

Le son dans l'art

Dossier pédagogique et documentaire
à destination des enseignants porteurs du
projet

« ***Art et espace au collège*** »

Artiste intervenant : Maxime Vernier

Structure culturelle : Pavé dans la Mare
Collectivité : Conseil Général du Doubs

réalisé par Rachel Verjus,
responsable du domaine arts plastiques – plastiques
à l' **Action culturelle, Rectorat
Académie de Besançon**

Questions pouvant être posées à l'œuvre et à l'artiste

Décrire l'œuvre

De quels éléments cette œuvre est-elle formée ? Quels éléments visuels ? Quels éléments sonores ?
Ses éléments ont-ils été fabriqués par l'artiste ?
Ces éléments étaient-ils destinés à un autre usage précédemment ?
Cette boîte avait-elle une autre fonction ?
Quel est le lien entre l'ancienne fonction de cette boîte et son nouvel usage ?
L'œuvre est-elle avant tout visuelle ou sonore ?

Décrire le son

Est-il identifiable ?
D'où proviennent les sons diffusés ?
Les sons sont-ils d'origine naturelle ou artificielle ?
Qu'évoquent ces sons ?
Ces sons sont-ils continus ? discontinus ? répétés ? rythmés ? mélodiques ? forts ? faibles ?
Quels effets créent-ils chez le spectateur ?

L'œuvre dans l'espace

Comment est-elle présentée ?
Où est-elle placée ?
Quel effet visuel crée-t-elle ?
L'œuvre existe-t-elle sans le son ?
En quoi l'œuvre interfère sur notre perception du lieu ?
A partir de quel endroit et/ou quel moment l'œuvre commence-t-elle ? Lorsque je la vois ? Lorsque je l'entends ?

La place du spectateur, sa perception de l'œuvre ?

Quels sont les sens du spectateur qui sont sollicités ?
Comment se place-t-il pour regarder l'œuvre ?
Que perçoit-il en premier ?
Le spectateur peut-il intervenir sur l'œuvre ? Comment ?
L'intervention du spectateur modifie-t-elle l'œuvre ? Comment ?
Ces modifications modifient-elles l'œuvre ponctuellement ? Définitivement ?
Quels sentiments, quelles réactions le spectateur a-t-il devant cette œuvre ?
Le spectateur a-t-il immédiatement conscience d'être en présence d'une œuvre artistique ? Pourquoi ?

Les œuvres exposées dans les établissements scolaires

Les œuvres présentées dans chacun des établissements scolaires participant au projet sont-elles les mêmes ?
Ces œuvres seront-elles réunies ?
Comment ?
Quels nouveaux effets visuels et sonores seront ainsi créés ?

Cette œuvre est-elle ?

Une sculpture ?
Une installation ?
Un environnement ?
Un multiple ?

L'artiste et sa démarche

Quel est le nom de l'artiste ?
Quelles sont les principales préoccupations de l'artiste ?
Les retrouve-t-on dans l'œuvre présentée dans le collège ?
Est-il un musicien ou un plasticien ? Pourquoi ?
Parmi les œuvres montrées par l'artiste, quelle est celle que vous préférez ? La nommer et la décrire. Est-elle sonore ?

Vocabulaire

Démarche

Aujourd'hui on parle volontiers de la « démarche » d'un artiste. Ceci afin de souligner l'engagement global que représente le fait de poursuivre une œuvre en formulant sa pensée à travers différentes actions et travaux plus ou moins cohérents.

Environnement

Il s'agit d'une œuvre en 3 dimensions présentée dans un espace qui englobe le spectateur. Celui-ci est invité à y déambuler afin de vivre une expérience esthétique et sensible.

Il instaure un continuum entre l'espace de la vie et celui de l'œuvre. La notion d'environnement apparaît dans les années 60 et renvoie à une conception de l'œuvre comme architecture ou lieu.

Installation

Une installation, aussi appelée dispositif, est une proposition artistique déployée dans l'espace et combinant différents éléments et/ou différentes techniques.

Installation multimédia

Œuvre mélangeant plusieurs médias, par exemple, la photographie, l'informatique et la vidéo.

Mixed-media

Œuvre d'art produite à l'aide de médias, de techniques et de matériaux divers.

Multiples

Il s'agit d'une œuvre produite en plusieurs exemplaires, selon une édition à tirage limité ou illimité, numérotée ou non par l'artiste. Ces exemplaires peuvent être identiques ou singularisés par l'artiste.

Le multiple a connu son heure de gloire dans les années 1960, dans la perspective de rendre l'art accessible à un large public. Aujourd'hui, les artistes et éditeurs misent sur son pouvoir de séduction financière.

Programmes

Niveau 6e

Réaliser des travaux en trois dimensions

L'hétérogénéité et la cohérence plastiques

Construire, fabriquer

Utiliser des matériaux et des moyens d'assemblage divers

Se poser les questions de choix, de relations formelles et de sens, de cohérence, d'hétérogénéité

L'espace en trois dimensions, celui de la fabrication d'objets et du travail en volume : notions de forme ouverte et de forme fermée, utiles pour étudier l'espace architectural et scénographique ;

Cycle central

Espace en trois dimensions

Travaux en volume, même de dimensions modestes,

Faire intervenir les élèves sur les lieux (espace de la salle de classe, collège) dans la mesure du possible, afin de faire percevoir différentes conceptions et utilisations de l'espace en trois dimensions :

- structure, construction,
- intervention sur le lieu, installation.

Matérialité

L'objectif est d'amener l'élève à reconnaître la réalité concrète d'une œuvre ou d'une production,

Les qualités physiques des matériaux

Troisième

La relation du corps à la production artistique

- présence de l'œuvre dans l'espace
- relation spatiale entre l'œuvre et le spectateur

Pistes pédagogiques

« Des analogies [...] peuvent être [...] faites entre les composantes plastiques, littéraires et les composantes musicales : espace (horizontalité, verticalité), temps (éléments du dynamisme rythmique), couleur/timbre (dynamique, nuances), forme (motif, phrase musicale, thème)... »

Réaliser une œuvre sonore

Expérimenter, interroger la sonorité des matières

Imaginez un objet réceptacle de sons

Imaginez un objet diffuseur de sons

Modifiez un objet pour qu'il devienne un réceptacle de sons

Modifiez un objet pour qu'il devienne un diffuseur de sons

Réaliser une œuvre bruyante

- au vent
- à la pluie
- au passage des corps

Dédier une boîte aux sons

Une oeuvre sonore

- à secouer
- à écraser
- à laisser tomber
- à faire rouler
- etc.

Dédier une boîte au silence

Imaginez une prothèse dans la continuité du corps, qui permette de mieux entendre

Réaliser un instrument de musique silencieux

Associer des images à des sons

Associer des sons à une image

Associer des images à un son

Proposer des sources sonores pour un lieu

- en accord avec le lieu
- en contraste avec le lieu
- pour convoquer une absence
- pour modifier notre perception du lieu
- pour perturber notre perception du lieu

Le son suggéré, images de bruits, images bruyantes ...

Traduire le son entendu sous forme d'un rythme formel, coloré, ...

Traduire le son entendu sous forme de phylactères, d'onomatopées, ...

La typographie fait du bruit, utiliser des textes imprimés pour traduire des sons, ...

etc.

Références artistiques

Avec ou sans le son ... Objets, sculptures, installations, performances et autres expériences sonores

Dénoncer le danger à rester silencieux



- *Infiltration homogène pour piano à queue*, Beuys Joseph (1921-1986), 1966, feutre, Paris, musée national d'Art moderne - Centre Georges Pompidou

Le piano est enfermé dans un vêtement de feutre, une matière lourde et épaisse qui étouffe les sons. Le piano est réduit au silence, il est rendu inutilisable. Les deux croix rouges cousues de chaque côté sont comme des symboles inquiétants. « Les deux croix, dit Beuys, signifient l'urgence du danger qui menace si nous restons silencieux [...] Un tel objet est conçu pour encourager le débat et en aucun cas comme produit esthétique. » Joseph Beuys conférait à l'art une visée thérapeutique et politique.

Proposer une énigme sonore

- *À bruit secret*, Marcel Duchamp, Marcel Duchamp, New York, 1916



« Sur les plaques de cuivre, j'inscrivis trois courtes phrases dans lesquelles des lettres manquaient çà et là comme une enseigne au néon lorsqu'une lettre n'est pas allumée et rend le mot inintelligible. »

L'œuvre, que Duchamp qualifie de « ready made assisté » consiste en une pelote de ficelle serrée entre deux plaques de laiton jointes par quatre longues vis sur laquelle sont gravées des inscriptions en anglais et en français où manquent volontairement des lettres.

Duchamp avait demandé au collectionneur Walter Arensberg d'ajouter un objet "secret" au centre de la pelote qui compose le cœur de cette œuvre afin qu'elle produise un bruit secret.

« Tel est le titre de ce " ready-made aidé " : une pelote de ficelle entre deux plaques de cuivre réunies par quatre longs boulons. À l'intérieur de la pelote de ficelle, Walter Arensberg ajouta secrètement un petit objet qui produit un bruit quand on le secoue. Et à ce jour je ne sais ce dont il s'agit, pas plus que personne d'ailleurs. »

Inventer un nouvel instrument de musique

- Nam June Paik (1932-2006), 1971 : *concerto pour violoncelle et bandes vidéo avec C. Moorman.*



La collaboration de l'artiste Nam June Paik avec la violoncelliste Charlotte Moorman débute en 1964. Elle allie le son, la vidéo et la performance. Les trois postes de télévision placés dans des boîtes de plexiglas et fixés à un manche prennent la forme d'un violoncelle. Des cordes sont tendues devant l'objet comme pour l'instrument. Réagissant aux vibrations des cordes effleurées par l'archet, les postes émettent à la fois des sons et des images qui sont un collage de vidéos présentant d'autres violoncellistes et divers programmes télévisuels interceptés au hasard. La vibration de la note est redoublée par la vibration de l'image. L'ouïe et la vue réagissent en résonance.

Source : Site officiel de l'artiste : <http://www.paikstudios.com>

Occuper l'espace avec le son

Takis va également accorder au son une place primordiale. Il est pour lui un des éléments constitutifs de l'espace, ce champ de rencontre de tous les possibles. Ses sculptures se présentent comme des œuvres d'art total où le bruit, la lumière et le mouvement deviennent spectacle. Expérimentateur - c'est ainsi que se définit Takis -, il a déjà reconnu avant 1960 les possibilités des champs magnétiques. Ceux-ci lui permettent de meubler l'espace par l'énergie de forces et de rayons, de démontrer paradoxalement que rien n'est plus actif que le vide, ce que par ailleurs la physique contemporaine explicite. Mais pour Takis, utiliser la puissance d'un électro-aimant n'est qu'une approche primitive de la technologie : « Je n'utilise pas la technologie avancée et je crois que seuls les enfants qui naissent aujourd'hui pourront l'utiliser ».

Il se contente d'exploiter les ressources de l'énergie électrique en leur donnant une dimension poétique. Quelle ne fut pas la surprise du spectateur qui pouvait réaliser une peinture abstraite en projetant des clous par poignées sur une surface aimantée ! Quelle ne fut pas sa frayeur en rencontrant des masses suspendues dans l'espace par magnétisme !

Le vocabulaire de base de Takis n'a pas changé mais la découverte et l'exploitation du son en ont élargi la signification. Le tube cathodique comme l'électro-aimant produisent des vibrations sonores qu'il a amplifiées puis il a directement utilisé les chocs entre masses en programmant les circuits électriques. Son gong monumental est resté dans toutes les mémoires. Mettant tous les sens en alerte, les environnements de Takis vitalisent et poétisent l'espace.

Source :

La sculpture de l'Antiquité au XXe siècle. Ouvrage collectif, Taschen
<http://www.lesite.tv>, L'espace vidéo des enseignants et des élèves

Enregistrer le bruit de l'œuvre en train de se faire ...

Mettre en valeur le processus de fabrication de l'œuvre par le son

- *Box with the Sound of its Own Making (Boîte avec le son de sa propre fabrication)*, 1961, Robert Morris, Bois, bande magnétique, haut-parleurs, 24,8 x 24,8 x 24,8 cm, Seattle Art Museum, don de Bagley et Virginia Wright.



Robert Morris est un artiste plasticien, artiste conceptuel et écrivain américain, né à Kansas City (Missouri) le 9 février 1931. Avec Donald Judd, il est considéré comme l'un des principaux représentants et théoriciens du minimalisme. Il étudie le travail de Marcel Duchamp, réalisant en écho des pièces comme *Box with the Sound of its Own Making (Boîte avec le son de sa propre fabrication, 1961)*.

Cette œuvre est constituée de six morceaux de noyer assemblés en un cube fermé. Elle est présentée sur un socle haut. Robert Morris s'est enregistré pendant la fabrication de cette boîte. Il a ensuite introduit la bande magnétique de l'enregistrement dans un magnétophone qu'il a placé dans la boîte. En s'approchant du volume, le spectateur entend la bande son de la fabrication l'œuvre. Elle dure trois heures et demi, le temps que l'artiste a mis à réaliser le volume.

« *J'ai fabriqué la boîte avec des outils à main : marteau, scie, etc. Ça m'a pris trois heures. Au cours de ce travail, j'ai enregistré sur un magnétophone les bruits de la construction. Avant de fermer complètement la boîte, j'y disposai un petit haut-parleur. Je ménageai un espace sur l'un des côtés de manière à ce que l'on puisse brancher un magnétophone au haut-parleur. De cette façon on pouvait rejouer les sons enregistrés. La taille de la boîte est d'environ 23 x 23 x 23 cm et l'épaisseur du noyer d'environ 2 cm.* »¹

Dans cette œuvre, Robert Morris met l'accent sur le temps du processus de fabrication de l'œuvre mais aussi sur les qualités physiques des matériaux, leur mise en œuvre et le processus d'assemblage. Les matériaux de construction, le processus de fabrication (vis, clous, traces de la scie,) sont laissés apparents. L'objet fini n'est pas important, ce qui est mis en valeur c'est l'action de l'artiste.

Réduire au silence

- Joseph Beuys, *Le Silence*, 1973, 5 bobines de pellicule zinguée du film *Le Silence* d'Ingmar Bergman, 1963. Diamètre : 38 cm, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

Cinq bobines enferment une copie originale du film de Bergman : *Le Silence*. Chaque bobine est numérotée, signée « Beuys », et porte un nom. L'objet ready-made, le jeu sur son intitulé rappellent la démarche de Marcel Duchamp. Comme pour le piano, dans l'œuvre précédente, Beuys impose au film le silence. L'écart provoqué entre le potentiel sonore de l'objet et sa présentation révèle un manque, une frustration, un mystère.

C'est en éprouvant ce vide que l'artiste cherche à nous rendre le silence.

Mettre en mouvement et déclencher des effets sonores

- Jean Tinguely, *Sculptures acoustiques*



« Les premières sculptures acoustiques de Jean Tinguely, *Mes étoiles – concert pour sept peintures*, datent de 1958. Ses peintures y sont associées à des instruments de percussion. Placés sur des tableaux de bord, des interrupteurs permettent aux spectateurs de déclencher des effets sonores. En 1961, pour la galerie Iolas de New York, il monte un moteur sur poste de radio, de manière à obtenir un balayage ininterrompu des ondes sonores. »

Source : Jean-Yves Boiseur, *Vocabulaire des arts plastiques du XXe siècle*, Minerve.

Rendre perceptible des sons internes

- Bruce Nauman, *Acoustic Pressure Piece*, 1971, Centre Pompidou

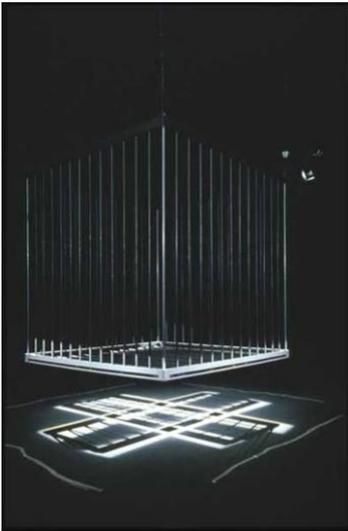
L'œuvre est un long couloir étroit délimité par une succession irrégulière de murs formés par des panneaux capitonnés. Les ouvertures qui ponctuent cet espace contraignant dans lequel le spectateur s'engage permettent la perception alternée des bruits ambiants et des sons internes au corps.

Sources : Sons & Lumières, Une histoire du son dans l'art du 20^e siècle

[http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Pedagogie.nsf/Docs/IDF223FB79CEA5125DC1256F400062FBFAF/\\$file/sons%20lumieresavecimages.pdf](http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Pedagogie.nsf/Docs/IDF223FB79CEA5125DC1256F400062FBFAF/$file/sons%20lumieresavecimages.pdf)

Jouer avec les perceptions du spectateur

- Erik Samakh, *Animal en cage*, 1988, Bois, électronique, informatique et acoustique, 4 projecteurs, 200 x 200 x 200 cm, Centre Pompidou



Une cage est suspendue au centre d'une salle d'exposition obscure et silencieuse. Ce silence est rompu à l'entrée des spectateurs. Au gré de leurs mouvements interceptés par des capteurs, des cris d'animaux retentissent. Le dispositif est pour l'artiste un lieu d'expérimentation calqué sur ses observations du comportement animal. Le visiteur réagit au son en cherchant du regard les corps absents de ces animaux si bruyants. Erik Samakh se joue des perceptions du spectateur, l'amenant à réagir à des stimuli auditifs et modifiant ainsi son rapport au lieu d'exposition. La mise en scène de la cage piège les regards comme le son le fait de l'ouïe.

Source :

50 espèces d'espaces, œuvres du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, pages 106-107, Musées de Marseille, réunion des Musées Nationaux.

Faire l'expérience du silence

- Joseph Beuys (1921-1986), *Plight*, 1985, Installation avec rouleaux en feutre, piano à queue, tableau noir, thermomètre, 310 x 1813 cm, Centre Pompidou

Plight est un condensé de l'œuvre de Beuys qui reprend plusieurs autres éléments composant son travail, comme le piano et le feutre, déjà utilisés dans *Infiltration homogène pour piano à queue* de 1967. Cette installation se présente sous la forme de deux chambres qui se succèdent selon un plan en L.

Plight (« situation pénible» en anglais) est une installation dans laquelle l'impression de contrainte est vécue physiquement, il faut se courber pour passer sous les rouleaux de feutre et pénétrer à l'intérieur de l'œuvre. Sa perception est avant tout physique, la sensation d'enfermement est produite par la double rangée de rouleaux en feutre superposés qui s'affaissent légèrement et plissent, dégageant une légère odeur de renfermé. Le plafond bas accentue la sensation de confinement et d'oppression. Interrogé au sujet de cette œuvre, Beuys répond par une boutade donnant, comme raison de l'installation, la nécessité d'atténuer les bruits d'un chantier voisin de la galerie londonienne pour laquelle elle fut conçue, à l'automne 1985. L'œuvre n'est pas sans rappeler une caverne dans laquelle les sensations sont doubles voire contradictoires. La chaleur générée par ce matériau qui étouffe les sons crée d'abord un sentiment de malaise, d'étouffement. Dans cet environnement confiné, on se sent à la fois protégé mais aussi coupé du monde. Les

bruits de la vie ne sont plus qu'un inaudible murmure. Seuls les pas du spectateur sont susceptibles de produire un son. Tout est gris, silencieux et lourd.

Dans la seconde pièce se trouve un piano noir fermé, non enveloppé. Le silence de l'instrument est amplifié par l'isolement phonique de la pièce. Le spectateur pénètre dans cet espace comme dans une caverne où tout fait appel au son pour mieux en souligner l'absence. Le silence est pesant, il envahit l'espace. Il prend ici une dimension tangible, une épaisseur tactile véhiculée par le feutre. Aucune sonate ne sort du piano fermé. Le spectateur fait l'expérience singulière du silence vécu, non pas seulement comme manque de son, mais comme présence active, lourde, oppressante. Il ne peut entendre la musique qu'intérieurement, comme un souvenir agréable et une aspiration à l'harmonie. À travers le feutre filtre le potentiel sonore du piano. Sur le dessus du piano est posé un tableau noir, à plat, et un thermomètre médical. Cette installation agit directement sur quatre des cinq sens du spectateur : le toucher avec le feutre et la chaleur qu'il génère ; l'odorat par l'odeur du feutre et la sensation de confinement qui modifie la respiration du spectateur, l'air respiré est sec et chaud ; la vue : le thermomètre et le tableau invitent à la lecture, la lumière crue des néons agresse le regard ; l'ouïe : le piano silencieux et les sons étouffés par le feutre qui habille les murs. Cette expérience aux confins du silence et de l'isolement génère une forte impression physique et éprouve les sensations du spectateur-visiteur.

Sources :

Site Internet et publications du Centre Pompidou



Ressources documentaires

Sculpture sonore

Vocabulaire des arts plastiques du XXe siècle, Jean-Yves Bosseur, Éditions Minerve

« Pour **Harry Partch**, considéré comme un de ses pionniers, la sculpture sonore doit conduire à une interaction des qualités visuelles et acoustiques des instruments inventés, afin d'engager la personnalité entière de l'individu, observateur ou actant, en une sorte de magie sonore et de rituel. Jugeant la musique européenne "incorporelle", il exige de la musique qu'elle s'adresse simultanément à l'œil; musique, mot, danse, lutherie instrumentale doivent se fondre en une parfaite unité d'intention.

On peut également citer l'idée de "sculpture musicale" esquissée par **Marcel Duchamp** vers 1911-1915 dans les notes accompagnant le projet de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* : "Sons durant et partant de différents points et formant une sculpture sonore qui dure".

Depuis, le phénomène n'a cessé de se développer.

À propos de leurs "structures sonores", présentées dans des musées, entendues au cours de concerts ou enregistrées sur disque, **Bernard et François Baschet** déclarent :

Nous avons essayé de faire une synthèse entre la sculpture et les sons, car il existe des rapports entre les sons et les formes... Le principe de ces "structures" est d'éviter l'emploi d'électricité ou d'électronique. Il est conforme à la tradition instrumentale historique. Les avantages de ces "structures" sur l'électronique sont, dans la création de sons nouveaux :

- le contact physique de l'exécutant avec la vibration;
- elles peuvent être utilisées comme décor de scène.

Les frères Baschet ont élaboré depuis plusieurs années des "structures sonores" pour des lieux spécifiques, notamment des fontaines musicales s'intégrant à des lieux de plein air.

Les premières sculptures acoustiques de **Jean Tinguely**, *Mes étoile s- concert pour sept peintures*, datent de 1958. Ses peintures y sont associées à des instruments de percussion. Placés sur des tableaux de bord, des interrupteurs permettent aux spectateurs de déclencher des effets sonores. En 1961, pour la galerie Iolas de New York, il monte un moteur sur un poste de radio, de manière à obtenir un balayage ininterrompu des ondes sonores. Il poursuit cette démarche dans plusieurs "sculptures radiophoniques" où le son se combine à des éléments comme l'eau et l'air par le biais de fontaines et de ballons.

Conçues vers 1985, les "Méta-harmonies" témoignent tout particulièrement de son désir d'associer machine et bruit ; aux bruits inhérents aux mouvements des machines viennent s'ajouter les sonorités d'instruments : pianos, cymbales, tambours, wood-blocks... *Fata Morgana* est ainsi une véritable usine à bruit. "Je dérange tout par les sons qui se déplacent. Vous avez deux ou trois percussions qui sont liées, mais si vous voulez de nouveau entendre les mêmes séquences de sons, vous devez attendre des années", déclare-t-il. Il y a là une manière d'introduire au sein du dispositif un certain désordre qui ouvre le projet sur une part de hasard et d'imprévisibilité.

Pol Bury est à l'origine de plusieurs objets où des cordes sont mises en vibration et entremêlent leurs fréquences (par exemple, les 12 et 13 cordes verticales et leur cylindre de 1973). À leur propos, Jean Tardieu écrit :

Incapable de savoir s'il est là pour voir ou pour entendre, il [le visiteur] est contraint de réviser ses conceptions habituelles, comme si le son était le produit nécessaire des formes et comme si ces mouvements ralentis, retenus, sans cadence perceptible, sans rythme soupçonnable, éveillaient l'idée d'une "intention d'égarement" qui nous rend pareils à des somnambules, les yeux ouverts, les mains en avant... Quel spectacle plus étonnant que celui où la vue, troublée, glisse insensiblement vers la perception auditive !... À force d'attendre que s'anime ou s'apaise la sorcellerie de ces chevilles motrices et que telle corde soit pincée puis telles autres et que le regard brouille les pistes de ces fils d'acier qui, par la vitesse de leur vibration, perdent leur consistance et leur rigidité, le visiteur ne se sent plus seulement "observé", comme par les "vivants piliers" du sonnet des Correspondances, mais obscurément mené... sans savoir où.
(Derrière le miroir, avril 1974.)

La préoccupation sonore est le plus souvent inséparable des projets d'environnement plastique de **Vassilakis Takis**. Dans son Autobiographie, il précise :

Ah ! si seulement je pouvais, avec un instrument comme le radar, capter la musique des sphères. Cette idée me fait oublier toutes les lois de l'art. Si cet objet pouvait capter et transmettre les sons en tournant, mon imagination serait couronnée.
(In Héléna et Nicolas Calas, *Monographies*, Paris, Galilée, 1984, p. 211.)

En 1963, il conçoit ses premières sculptures musicales, notamment sous la forme de pendules magnétiques. Parallèlement, il réalise un arrangement cathodique "accordé" par Earle Brown, *Bruit du vide*, où apparaît l'idée d'objets-instruments récepteurs de sons. Les propriétés physiques et mécaniques constituent à elles seules la "partition", qui ne cesse de se jouer dès que le processus est mis en mouvement. À partir de 1965, il associe sculptures, électro-aimants et pendules, et organise des environnements musicaux électromagnétiques. Les matériaux frappés par des marteaux pourvus d'électroaimants et d'interrupteurs suspendus au plafond sont soit des sortes de gong, soit des feuilles d'acier, ou encore des objets de récupération. Toutefois, jugeant les gongs trop "musicaux", il est rapidement amené à intervenir dans la conception et la fabrication des matériaux, les choisissant ou les calibrant selon l'espace dans lequel s'inscriront les sculptures sonores. C'est ainsi qu'il organise des "espaces musicaux" à partir de 1974.

En 1979, il élabore des "electro-musicals", qui se présentent sous la forme de tableaux. Pour chaque objet, une pointe d'acier vient frapper une corde tendue à travers la surface de la toile, le son produit étant amplifié.

Lorsque plusieurs "musicals" se trouvent réunis dans une salle d'exposition, une combinaison aléatoire de sons se propage et un véritable espace acoustique se constitue, qui permet au visiteur de percevoir un environnement toujours changeant, en dépit des propriétés inaltérables de chaque objet. Takis déclenche ainsi un dispositif très contrôlé, mais qui n'en laisse pas moins une place à des rencontres de phénomènes sonores non prévisibles et variables à l'infini.

Au départ, je n'avais pas l'intention de construire des "musicals"; je cherchais à concevoir une pièce magnétique, ce que j'appelle un "symétrique", en utilisant une corde et une sphère métallique qui monte et qui descend. En définitive, j'ai créé mon premier "musical" parce que j'ai mis les mains un peu plus haut et attrapé la petite sphère; le courant électrique a été coupé, la sphère est tombée sur la corde et l'objet est devenu sonore. J'étais très impressionné car, en fait, mon rêve aurait été de devenir musicien. À partir de là, j'ai construit toutes sortes d'autres instruments, présentés tantôt dans des expositions, tantôt au cours de performances, en particulier avec Nam June Paik, Charlemagne Palestine et Joelle Léandre. [...] Ils ont repris à leur compte les instruments installés à chaque fois dans un espace d'exposition car, pour ma part, je suis musicien sans le vouloir vraiment, privé de toute éducation musicale. [..] J'appelle ma musique "magnetic music"; les instruments avec lesquels je la réalise, je les nomme "musicals"; j'utilise toutes sortes de matériaux pour les fabriquer. [...]

Mes "musicals" ne sont pas composés ; même si je détermine un grand nombre d'aspects au moment de leur construction, je laisse malgré tout une certaine place au hasard. Mon intervention réside essentiellement dans le choix de la corde, de sa longueur, de la force magnétique pour frapper la corde. Dès le moment où vous mettez l'instrument en marche, c'est lui qui agit, qui fonctionne en grande partie par lui-même. C'est alors "presque" une composition musicale [...]. Chaque installation de "musicals" dépend de l'acoustique de la salle d'exposition que l'on met à ma disposition. Mon travail de composition réside largement en cela : savoir, en fonction de l'acoustique du lieu, si je placerai tel ou tel type d'instrument. C'est ce que j'appelle un "espace musical"; et je dois le tester avant de trouver les instruments adéquats (à base de tubes, de bandes métalliques...); tout cela se fait intuitivement. [...] Mon choix se porte sur le degré de tension de la corde, sur les objets qui la frappent, la nature des matériaux; mais je ne règle jamais une installation de "musicals" une deuxième fois. Par exemple, dans le cas de mon installation à Beaubourg, en 1990, de nombreux changements dans le son se sont produits à partir de ce que j'avais proposé à l'origine, mais sans aucun contrôle de ma part. Après cela en effet, c'est l'espace qui se met à fonctionner [...]. Le travail achevé, j'oublie, je disparaïs.

(Entretien avec Jean-Yves Bosseur, in *Le Sonore et le Visuel*, pp. 68-69.)

La coïncidence entre objet et son s'opère, dans *The Box With the Sound of Us Own Making* (1961) de **Robert Morris**, à partir du principe même de construction : "J'ai fabriqué la boîte (six morceaux de noyer assemblés en un cube fermé) avec des outils à main : marteau, scie, etc. Ça m'a pris trois heures. Au cours de ce travail, j'ai enregistré sur bande les bruits de la construction. Avant de fermer complètement la boîte, j'y disposai un petit haut-parleur." Ainsi les sons enregistrés pendant la fabrication de la boîte sont-ils entendus tandis qu'on voit l'objet achevé, l'activité sonore bruiteuse contrastant avec le caractère parfaitement statique de la forme cubique.

Paul Panhuysen est actuellement un des représentants les plus actifs de la sculpture sonore, fondateur en 1980, à Eindhoven (Pays-Bas), de l'Apollonhuis, centre où se sont multipliées les rencontres et les expositions en ce qui concerne installations, sculptures sonores et événements multimédias. Les installations qu'il conçoit sont fréquemment basées sur les vibrations amplifiées de longues cordes (de 2 à 150 mètres) disposées en fonction des environnements intérieurs ou extérieurs les accueillant et qui découpent l'espace, le rythment par un jeu de proportions dont les implications seront ressenties tant acoustiquement que visuellement. De durée indéfinie, ces installations sont parfois ponctuées de performances où la relation avec les sources acoustiques se révèle plus informelle et peut rejoindre certaines formes d'activité théâtrale ou chorégraphique. Les cordes métamorphosent le lieu investi en un instrument ne faisant plus qu'un avec l'œuvre elle-même, dessin à trois dimensions qui introduit, pour la perception, un paradoxe que P. Panhuysen exprime ainsi à propos de son installation *Swedish Music Wire* : "les cordes semblaient plus visibles lorsqu'elles furent sonores".

Parmi les artistes qui ont consacré une partie de leur activité à une telle recherche, citons également John Appleton, Max Eastley, Joe Jones. »

Installation

Vocabulaire des arts plastiques du XXe siècle, Jean-Yves Bosseur, Éditions Minerve

« Le phénomène de l'installation est issu de plusieurs facteurs, touchant à l'éclatement des catégories artistiques, à la quête d'espaces remettant en cause l'aspect frontal de la perception traditionnelle de l'œuvre, ainsi qu'à l'hétérogénéité des matériaux assemblés. Ce terme est parfois difficile à distinguer de ceux d'environnement, d'événements mixed-media, et un ensemble de sculptures sonores dans un lieu donné sera parfois qualifié aussi d'installation.

Plus généralement, l'installation suppose une réflexion sur les rapports susceptibles de s'instaurer entre plusieurs œuvres, selon la manière dont l'artiste détermine leur situation en fonction de la structure architecturale destinée à les accueillir.

Robert Ryman estime par exemple que les œuvres doivent fonctionner dans des rapports étroits avec les lieux

et les espaces destinés à les accueillir et que, pour la plupart, elles ne sauraient se satisfaire des normes habituelles d'exposition. Si l'œuvre ne se trouve pas mise en situation selon des conditions spécifiques, elle risque de se réduire à la simple présentation des éléments immédiats qu'elle contient, sans que soient prises en compte les tensions, voire les conflits, qui peuvent s'établir entre elle et l'espace environnant, et qui contribuent à lui donner toute sa portée. »

Voir aussi environnement, **in situ**, **process**, **ready-made**.

Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne

Florence de Mèredieu, Bordas

Du son comme matériau

« La Musique [...]. Son élément propre est l'intérieur même, le sentiment invisible ou sans forme, qui ne peut se manifester dans l'extérieur et sa réalité, mais seulement par un phénomène extérieur qui disparaît rapidement et s'efface de lui-même. » (Hegel)

Entre pesanteur et apesanteur : le son

« [...] la matière picturale ne sera guère plus lourde que la matière musicale. »
(Henri Valensi)

« La musique [...] est trop en deçà du monde et du désignable pour figurer autre chose que des épures de l'Être, son flux et son reflux, sa croissance, ses éclatements, ses tourbillons. »
(Maurice Merleau-Ponti)

La musique fut traditionnellement conçue par les philosophes (Platon, Goethe, Kant, Hegel) et par les artistes (Klee, Matisse, etc.) comme le plus immatériel de tous les arts. Hegel considérait ainsi la nature du son comme relevant de « l'idéalité du matériel ». Envisagée comme pôle d'attraction spirituel, la référence musicale fut un des facteurs qui permirent à Kandinsky de progresser vers l'abstraction. Une série d'œuvres, échelonnées de 1910 à 1914, et numérotées de 1 à 35, porte significativement le nom d'Improvisations. Pour Henry Valensi, qui fut, après 1913, le créateur du « Musicalisme », la composition d'un tableau s'appuie sur les grandes lois de la composition musicale : rythme, dynamisme, leitmotiv, etc. La dimension musicale des œuvres plastiques reste alors, toutefois, simulée. Métaphorique. Ce qui ne minimise d'ailleurs en rien l'importance de l'apport de l'art musical aux arts plastiques. Nombre d'artistes y puiseront leurs références. Klee et Kandinsky ont fréquemment insisté sur la tonalité propre à chaque couleur, la musicalité picturale allant d'ailleurs pour Kandinsky dans le sens de cette spiritualisation qui menait progressivement tous les arts vers un but ultime : l'immatériel. Cette correspondance entre les arts (musique, théâtre, peinture, architecture, cinéma) jouera un rôle important au sein du Futurisme et, plus tard, au Bauhaus.

Tout en tenant compte de la dimension globalement abstraite des sons, on peut distribuer ceux-ci selon leur plus ou moins fort degré de matérialité ou d'immatérialité.

A l'égal de ce qui se passe dans le monde des couleurs, il est des sons lourds, pesants, bruts, concrets et d'autres aériens, légers. Angéliques. Ce que notait précisément Kandinsky : « Cette propriété du jaune, qui tend toujours vers les tons les plus clairs, peut atteindre à une intensité insoutenable pour l'œil ou pour l'âme. Ce degré de puissance, il résonne comme une trompette aiguë dont on sonnerait toujours plus fort, ou comme une fanfare éclatante » (Du spirituel dans l'art, p. 122). Ces influences et correspondances entre la musique et les arts plastiques s'exercent, au reste, dans les deux sens. Les notions de rythme, de tempo, etc., renvoient davantage à des préoccupations formelles et musicales. Ce que l'on nomme, par contre, la coloration ou la tessiture d'un son semble provenir d'une contamination inverse des arts musicaux par les arts plastiques.

Les précurseurs

« Ce cercle limité de sons purs doit être brisé et l'infinie variété des bruits doit être conquise. »
(Luigi Russolo)

Dès le XIXe siècle, on signale l'existence de « tableaux à musique ». Un carillon dissimulé derrière la toile se déclenchait suivant un mécanisme d'horlogerie : [...] il y a un mois, mon concierge fut, lui aussi, piqué de la tarentule du modernisme artistique. Il fit repeindre son tableau par un élève de M. Signac. Il fit changer le mécanisme du carillon. Aujourd'hui le clocher s'érige dans une pluie de petits pains à cacheter multicolores et, quand l'horloge marque midi, le nouveau carillon joue la Chevauchée des Wa1kyries. Le tableau impressionniste à musique

wagnérienne, voilà, n'est-ce pas, le comble de la modernité en art » (Aurier, cité in F. Popper, *L'Art cinématique*, p. 18). Mais, en dehors de ces quelques avatars de l'art populaire, il faudra attendre les avant-gardes du début de ce siècle, soucieuses d'établir des passerelles entre les arts et adeptes de la correspondance des sens, pour que le son soit pris en compte au sein des arts plastiques. Le seul ready-made sonore de Duchamp se nomme *A bruit secret* (1916) : composé d'une pelote de ficelle arrimée entre deux plaques de cuivre, il contient un objet inconnu, placé là par Arensberg. En 1918-1919, Balla inaugure chez lui un spectacle mobile : deux poissons y évoluent au son d'une musique expérimentale de Kleen.

Mais ce sont la plupart du temps des recherches menées parallèlement à la sphère des arts plastiques et relevant plus du théâtre proprement dit. Le son n'est, en effet, que très rarement intégré à l'oeuvre plastique pure (peinture ou sculpture). Le concept même de « polyphonie » mènera d'abord les peintres futuristes italiens à intégrer dans leurs toiles des composantes multisensorielles, comme l'ensemble des odeurs, des lumières, des sons, des mouvements qui composent ordinairement le spectacle de l'agitation urbaine (*Carrà, Cahots de fiacre ; Ce que m'a dit le tram ; les Bruits du café nocturne*, 1914). Attachés au principe de synesthésie, ou correspondance entre les sens, les futuristes composent leurs tableaux de manière musicale, jouant sur des effets de pulsation, sur l'enchaînement de rythmes chromatiques ou plastiques. Deux manifestes illustrent ces recherches : *la Chromophonie et la Couleur des sons*, de Prampolini, *la Peinture des sons, bruits, odeurs*, de Carrà. Quant à la poésie de Marinetti, elle vise elle aussi à englober des éléments sonores, comme les onomatopées.

Issues conjointement de la poésie mot-libriste (marquée par le passage du vers libre aux « mots en liberté ») et de l'exaltation des bruits de la grande ville, les recherches de Russolo sur *l'Art des bruits* (1913) l'amèneront à se détacher de la peinture et à effectuer une tournée de concerts. S'efforçant d'atteindre une dissonance maximale, le bruitisme combine les sons les plus discordants : rires, hurlements, raclements, sifflements, ronflements, sanglots, râles, etc. Pierre Scize, journaliste, décrira de manière pittoresque le Concert bruitiste de Russolo qui eut lieu en 1921 au Théâtre Hébertot : « Le hululeur qui grogne, le grondeur qui barrit, le crépiteur qui stridule, le strideur qui miaule, le bourdonneur qui siffloie, le glouglouteur qui hoquette, l'éclateur qui mugit, le sibilleur qui émet de profonds rots, le croasseur qui vrombit, le froufrouteur qui chuinte... » La plupart de ces sons ont une origine corporelle ou proviennent des bruits de la grande ville, entendue comme source privilégiée de matériaux sonores et concrets. C'est ainsi que Russolo cherchera des équivalents aux bruits « riches en sons harmoniques » des dynamos, des moteurs et des centrales électriques. Dans les années 20, il mettra au point un nouvel instrument, le Rumorharmonium, précurseur du « piano préparé ».

Dada, le Lettrisme, la poésie sonore

« Le poème pousse ou creuse un cratère, se tait, tue ou crie le long des degrés accélérés de la vitesse. Il ne sera plus un produit de l'optique, ni du sens ou de intelligence... » (Tristan Tzara)

Les séances mouvementées du cabaret Voltaire, fondé à Zurich par Hugo Ball au début de 1916, firent une large part à des manifestations sonores et vocales, menées dans le sillage de cette opération systématique de destruction du langage à laquelle se livre Dada. 'Tout un ensemble de poèmes « sonores », « phonétiques », « statiques », « simultanés » ou « bruitistes » déferlent alors sur le groupe des artistes zurichois (Hall, Tzara, Huelsenbeck), qui s'inscrivent, sur ce point, dans le sillage de recherches déjà entreprises par les expressionnistes allemands, pour lesquels le mot et la phrase n'acquièrent tout leur sens qu'au travers de leur dimension orale. D'où une véritable inflation de pamphlets, de proclamations, délire verbal qui a pour but d'agresser le public. D'un poète comme Stramm, qui casse la langue et désosse la syntaxe, on a alors pu dire qu'il était un « bègue génial ». Parallèlement au groupe Dada de Zurich, Hausmann mène de son côté, à Berlin, des expériences sonores et phonétiques complexes, fondées non seulement sur le mot, mais aussi sur la lettre.

Au début des années 60, les recherches sonores menées par des plasticiens comme Dufrêne ou Rotella s'apparentent pour l'un au contexte de la poésie sonore, du lettrisme, et pour l'autre à la découverte des rythmes afro-cubains. Parallèlement à son ralliement à l'aventure du lettrisme et de l'affichisme, Dufrêne poursuit des expérimentations sur le son inarticulé, le cri brut et la musique concrète vocale (*Tombeau de Pierre Larousse* 1958 ; V.41). Lointain descendant de la « poésie phonétique » des dadaïstes (Hugo Ball, Schwitters, Hausmann), inspiré par les musiques primitives et les rythmes afro-cubains, Rotella est l'inventeur du langage « épistaltique », musique vocale à base de récitatifs, de sons bruts et de cadences titaniques brusquement syncopées. Certaines expériences sont menées conjointement par des poètes et des plasticiens. En 1958, Degottex réalise une expérience d'intégration des espaces sonores et visuels. Ce sont les « Sept Métasignes », accompagnés d'un « Poème-Partition » de Bernard Heidsieck. C'est une volonté de « projection » de la langue qui anime ce dernier, projection dans l'espace social et public. D'où l'importance des lectures et manifestations qui marquent fortement la poésie visuelle, sonore et concrète. C'est dans cette voie que s'engageront Brion Gysin, Dufrêne, Henri Chopin, etc. Textes, sons, voix sont traités comme un matériau à découper, à scander, à travailler au millimètre près. Cris, vociférations, souffles et bruitages divers complètent ces triturations et manipulations de la langue.

Sculptures et environnements sonores

« Et on entend le métal penser en regardant se mouvoir et décliquer à travers d'invisibles tourniquets d'inquiétantes formes flottant librement - froide musique minérale et bleue du métal qui pense - Dans les champs électromagnétiques des sculptures de Takis on ^{entend} le métal penser... » (William Burroughs)

L'utilisation du son réel est dans les arts plastiques, somme toute, relativement récente et rare. A Caracas, l'Aula Magna de l'université s'orne d'un immense plafond acoustique de Calder. Ses premières machines, celles du début des années 30, comportaient un petit moteur qui faisait un bruit de crécelle. Les grands mobiles réalisés plus tard cliquetaient dans le vent. Les actions et événements de Gutai ne se passèrent bien évidemment pas du son. Comme ce concert de clochettes d'Atsuko Tanaka, ou bien le signal d'alarme de Kanayama couplé avec deux signaux lumineux rouges qui s'éteignaient alternativement, tandis que la sonnerie retentissait en continu. Viendront ensuite le lumino-cinétisme des années 60 (Schöffer), les environnements multimédias des années 70 (le Grand Sommeil, l'Introscape d'Edmund Alleyne) et la vogue des actions ou happenings (la fameuse symphonie monoton d'Yves Klein faisant effet de précurseur). Le son se trouve intégré dans une œuvre qui n'a désormais plus rien à voir avec la traditionnelle peinture de chevalet ou la sculpture monolithique.

L'idée de la symphonie monoton remonte à 1949. Klein la conçoit alors comme « une seule masse musicale s'imprégnant dans l'espace ». Privé de son attaque et de sa fin par un procédé électronique, ce « son » continu sortait et pénétrait dans l'espace de manière insensible. Cela provoquait « une sensation de vertige, d'aspiration de la sensibilité hors du temps - cette symphonie n'existait pas tout en étant là, sortant de la phénoménologie du temps parce qu'elle n'était pas née, ni morte après l'existence au monde de nos possibilités de perception consciente. C'était du silence, présence audible ! » (cité in Yves Klein, Centre Georges-Pompidou, p. 175). On n'est pas loin, on le voit, de certaines des expériences menées plus tard par John Cage sur le silence. Cette symphonie sera jouée en mars 1960, lors de la démonstration et du cérémonial public des Anthropométries, et définitivement mise au point par Klein en 1961. Il en augmentera alors la structure orchestrale (20 chanteurs en deux chœurs alternés, 10 violons, 10 violoncelles, 3 contrebasses, 3 flûtes, 3 hautbois, 3 cors) et fournira les consignes suivantes : « Durée 5 ou 7 minutes + 45 minutes de silence absolu et net - Personne ne bouge dans l'orchestre. Interprétation - très vive - tendue - continue. Aucune attaque ne doit être perceptible — il ne faut pas sentir les coups d'archet. » On est bien ici au point zéro du son.

Il est un certain nombre de cas dans lesquels sculpture et peinture produisent elles-mêmes des sons, ou bien se trouvent envahies, baignées dans un univers sonore. Chose fréquente chez Takis, dont on ne compte plus les environnements musicaux (Pendule musical, 1965 ; Musical, 1978), ponctués de gongs, de cordes musicales tendues dans l'espace, de longues tiges métalliques actionnées à la façon d'un pendule et dont les mouvements, oscillations et vibrations frappent des fils métalliques. Associés à la lumière et au mouvement, les sons sont répercutés par un haut-parleur. Il s'agit là de parcours visuels minimaux et sonores. Le son occupe également une extrême importance dans les machines et les assemblages conçus par Tinguely, machines qui ne sont guère célibataires, tant elles mêlent et mixent de matériaux et de bruits divers : grincements et crissements des poulies, des bielles, frottements des différents organes de la machine, sons réels, « naturels » ou fabriqués, et jusqu'à la voix humaine, comme dans l'Enfer (1984). Expression conjointe du chaos et d'un ordre habitant et intégrant ce chaos, le son est au temps ce que le mouvement est à l'espace, un principe d'organisation et de désorganisation. Partant d'une molécule (le son) ou d'un amas de molécules (divers bruits), le matériau sonore est diversement broyé et malaxé, traité de façon dérisoire. Sons rouillés, stridents. Le « grand relief sonore » de 1955 comprend un assemblage « polymatériel » monte sur un système de roues dentées et englobant caisses de bois, bouteilles de verre, boîte, de fer et pots en grès. Mis en mouvement, les objets s'entrechoquent, se heurtent, chacun produisant un son spécifique. « Mes étoiles, Concert pour sept peintures » exposé chez Iris Clert en 1958, nous conduit au seuil de l'audible. Il s'agit dans tous les cas d'une forme de musique concrète, faite de bruits plus que de sons.

Oracle, de Rauschenberg (1965), environnement sonore composé d'éléments en tôle galvanisée, associe un escalier sur roulettes, une baignoire avec douches, un encadrement de fenêtre et une portière de voiture. Une batterie, un haut haut-parleur et un poste récepteur permettent de capter le son de diverses radios new-yorkaises. Les bruits de la métropole moderne constituent ici un matériau sonore dont le public, armé d'une télécommande, peut faire varier la vitesse. De manière paradoxale, puisque l'étoffe est par définition un matériau mou ne rendant aucun son, Pistoletto monte en 1968 un Orchestre de chiffons : d'un cercle de chiffons et de textiles divers s'échappe un son, produit par la vapeur qui s'échappe de bouilloires placées sur des plaques chauffantes. Le chuintement et l'éclair bleuté des bouteilles de gaz associées par Kounellis à ses sculptures environnementales (Sans titre, 1985), composées d'acier, de cuivre, de sacs de toile, etc., participent encore de cette théâtralisation et de cette mise en son d'environnements plastiques. Comme les sculptures lumineuses et sonores de Jonathan Borofsky (Light Spectrum Paintings, 1990).

Le son permet d'ancrer l'œuvre au sein d'une réalité spatio-temporelle et peut alors fonctionner soit dans le sens du réalisme, soit tout au contraire dans le sens d'une déréalisation. Un environnement de Donigan Cumming met de la sorte en scène de grandes reproductions photographiques d'Elvis Presley, avec en musique de fond des enregistrements des fans de la star. Quant à la mise au point d'environnements sonores interactifs, elle permet aujourd'hui au spectateur de jouer avec des sons et des images, qui se déclenchent à l'aide de commandes, par

l'intermédiaire de la voix ou du geste. Faraday's Garden (1993), de Ferry Hoberman, en est un des exemples les plus réussis et les plus humoristiques. Une foule d'appareils et de robots ménagers (machines à écrire, projecteurs de diapos, aspirateurs, moulins à café, centrifugeuses, etc.) sont déclenchés par le passage du spectateur sur un plancher contenant différents capteurs. Les instruments hybrides (Test Site, 1993) de Ken Butler, bricolés à l'aide d'instruments de musique mais aussi d'objets divers, s'animent de même dans le sillage du visiteur.

Du son à l'image et de l'image au son la vidéo

« *Un unique matériau* » (Vasulka)

Il y a, dans le rapport son / image, deux possibilités : l'image produit ou appelle le son, ou bien, tout au contraire, le rapport est renversé il ne s'agit plus pour le son d'accompagner une image, mais de générer conjointement l'image et le son. Que le son produise une image. C'est ce qui advient dans les Polytopes de Xenakis ou le Corticalart de Pierre Henry, des électrodes captant, dans ce dernier cas, les ondes cérébrales du musicien, ondes qui sont alors traduites en couleurs et en sons. On rejoint de la sorte l'interférence et le mélange des arts, la synesthésie présente dès le Futurisme. Le cinéma fut également très tôt l'occasion de recherches portant sur la correspondance de l'image et du son. En 1923, Eggeling met au point Symphonie diagonale, film jouant sur la correspondance des lois d'équilibre visuel et sonore et tenant compte des divers paramètres communs à l'image et au son : la proportion, l'intensité, le nombre, la position. Hans Richter (Rythmus 21) et Walter Ruttmann (opus 1, 2, 3, 4 et 5) poursuivront ces recherches.

Un historique du son dans la vidéo comme dans les arts plastiques (sculpture, peinture, environnements, happenings) débouche sur un constat : les affinités dans le travail sur le son et sur la vidéo. Lorsqu'en 1963 Paik découvre les ressources de la vidéo, il étudie la musique électronique avec Stockhausen. C'est alors qu'il démonte les circuits électroniques, utilisant des aimants, inversant les diodes, connectant des transistors afin de provoquer parasites et distorsions de l'image et du son. Il s'agit là de « téléviseurs préparés », déconstruits sur le modèle des « pianos préparés » de John Cage. Par la suite, les recherches des Vasulka, celles de Bill Viola se situent elles aussi aux confins de la vidéo et de la musique expérimentale. « J'ai toujours affirmé que la vidéo était plus proche de la musique que de l'écriture, que de la peinture ou de la photographie, écrivait Viola. Composer des images en vidéo, c'est la même chose que composer de la musique; dans les deux cas, on ordonne des événements selon un temps précis. »

Entre les arts plastiques (peinture, sculpture, ordinairement silencieuses) et la vidéo, issue à l'origine - et tout au contraire - d'une télévision très bavarde, il se produit des chiasmes, des interférences et entrecroisements. Les actions de Paik sont de même, au départ, indissociables du jeu de Charlotte Moorman et de son violoncelle. Une grande part des expérimentations menées au Kitchen, fondé à New York en 1971, portent sur ces relations du son et de la vidéo. L'utilisation de synthétiseurs de sons et d'oscillateurs a permis de jouer sur les interactions du son et de l'image. « En jouant de cette interaction – le son produisant de l'image -, explique Woody Vasulka, nous avons compris qu'il y avait là un unique matériau : ce sont des voltages et des fréquences qui produisent des sons et des images. Cette unicité du matériau de base a sans doute été pour nous la découverte la plus importante avec l'interactivité. Ainsi, nous pouvions générer ou contrôler l'image par le son. Et ce matériau avait pour nous une présence physique. Quand vous travaillez ainsi sur quelque chose, vous avez besoin de le matérialiser. On ne peut travailler uniquement sur des concepts abstraits et produire des images » (citée in Steina et Woody Vasulka Vidéastes, 1969-1984, p. 14)

Il y a encore lieu de souligner le lien étroit que la vidéo a entretenu avec certains courants artistiques. Avec le mouvement Fluxus et le happening naissant (Macuinas, Paik, Vostell). Les concerts Fluxus (Variations sur un thème de Saint-Saëns, de Paik et Charlotte Moorman, etc.) donneront lieu à de véritables performances, à des actions multimédias utilisant tous les arts (musique, théâtre, poésie, arts plastiques). En Europe et aux États-Unis, ils se prolongeront jusque dans la vie quotidienne en de gigantesques fêtes collectives, peintres et musiciens s'associant pour créer des événements. On verra ainsi Rauschenberg, Oldenburg, Kaprow écrire l'équivalent de partitions. Le son y est généralement traité de manière destructrice. Il ne faut d'ailleurs pas oublier qu'un des premiers actes de naissance de la vidéo comme art (et non plus comme seul instrument de reportage ou comme seul médium narratif) fut de perturber le son (parasites de Paik, TV Décollages de Vostell) ou tout simplement de le couper, l'appareil de télévision cessant d'être un instrument de communication ou de transmission d'un message pour devenir un pur module lumineux. Le médium vidéo acquiert ainsi une part de sa dimension plastique en devenant silencieux. Il rejoint alors la peinture et la sculpture, traditionnellement si peu bavardes.

Les happenings : Beuys, Fluxus, Cage et La Monte Young

« *Apporter sur scène une balle de foin et un seau d'eau, pour que le piano puisse manger et boire. L'exécutant a le choix entre nourrir lui-même le piano ou le laisser se nourrir lui-même* »

(Composition n°1 de La Monte Young)

« *Méthode d'écriture musicale étudiée Duchamp.* » (John Cage)

Tout au long de ce siècle, une sorte de correspondance se manifeste entre l'évolution des principes de la composition musicale et celle des arts plastiques. Dans les années 20, le dodécaphonisme, qui travaille sur la dissonance, fait du son l'équivalent d'une donnée brute, d'un matériau. Il s'agit déjà en un sens de pratiquer ce que Cage préconisera par la suite : « laisser être les sons ce qu'ils sont ». Et il y a alors comme un primitivisme de la dissonance, celle-ci se manifestant par voie de cris, par des chocs sonores qui rejoignent la tendance au primitivisme des arts de ce début de siècle. De même le collage d'éléments sonores hétérogènes que l'on trouve dans certaines œuvres de Stravinsky (Petrouchka ; 1^ooiseau de feu) ferait-il penser à une sorte de « cubisme musical ». Au début des années 60, le développement du happening a largement contribué à introduire le son au sein d'œuvres qui ne relèvent d'ailleurs plus seulement de l'univers des arts plastiques, mais plus généralement d'une forme d'art total. En 1969, une des actions de Denis Oppenheim (Sound Enclosed Area) consistait dans l'enregistrement du son de ses pas, alors qu'il marchait dans Milan, encerclant ainsi une partie de la ville.

En 1952, au Black Mountain Collège, Cage, Tudor, Rauschenberg et Cunningham s'associent pour produire une de ces actions multimédias auxquelles on donnera par la suite le nom de « happenings » ou d'« événements ». Cage y fait une conférence sur le bouddhisme zen ; Tudor joue sur le fameux « piano préparé » de Cage (piano sur les cordes duquel ont été disposés divers objets modifiant les sons) ; les toiles blanches de Rauschenberg occupent les murs ; Cunningham et ses danseurs évoluent dans les travées ; des films sont projetés dans la salle. Le spectacle est caractérisé par la simultanéité de ces actions, qui en font une sorte de collage animé et mouvant. Ce principe du collage, ou « théorie de l'inclusion », qui veut que n'importe quel son puisse être inséré dans une œuvre musicale, aura des répercussions plastiques sur les montages et les assemblages de Rauschenberg, n'importe quel objet ou n'importe quelle image pouvant, à son tour, être intégré à l'œuvre plastique. Ce fut, comme nous l'avons vu, un des principes qui ont présidé à l'agencement de Rébus.

Sans doute peut-on encore, dans le sillage de John Cage, envisager le silence comme une dimension sonore à part entière, le mode de présentation des œuvres jouant alors un rôle déterminant dans la perception de celles-ci. La première pièce silencieuse de Cage, 4'33", sera suivie d'une deuxième pièce, 0'00", faisant référence à un temps zéro et marquant l'évanouissement et la disparition de toute structure ou forme musicale dans un instant infime qu'on pourrait concevoir sans doute, à l'instar de l'infra-mince de Duchamp, comme une catégorie limite. Il n'y a désormais plus de mesure temporelle et Daniel Charles, se référant à la peinture, évoque à ce propos la notion d'informel : la forme s'est diluée, les contours ont disparu. En ce qui concerne les nouvelles musiques, leurs interférences avec les arts plastiques se produisent encore au niveau de la partition, celle-ci apparaissant comme concrétisation et mise en espace de l'univers sonore. Ainsi en est-il pour Daniel Charles de ce graphique effectué sur papier quadrillé par Morton Feldman (Intersection 3) et qui donne à l'interprète la clef de ses interventions possibles : « Le dessin obtenu rappelle, mutatis mutandis, certaines esquisses pour un Boogie-Woogie de l'âge mûr de Mondrian : au sein de chaque bloc ainsi mis en relief, l'instrument doit entrer - et cela à n'importe quel instant, comme on traverse un carrefour à n'importe quel instant d'un feu vert ». (Daniel Charles, Gloses sur John Cage, p. 41).

En 1963, à l'académie de Düsseldorf, Beuys organise le premier concert Fluxus. Y participent notamment Brecht, Macuinas, Paik, Vostell. Beuys y joue sa Symphonie sibérienne. Celle-ci s'ouvre sur une composition musicale de Beuys, suivie de l'interprétation d'une pièce d'Erik Satie. Autour du piano sont agencés des monticules de terre ; un lièvre mort pend au tableau noir situé derrière le piano. Beuys reliera ces éléments d'un fil de fer et incisera l'animal afin d'en extraire le cœur. Relèvent encore de la sphère sonore la puissance énergétique et l'éloquence du verbe de Beuys : lettres de l'alphabet (le chef) propos sibyllins ou discours articulés prononcés en mainte occasion : professorale, sociale, politique. La performance rompt avec le rituel ordinairement en place dans ce genre de cérémonie. En 1964, lors d'un autre concert, la presse allemande relatera ainsi l'événement : « L'Absurde : le professeur Joseph Beuys de l'académie des arts de Düsseldorf est venu à Aachen pour jouer du piano avec une poudre détergente Omo. » D'autres actions et performances suivront, à caractère multimédia, avec utilisation du son (Iphigénie / Titus Andronicus ; Comment expliquer la peinture à un lièvre mort ?, etc.).

C'est sur la voix humaine que Beuys insiste, aussi bien que sur les sons en provenance du corps - battements cardiaques, amplifiés par des micros, etc. Les divers instruments constituent autant d'échos à cette caisse de résonance que représente le corps. Ainsi en, est-il de l'orgue utilisé durant l'action le Bâton d'Eurasia (1968) : « Je voulais, dit Beuys, une sonorité [...] qui semblerait émaner de la tête. Je voulais atteindre un mouvement dans le cerveau, un travail qui d'une part aurait l'air de venir de la tête, de l'esprit, et qui d'autre part serait en relation avec la représentation de l'étendue... » (Par la présente je n'appartiens plus à l'art, p. 68). Il y a alors fusion et réunion dans le son des deux pôles qui circonscrivent le champ où se meut l'homme, le matériel (l'étendue) et l'immatériel (l'esprit). D'où encore l'importance dévolue au, silence, comme dans ces instruments muets que l'on rencontre si fréquemment dans son œuvre — pianos de terre et gramophone muet...

Une exposition au centre Pompidou :

SONS & LUMIERES UNE HISTOIRE DU SON DANS L'ART DU XXE SIECLE

Quatre cents œuvres retracent le mouvement d'interaction du visuel et du sonore au cours du XXe siècle et offrent un épilogue ancré de plain-pied dans le XXIe siècle, laissant la voie ouverte à de nouvelles interprétations. Le XXe siècle, souvent considéré comme un moment de convergence et de dialogue des arts, a abondamment décliné ce credo. Les arts de la lumière, le cinéma et la vidéo offrent tout au long du siècle un terrain d'investigation particulièrement fertile aux confrontations entre l'image et le son. Au cœur des préoccupations contemporaines, le mouvement d'interaction du visuel et du sonore exprime une évolution fondamentale de l'expression artistique.

Dans son poème *Correspondances*, Baudelaire écrivait "les couleurs, les parfums et les sons se répondent". Le XXe siècle, souvent considéré comme un moment de convergence et de dialogue des arts, a abondamment décliné ce credo. Les arts de la lumière, le cinéma et la vidéo offrent tout au long du siècle un terrain d'investigation particulièrement fertile aux confrontations entre l'image et le son. Au cœur des préoccupations contemporaines, le mouvement d'interaction du visuel et du sonore exprime une évolution fondamentale de l'expression artistique.

Couvrant tout le XXe siècle, l'exposition *Sons et Lumières* se propose de mettre en évidence les moments forts de cette histoire. Projet d'envergure, elle apparaît, depuis l'exposition *Vom Klang der Bilder* à Stuttgart en 1985, comme la plus grande manifestation consacrée aux relations entre le son et les arts plastiques au XXe siècle, à ce jour.

Lien : <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/c7Gojxn>

Bibliographie

Catalogue de l'exposition *Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du 20^e siècle*, éditions du Centre Pompidou, Paris, 2004

Gérard Denizeau, *Musique et arts visuels*, Honoré Champion, Paris, 2004

Luigi Russolo, *L'Art des bruits, Manifeste futuriste de 1913*, Editions Allia, Paris, 2003

Dossier L'Objet d'Art, hors-série, n°102, déc. 2003, *Aux origines de l'abstraction*, musée d'Orsay

Catherine Zintler, *Peinture et musique*, Presses Universitaires du Septentrion, France, 2002

Jean-Yves Bosseur, *Musique et arts plastiques*, Minerve, France, 1998

Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Bordas, Paris, 1994

Jean Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Seuil, France, 1974

L'art à l'ère du numérique, Bruce Wands, Thames & Hudson, Chapitre : Performances, art musical et sonore

Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts