieux appuis avec le développement des *Sound Studies*, mais aussi dans des études éthologiques contemporaines. Les effets critiques de ces travaux sont puissants sur les idéalités de l'écoute, encore dominantes, et permettent de mieux situer les enjeux d'une histoire, naturelle et culturelle, des manières d'écouter.

Afin d'éviter que l'écoute ne demeure une abstraction, il sera toujours nécessaire de préciser quelles en sont les modalités, qui peuvent varier selon les contextes, qu'ils soient artistiques ou scientifiques, et ne pas les réduire à des degrés d'attention, qui mèneraient du plus faible au plus complet, tel l'idéal posé par l'écoute musicienne occidentale, qui s'est développé conjointement à l'exercice savant de la composition[22]. Cet auditeur idéal, aussi total que l'art auquel il serait confronté, qui percevrait les sons de la musique dans leur détail aussi bien que dans leur ensemble dans une salle de concert qui fonctionnerait alors comme une chambre d'écoute et comme un laboratoire scientifique, est aussi celui auquel Neuhaus ne veut pas avoir affaire. L'incompétence qu'il suggère signifie une ouverture à la distraction, c'est-à-dire à une écoute non discriminante. Sa réévaluation de l'écoute distraite, comme modalité de l'attention, présuppose une absence de hiérarchie entre les sons, qui va au-delà d'un rapport d'équivalence entre le bruit et la musique tel qu'il fut posé historiquement depuis le romantisme, mais s'applique à l'idée même de composition, entendue en un sens plus écologique que musical : il faudrait alors concevoir qu'un environnement sonore se compose par lui-même, qu'il n'a nul besoin d'une organisation qui lui serait imposée de l'extérieur.

22. Sur ces points et les suivants, voir Supper et Bijsterveld, 2015.

Plus loin, la variété des lieux construits pour la musique – parmi lesquels la salle de concert dans ses multiples versions, selon les différentes musiques qu'elle accueille – participe de la création d'un répertoire d'écoutes au sein duquel nous sommes amenés à nous déplacer. C'est en considérant cette mobilité dans les écoutes qu'on en finit vraiment avec l'écoute idéale, pour s'ouvrir à la pluralité de manières d'écouter dans son développement conjoint à l'établissement de nouveaux savoirs. Il devient alors possible de réinscrire des écoutes dans les contextes historiques et matériels où elles furent mises en pratique.

Les travaux menés par Joeri Bruyninckx sur l'évolution de l'étude des chants d'oiseaux au XX^e^ siècle[23], dont l'objet est en apparence éloigné de ces problèmes, pourraient s'avérer utiles à ces réflexions. Ils mettent en effet à jour une articulation importante de l'écoute à la technique, en étudiant comment

> la mécanisation de l'enregistrement sonore a modifié la façon dont les ornithologues traitaient le son naturel comme objet d'étude scientifique, en retraçant la dynamique qui relie l'approche de terrain et le laboratoire, la science et la musique, le son cherché et le bruit non désiré, l'audible et le visuel[24].

Peu à peu, constate Bruyninckx, l'espace laborantin a gagné du terrain en isolant et en discriminant les sons des chants d'oiseaux, dans une opération qu'il nomme « stérilisation », visant à éliminer tous les bruits contextuels. Historiquement, le changement de paradigme qui s'est opéré pour les ornithologues avec l'abandon du référent musical et de la compétence musicienne pour une physique du son, avec le développement d'une écoute appareillée, sélective et spécifique, correspond non seulement à la construction de nouveaux objets dans l'impulsion de l'objectivité scientifique, mais rompt aussi avec la mobilité et l'expérience immédiate de l'écoute exploratoire. Prendre en considération l'effet *feedback* de cette mécanisation de l'enregistrement sonore sur nos propres manières d'écouter, et considérer comment nos oreilles se sont emparées de ces nouveaux critères, constituerait le second volet de ces études, qui indiquerait une voie de sortie aux conceptions par trop intuitives et subjectives de l'écoute.

Bien que plus éloignés encore de questions esthétiques, d'autres travaux scientifiques récents pourraient cependant modifier nos approches pratiques de l'écoute. Depuis plus de dix ans, le biologiste et éco-éthologue (*behavioral ecologist*) David A. Luther analyse les effets du bruit anthropique (*anthropogenic noise*) sur le chant de certaines espèces d'oiseaux vivant dans des villes (le bruant à couronne blanche, en particulier)[25]. À la suite d'autres chercheurs, il a constaté l'ajustement auquel ces adaptations donnent lieu, à travers le

23. Bruyninckx, 2018.

24. Bruyninckx, 2011, p. 127.

25. Luther, Phillips et Derryberry, 2015.

recours à des fréquences vocales différentes pour l'émission du chant, mais a aussi précisé la manière qu'a cet ajustement, combiné aux effets de réflexion et de réverbération des surfaces architecturales (phénomènes d'échos)[26], de produire une perte du contenu de l'information qui affecte la réception de ces signaux et, par voie de conséquence, perturbe la communication entre les individus : l'amoindrissement de ces « performances vocales » ayant de nombreux effets sur la reproduction comme sur la défense des territoires.

26. Luther et Wiley, 2009, p. 183-187.

Deux éléments dont nous pourrions tirer bénéfice traversent cette étude éthologique. Premièrement, elle nous encourage à penser l'écoute en relation à l'action, en mettant au second plan les questions d'attention, qui demeurent inatteignables pour les études du comportement animal. Appliquer ce recentrement à nos propres écoutes les détacherait d'une appréhension exclusivement spirituelle. Le second point est aussi un premier effet de ce nouage de l'écoute à l'action, qui s'applique à l'incidence des sons anthropiques sur le comportement de diverses espèces animales. L'approche éthologique relativise, ici, le mot d'ordre esthétique d'une absence de hiérarchie entre les sons : car absence de hiérarchie ne signifie pas absence de valeur, pour les sons, et que ces valeurs soient produites par d'autres écoutes et d'autres organes perceptifs que les nôtres pourrait devenir un enjeu majeur de recherches dans les sciences comme dans les arts. Ces deux éléments pourraient installer un nouveau socle pour des propositions esthétiques, sur lequel se repenseraient, par exemple, les problèmes de la pollution sonore, au-delà d'opinions et de positions idéologiques, de partages entre sons naturels et sons urbains, bruit et musique[27], cet examen concret de la valeur des sons encourageant, en premier lieu, l'abandon d'une perspective anthropocentrique pour les comprendre.

27. Le célèbre texte de Max Neuhaus revenant sur la notion de pollution sonore, « 'BANG, BOOOooom, ThumP, EEEK, tinkle' », publié dans *The New York Times* (6 décembre 1974, p. 39), apparaîtra sur ce point obsolète.

Le son comme acteur

Si la notion d'art sonore se construit à partir d'objets, elle éprouve des difficultés à classer les objets qu'elle convoque dans des catégories stabilisées, qu'elles soient formelles ou conceptuelles. L'art d'écouter, pour sa part, n'élimine pas les objets, mais les situe au milieu des médiations et des pratiques plurielles de l'écoute. Pour spécifier un art sonore dans le champ des arts plastiques, il sera toujours nécessaire de le distinguer, d'un côté, de la musique, mais aussi, de l'autre, des arts visuels. Considérer le son comme matériau ou comme moyen revient à nier l'utilité de cette catégorie, comme le relevait déjà Max Neuhaus. Plutôt que de s'en remettre à des mesures qualitatives ou quantitatives pour déterminer si un objet artistique peut être qualifié de sonore ou non, on peut retenir, ainsi que le préconise le paradigme de l'écoute, que

les sons sont des acteurs dans l'espace. Avec eux se précisent des parcours de l'ouïe à la vision, dans des nouages de la perception à l'action, dans les espaces ouverts de l'orientation et de la localisation. Le travail de l'art, selon cette approche, se situe dans la construction d'écarts, avec ces acteurs, opérant des décentrements perceptifs qui soulèvent des enjeux politiques et esthétiques que l'éthologie peut nous aider à mieux comprendre. Car l'art d'écouter, dans ces décentrements, permet aussi d'accorder d'autres valeurs aux sons, de considérer d'autres écoutes jusqu'à se détacher d'une position anthropocentrique.

BIBLIOGRAPHIE

Block, René, Dombois, Lorenz, Hertling, Nele et Volkmann, Barbara (dir.) (1980), *Für Augen und Ohren : Von der Spielhur zum akustischen Environment. Objekte, Installationen, Performances*, catalogue d'exposition, Berlin, Akademie der Künste.

Bruyninckx, Joeri (2011), « Sound sterile : Making scientific field recordings in ornithology », *in* Trevor Pinch et Karin Bijsterveld (dir.), *The Oxford Handbook of Sound Studies*, New York, Oxford University Press, p. 127-150.

Bruyninckx, Joeri (2018), *Listening in the Field : Recording and the Science of Birdsong*, Cambridge, ma, mit Press.

Luther, David A. et Wiley, R. Haven (2009), « Perception and production of communicatory signals in a noisy environment », *Biology Letters*, vol. 5, n° 2, p. 183-187.

Luther, David A., Phillips, Jennifer et Derryperry, Elizabeth P. (2016), « Not so sexy in the city : Urban birds adjust songs to noise but compromise vocal performance », *Behaviorial Ecology*, vol. 27, n° 1, p. 332-340.

Neuhaus, Max (1974), « 'BANG, BOOOoom, ThumP, EEEK, tinkle' », *The New York Times*, 6 décembre, p. 39.

Neuhaus, Max (1983), « Sound Installation », Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.

Neuhaus, Max (2019), « Art sonore ? », *in* Daniele Balit et Matthieu Saladin (dir.), *Les pianos ne poussent pas sur les arbres*, traduction d'écrits et d'entretiens de Max Neuhaus, Dijon, Les presses du réel.

s.a. (1980), *Écouter par les yeux : objets et environnements sonores*, catalogue d'exposition, Paris, arc, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.

Supper, Alexandra et Bijsterveld, Karin (2011), « Sounds convincing : Modes of listening and sonic skills in knowledge making », *Interdisciplinary Science Reviews*, vol. 40, n° 2, p. 124-144.