

Université de Liège
Faculté de philosophie et lettres
DEA interuniversitaire en art actuel
2005/2006

**Installation sonore,
les résonances sociales de l'effet**

Pierre-Laurent Cassière

à mon grand-père qui un jour, dans une forêt, m'a dit : « Écoute... »

Sommaire

<u>Présentation</u>	4
<u>Problématique</u>	5
<u>Précisions sur les termes :</u>	
1. Installation sonore	6
2. Effet	7
3. Spectateur	8
<u>Prélude : Remplacement historique</u>	10
Première partie : Corps sonnants	
1. <u>Diabolus</u> , Finnboqi Pétursson : une antimusique	18
2. <u>Empty Vessels</u> , Alvin Lucier : vaisselles vides et corps pleins	22
3. <u>Memento</u>	26
Deuxième partie : Silences éloquents	
1. <u>Amplified Pavilion</u> , Miriam Bäckström et Carsten Höller : <u>une répétition simultanée</u>	28
2. <u>Time Piece</u> , Max Neuhaus : la densité de l'absence	35
3. <u>Memento</u>	42
Troisième partie : Écoute plastique et corps social	
1. <u>Types d'écoute</u>	
A. Adorno : la rigueur de l'écoute structurelle	44
B. Schaeffer : l'objectivation de l'écoute réduite	46
C. Schafer : l'écologie du paysage sonore	47
D. Barthes : l'évolution en trois écoutes	49
E. Une écoute utopique : l'écoute plastique	51
2. <u>Des expériences ouvertes</u>	54
3. <u>Des formes réflexives sur la liberté</u>	58
Conclusion	62
Bibliographie	64

Présentation

Si la légitimité des pratiques sonores au sein des arts plastiques n'est plus à démontrer, leur reconnaissance hors du champ musical est très récente. La première exposition consacrée aux relations entre musique et arts-plastiques fut organisée en 1980 à l'Académie d'Art de Berlin. Elle était titrée *Für Augen und Ohren* ("Pour l'œil et pour l'oreille") et portait en fait sur l'ensemble des développements de la musique mécanique. Elle incluait ainsi un vaste panorama d'objets musicaux tels des automates, orchestrions et autres pianos mécaniques. Son objet était donc bien loin de ce qui est qualifié aujourd'hui d'art sonore.

C'est à L'ARC, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, que revient d'avoir organisé, pendant l'été de cette même année, une exposition d'œuvres plastiques contemporaines ou modernes utilisant le son comme médium. Étaient ainsi présentées des pièces des frères Baschet, de Luigi Russolo, Bill Fontana, Sarkis, Wolf Vostel, Ben, Joseph Beuys, Bernhard Leitner, George Brecht ou encore Robert Morris pour ne citer qu'eux.

Ce médium a ensuite bénéficié d'un intérêt croissant dans le champ des arts dits « visuels », comme en témoignent les grandes expositions qui lui ont été consacrées depuis. Citons par exemple *Mur du Son* et *Murmures* qui se sont tenues en 1995 à la Villa Arson, à Nice, *New York, New Sound, New Spaces*, en 2002 au MOCA de Lyon, ou plus récemment l'exposition rétrospective *Sons et Lumières* au Centre Pompidou, à Paris, en 2004.

L'art sonore¹ regroupe en fait un ensemble de pratiques très différentes, allant de la sculpture à la performance, en passant par les pratiques audio en réseau, les systèmes interactifs, la phonographie, la spacialisation audio etc. Il est évident que les technologies audionumériques, apparues il y a une trentaine d'années, ont considérablement favorisé cet essor. Aussi passionnantes qu'elles soient, nous laisserons pourtant ces problématiques technologiques de côté dans l'étude qui nous intéresse ici, pour nous concentrer sur des questions liées plus spécifiquement aux modes de réception induits par des œuvres sonores placées dans l'espace, physique et social et couramment appelées installations sonores.

¹ L'appellation a d'abord existé en anglais, « sound art » et en allemand, « Klangkunst » avant d'être traduite en français sous le terme d' « art sonore ».

Problématique

Le terme d'«effet» a généralement une signification très péjorative lorsqu'il est appliqué à une oeuvre d'art. Il dénonce souvent la prédominance de l'apparence sur le concept, accusant l'absence de fond, de sens de l'oeuvre au profit de la forme, de la surface. L'effet serait donc la preuve d'un manque de qualité et son utilisation s'en verrait proscrite. Pourtant, au sein des pratiques de l'art sonore, et plus spécifiquement celles de l'installation, de nombreux artistes travaillent le son avec ses effets, qu'ils soient acoustiques, électroacoustiques ou encore psychoacoustiques. Nous tenterons ici, à travers l'analyse d'oeuvres choisies dans l'art sonore actuel, de décrire et d'expliquer certains de ces effets. La démonstration s'appliquera à montrer que, loin de remplir des fonctions ornementales, ils y jouent généralement un rôle central, permettant à ces oeuvres de proposer des expériences esthétiques particulières, tout en questionnant la place du public et la réception de l'oeuvre d'art aujourd'hui.

Précisions sur les termes

1. Installation sonore

Nous avons ainsi choisi de focaliser notre étude sur des travaux sonores utilisant l'espace comme un composant essentiel de l'œuvre. Si ce genre de pratique est souvent nommé « installation sonore », il convient de préciser le sens de cette appellation et de voir si elle est totalement appropriée aux travaux choisis.

Le terme « sound installation » (traduit ensuite en français) est utilisé la première fois par Max Neuhaus en 1967 alors qu'il qualifie son premier travail électroacoustique réalisé pour un espace public. L'œuvre *Drive-In Music*, installée à New York, propose alors aux automobilistes des écoutes. Vingt émetteurs radio de courte portée, placés dans les arbres le long d'une avenue et réglés sur la même fréquence, définissent sept zones d'émissions sonores différentes que traversent les voitures. Selon la vitesse et la direction de leur véhicule, les automobilistes modifient eux-même la forme de la bande son qu'ils reçoivent. Les messages émis varient également en fonction des heures de la journée ou encore des conditions climatiques.

Le terme d'installation sonore souligne donc, dans son travail, l'importance des relations entre les sons et leur environnement d'émission. Il avait ainsi forgé ce terme par rapport à une pratique bien précise. Mais il connaîtra par la suite une utilisation abusive, servant à définir toutes les pratiques sonores, ou même musicales, proposées dans le cadre de l'art. Neuhaus le délaissera donc au profit d'expressions plus précises telles que « place work¹ », pour insister sur la dimension in situ des œuvres, ou « time piece²» lorsque celles-ci reposeront essentiellement sur des questions temporelles (sans négliger toutefois leurs relations au lieu).

Nous essaierons ici de respecter le sens premier de ce terme. Précisons que dans le titre de ce travail, « installation sonore » doit être compris comme un terme générique. Son utilisation n'y est pas aussi précise qu'elle le sera par la suite. Lorsque, dans les travaux abordés, le lieu et ses spécificités acoustiques ne seront

¹ Une traduction littérale en serait « œuvre placée » ou « œuvre en place » (nous traduisons)

² Ce terme est quant à lui traduisible par « œuvre temporelle » ou « pièce de temps » (nous traduisons)

pas déterminants dans la forme de l'œuvre, nous emploierons le terme de dispositif sonore.

2. Effet

L'effet, ou plutôt les effets dont il sera question ici sont, bien entendu, liés au domaine du sonore. La définition de ce terme est toutefois laborieuse car il peut recouvrir des sens très différents selon son contexte. Précisons tout de même qu'un effet n'est jamais un objet en soi mais un phénomène qui accompagne l'objet (l'objet étant ici le signal sonore). En tant que tel, il n'existe que dans sa relation à la perception, que celle-ci soit physique ou psychique.

Cette étude n'a pas l'ambition de cerner tous les types d'effet, loin s'en faut, mais il convient de distinguer certaines catégories d'effets qui seront abordées dans ce texte. Si cette organisation est proposée dans un souci de clarté, précisons malgré tout que ces catégories ne sont pas réellement étanches les unes aux autres en raison de leurs influences mutuelles.

Nous aborderons ainsi quatre types d'effets : les effets acoustiques, électroacoustiques, psychoacoustiques et enfin les effets de composition.

Les effets purement acoustiques, dits aussi effets élémentaires, sont liés à des propriétés physiques naturelles dépendant principalement de la propagation du signal dans le lieu d'émission. Nous pouvons citer parmi eux et à titre d'exemples, la réverbération, l'écho, ou encore la résonance.

Les effets électroacoustiques sont ajoutés de manière artificielle à un signal. Ils sont donc obtenus par l'utilisation d'équipements spécifiques. Notons que quasiment tous les effets acoustiques naturels peuvent aujourd'hui être synthétisés, ce qui permet un grand contrôle de leurs paramètres, comme par exemple les temps d'écho et de réverbération ou encore la précision des filtrages. Dans certains cas, un effet électroacoustique peut générer lui-même un signal. Il en va ainsi avec le phénomène de feed back sur lequel nous reviendrons ultérieurement.

Les effets psychoacoustiques, connus également sous le nom d'illusions auditives, naissent de l'interprétation que fait le cerveau de la perception de certains signaux sonores. Le plus connu est sans doute l'impression de montée (ou de

descente) infinie qui résulte d'une écoute de la gamme de Shepard¹. Toutefois, la classification de certains effets comme appartenant ou non au domaine psychoacoustique est parfois rendue difficile. Il en va ainsi des effets (quasi identiques) de battement, de dissonance, ou des sons Tartini². Dans ces effets, les sons perçus ne sont émis par aucune source, mais résultent de deux formes d'interférences : l'une physique, celle des ondes sonores, et l'autre psychique, celle des informations cérébrales³.

Viennent enfin ceux que nous nommons effets de composition. Ils se rapportent principalement à l'enveloppe d'un signal sonore, c'est-à-dire à l'évolution de sa forme dans le temps. Il en va ainsi des notions de durée, d'attaque, de crescendo, ou encore de coupure.

Si ces quatre catégories d'effets sonores seront le principal support d'analyse des œuvres, l'étude, pour gagner une portée esthétique, devra évaluer dans un second temps *l'effet de ces effets*, c'est-à-dire leur portée, ou leur influence sur la réception des œuvres. Nous verrons donc si cette portée peut résonner socialement, pour reprendre la terminologie du titre.

3. Spectateur

Si l'effet renvoie souvent à la notion de spectaculaire, il semble que les travaux d'artistes cités dans la présente recherche évitent souvent cet écueil. Nous bannirons ainsi tout au long du texte l'utilisation du terme de « spectateur ». Ce mot a acquis une connotation très péjorative depuis les théories de Guy Debord (1931-1994), théories énoncées notamment dans *La Société du Spectacle* (1967). Lorsqu'il

¹ Roger Shepard (né en 1929), spécialiste en psychologie cognitive, met au point cette gamme en 1964. Elle est connue en anglais sous l'appellation « shepard tone ».

² Giuseppe Tartini (1692-1770), violoniste et compositeur italien, a découvert (indépendamment de Sorge à qui le crédit de la découverte en 1740 est aujourd'hui reconnu) le phénomène du son différentiel auquel il a donné son nom. Il le décrit dès 1754 dans son ouvrage *Trattato di Musica, Secondo la Vera Scienza dell'Armonia* (Padua). Ce phénomène se décrit comme tel : Lorsque deux notes sont jouées ensemble, une troisième se fait entendre. La hauteur de celle-ci est égale à la différence de fréquence entre les deux sons émis. Du point de vue musical, il en résulte que le jeu simultané de deux notes successives d'une série harmonique laisse entendre la fondamentale de cette série bien qu'elle ne soit pas émise. Source : Notable Name Database, <http://www.nndb.com/people/401/000093122/>

³ L'expérience consistant à jouer simultanément deux fréquences pures légèrement différentes, à raison d'une fréquence par oreille, au moyen d'un casque stéréophonique, permet d'éviter les interférences acoustiques des deux signaux. L'effet de battement, de fréquence égale à la différence de hauteur entre les deux signaux, y est pourtant perceptible (surtout avec des fréquences basses). L'acoustique physique ne peut donc pas être tenue pour seule cause de ce phénomène.

s'agira de désigner les individus faisant l'expérience des œuvres, et selon les contextes, nous préférons donc l'usage de termes tels que « public », « visiteurs », « récepteurs » ou, plus précisément, « auditeurs » ou « sujets ».

Prélude : Remplacement historique

Si l'objet de ce travail n'est pas de retracer l'histoire du son dans l'art du XX^e siècle, il semblait néanmoins important d'en retracer très brièvement une chronologie. Ces quelques moments décisifs visent à retracer, de manière non exhaustive et parfois au risque de raccourcis historiques considérables, l'évolution des questionnements esthétiques, musicaux ou plastiques, propres à l'univers sonore. Ces recherches, en tant que références obligées des œuvres que nous avons choisi d'analyser dans cette étude, sont d'une importance capitale pour la compréhension des enjeux de l'art sonore actuel.

Du fait de son attachement historique à la musique, il a longtemps été difficile d'identifier clairement un art (plastique) des sons. Les relations entre sonorité et plasticité ne sont pourtant pas neuves comme en témoignent les recherches des avant-gardes du début du XX^e siècle. L'abstraction picturale a largement emprunté au paradigme musical. Wassily Kandinsky, poussé dès le début des années 1910 par ses recherches sur la synesthésie et par la musique atonale d'Arnold Schönberg en offre sans doute l'un des plus fameux exemples. À la même époque, Filippo Tomaso Marinetti clame dans son *Manifeste Technique de la Littérature Futuriste* de 1912 qu'il faut «détruire la syntaxe en disposant les substantifs au hasard de leur naissance, c'est-à-dire détruire la cohérence grammaticale ou syntaxique pour libérer la vibration physiologique du verbe». Ces derniers mots insistent bien sur la dimension orale de son projet. Dans la lignée de son manifeste, Marinetti publie son premier livre «motlibriste» *Zang Tumb Tumb*, véritable objet d'art plastique publié par Poesia, sa maison d'édition futuriste à Milan. Si cet ouvrage n'est pas spécialement destiné à être déclamé publiquement, l'organisation de ces mots insensés, collés et mis librement en page avec des typographies spécifiques, évoque évidemment la partition musicale. La dimension sémantique de l'écriture y est abandonnée au profit de l'intonation et de l'organisation temporelle des phonèmes. En parallèle, le peintre et compositeur futuriste Luigi Russolo rédige en 1913 le manifeste *L'Arte dei Rumori* (L'Art des Bruits) qui pose les bases conceptuelles du bruitisme. Russolo y déclare que « [...] le son musical est trop restreint, quant à la variété et à la qualité de ses timbres [...] et [qu'il] faut rompre à tout prix ce cercle restreint de sons purs et

conquérir la variété infinie des sons-bruits¹. » Le domaine des bruits, enrichi considérablement par l'apparition des machines de la révolution industrielle, est bien plus vaste que celui de la musique et l'artiste doit l'explorer pour en tirer les richesses sonores. Pour la première fois, une valeur esthétique est reconnue à des sons détachés à la fois du langage et de la musique au sens traditionnel. Notons que la même année, Marcel Duchamp compose *Erratum Musical*, une petite chanson pour lui-même et ses deux sœurs, dont la partition est composée de notes tirées au sort. Duchamp introduit ainsi la notion de hasard et d'indétermination dans l'écriture musicale. Deux ans plus tard, en 1915, Hugo Ball, dans un élan d'élocution dadaïste récite à Paris, au cabaret Voltaire, «gadji beri bimba glandridi lauli lonni cadori»². Ces mots sauvages, inventés par les mouvements quasi contemporains du Futurisme et de Dada, marquent le début de la poésie sonore, mouvement qui sera prolongé par des artistes aussi célèbre que le peintre Kurt Schwitters, avec notamment son *Ursonate* et ses évolutions successives entre 1922 et 1932, ou plus récemment par le compositeur et poète Henri Chopin.

Dès la fin des années 1910, après son émigration aux États-Unis le compositeur Edgar Varèse, influencé par les expériences des bruitistes italiens, intègre peu à peu des sons extra musicaux à ses compositions. C'est le cas par exemple dans *Amériques* (1918-1921) où les sirènes des pompiers new-yorkais se font entendre. Au même moment, Arnold Schönberg, figure de proue de la Nouvelle Ecole de Vienne, systématise l'écriture atonale de sa musique savante en mettant au point le principe dodécaphonique³. Si le dodécaphonisme n'est d'abord appliqué qu'aux seules hauteurs des sons, c'est son extension progressive aux autres paramètres musicaux (durée, dynamique, timbre etc.) qui conduira au sérialisme intégral au milieu du siècle chez les jeunes compositeurs européens comme Pierre Boulez (né en 1925), Karlheinz Stockhausen (né en 1928), Henri Pousseur (né en 1929) ou encore Luciano Berio (1925-2003).

Mais l'un des plus grands tournants du travail de composition est probablement marqué par les recherches de Pierre Schaeffer aux studios de la Radiodiffusion Française (RDF), et plus précisément par la naissance, à la fin les

¹ Traduction en ligne de *L'Arte dei Rumori* de Luigi Russolo : <http://sonhors.free.fr/panorama/artdesbruits.htm>

² Daniel Abright, *Modernism and Music: An Anthology of Sources*. University of Chicago Press, 2004

³ Il semblerait que ce soit en fait Josef Matthias Hauer (1883-1959), compositeur autrichien et ami de Schönberg, qui ait d'abord mis au point un système dodécaphonique, mais dont celui de Schönberg devait différer légèrement.

années 1940, de ce qu'il a appelé la musique concrète. Influencé par la pratique du Hörspiele, et grâce à l'apparition du magnétophone en 1939, véritable machine à maîtriser le temps, le son devient aisément transformable. Par les inventions (ou plutôt les découvertes, car il semble bien qu'elles soient nées de maladroites techniques) telles que le sillon fermé¹, la cloche coupée² ou la lecture inversée des enregistrements, Schaeffer opère un bouleversement des lois de l'acoustique et révèle la complexité du timbre en montrant qu'un son a bien une forme spécifique qui dépend de l'articulation de l'ensemble de ses phases dans le temps. Si la musique concrète, cette organisation d'enregistrements de « sons-bruits » (pour reprendre l'expression futuriste) est ainsi nommée en opposition à la musique traditionnelle qui joue avec l'abstraction de la mélodie comme représentation du monde, elle n'en est pas moins un travail de composition et d'écriture, à ceci près que c'est le support d'enregistrement (la bande magnétique) qui forme désormais la partition. Tout le travail de Schaeffer portera précisément sur la recherche de méthodes pour passer de l'objet sonore à l'objet musical. Mais dans les années 1980, il avouera lui-même douter de sa réussite dans cette voie musicale et rapprochera ses recherches des arts plastiques. Ses propres mots en attestent : «(...) ce que nous aurions trouvé depuis les années 50 ne serait qu'une généralisation des arts du son, analogue aux arts plastiques, tandis que la musique serait partie entre-temps à la recherche de sens impossibles»³.

Quoi qu'il en soit, le plus grand apport de la musique acousmatique⁴ est indubitablement d'avoir proposé un mode d'écoute particulier: l'écoute réduite. Nous y reviendrons.

¹ Le principe de sillon fermé est utilisé après que Schaeffer a découvert l'intérêt musical et scientifique de la répétition, grâce au son généré par la rayure accidentelle d'un disque tournant à 78 tr/min. Après plusieurs répétitions, l'auditeur oublie la cause qui a engendré le son et écoute cet objet sonore pour lui-même. Ainsi décontextualisé, l'objet est réutilisable dans des situations différentes, qu'elles soient analytiques ou compositionnelles. Le sillon fermé est ainsi la première forme d'échantillonnage, ou sampling, et de lecture en boucle.

² La cloche coupée est une expérience née du prélèvement par inadvertance d'un fragment du son produit par une cloche. Il manquait la partie percussive de la cloche sur cet enregistrement. Schaeffer répète alors cet enregistrement sans attaque par la technique du sillon fermé, il modifie sa dynamique et remarque que le son obtenu s'apparente à celui d'une flûte ou d'un hautbois

³ Michel CHION, *Guide des Objets Sonores* (1983), édition INA-Buchet/Chastel, Paris, 1995. Extrait tiré de la préface de Pierre Schaeffer, p.10

⁴ Le terme de musique acousmatique a été introduit vers 1974 par François Bayle pour qualifier la musique concrète, dite également électroacoustique, afin d'éviter toute confusion avec les musiques électroacoustiques de scène ou d'instruments amplifiés (guitares électriques, synthétiseurs etc.) mais dans une esthétique tonale et une tradition instrumentale. Le terme d'acousmatique vient de Pythagore dont la légende veut qu'il dispensât ses acousmates, des enseignements oraux, caché

Au début des années 1950, John Cage (1912-1992) propose à son tour une œuvre qui va bouleverser les modes d'écoute habituels du public. Il compose une partition complètement silencieuse mais parfaitement mesurée : 4'33". Elle est interprétée pour la première fois par David Tudor au Maverik Hall de Woodstock, New York, le 29 août 1952. Sur la scène, Tudor vient s'asseoir au piano puis ouvre le couvercle du clavier. À la fin des trois mouvements de l'œuvre, dont chacun est annoté «TACET¹», il referme le piano, sans en avoir émis un seul son, puis quitte la scène. À travers cette partition muette, la volonté de John Cage va bien au-delà de la simple provocation. En demandant à un pianiste de venir interpréter une partition vierge, il utilise les codes du concert pour proposer un nouveau mode d'écoute. Si le piano ne sonne pas durant le temps du morceau, la salle n'en est pas pour autant silencieuse. L'expérience du compositeur dans la petite chambre anéchoïque de l'université d'Harvard à la fin des années 1940 lui avait fait comprendre l'impossibilité de percevoir le silence². Des manifestations vibratoires étant perceptibles en permanence, quand bien même seraient-elles celles du propre corps de l'auditeur, l'écoute devenait praticable partout et à tout moment. La salle de concert offre bien sûr un cadre privilégié pour ce genre d'expérience, le public y étant, de fait, prédisposé à l'écoute. Cage utilise ainsi cette situation d'attention et propose au public d'écouter la salle et ses bruits ambiants au lieu de la focalisation habituelle sur les sons de la scène et du musicien. En termes de composition, le principe d'indétermination de l'Erratum Musical duchampien est poussé à son paroxysme puisque cette partition est susceptible de recevoir, dans le temps de son interprétation, n'importe quel son du réel. Ainsi cette œuvre n'est pas une négation

derrière une tenture afin que ses disciples ne soient pas déconcentrés par son image et restent attentifs à ses mots. Par extension, on dit d'une situation qu'elle est acousmatique lorsque la cause d'un son n'est pas visible, comme c'est le cas lors de l'écoute de la radio ou de musiques fixées, enregistrées.

¹ TACET, subst. masc. MUSIQUE. Mot noté sur une partition pour signaler qu'un exécutant doit garder le silence pendant la partie du morceau correspondante. (définition du Trésor de la Langue française, édition électronique en ligne, <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/affart.exe?19;s=3442649940;?b=0;>)

² «... dans cette pièce silencieuse, j'ai entendu deux sons, un aigu et un grave. Après, j'ai demandé à l'ingénieur responsable des lieux pourquoi j'avais entendu deux sons puisque la pièce était à ce point silencieuse. Il m'a dit : "Décrivez-les moi". Ce que j'ai fait. Il m'a alors expliqué : "Le son aigu, c'est le fonctionnement de votre système nerveux. Le son grave, c'est votre circulation sanguine.» John Cage, « How to pass, kick, fall and run », dans *A Year from Monday*, Middletown (C.T.), Wesleyan University Press, 1967, p.134 (extrait traduit par J.-F. Allain). Cité par Douglas Kahn dans son article *Plénitudes vides et Espaces expérimentaux*, Catalogue de l'exposition *Sons & Lumières*, du 22 septembre 2004 au 3 janvier 2005 au Centre Pompidou, éd. du Centre Pompidou, Paris, 2004

de la musique, mais plutôt une affirmation de son omniprésence. Avec 4'33'', pour la première fois sans doute, l'importance de l'audition l'emporte sur celle de l'émission.

Cette partition ouverte à des formes d'imprévus trouvera des échos dans les œuvres des jeunes compositeurs européens dès la fin des années 1950. Bien qu'ils ne connaissent pas encore la pratique de Cage, leurs recherches sur des nouvelles formes d'écriture et sur le sérialisme intégral les mènent naturellement à laisser des choix aux interprètes de leurs pièces musicales. Ainsi Karlheinz Stockhausen, dans son *Klavierstück XI* (1956), propose par exemple différentes parties dont l'interprète devra lui-même établir l'ordre. De même, Henri Pousseur compose en 1957 *Scambi* (« Échanges »), qui offre, en plus du choix de l'ordre des parties, celui de leur combinaison pour enrichir la polyphonie.

Le « Tout est musique » de Cage préfigurait bien entendu le « Tout est art » du mouvement Fluxus qui devait voir le jour dix ans plus tard. L'apport de Fluxus sera considérable dans l'évolution des relations entre le son et les arts plastiques. C'est en 1962 que l'artiste américain d'origine lituanienne Georges Maciunas (1931-1978), ami de John Cage, organise le premier concert Fluxus qui marque véritablement le début du mouvement auquel de nombreux artistes se joindront rapidement. Par son refus de la notion bourgeoise d'œuvre d'art, au profit d'un anti-art, et par son rejet systématique des formes institutionnelles, Fluxus va faire des adeptes dans le monde entier. Les « concerts Fluxus », véritables performances Dada-conceptuello-bruitistes, sont caractérisés par leurs partitions-programmes. Citons, comme un exemple parmi des centaines, la pièce de Joe Jones *Orchestre Fluxus automatique*, pièce assez révélatrice de l'état d'esprit provocateur et néo-Dada de Fluxus, dont la partition stipulait simplement : « On peut le jouer jusqu'à ce que le public quitte la salle¹. »

C'est d'ailleurs en se rapprochant de Fluxus que Max Neuhaus (né en 1939) va se détacher du paradigme musical. Alors qu'il s'était fait reconnaître en tant que percussionniste grâce à de nombreuses tournées internationales en jouant pour des compositeurs aussi importants que Boulez ou Stockhausen, il est le premier à envisager le son comme un médium autonome dans le domaine de l'art contemporain, en relation avec des institutions. Il propose sa première pièce personnelle, en 1966 avec *Listen*, un parcours pédestre dans New York, balisé de

¹ Source : page *Tout Fluxus* de Ben Vautier, http://www.ben-vautier.com/fluxus/fluxus_tout.html#Anchor-MUSIQUE-6296

lieux d'écoute choisis par l'artiste. Il explique qu'au milieu des années 60, il se demandait: « Why limit listening to the concert hall? Instead of bringing these sounds into the hall, why not simply take the audience outside? A demonstration in situ.¹ » C'est ce qu'il fait avec *Listen*, un sound walk (promenade sonore) envisagé comme une performance, dont la première est organisée pour un groupe d'amis à qui il donne rendez-vous dans un quartier de Manhattan. Une fois le groupe réuni, l'artiste tamponne « LISTEN² » (écoute) sur la main de chacun puis guide la marche vers les lieux où il a préalablement repéré des activités acoustiques intéressantes. Son travail n'est rien d'autre que de proposer, de provoquer une écoute. Il demande simplement à ceux qui acceptent de le suivre d'être attentifs à leur environnement sonore. Si tous sont d'abord surpris par cet exercice, le fait de prêter l'oreille leur révèle rapidement les richesses des environnements sonores traversés. Au fur et à mesure de ses promenades sonores jusqu'à la fin des années 1970, il guidera de moins en moins les auditeurs, se contentant de marquer leur main en guise de consigne. Il finira par coller tout simplement des affiches représentant le dessous d'un pont avec les lettres capitales LISTEN aux endroits qu'il estime dignes d'attention.

Dès 1962, La Monte Young, musicien et compositeur rattaché lui aussi au groupe Fluxus de New York, avait envisagé la création d'un espace, *Dream House* (Maison du rêve), où l'on pourrait écouter en permanence des bourdons, autrement dit des fréquences continues, pendant un temps infini, les musiciens se relayant les uns après les autres pendant des générations. Si, dans les premières versions ce seront effectivement les musiciens de son groupe *The Theater of Eternal Music*, qui viendront jouer ces sons, il incorporera rapidement à ces lieux des haut-parleurs émettant des sons régis électroniquement. La première présentation publique d'une *Dream House* a lieu à la galerie Heiner Friedrich à Munich en Juillet 1969. Les versions les plus longues seront ouvertes de 1976 à 1985, puis de 1993 jusqu'en 2000 à New York grâce à l'aide de la Dia Art Foundation³. Les Dream Houses sont

¹ Pourquoi limiter l'écoute à la salle de concert? Au lieu d'amener ces sons dans la salle, pourquoi ne pas simplement amener l'audience dehors? Une démonstration in situ." (nous traduisons) Sound by Artists, textes publié par Dan LANDER et Micah LEXIER, éd. Art Metropole et Walter Phillips gallery, 1990, p. 63

² Le terme « listen » est ici une injonction. Nous pouvons donc le traduire par « écoutez » (ou « écoutez » au pluriel), forme du verbe écouter accordé à la deuxième personne de l'impératif.

³ Une version étant acquise en 1990 par le Fond National d'Art Contemporain en France, celle-ci sera installée en Avignon, à Lyon et à Paris à l'occasion de différentes expositions. Source : Sébastien Desloges, *L'Espace de l'Écoute, l'Écoute de l'Espace*, mémoire de Maîtrise d'histoire de l'art, Université de Rennes, 2002

de grands espaces vides, remplis seulement par les sons de La Monte Young et les dispositifs lumineux de Maria Zazeela, son épouse. Des fréquences sinusoïdales accordées entre elles à des hauteurs particulières y sont diffusées en permanence et génèrent chez les auditeurs des effets psychoacoustiques. Ces derniers sont basés sur l'effet de battement, ou de dissonance¹. Comme les deux haut-parleurs du système stéréophonique sont distants l'un de l'autre et qu'ils émettent chacun des fréquences différentes, les ondes sonores se réfléchissent différemment dans l'espace et créent des zones d'interférences où un troisième son (qui n'est émis par aucun des deux haut-parleur) est audible. Il suffit ainsi à l'auditeur de bouger dans l'espace, et donc de changer l'orientation et la place de ses oreilles par rapport aux ondes sonores, pour moduler son écoute. La Monte Young permet ainsi aux auditeurs des Dream Houses de sonder l'espace à la recherche de multiples combinaisons de fréquences et de composer eux-mêmes, dans une certaine mesure, ce qu'ils écoutent.

De ces deux pionniers et figures emblématiques de l'installation sonore que sont Max Neuhaus et La Monte Young, l'un refuse le concept de musique, créant des termes pour nommer sa pratique qu'il considère comme purement plastique, et l'autre, au contraire considère ses sons purs et continus, ainsi que leurs effets, comme une musique éternelle. Si la frontière entre art sonore et musique expérimentale n'est pas stricte, l'amalgame du public se fait plus dans un sens que dans l'autre. Ainsi, le terme d' « installation sonore » résonne souvent dans les esprits comme « système de diffusion musicale ». Le terme pourrait convenir mais il faudrait pour cela élargir considérablement le concept même de musique. Ce n'est pas ici notre propos. Pour éviter tout *malentendu*, donc, nous adopterons pour ces analyses des notions et termes du champ artistique. Nous recourerons toutefois à des termes musicaux lorsqu'ils seront nécessaires à la compréhension des effets étudiés.

¹ Cf. note 2 et 3 p.6

Première partie :

Corps sonnants

1. Diabolus, Finnbogi Pétursson : une antimusique

Finnbogi Pétursson compte aujourd'hui parmi les plus importants artistes islandais. Né en 1959 à Reykjavik, il y a suivi l'enseignement du Icelandic College of Art and Craft entre 1979 et 1983, puis a prolongé sa formation artistique en Hollande, à l'Académie Jan Van Eyck pendant les deux années suivantes. Si cet artiste utilise aujourd'hui le médium sonore dans la plupart de ses travaux, c'est bien souvent pour élaborer des environnements lumineux. Dans des œuvres comme *Sphere* (2003), *Watertanks* (2005) ou encore *Border* (2006), les émissions de basses fréquences sont principalement utilisés pour faire vibrer la surface de plans d'eau. Grâce à des projecteurs étanches placés sous l'eau, les ondulations formées en surface sont projetées au plafond ou sur les murs des lieux d'exposition.

Si ces œuvres présentent des qualités plastiques indéniables, leur portée esthétique et conceptuelle nous semble néanmoins limitée. Les expériences d'Ernst Chladni (1756-1826) dès la fin du XVIII^e siècle sur les formes d'ondes observées sur des surfaces vibrantes, ou plus récemment le travail du biologiste et artiste allemand Alexander Lauterwasser¹ nous semblent en effet plus riches dans ce domaine. Par ailleurs, le médium sonore n'y est utilisé qu'à titre de moteur de formes optiques et l'écoute ne constitue donc plus véritablement le sujet de la recherche. Au contraire, *Diabolus*, l'unique oeuvre présentée par le pavillon islandais lors de la Biennale de Venise en 2001, questionnait de manière beaucoup plus radicale le son et sa perception, aussi bien au niveau physique et psychologique que dans son rapport à la culture.

Un couloir en bois de seize mètres de long occupait l'espace habituel du pavillon islandais. Au niveau de son entrée, les dimensions de l'ouverture permettaient aisément d'y pénétrer (la largeur comme la hauteur, avoisinaient les trois mètres), la section du couloir allait ensuite en diminuant, jusqu'à interdire la position verticale aux visiteurs en son autre extrémité. Cette dernière était condamnée, fermée par une cloison de bois qui cachait un puissant dispositif d'émission sonore. Celui-ci émettait un son de très basse fréquence qui sonnait dans tout le volume de ce couloir et en faisait trembler les parois.

Le son était en fait composé de deux fréquences sinusoïdales jouées en même temps. Un haut parleur basses fréquences émettait un signal de 61,8hz,

¹ Cf. <http://www.wasserklangbilder.de/>

tandis qu'un tuyau d'orgue, construit par l'artiste et accordé à 44.7hz, était activé par une soufflerie électrique. Ensemble, ces deux sons formaient une dissonance ; le *Diabolus in musica*. Sans doute convient-il ici de rappeler brièvement quelques notions d'harmonie et d'histoire de la musique pour comprendre l'émergence de ce phénomène acoustique et psychoacoustique, ainsi que les raisons du titre de cette œuvre.

Le système harmonique pythagoricien, développé en fait par les disciples de Pythagore (VI^e siècle av.J.-C) dans la Grèce antique, est à la base de toute la musique occidentale. Pourtant celui-ci ne reposait que sur une suite de quintes pures et n'utilisait pas la notion d'octave telle qu'elle est connue dans la gamme moderne. C'est à partir du XI^e siècle, avec l'apparition de la solmisation¹ que l'octave est envisagée à son tour comme intervalle pur. Mais les deux systèmes n'étant pas parfaitement compatibles (douze quintes ne sont pas exactement égales à sept octaves), il fallut sacrifier une quinte. C'est le plus souvent la douzième (fa-si#) qui était ainsi faussée en la diminuant de la valeur contenue entre le si# (obtenu après avoir réalisé 12 quintes pures en partant d'un do) et le do. Ce si# était ainsi transformé en do. Cette quinte fautive était nommée «quinte-du-loup». Qualifiée également de «Diabolus in musica», elle était proscrite de l'écriture musicale à cause de sa dissonance². Les formes des arts médiévaux, et à fortiori de la musique, devaient en effet refléter les exigences religieuses, politiques et culturelles d'une société fondée sur un ordre hiérarchique unique et immuable et sur la notion absolue d'autorité. La musique, en tant qu'art spirituel par excellence devait donc reposer sur un système parfait en tout point, du moins en apparence, et une dissonance ne pouvait donc obéir aux canons esthétiques de l'époque.

Du point de vue acoustique, une dissonance est un battement qui naît de l'interférence de plusieurs ondes sonores lorsque celles-ci ne peuvent entrer en

¹ Solmisation, subst. fém., mus. « Méthode de pédagogie musicale élaborée au XI^e s., consistant à chanter les notes à l'aide de syllabes ou voix (...) au lieu de les désigner par des lettres ou clefs (...) et permettant de reconnaître les qualités des intervalles, en particulier de discerner l'emplacement des demi-tons » (Mus. 1976). « C'est à cause de lui [le diabolus in musica, c'est-à-dire le triton fa-si] que ni Gui d'Arezzo ni ses successeurs n'avaient voulu donner de nom à la septième note [si] de la gamme; ce qui les avait conduits à adopter un mode de solmisation des plus incommodes, celui des nuances » (LAVIGNAC, Mus. et musiciens, 1895, p. 461).

Source : dictionnaire Le Trésor de la Langue française, édition en ligne, <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/affart.exe?19;s=2740771620;?b=0>;

² Précisons qu'aujourd'hui plus aucune quinte n'est sacrifiée car le tempérament moderne triche légèrement sur les douze quintes afin de répartir l'erreur et de permettre le jeu dans toutes les tonalités.

phase. De manière psychoacoustique, ce battement peut produire une sensation désagréable à l'auditeur. Lorsque deux sons en présence peuvent se mettre en phase, le cerveau a tendance, dans certains cas, à transformer ce battement en un troisième son¹. La fréquence du battement, (même lorsqu'il est interprété comme un son) est toujours égale à la différence de hauteur entre les deux sons émis.

Rappelons que le spectre des fréquences audibles par l'être humain s'étend, tout au plus, de 30hz à 20khz. Les sons dont la fréquence est située au-delà de ce spectre sont nommés ultrasons tandis que ceux situés en deçà sont nommés infrasons. Si les ultrasons ne sont pas perceptibles par l'homme (du moins pas consciemment) les sons situés dans le spectre des basses fréquences, et à fortiori dans les infrasons peuvent être perçus par le corps.

Le battement correspondant à l'écart entre les deux sinus de *Diabolus* était d'environ 17hz (soit la différence entre 44,7hz et 66,8hz). Si les deux basses émises étaient tout à fait audibles, ce battement, en tant qu'infrason ne l'était pas réellement, en tout cas pas par l'oreille. Sa présence était pourtant bel et bien perceptible. L'effet de cette très basse fréquence était ressenti par tout le corps, bien que ce fût principalement au niveau du ventre et de la cage thoracique que les visiteurs percevaient la vibration. L'expérience n'était plus musicale mais bien physique.

Si la sensation n'était aucunement douloureuse, il en résultait une forte impression d'immersion. Un bain vibratoire. Contrairement à la mise à distance habituelle des corps face aux instruments de musique, les visiteurs entraient dans ce grand pavillon acoustique. Ils se plaçaient en fait à l'intérieur d'un instrument sonore monumental, un immense corps sonnant. L'air vibrait littéralement autour de leur corps et les ondes devenaient comme perceptibles dans leur épaisseur. La sensation de ces vibrations était donc à la fois auditive et haptique, au sens où elle offrait simultanément des sensations sonores et tactiles. Le vide du couloir tout entier, occupé par ces ondes puissantes, ces gros plis acoustiques, devenait tangible à travers un corps à corps physique avec l'espace. L'air se révélait comme milieu vibratoire, de même que les corps vivants.

Architecture ? Sculpture ? Instrument ? Quoi que ce fût, cet énorme dispositif sonore transmettait une vibration brute, à la fois profonde et mole, sans rythme ni

¹ Cf. notes 2 et 3 p. 6

musique, qui modifiait profondément, non seulement la perception du lieu, mais aussi l'état nerveux des visiteurs. Le lieu semblait lourd, habité d'une présence pesante, et pourtant, cette espèce de confort, la chaleur vibratoire de cet espace, n'invitait pas à le quitter. Ce bain de basses fréquences calmait ses occupants. Nous serions même tenté de dire ses « passagers » car l'expérience formait bien une sorte de voyage, de passage du corps à un état vibratoire.

Une quinte fausse, donc. Un interdit musical, un accord un peu biaisé, censuré, ou tout au moins évité pendant des siècles. Finnbogi Pétursson le laissait sonner, seul en quasi-permanence (des pauses de quelques minutes étaient observées tous les quarts d'heure). Cet interdit de jadis faisait aujourd'hui œuvre, en soi.

Ce n'est pas par hasard qu'il avait préparé spécifiquement ce projet pour Venise, en Italie, pays siège de l'Eglise catholique. En mélangeant les anciennes techniques des facteurs d'orgue avec les technologies de l'électroacoustique moderne, Pétursson amplifiait les effets acoustiques et psychoacoustiques de la dissonance grave tout en rassemblant des époques au sein d'un même dispositif. Celui-ci venait rappeler le droit que s'octroie parfois le Pouvoir d'interdire non seulement des formes, mais aussi des sensations. Car si la censure interdit l'émission d'une information, quand bien même ne serait-elle qu'une simple vibration, ce qu'elle vise à éviter par dessus tout, c'en est la réception, base de l'interprétation et de la connaissance.

Ce que proposait ici *Diabolus* ne semblait pourtant pas dangereux. Une sensation charnelle, puissante et douce à la fois, qui permettait à chacun de prendre conscience de son corps en tant qu'élément physique soumis aux lois d'un milieu et doué d'un sens haptique. Au lieu d'une musique pour l'esprit, Pétursson offrait une vibration corporelle. Membranes vibrantes, les corps tout entiers étaient transformés en oreilles, en immenses tympanes.

2. Empty Vessels, Alvin Lucier : vaisselles vides et corps pleins

Alvin Lucier, né en 1931 à Nashua dans le New Hampshire, est l'un des plus importants compositeurs de la seconde moitié du XX^e siècle. Si son travail est davantage lié à l'écriture musicale et à l'enregistrement qu'à l'installation sonore proprement dite, il est néanmoins l'un des pères de l'art sonore. Pionnier dans le domaine de la performance sonore, il a notamment utilisé ses ondes cérébrales pour générer des sons (*Music for Solo Performer*, 1965). Pour ce qui va intéresser notre étude, il a surtout été l'un de premiers à intégrer des notions acoustiques dans ses compositions en montrant l'importance que joue le lieu dans la (dé)formation des sons.

La pièce emblématique *I'm Sitting in a Room*, une pièce pour voix et bande électromagnétique de 1970, se composait au fur et à mesure avec les fréquences résonnantes de l'espace d'enregistrement. Pour ce travail, Alvin Lucier, assis dans une pièce, s'enregistra pendant qu'il lisait un texte didactique sur le processus même de la pièce sonore en cours. Puis, diffusant cet enregistrement dans le lieu, il l'enregistra à nouveau, et ainsi de suite, fixant à chaque fois sur les bandes magnétiques la diffusion de l'enregistrement précédent. Il répéta l'opération trente-deux fois laissant l'acoustique du lieu filtrer peu à peu l'intelligibilité de ses mots, jusqu'à ce que les fréquences résonnantes se révèlent totalement et absorbent, en quelque sorte, son discours. Cette œuvre reposait sur le principe acoustique selon lequel tout corps, surtout lorsqu'il est creux, y compris dans des dimensions architecturales, a ses propres fréquences résonnantes. Ces fréquences, dont les longueurs d'ondes sont en équation avec les dimensions du volume, y résonnent et s'amplifient naturellement. En utilisant ce phénomène, Lucier réalisait pleinement le principe d'indétermination cher à John Cage. Ce n'était plus l'artiste, le compositeur, qui écrivait un phrasé musical, mais le lieu lui-même qui dictait l'œuvre par ses spécificités acoustiques.

Avec *Empty Vessels*, un dispositif sonore présenté en 1997 au festival de musique de Donaueschingen, en Allemagne, Alvin Lucier utilisait ce même principe de fréquences résonnantes. Mais celui-ci était appliqué, cette fois, à un travail mis en espace et non plus seulement à une pièce sonore fixée sur bande.

Huit microphones étaient suspendus au plafond par leur câble, de manière à

être placés dans des vases en verre de différentes tailles, disposés eux-mêmes sur des socles. Ces huit modules étaient alignés contre un mur dans la longueur de la pièce. Les microphones étaient branchés à des amplificateurs puis à des haut-parleurs alignés à la même hauteur, mais le long du mur opposé. Le dispositif formait ainsi espace vide, un couloir, bordé d'un côté par les microphones suspendus, entourés des récipients de verre, et de l'autre par les haut-parleurs. Chaque couple bocal/microphone avait ainsi son propre haut-parleur qui émettait dans sa direction les sons captés dans le col du récipient. Chaque système électroacoustique était ainsi bouclé sur lui-même. Les signaux captés par les microphones, amplifiés puis diffusés par les haut-parleurs en direction des flacons de verre étaient réinjectés dans le système d'amplification et ce, dans une boucle infinie. Il en résultait un effet de feed-back¹. L'amplitude des signaux sonores était maintenue juste au-dessus du seuil d'apparition de l'effet, et était régulée en permanence au moyen de limiteurs afin d'éviter l'effet larsen². Selon les tailles et les formes des récipients de verre, leurs résonances filtraient différemment les sons ambiants, produisant ainsi différentes fréquences. Le dispositif électroacoustique laissait ainsi s'échapper des sons continus, de faible amplitude et sensibles aux moindres perturbations acoustiques.

La présence des visiteurs influait sur les sons de l'installation de deux manières. Tout d'abord, les bruits de leur déplacement ou leur voix, captés par le dispositif, devenaient parties intégrantes du matériau sonore. Mais surtout, en traversant l'espace, ils perturbaient le champ acoustique entre l'émission des haut-parleurs et la réception des microphones. Leur corps, obstacles au parcours des ondes sonores, influaient sur l'amplitude des signaux et modulaient ainsi la hauteur des sons audibles dans l'espace. En circulant dans l'installation, chaque auditeur faisait l'expérience de sa propre influence sur le dispositif, mais également de celle des autres. L'installation sonore se transformait en un espace jouable collectivement.

¹ Application de la théorie de la rétroaction développée notamment par Norbert Wiener dans les années 1940. Le phénomène de feed back, traduit en français par boucle de réinjection, se manifeste lorsque l'information sortant d'un système y rentre à nouveau et ainsi de suite dans une boucle infinie mais régulée. On parle alors de rétroaction négative. Lorsque la boucle de réinjection n'est pas régulée, on parle de rétroaction positive. En électroacoustique cette rétroaction positive est nommée effet larsen du nom du chercheur suédois qui le mit en évidence. L'effet larsen, caractéristique d'un micro placé devant son propre haut-parleur induit une amplification parabolique du signal qui, si elle n'est pas stoppée à temps peut entraîner la destruction du haut-parleur (ou en théorie, de tout autre élément de la chaîne). Source : Jean-François Augoyard et Henry Torgue, *À l'Ecoute de l'environnement, Répertoire des Effets Sonores*, éd. Parenthèses, Marseille, 1995

² Cf. note ci-dessus.

Si la pièce *I'm sitting in a room*, jouait avec les fréquences résonnantes d'un espace architectural, le principe d'indétermination était lié au lieu. Le même texte lu ailleurs aurait donné d'autres fréquences et donc une oeuvre identique dans son système d'écriture, mais différente dans sa forme sonore et musicale. Ici, les *vaisselles vides* sont précisément choisies pour et par leurs fréquences résonnantes. Filtres acoustiques pour les sons du lieu, leur fonction est seulement d'enrichir les sonorités des feed back. Ce qui est ici au coeur du dispositif, c'est bien plutôt le visiteur. C'est lui l'élément perturbateur, dont le parcours indéterminé va animer le dispositif. Celui-ci n'est plus destiné à un enregistrement, il doit être parcouru, expérimenté, appréhendé et écouté en direct par les visiteurs/joueurs. Notons que deux ans plus tôt, en 1995, pour l'exposition *Mur du Son* à la Villa Arson, à Nice, Isabelle Sordage avait proposé un dispositif fonctionnant déjà sur ce principe de boucle de réinjection, mais plus minimal et plus radical à la fois. Un microphone unique, suspendu au milieu de la pièce, était branché à un amplificateur et à deux haut-parleurs. Là aussi, la position des auditeurs au sein de l'espace modifiait la puissance du son. Mais en l'absence de limiteur, c'est en fait un phénomène de Larsen qui émergeait alors, invitant les visiteurs à trouver collectivement leur place pour faire écran au signal acoustique et calmer l'amplitude de l'effet.

Ce qui nous semble intéressant dans la démarche d'Alvin Lucier, qui est au départ, rappelons-le, compositeur, c'est le passage d'une activité de performance enregistrée à celle de présentation d'un dispositif sonore autonome et ouvert à la participation d'un public. On pourrait dire qu'avec *Empty Vessels*, au delà d'un travail sonore mis en espace, il propose directement aux auditeurs, et pour leur propre usage, un dispositif de performance sonore. Si l'artiste met en place un champ de possibles (le dispositif et tous ses sons potentiels) sans en définir l'ordre, ce principe rappelle bien sûr les libertés laissées aux interprètes des partitions de Karlheinz Stockhausen ou d'Henri Pousseur citées plus haut¹ (nous pourrions également citer certaines oeuvres de Berio ou de Boulez à ce propos).

Mais la grande différence réside dans le fait que l'interprète et l'auditeur soient ici la même personne. L'oeuvre devient jouable, interprétable, au sens instrumental et sémantique, par ses propres récepteurs. En expérimentant l'oeuvre, le visiteur est à la fois performeur et auditeur, modulateur et récepteur d'une oeuvre en perpétuel

¹ Cf. p. 11 *Klavierstück XI* (1956) de Karlheinz Stockhausen, et *Scambi* (1957) d'Henri Pousseur

devenir. Le public improvise des mouvements et des postures, individuels ou collectifs, et réactive ainsi son environnement sonore.

À partir de ce principe d'interactivité, la question de l'instrumentalisation des corps, semble à la fois légitime et nécessaire. Si l'ouverture d'un dispositif (quand bien même serait-il électroacoustique) à la participation d'individus, transforme ces individus en pièces constituantes de son propre fonctionnement, il semble bien que cette ouverture puisse représenter un piège. La situation ressemble en effet à celle d'une domestication de l'homme par la machine. L'individu se verrait alors ôter sa liberté et serait transformé en moyen.

Mais dans la forme du dispositif mis en place par Lucier cette situation ne semble pas pouvoir émerger. Reprenons pour le montrer la définition que donnent Gilles Deleuze et Félix Guattari de l'asservissement machinique : « Il y a asservissement lorsque les hommes sont eux-mêmes pièces constituantes d'une machine, qu'ils composent entre eux et avec d'autres choses (bêtes, outils), sous le contrôle et la direction d'une unité supérieure¹. »

Cette définition souligne la nécessité d'une unité supérieure, d'un organe de contrôle extérieur à la machine. Or, dans *Empty Vessels*, cet organe extérieur n'existe pas. Il le pourrait par exemple, si un public, placé hors des champs acoustiques, donc hors du dispositif, demandait aux participants, aux interacteurs, de bien vouloir effectuer tel ou tel geste, ou d'adopter telle posture, pour voir *l'effet que ça fait*. De cette absence de contrôle extérieur, il résulte que les visiteurs/acteurs restent libres de leurs choix.

Il n'y a, dans cette œuvre de Lucier, ni règles ni fins à priori. Lorsque les auditeurs se mettent à bouger pour écouter l'influence de leur corps-écran sur les ondes acoustiques, il entrent dans un jeu d'improvisation collective avec l'espace, et les sons. Le résultat ne peut être un objet fini, une composition. Au contraire, l'œuvre existe dans son devenir permanent, dans son inachèvement. Le jeu n'a d'autres fins qu'une expérience esthétique immédiate où chacun prend non seulement conscience de l'influence des autres sur les sons qu'il entend, mais aussi de la sienne sur la perception collective.

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, coll. Critique, éd. de Minuit, 1980, Paris, p. 570

3. Mémento

Si ces deux œuvres jouent de l'interaction entre les sons et les corps, en occupant des espaces par des champs acoustiques, elles interrogent toutefois ces éléments de manières bien distinctes. Là où *Diabolus* joue principalement sur la capacité vibratoire du corps humain et en fait un résonateur, *Empty Vessels* use de sa densité pour absorber les vibrations, le transformant en écran acoustique mobile. Dans le travail de Pétursson, les corps subissent leur environnement vibratoire, le son s'écoute par les corps, alors que chez Lucier ils le modifient.

Finnbogi Péturson prend le contrepied de l'harmonie en présentant aux visiteurs du pavillon des vibrations puissantes qui furent jadis censurées par le Pouvoir. Il revendique alors une forme de liberté créatrice, et une liberté des sensations. Il modifie également la perception d'un espace qui, transformé en milieu vibratoire devient palpable par le corps jusqu'à modifier l'état physiologique et nerveux de l'auditeur.

Alvin Lucier, en proposant un espace dynamique, vise à transformer les auditeurs en acteurs. Leur liberté n'est plus seulement celle de la réception, mais aussi, et surtout celle de la création. Le dispositif agit moins sur leur état physiologique que sur leur attitude, sur le jeu des postures individuelles et collectives, rendant chacun attentif à ses propres gestes et à ceux des autres.

Mais dans les deux cas, le placement des auditeurs est libre et influe sur la forme du son qu'ils vont entendre. L'un modifiant sa réception, l'autre influant d'abord sur les émissions.

À proprement parler, nous considérons ces deux œuvres davantage comme des dispositifs sonores que comme des installations. La nature des espaces n'y étant pas déterminante, les œuvres peuvent être placées presque n'importe où sans que cela altère leur cohérence.

Enfin, et c'est là le point commun déterminant pour notre étude, ces deux travaux, par l'utilisation d'effets sonores distincts révélant les relations possibles entre corps matériel et champs vibratoires, utilisent le son comme un médium à part entière, affirmant ainsi sa plasticité.

Deuxième partie :

Silences éloquents

1. Amplified Pavilion, Miriam Backström et Carsten Höller :
une répétition simultanée

Lors de la Biennale de Venise 2005, le pavillon Nordique présentait l'exposition *Sharing Space, Dividing Time*¹, nommée ainsi car deux œuvres y étaient présentées alternativement d'un jour sur l'autre. Matias Faldbakken, artiste norvégien, présentait une vidéo tandis que le lendemain était activé *Amplified Pavilion*², l'œuvre des deux artistes suédois Carsten Höller et Miriam Bäckström qui va ici intéresser notre recherche.

Miriam Bäckström est photographe. Née en 1967, elle étudie de 1992 à 1996 à l'académie de photographie de l'université de Stockholm. Son travail porte principalement sur l'intérieur de lieux vidés de toute présence. Des décors figés. La série *Succession/Estate of a deceased person*³ (1992-1996), l'un de ses premiers travaux, montre par exemple l'intérieur de domiciles appartenant à des personnes décédées. Nous verrons que cette notion d'espace vide, marqué par l'absence, et où règne un sentiment étrange, n'est pas sans relation avec le projet de Venise.

Carsten Höller, quant à lui, est une des figures emblématiques de la scène artistique contemporaine. Né en 1961 à Bruxelles, il a travaillé comme phytopathologiste et comme entomologiste agronomique. Spécialisé dans le comportement des insectes, il a ensuite envisagé la portée artistique de ses recherches. Ainsi, depuis une dizaine d'années, il transforme les visiteurs de ses expositions en sujets d'expérimentations. Son exposition au Musée d'Art Contemporain de Marseille, en 2004, présentait ainsi une série de treize expériences différentes. Parmi celles-ci étaient proposés le port de lunettes à vision inversée (*Upside-Down Goggles*, 1994-2004), le passage dans une salle obscure où le visiteur est guidé par sa propre image captée par des caméras infrarouges puis projetée avec un léger délai (*Infrared Room*, 2002), ou encore la possibilité d'un bain dans un caisson d'isolation sensorielle (*Psycho Tank*, 1999). C'est dans cette même logique d'expérience pour les sens qu'à été conçu *Amplified Pavilion*.

Pour ce projet, les deux artistes avaient demandé que les cloisons vitrées du pavillon nordique soient retirées pour la durée de l'exposition. Deux des quatre côtés

¹ Partager l'espace, diviser le temps (nous traduisons)

² Pavillon Amplifié (nous traduisons)

³ Succession/Propriété d'une personne décédée (nous traduisons)

du bâtiment étaient ainsi totalement ouverts sur les jardins. Le principe de l'œuvre était ensuite fort simple. Il consistait simplement en une captation des sons à l'extérieur du pavillon, puis en leur diffusion en son enceinte. Concrètement, des microphones directionnels étaient placés en hauteur, sur les bords du toit, au nombre de deux sur chacun des côtés ouverts, et dirigés vers les allées en gravier des jardins. Leur signal était ensuite très légèrement filtré et amplifié, puis émis au moyen de haut-parleurs cachés entre les poutres de béton formant le plafond du pavillon. L'espace était donc complètement vide au niveau visuel. Aucun élément ne signalait ni la nature, ni la présence de l'œuvre si ce n'est l'étrangeté de l'atmosphère sonore. Le niveau d'amplification était réglé automatiquement en fonction de la puissance des sons captés de manière à stabiliser le signal autour du seuil limite de perception et à ne pas rendre le système trop évident. De plus, tous les sons émis par les haut-parleurs dans le pavillon y étaient perceptibles à priori. Autrement dit, le visiteur entendait toujours le son naturel en même temps que son émission artificielle.

Le public traversait cet espace ouvert, et vide, à la recherche du travail qui, manifestation artistique oblige, devait bien être quelque part. La plupart des visiteurs de la biennale, étonnés mais sans plus, de ne rien trouver dans ce pavillon le quittaient, sans n'avoir rien remarqué. Les plus attentifs au contraire décelaient une ambiance étrange. Le paysage sonore du jardin se réverbérait un peu trop fort dans le bâtiment. Comment se pouvait-il que les sons de l'extérieur du bâtiment y fussent audibles aussi distinctement ? Était-ce seulement dû à ses ouvertures latérales et à la forme de son architecture ?

Comme l'expliquaient les artistes dans la description du projet: « The Amplified Pavilion [...] allow(s) for a very peculiar experience, to hear 'better' than usual.¹ » L'objectif était donc clairement, dès le départ, d'augmenter la perception auditive des visiteurs. Cela est vrai en terme d'amplitude, car ils entendaient un peu plus fort qu'à l'habitude. Les sons les plus étranges étaient probablement les bruissements du gravier foulé par les visiteurs des jardins. Mais en plus de cette douce amplification des sons, ceux-ci étaient sensiblement filtrés², ce qui en modifiait quelque peu la couleur. Il résultait de ce filtrage une écoute légèrement étrange dont

¹ « Amplified Pavillon permet [...] l'expérience très particulière d'entendre mieux qu'à l'habitude » (nous traduisons) in The Nordic Pavilion article paru dans le magazine Framework, numéro du mois de mars 2005, édition consultée en ligne à http://www.framework.fi/3_2005/news/artikkelit/nordic.html

² Le filtrage d'un son consiste en l'atténuation, ou en la suppression, de certaines parties de son spectre. À titre d'exemple, un filtre passe-haut éliminera les basses fréquences tandis qu'un filtre passe-bas supprimera les parties aigues du signal.

la curiosité se voyait accentuée par la discrétion du dispositif technique. Celui-ci s'effaçait au profit de son seul effet. Les visiteurs, devenus auditeurs presque malgré eux, s'ils entendaient un peu « mieux » entendaient surtout autrement. Sans doute ce léger glissement de leurs habitudes sensibles les rendait déjà attentifs non seulement à leur environnement sonore, mais aussi, et surtout, à la perception qu'ils en avaient.

Un autre trouble de la perception était dû à la répétition simultanée. Cette répétition spaciale, et non temporelle, cette co-présence de sons en plusieurs endroits distincts rendait très difficile la localisation de leurs sources. C'est l'effet sonore d'ubiquité. Ce phénomène ne doit pas être confondu avec le don d'ubiquité. Ils sont même, contraires car la place du sujet n'y est pas la même. Si le don d'ubiquité représente la faculté d'être partout, ou en plusieurs lieux à la fois, l'effet sonore d'ubiquité induit que l'auditeur ne trouve pas la source d'un signal. Pour le dire autrement, si don d'ubiquité il y a, c'est ici le son lui-même qui l'acquiert. Celui-ci semblant venir de plusieurs endroits à la fois rend impossible, ou difficile, la distinction de sa provenance. Pascal Amphoux, dans son article sur l'effet sonore d'ubiquité précise que la localisation des sons est plus précise sur le plan azimutal que sur le plan sagittal. Du fait de l'emplacement et de l'orientation des oreilles humaines, « un son qui vient d'en haut est plus ubiquitaire qu'une source émettant dans le plan horizontal où se situe l'oreille¹. » L'installation des haut-parleurs entre les poutres du plafond était donc tout à fait judicieuse pour former l'émergence de cet effet acoustique. Or, saisir la provenance d'un son est une aptitude naturelle, parfois vitale, qui remonte aux fonctions primitives de l'oreille, que celle-ci soit animale ou humaine. L'écoute naturelle était donc déstabilisée et les visiteurs du pavillon, pour ainsi dire, en perdaient le Nord.

La discrétion du système de captation utilisé pour cette installation sonore, mêlée à son fonctionnement, peuvent toutefois faire penser à un dispositif de surveillance. Tout d'abord le système est asymétrique. La captation se fait à l'extérieur, puis est diffusée à l'intérieur du bâtiment, et ce, à sens unique puisque les sons de cet espace intérieur ne sont pas émis en retour dans les jardins. Il ne peut donc pas représenter un système de communication. Le principe de délocalisation de l'information (bien qu'ici la distance entre les microphones et les haut-parleurs

¹ Jean-François Augoyard et Henry Torgue, *À l'Écoute de l'Environnement, Répertoire des Effets sonores*, éd. Parenthèses, Paris, 1995, art. Ubiquité, Pascal Amphoux, pp.146-147

n'excède jamais quelques dizaines de mètres), croisé avec celui de centralisation de ces informations (les signaux des quatre microphones sont mixés puis diffusés ensemble sous le toit du pavillon) forment ensemble le parfait schéma d'un dispositif de surveillance, voire même de contrôle. Nous pensons bien évidemment ici à une analogie avec la forme panoptique¹, bien qu'il s'agisse ici d'un dispositif acoustique et non plus optique. La question d'ubiquité se pose donc à nouveau, mais autrement.

Dans la tour centrale du panopticon, le gardien unique a la possibilité de surveiller l'ensemble des cellules, ou plus précisément, chacune d'entre elles. Le fait que les ombres des corps à surveiller soient projetées, ou plutôt portées, dans sa direction, centralisées, confère à son regard un potentiel ubiquitaire. Et il semble bien que l'auditeur du pavillon Nordique dispose de la même faculté sur un plan auditif. Mais trois grands aspects au moins différencient *Amplified Pavillon* du Panopticon de Bentham.

Le premier est que c'est un environnement entier qui est ici capté, et non la seule attitude d'individus. Lorsque le contre-jour de la cellule carcérale met seulement en valeur les mouvements du corps gardé, le dispositif des jardins ne focalise pas plus sur les émissions sonores des promeneurs que sur celles des oiseaux ou des feuillages entourant le pavillon nordique. Il en résulte un surplus d'informations, du bruit, au sens acoustique mais aussi cybernétique, qui du point de vue de la surveillance fausse la clarté du signal.

Le second tient au fait que les passants n'ont pas conscience d'être (potentiellement) observés. Car, rappelons-le, ce qui fait de l'invention de Bentham un dispositif de contrôle, au-delà d'un simple dispositif de surveillance, c'est bien le fait que « le détenu ne doit jamais savoir s'il est actuellement regardé ; mais il doit être sûr qu'il peut toujours l'être.² » C'est bien là ce qui fait la force perverse du système et qui entraîne un fonctionnement automatique du pouvoir ; un contrôle de

¹ Le panopticon est une figure architecturale mise au point par Bentham à la fin du XVIII^e siècle et destinée à accroître et simplifier le contrôle des détenus au sein du bâtiment carcéral. Michel Foucault le décrit ainsi : « à la périphérie un bâtiment en anneau ; au centre une tour ; celle-ci est percée de larges fenêtres qui ouvrent sur la face intérieure de l'anneau ; le bâtiment périphérique est divisé en cellules, dont chacune traverse toute l'épaisseur du bâtiment ; elles ont deux fenêtres, l'une vers l'intérieur, correspondant aux fenêtres de la tour ; l'autre, donnant sur l'extérieur, permet à la lumière de traverser la cellule de part en part. Il suffit alors de placer un surveillant dans la tour centrale, et dans chaque cellule d'enfermer un fou, un malade, un condamné, un ouvrier ou un écolier. Par l'effet du contre-jour, on peut saisir de la tour, se découpant exactement sur la lumière, les petites silhouettes captives dans les cellules de la périphérie. » Michel Foucault, *Surveiller et Punir, Naissance de la Prison* (1975), éd. Gallimard, coll. Tel, Paris, 2003, p.233

² id. p. 235

l'individu par lui-même. Glissons ici que ce principe est fort bien assimilé dans nos sociétés contemporaines, comme le montre la floraison permanente de caméras de surveillance dont nous ne sommes même pas sûrs qu'elles soient branchées. Mais revenons à l'installation qui nous occupe ici.

La troisième grande différence entre l'œuvre des artistes suédois et le dispositif de Bentham réside dans l'ignorance même de son existence par le public, dont découle la méconnaissance d'une possibilité de contrôle. Si le visiteur de la biennale se retrouve un moment à la place du surveillant, c'est forcément à son insu puisqu'il ne sait pas que son écoute est assistée par un système électroacoustique.

Une objection de taille peut cependant être émise à propos de ce dernier argument car la méconnaissance du dispositif électroacoustique ne tient qu'au début de l'expérience. L'auditeur attentif finit par remarquer le dispositif d'amplification dans lequel il peut reconnaître un potentiel d'observation, d'espionnage. Pourquoi ne pourrait-il pas, dès lors, en faire un tel usage ?

Nous revenons ici à la notion d'effet d'ubiquité et à celle de bruit informationnel. L'auditeur qui chercherait à guetter ainsi les promeneurs serait fort gêné par le simple fait que le dispositif diminue ses capacités de localisation acoustique. Un ensemble d'information dont les sources ne sont pas localisables ou reconnaissables équivaut à autant de bruit. Ce qui fait la puissance du gardien du Panopticon, c'est le découpage, la discrétisation des prisonniers en autant de cases, en autant d'unités séparées dont les informations ne peuvent se croiser et dont l'identité ou l'emplacement sont directement contenus dans un message unique. Au contraire, les informations sonores des jardins sont mélangées, mixées dans un même message. Et c'est bien l'une des grandes différences entre l'écoute et la vision que nous pointons ici. Car, là où l'œil peut cadrer, focaliser, et donc trier, sélectionner, l'oreille, « comme un entonnoir orienté de l'extérieur vers l'intérieur, [...] reçoit le plus d'informations possible [...] »¹. Là où l'œil discrétise naturellement, l'oreille a tendance à synthétiser. Le tri acoustique ne se fait jamais par l'organe mais toujours par le cerveau qui, au milieu du paysage d'informations sonores qu'il reçoit sans cesse, parvient à opérer des choix. L'auditeur indiscret avait donc tout intérêt à quitter le pavillon et à expérimenter ses grandes facultés naturelles à la localisation sonore s'il voulait écouter quelque discussion privée. D'autant que le dispositif

¹ Roland Barthes, *L'Obvie et l'Obtus*, éd. Seuil, Paris, 1982, p. 219

électroacoustique, bien installé au sein du bâtiment, ne présentait pas les facultés de déplacement des promeneurs.

Au contraire, une autre raison poussait le visiteur à sortir du pavillon Nordique : la volonté de se faire entendre. En allant se placer en face des microphones et en s'amusant à émettre volontairement du bruit, en chuchotant ou en bougeant ses pieds dans les graviers des allées, le visiteur, devenu acteur, pouvait activer un peu plus le dispositif d'émission et influencer à distance l'ambiance sonore dans l'enceinte du bâtiment. Si la jouabilité de cette œuvre n'était certainement pas le premier usage envisagé par les artistes, il était néanmoins fréquent de voir des visiteurs intervertir leurs positions, se plaçant tantôt à l'intérieur, tantôt à l'extérieur, tantôt auditeur et tantôt émetteur. Jouant ainsi à s'écouter successivement via le dispositif électroacoustique, ils inventaient un usage possible de cette installation sonore.

Certains auditeurs restaient longuement sous le toit de ce pavillon vide, sans pour autant jouer ainsi. Dans une ambiance calme, ils semblaient prolonger leur expérience de l'œuvre, ou plutôt prolonger leur expérience avec l'œuvre. Si l'effet d'ubiquité avait éveillé leur attention, ils avaient souvent repéré le dispositif après quelques hésitations perceptives. Mais cet effet ne devait plus être la seule raison de leur écoute.

Cette œuvre pose une question esthétique fondamentale qui n'est pas réservée au seul domaine du sonore. Il s'agit de la co-présence du réel et de sa représentation, et donc de la différence perceptive entre la présentation du monde et sa représentation. Car le son émis par les haut-parleurs n'est pas le réel, bien qu'il s'y mélange, mais une forme de sa représentation, même si elle est automatisée. La captation du son par la membrane du microphone est suivie de sa transduction en signal électrique, puis de diverses modifications de ce signal (ici son amplification couplée à son filtrage), et enfin d'une seconde transduction, cette fois-ci en sens inverse, pour transformer le signal électrique en une nouvelle vibration, celle de la membrane du haut-parleur. Le son issu de ce dispositif est donc issu d'une double transduction, ou traduction. Il est donc bien une copie du son réel.

Si la présence de cette copie simultanée entraîne une plus grande attention des visiteurs, c'est sans doute parce que se joue là une forme de distanciation. Non pas la distanciation brechtienne qui révèle le théâtre en tant que tel, qui dénonce le spectacle comme spectacle (et s'en refuse par là même) mais celle de la

distanciation mimétique du monde. En re-présentant le paysage sonore des jardins, le dispositif le met à distance, l'objectivise, et par là même l'esthétise. L'auditeur est ainsi face à un objet sonore qu'il se met à écouter simplement parce sa représentation lui est montrée.

En proposant simultanément une écoute du paysage sonore naturel et son filtrage électroacoustique, aussi léger soit-il, Carsten Höller et Miriam Bäckström modifiaient en fait l'ouïe des visiteurs et les questionnaient sur leur relation à l'écoute. Ils manipulaient leur sens sans toucher à l'organe et provoquaient ainsi une forme d'attention à l'environnement sonore. Les moments de l'expérience proposée par l'oeuvre questionnaient l'écoute à plusieurs niveaux. L'interrogation des auditeurs pouvait ainsi passer de « qu'est ce que j'entends ? » à « Comment est-ce que j'entends ? », puis de « comment est-ce que j'entends ? » à « Pourquoi j'écoute ? ».

2. *Time Piece*, Max Neuhaus : la densité de l'absence

Max Neuhaus est un des pionniers de l'art sonore, nous l'avons dit. Sa première installation sonore permanente a été *Time Square*, située dans un grand carrefour du quartier éponyme de Manhattan. Cette oeuvre, consistant en l'émission permanente d'un bourdon sonore s'échappant par les grilles de ventilation, restera en fonctionnement jusqu'à son démontage en 1992, puis sera réinstallée en 2002. En parallèle de sa pratique artistique, Max Neuhaus est l'un des premiers à avoir envisagé l'environnement sonore comme l'un des plus gros problèmes urbains du XX^e siècle. Dénonçant la pollution sonore des villes contemporaines, constatant le retard dans la recherche acoustique et les inepties de certains signaux sonores, il a proposé des solutions de design, notamment pour les sirènes des véhicules de police américains, ou dans une portée plus intime, imaginé la sonnerie d'un réveil accomplissant sa tâche... par le silence. Nous allons y revenir.

L'objectif de sa recherche a toujours été de jouer avec l'attention de l'auditeur sans jamais imposer une écoute. En montrant que l'efficacité d'un signal sonore n'est pas forcément liée à sa puissance, mais plutôt aux rapports qu'il entretient avec son environnement ou son contexte, notamment au niveau du temps et du timbre, Max Neuhaus propose des émissions sonores qui peuvent s'écouter mais qui n'obstruent jamais le paysage acoustique dans lequel elles s'insèrent.

Depuis une trentaine d'années, en plus de sa participation à de nombreuses expositions, il a réalisé des installations sonores permanentes pour des musées, des sites urbains, industriels ou ruraux, à la demande d'institutions comme le Musée d'Art Contemporain de Chicago, le domaine de Kerguéennec et le CAPC de Bordeaux en France, le AOK de Kassel, en Allemagne, le Kunsthalle de Bern en Suisse, ou encore le Castello di Rivoli en Italie. Sa pratique s'attache systématiquement à élaborer une définition plastique du lieu basée sur l'expérience auditive. C'est à l'une d'entre elles, *Time Piece*, commandée par la ville autrichienne de Graz en 2002, que nous allons nous intéresser plus précisément.

Cette oeuvre, imaginée pour les alentours du Kunsthaus de la ville, peut se décrire très simplement. C'est une diffusion sonore de cinq minutes dans l'espace urbain, qui délimite une vaste étendue autour du musée. L'émission commence dix minutes avant chaque heure, et ce de 8h50 à 22h quotidiennement. Partant du

silence, le volume augmente doucement et continuellement pendant ces cinq minutes puis le son cesse brutalement.

Si cette description ne révèle pas d'emblée les qualités de cette oeuvre, elle en montre au moins la simplicité. Nous allons essayer de montrer la rigueur et la précision de Max Neuhaus dans ses choix plastiques, et comment ceux-ci permettent à cette installation sonore de s'inscrire parfaitement in situ, de pousser à l'extrême la dématérialisation de l'oeuvre et d'utiliser le temps comme un matériau plastique.

Ce son de synthèse est constitué de fréquences sinusoïdales pures et continues, augmentées d'harmoniques. Sa forme n'évolue pas dans le temps ; si ce n'est par son amplitude, seul paramètre variable. Ce son peut donc être qualifié de bourdon. Ses fréquences sont accordées avec les cloches du centre de la ville et miment ainsi leur timbre, mais sans en reproduire l'attaque. L'attaque d'un son est sa première partie, le début de sa vibration. Ce qui caractérise le son d'une cloche, c'est précisément la puissance de son attaque percussive (au moment où le marteau la frappe pour activer sa résonance). Ici, du fait même du crescendo partant du silence, l'attaque du son est annulée. Cette suppression de la percussion (rappelons que Neuhaus lui-même est percussionniste de formation, et que ce n'est donc pas par hasard qu'il fait ce choix) fait bien sûr penser à l'expérience des cloches coupées de Pierre Schaeffer¹. Mais ici, cet effet de composition, celui du crescendo, est appliqué à l'enveloppe du signal pour une raison bien précise: la discrétion. Au milieu des événements sonores et du bruit urbain, la lenteur de la montée en puissance de ce son, couplée à sa continuité lui permettent de ne pas attirer l'attention des passants. Celui-ci s'installe progressivement au sein de son environnement sonore, sans pour autant se révéler.

Ce bourdon, émis par plusieurs haut-parleurs placés stratégiquement autour du musée, et jouant avec les réflexions acoustiques de l'architecture urbaine acquiert par ailleurs un statut ubiquitaire. Mais celui-ci ne devient par réellement effectif puisque le signal crescendo passe inaperçu. Cet effet d'ubiquité, s'il n'est pas perceptible en soi favorise cependant l'émergence d'un autre effet.

Paradoxalement, c'est lorsqu'il cesse que le signal de Neuhaus se fait remarquer. C'est l'effet de coupure qui, marqué par l'arrêt brutal du bourdon, forme

¹ Cf. note 2 p.9

un trou dans le paysage sonore. L'évidence de cette absence brutale, de cette disparition, est amplifiée par le caractère ubiquitaire du son précédent et l'attention des passants est alors attirée par un silence. Max Neuhaus explique : « I call a group of my sound works *Moment or Time Piece*. They are artworks which take the form of communal sound signals. The basic idea of these works, though, is to form the sound signal with a silence rather than a sound¹. » C'est donc bien ce paradoxe de la présence d'une absence que vise l'artiste. Il applique en fait, à ce travail d'installation, le principe d'événement par effet de coupure qu'il avait imaginé quelques années plus tôt, dans le cadre de ses recherches en design sonore, pour un projet de réveil silencieux. Le même système de crescendo lent et progressif était alors couplé à une coupure brutale du son à l'heure de réveil désirée. Si le système fonctionne, il est toujours resté au stade expérimental ne trouvant pas de distributeur intéressé.

Si l'efficacité, la puissance, de l'effet de coupure peut sembler chimérique, précisons que des études scientifiques corroborent les théories de Neuhaus. Dans les domaines de la psychologie et de la physiologie de la perception, Grégoire Chelkoff précise :

«L'effet de coupure a des conséquences parfois immédiates sur le comportement : le niveau d'intensité de la voix peut notamment être atténué ou la parole se suspendre un instant. Peu après la coupure, une attente, dont la durée paraît exagérément longue, peut s'insérer : l'auditeur reste suspendu à la suite des événements, son attention ayant été un moment mise en éveil par cette coupure, d'une façon beaucoup plus vive, qu'il aura été surpris par elle². »

Ce qui confère à la coupure du signal de *Time Piece* un tel effet de surprise, d'événement, c'est son absence de raisons logiques. Ainsi l'effet de coupure est extrêmement fréquent. Le piéton qui change d'ambiance sonore en tournant au coin d'une rue, ou à côté de qui passe un camion qui lui masque un instant le son du trottoir d'en face, perçoit des effets de coupure. Il n'y prête pas attention car ces manifestations sont alors logiques, en relation directe avec son déplacement, ou

¹ « Il y a une partie de mes travaux sonores que je nomme *Moment* ou *Pieces de Temps*. Ce sont des oeuvres d'art qui prennent la forme de signaux sonores communaux. Mais l'idée de base de ces travaux est de former le signal sonore avec un silence plutôt qu'un son » (nous traduisons) Source : <http://www.max-neuhaus.info/soundworks/vectors/moment/>

² Grégoire Chelkoff, article « Coupure » dans l'ouvrage de J.-F. Augoyard et H. Torgue *À l'écoute de l'environnement, répertoire des effets sonores*, op. cit. p.43

avec celui des éléments proches, qui entraînent le placement continuels d'écrans acoustiques. Or la coupure de *Time Piece* ne tient pas à la présence de tels écrans, mais bien à l'interruption instantanée de l'émission.

En éveillant l'attention, la coupure de ce son stimule l'écoute du paysage sonore urbain. Le passant devient attentif à son environnement, lui applique un mode d'écoute différent. Max Neuhaus avait déjà commencé à proposer l'écoute des sons urbains à la fin des années 1960 avec *Listen*, son premier travail indépendant en tant que plasticien dont nous avons déjà parlé plus haut. Son travail n'était alors rien de plus que de provoquer l'attention à un environnement quotidien préexistant. C'est la même situation qu'il produit ici, mais sans indication, si ce n'est la forme spécifique qu'il donne à l'émission sonore.

Si le passant remarque la césure, c'est bien qu'il entendait quelque chose. S'interrogeant, il écoute alors ce qui ne sonne plus. Autrement dit il se souvient de ce qu'il percevait, de ce qu'il entendait mais n'écoutait pas. Commence alors une autre écoute, cette fois par la mémoire, une écoute intérieure. C'est la phonomnèse. Cette écoute est celle d'un son qui n'existe pas. Soit parce qu'il n'existe plus, c'est le cas dans *Time Piece*, soit parce qu'il n'existe pas encore, c'est le cas par exemple du compositeur qui entend sa musique avant qu'elle ne soit jouée ou même écrite.

Il est possible de rapprocher cette expérience particulière des effets croisés de coupure et de phonomnèse d'une expérience simple que nous connaissons tous: le bruit du frigo. Ce bruit permanent, cette présence sonore du bourdon que l'on n'écoute pas, que l'on oublie, mais qui se révèle paradoxalement lorsqu'il cesse (mais aussi lorsqu'il se remet en fonctionnement !). Le réfrigérateur domestique se fait entendre quand il se tait.

Si cette comparaison peu sembler ridicule, elle nous semble pourtant bien à propos car, aussi monumentale que soit l'échelle des installations sonores de Max Neuhaus, sa pratique ne vise rien d'autre que le micro-événement, l'attention aux détails du quotidien, l'aiguillage extrême de l'écoute.

Mais revenons à cette idée d'écoute par la mémoire, au souvenir d'un son. Lorsque le son s'arrête, cinq minutes avant l'heure, le passant se souvient de ce qu'il a entendu, de ces fréquences pures et continues dont il est incapable de dire quand elles avaient commencé. Mais à l'heure, ce n'est plus le travail de l'artiste qui joue ces mêmes fréquences, mais les cloches du centre de Graz (comme nous l'avons dit plus haut, le son y est accordé). Celles-ci réactivent alors une seconde fois, cinq

minutes plus tard, l'écoute ou la mémoire du son coupé. Ainsi, les cloches semblent répondre au son de Neuhaus, et c'est bien l'un des tours de force de l'ancrage de cette installation in situ. L'oeuvre est si bien intégrée à son environnement (sonore) que c'est lui qui semble y répondre et non l'inverse. Les cloches signalent les heures depuis des siècles au centre de la ville, et elles semblent pourtant faire écho à ce son qui les précède chaque heure. C'est parce que l'artiste a placé ses sons un peu avant. Cette idée d'avance, et donc de retard, de projet, de projection, peut se rapprocher du travail de Marcel Duchamp sur ses Ready-made. Duchamp explique: « Préciser les Ready-made. En projetant pour un moment à venir (tel jour, telle date, telle minute), d'inscrire un Ready-made — Le Ready-made pourra ensuite être cherché. L'important est donc cet "horlogisme", cet instantané, comme un discours prononcé à l'occasion de n'importe quoi mais à telle heure. C'est une sorte de rendez-vous¹. » Bien entendu, Neuhaus n'est pas dans une pratique de ready made, il ne prononce pas un discours, qui servira ensuite de titre à un objet industrialisé. Mais certains mots ou concepts de l'explication de Duchamp, comme la projection, "à telle minute", "cet horlogisme, cet instantané", cette "sorte de rendez-vous" évoquent bien les principes utilisés dans *Time Piece*. Le son pur diffusé dans l'espace urbain est en avance sur les cloches, déjà là, préexistantes, avec leur son ready made pourrait-on dire, qui sonnent l'heure, et donc à l'heure. Il est tellement en avance qu'il se crée un délai avant l'écho des cloches, qui deviennent ainsi à la fois à l'heure et en retard. C'est ce délai, ce temps de silence, cette parenthèse qui est le véritable rendez-vous fixé et qui fait l'oeuvre. Mais cette fois, il ne se donne plus à un objet, mais à une écoute. Le principe du rendez-vous n'est plus appliqué à l'acte créateur de l'artiste mais à la réception esthétique du passant-auditeur. En lui adressant cet appel à l'écoute, Neuhaus propose bien un signal.

Mais à l'inverse l'auditeur est en retard. Il remarque la présence du son lorsque celui-ci s'efface. Par extension ce retard peut être rapproché de la question écologique de prise de conscience. Comme le rappelle Jean Zin à propos des désastres écologiques du XX^e siècle: « [...] comme toujours on ne reconnaît l'importance des choses ou des gens qu'au moment où ils viennent à nous manquer². » Mais à Graz, heureusement, ces quelques instants de retard un peu

¹ Marcel DUCHAMP (avec la contribution de Michel Sanouillet et Elmer Peterson), *Duchamp du Signe*, éd. Champs Flammarion, 1994, p. 49

² Jean Zin, *L'Écologie politique à l'Ère de l'information*, éd. Ère, Maisons-Alfort, 2006, p.9

avant chaque heure sont sans conséquences.

L'important réside dans le simple fait que les passants puissent se rendre compte, non seulement de leur prise de conscience tardive, mais aussi de la faculté de manipulation de leur sens. Oui, Max Neuhaus manipule leur perception, mais fort heureusement, encore une fois, de manière gratuite, simplement pour un jeu esthétique. Certains régimes ont utilisé des haut-parleurs et des émissions sonores en espace public à d'autres fins, émettant là aussi des messages dont bien souvent personne ne prenait effectivement conscience.

Cette œuvre joue avec le temps, avec ses paradoxes, ses représentations mentales et ses dilatations. En cela elle constitue un travail plastique, mais qui sculpte d'abord la quatrième dimension. Si une œuvre sonore est par essence immatérielle, elle peut néanmoins avoir un usage social mais cette fois hors des fonctions graves que nous évoquions précédemment.

En effet, au fur et à mesure de l'émission sonore, ou plutôt silencieuse, multipliée quotidiennement dans le centre de Graz depuis des années, ce signal est devenu partie intégrante du musée, comme sa signature acoustique. Chaque heure, le musée se manifeste dans le bruit urbain. Neuhaus lui a donné une voix. Il a bien sûr poussé la logique de l'immatérialité de son travail à son point extrême en concevant ce signal-voix du Kunsthaus comme un temps de silence. Ainsi le musée se manifeste, réveille l'attention des passants, les interroge mais ne s'impose pas. Ils gardent leur liberté, ils ne sont pas forcés à l'écoute, ils ne subissent pas un message sonore destiné à les faire consommer un peu plus comme c'est aujourd'hui le cas les publicités radiophoniques ou les musiques d'ambiance des grands magasins. Ce cri d'appel est subtil, presque inouï, et offre simplement la poésie du silence comme temps de mémoire, d'écoute et de réflexion.

Nous abordons avec *Amplified Pavilion* la question de la représentation du réel comme forme de distanciation du monde. Cette distanciation, par l'esthétisation du réel le transformait en objet d'attention. Avec *Time Piece*, non seulement Max Neuhaus ne représente rien, mais le seul son qu'il émet passe inaperçu, il demeure inouï. Par contre, ce qui se révèle, ce qu'il présente, n'est autre que les sons du réel, mais sans passer par leur représentation comme le font Höller et Bäckström. Neuhaus se contente de proposer un cadre d'écoute. Oui, poser un cadre vide sur un mur présente une partie de ce mur et invite à regarder ce qui s'y trouve. De même, poser un cadre temporel de silence, ou de suppression de signal suffit à

présenter le paysage sonore d'un centre ville.

Time Piece est un exemple parmi d'autres de la singularité d'une pratique artistique et plastique comme celle de Max Neuhaus. Aussi simples que puissent sembler les principes acoustiques, temporels et spatiaux qu'il utilise, par une radicalité et une précision extrême des réglages, cet artiste propose toujours des expériences esthétiques fortes tant au niveau du sensible que du sens et du questionnement sur la nature et les usages d'une œuvre d'art. Si Neuhaus considère ses interventions comme des œuvres d'art à part entière, il refuse systématiquement la présence d'un cartel. L'expérience perceptive se suffit à elle-même, elle ne nécessite pas d'être indiquée ou nommée, surtout lorsqu'elle propose elle-même un usage en tant que signal.

3. Mémento

Le simple fait de montrer le réel le transforme en objet d'attention. Cette remarque est déjà vraie au niveau de la théorie de l'information, avant tout problème esthétique. Ainsi Umberto Eco précise que « la seule intention suffit à marquer le bruit comme signal¹. » Dans le champ de l'art, cette remarque s'applique aussi bien à l'œuvre des deux suédois qu'à celle de Neuhaus, et elle rappelle, encore une fois, Marcel Duchamp et ses Ready-made. Pour *l'ingénieur du temps perdu*, ces objets manufacturés accédaient au statut d'œuvre d'art parce qu'ils étaient choisis par l'artiste, dépendant donc de son intention, et parce qu'ils étaient présentés dans un cadre, celui du musée ou du salon d'art.

Mais alors qu'*Amplified Pavilion* se présente bien dans le cadre du jeu de l'art, en l'occurrence la biennale de Venise, *Time Piece* s'attaque, pacifiquement, à l'espace urbain, autour du musée de Graz, certes, mais donc à l'extérieur. L'expérience s'adresse à tous les passants.

Par ailleurs, le grand point commun entre ces deux œuvres réside dans le jeu avec les zones liminales de la perception acoustique. Non pas ses limites physiques, le seuil de puissance ou de hauteur fréquentielle à partir desquels un son devient audible, mais les limites de la conscience d'une écoute. Nous savons que les oreilles n'ont pas de paupières, et que de fait elles ouïssent tout. Mais alors à partir de quel degré d'étrangeté, de surprise, l'attention auditive se réveille-t-elle ? Quels effets appliquer à un signal pour qu'il passe de l'émission à sa réception ?

En jouant avec l'écoute et ses limites, ces artistes l'expérimentent, la trompent, la manipulent. Ce n'est plus tellement le son qui représente leur médium, mais l'écoute des sujets. En jouant ainsi, ils évaluent le degré de plasticité de l'écoute tout en laissant le résultat de ces expériences au seul individu percevant, sujet de l'expérience esthétique. L'expérience reste ici gratuite, mais évoque les manipulations possibles...

¹ Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, trad. C. Roux de Bézieux, éd. Seuil, Paris, 1965, p.134

Troisième partie :

Écoute plastique et corps social

1. Types d'écoute

A- Theodor W. Adorno : La rigueur de l'écoute structurelle

Dans son Introduction à la Sociologie de la Musique, Adorno dresse une liste typologique des différentes attitudes d'écoute face à l'œuvre musicale. Il envisage alors « que les œuvres sont quelque chose qui est objectivement structuré et qui possède une signification propre, quelque chose qui s'ouvre à l'analyse et peut être perçu ou vécu à différents degrés de justesse¹», axiome de sa construction théorique. L'œuvre aurait ainsi un sens précis qui ne pourrait se révéler pleinement à son auditeur qu'à la condition que celui-ci adopte la bonne écoute ; celle qu'Adorno qualifie d'écoute structurelle. Ce type d'écoute est bien sûr lié à la musique savante de la Nouvelle Ecole de Vienne (Schönberg, Berg, Webern etc.) et se dresse évidemment contre les formes d'écoute divertissantes promues par les musiques populaires de la société de consommation.

Cette écoute structurelle offre indubitablement un type d'écoute riche dont peut effectivement résulter un grand plaisir esthétique. Ce type de perception analytique, propre à l'expert, existe dans toutes les formes artistiques. Qui connaît parfaitement les techniques picturales et leur histoire abordera le travail de tel ou tel peintre d'une manière bien plus spécifique que le commun des visiteurs, et en tirera un plaisir esthétique profond. Mais pourquoi le naïf, pour prendre l'autre extrême, ne pourrait-il pas trouver de beauté dans l'œuvre, quand bien même celle-ci ne serait pas celle attendue, ou conçue, par l'artiste ?

Ce qui nous semble plus inquiétant dans le point de vue adornien, c'est d'abord cette idée d'un sens unique et plein, inscrit par le compositeur au sein de son travail. La vieille idée du "message" contenu, caché dans l'Œuvre. Le compositeur contrôlerait alors pleinement le sens de son Art, sans rien laisser ni au hasard ni à une quelconque forme d'interprétation par l'auditeur. Il résulte par ailleurs d'une telle pensée que le plaisir esthétique musical doit passer nécessairement par une intellection de sa forme, refusant alors le rapport sensible direct.

¹ Théodor W. Adorno, *Introduction à la Sociologie de la Musique*, trad. V. Barras et C. Russi, éd. Contrechamps, 1994, Cité par Peter Szendy dans *Ecoute, une Histoire de nos Oreilles*, éd. de Minuit, Paris, 2001, p. 125

Sans vouloir tomber dans une théorie esthétique populiste, il nous semble néanmoins qu'une telle vision de la création réserve l'Art à la seule élite suffisamment cultivée pour le recevoir pleinement. L'Art s'inscrit ainsi pleinement dans ce jeu de distinction sociale décrit admirablement par Pierre Bourdieu dans l'un de ses ouvrages clefs: *La Distinction*. L'esthétique adornienne est précisément cette esthétique pure ayant le goût de la réflexion et qui se dresse contre la vulgarité et la facilité des goûts des sens¹. Une esthétique du sens contre une esthétique des sens.

Apportons tout de même un bémol à la critique en cours. Tout médium a un ou des langages qui lui sont propres. L'écoute structurelle est une écoute analytique. Elle replace les éléments dans leur construction, dans leur structure pour comprendre la forme de l'œuvre sonore, quand bien même celle-ci serait installée. Il devrait logiquement suffire d'y ajouter quelques notions, quelques outils pour en user. Elle peut alors être adoptée, et se révéler utile pour l'analyse et la compréhension des enjeux de ces œuvres sonores. Une forme d'écoute, de lecture, de la mise en forme des éléments en présence, de leur articulation temporelle et spatiale, et appuyée sur des références historiques, culturelles, scientifiques en est possible. C'est ce que nous avons tenté d'esquisser ici ; mais toujours dans une recherche de la polysémie et d'usages possibles. Jamais dans la quête du sens secret et profond caché par l'artiste au cœur de sa création.

Cette écoute structurelle, si elle peut être utile, n'est certainement pas la plus efficace pour les installations sonores. Ainsi, qui ne connaît pas l'évolution de l'harmonie occidentale pourra sans peine faire l'expérience de l'œuvre de Pétursson en laissant les basses fréquences de *Diabolus* faire vibrer son corps, ou jouer de l'influence de ce dernier dans les boucles rétroactives d'*Empty Vessels*. Et c'est bien ce qui fait, à notre sens, toute l'importance de ces œuvres ; elles sont d'abord expériences, et non lectures.

¹ Pierre Bourdieu, *La Distinction, Critique sociale du Jugement* (1979), éd. de Minuit, Paris, 1996. Cf notamment *éléments pour une critique "vulgaire" des critiques "pures"*, post-scriptum de l'ouvrage, pp.565-585

B- Pierre Schaeffer : l'objectivisation de l'écoute réduite

Ce type d'écoute a été inventé par Pierre Schaeffer à la naissance de la musique concrète. L'écoute réduite vise à l'appréhension de l'« objet sonore », concept central de la théorie acousmatique. La principale difficulté pour l'auditeur est alors de refuser la recherche naturelle des causes d'un son pour se concentrer sur ses spécificités formelles.

Si ce type d'écoute est ainsi nommé, c'est en référence à la réduction phénoménologique (epoché) d'Husserl, qui commande à l'observateur une suspension de ses jugements sur le monde pour reconnaître l'expérience et les fonctionnements mêmes de sa perception. L'écoute réduite préconise « un déconditionnement des habitudes d'écoute¹ », qui incluent la considération de la source comme indice potentiel d'une signification, afin que l'auditeur puisse écouter le son pour lui-même.

L'écoute réduite est donc une forme d'écoute culturelle, contre-nature. Le terme n'est pas ici péjoratif, mais souligne la nécessité d'un apprentissage, puis d'un effort soutenu pour appliquer ce type d'écoute. Selon Schaeffer, peu importent les sources enregistrées ou les modifications subies par ces enregistrements tant que les formes sonores obtenues sont riches. L'importance de la musique concrète ne réside pas dans les « corps sonores² » mais bien dans les sons que l'on peut en tirer pour les soumettre à l'analyse formelle ou au jugement esthétique.

Mais cette relation entre les théories phénoménologiques et le mode d'écoute préconisé par Schaeffer est sujet à débat. Selon Bastien Gallet « cette “réduction” n'a rien de phénoménologique »³. Il s'appuie dans cette thèse sur les écrits de Jean Molino, qu'il cite :

« L'écoute réduite est une écoute artificielle, grâce à laquelle je peux me familiariser avec les propriétés immédiatement sensibles du son : la mise en évidence d'un “objet sonore” est en contradiction absolue avec l'inspiration

¹ Michel Chion, *Guide des Objets sonores, Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, éd. Buchet/Chastel, Paris, 1983, p.31

² Entendons cette expression de Schaeffer comme « corps sonnante », c'est-à-dire comme la source dont le son, une fois enregistrée puis oubliée pourra donner naissance à un objet sonore.

³ Bastien Gallet, *Le Boucher du Prince Wen-Houei, Enquête sur les musiques électroniques*, éd. MF, Paris, 2002, p.59

fondatrice de la phénoménologie, qui vise non à décrire les propriétés sensibles d'un objet du monde mais à en comprendre la genèse¹. »

Notre ébauche réflexive appuyée sur l'œuvre des artistes suédois envisageait également que l'objectivisation d'un son était rendue plus aisée par la distanciation mimétique induite par l'usage du microphone. Or, l'objet et le phénomène ne sauraient recouvrir la même idée. Cette écoute serait ainsi moins "réduite" qu'"instrumentale". Mais ce débat n'est pas primordial. Ce qui importe plutôt, ce sont les formidables découvertes² qu'elle a permises au père de la musique concrète puis à ses successeurs. L'usage de cette écoute opératoire a également entraîné un élargissement indubitable des jugements esthétiques dans le domaine du sonore.

Si ce mode d'écoute est bien à propos pour les oeuvres sonores fixées de la musique concrète ou acousmatique, elle peut également se révéler un outil intéressant dans l'expérience d'une œuvre sonore installée. Ainsi l'auditeur d'*Amplified Pavilion* peut-il focaliser son attention sur la texture même des sons qu'il perçoit, et profiter ainsi d'un temps d'écoute sans se soucier forcément de leur provenance ou des causes de leur forme.

L'écoute réduite ne saurait être cependant la seule attitude, ni même la meilleure, dans l'expérience et la réception d'une installation sonore. Pour reprendre l'exemple d'*Amplified Pavilion*, les problèmes liés à la localisation des sources y sont capitaux puisqu'ils définissent à eux-seuls l'effet d'ubiquité (ce qui, toutefois, n'empêche pas un temps d'écoute réduite contemplative, comme précisé plus haut).

C- Murray Schafer : l'écologie du paysage sonore

En 1977, le compositeur Murray Schafer, publie au Canada son ouvrage *The Tuning of the World*³, ouvrage traduit en français sous le titre *Le Paysage sonore*. Ce concept de paysage sonore (« soundscape » en anglais) est défini ainsi par Barry Truax dans *Handbook for acoustic Ecology* :

¹ Jean Molino, « La Musique et l'Objet », dans *Ouïr, entendre, écouter comprendre* après Schaeffer, INA-Buchet/Chastel, Paris, 1999, p.131, cité par Bastien Gallet dans *Le Boucher du Prince Wen-Houei*, op.cit. p.59

² cf. notes 1 et 2 p. 9

³ L'accordage (au sens musical) du monde (nous traduisons)

« An environment of SOUND [...] with emphasis on the way it is perceived and understood by the individual, or by a society. It thus depends on the relationship between the individual and any such environment. The term may refer to actual environments, or to abstract constructions such as musical compositions and tape montages, particularly when considered as an artificial environment.¹ »

Si la notion d'environnement sonore qualifie seulement « un espace physique [...] doté de propriétés acoustiques [...] et accueillant des individus dotés de capacités auditives² », la notion de paysage sonore appuie sur la perception effective de cet environnement ; sur son écoute. Cette perception et la compréhension, ou l'interprétation, qui s'en suit ouvre la possibilité d'une relation esthétique entre le sujet percevant et cet environnement sonore. La perception peut ainsi être à la fois analytique et contemplative. Ce mode d'écoute spécifique induit un rapport sain au monde sonore dans lequel l'individu évalue sa propre influence sur son environnement acoustique. Ces questions de prise de conscience et de responsabilité sont au cœur de toute approche écologique et sont aujourd'hui d'une importance capitale.

Roland Barthes abordait lui aussi la question à la même époque, sans pour autant connaître les recherches de Schafer. Il soulignait pour sa part l'impact de la pollution sonore sur l'intelligence même de l'homme :

« C'est sur ce fond auditif que s'enlève l'écoute, comme l'exercice d'une fonction d'intelligence, c'est à dire de sélection. Si le fond auditif envahit tout l'espace sonore (si le bruit ambiant est trop fort), la sélection, l'intelligence de l'espace n'est plus possible, l'écoute est lésée ; le phénomène écologique qu'on appelle aujourd'hui la pollution – et qui est en passe de devenir un mythe noir de notre civilisation technicienne – n'est rien d'autre que l'altération insupportable de l'espace humain, en tant que l'homme lui demande de s'y reconnaître : la pollution blesse les sens par lesquels l'être vivant, de l'animal à l'homme, reconnaît son territoire, son habitat : vue, odorat, ouïe. Il y a pour ce qui nous occupe ici, une pollution sonore, dont tout le monde sent bien (à travers des mythes naturalistes), du hippy

¹ « Un environnement sonore avec l'accent (porté) sur la manière dont il est perçu et compris par l'individu ou par une société. Il dépend donc de la relation entre l'individu et tout environnement tel. Le terme peut se référer à des environnements concrets, ou à des constructions abstraites comme des compositions ou des montages de bande (magnétique), particulièrement lorsque considéré comme un environnement artificiel » (nous traduisons) Barry Truax, *Handbook for acoustic Ecology*, publié par World Soundscape Project, Simon Fraser University, et ARC Publications, 1978. Extrait cité par Yannick Dauby dans *Paysages Sonores Partagés*, mémoire de DEA en art numérique, Université de Tours, 2004

² Définition reprise dans l'étude de Yannick Dauby, op. cit. p.14

au retraité, qu'elle attente à l'intelligence même de l'être vivant, qui, stricto sensu, n'est rien d'autre que son pouvoir de bien communiquer avec son Umwelt : la pollution empêche d'écouter.¹ »

Ce que met en avant Barthes, ce n'est pas tellement la dégradation de la nature mais principalement la détérioration d'une communication ; celle entre l'homme et son environnement. Cette pensée ne suppose donc pas réellement, ou pas seulement, une écologie environnementaliste mais préfigure plutôt une forme d'écologie politique en tant qu'elle est liée aux problèmes de la communication et de l'information².

D- Roland Barthes : l'évolution en trois écoutes

Dans son article *Écoute*³, Roland Barthes distingue trois types d'écoute. Si ce petit texte est d'une densité remarquable, nous allons ici essayer de dégager les distinctions entre ces types, tout en paraphrasant quelque peu leur auteur.

La première écoute est celle qui transforme le bruit en indice et « rien à ce niveau ne distingue l'animal de l'homme⁴ ». C'est une écoute primitive, presque innée, « liée à l'évaluation de la situation spacio-temporelle⁵ ». L'ouïe doit alors permettre le repérage des indices du danger ou de la satisfaction du besoin. Elle est à la fois défensive et prédatrice. Son rôle est celui de l'alerte et elle est liée à la notion de territoire dans ce qu'il suppose d'espace sécurisé et viable.

La notion d'espace est donc contenue dans ce premier type d'écoute, archaïque et vital, qui est celui de l'écoute d'indices. S'il est le type d'écoute utilisé par le piéton qui traverse la route, il est également sollicité lorsque le son de *Time Piece* s'interrompt. C'est par lui que l'effet de coupure fonctionne, parce qu'il transforme l'arrêt du son, intrusion dans le milieu où évolue le sujet, en indice, en alerte. Par extension, nous avons vu que la notion d'espace est souvent (pour ne pas

¹ R. Barthes, art. *Écoute*, op. cit., pp. 218-219

² Jean Zin, *L'Écologie politique à l'Ère de l'Information*, éd. Ère, Maisons-Alfort, 2006. Cet ouvrage est également téléchargeable gratuitement en ligne à <http://www.editions-ere.net>

³ Roland Barthes, *L'Obvie et l'Obtus, Essais critiques III*, éd. Seuil, Paris, 1982. Art. *Écoute* (1976) rédigé avec Roland Havas pour l'Encyclopédie Einaudi

⁴ *ibid.* id.

⁵ *id.* p.218

dire toujours) importante dans les œuvres sonores installées. On peut donc penser que ce type d'écoute y est primordial.

Le second type d'écoute est celui du déchiffrement, du signe. Cette écoute vise le sens, et c'est là que « sans doute, l'homme commence¹ ». L'écoute est alors culturelle, elle ne peut comprendre que si elle connaît les codes. Elle permet le langage, mais aussi le secret. C'est parce qu'elle sait signifier, coder, qu'elle peut cacher, contrôler, asservir. Elle est l'écoute de la religion et du pouvoir mais aussi celle de la communication.

Si elle représente de fait l'écoute sémantique, elle s'applique également à la musique classique dont « l'auditeur est amené à "déchiffrer" [le] morceau, c'est-à-dire à en reconnaître (par sa culture, son application, sa sensibilité) la construction tout aussi codée (prédéterminée) que celle d'un palais à telle époque [...]². »

Cette écoute peut renvoyer à l'écoute structurelle d'Adorno qui en est une forme plus précise. Si elle n'est pas réellement en usage dans les installations sonores décrites plus haut car celles-ci évitent souvent l'utilisation d'un langage préexistant. En considérant toutefois l'ensemble des effets comme un vocabulaire plastique, elle peut permettre de comprendre certaines intentions des artistes et leur procédure plastique.

Si cette seconde écoute existe dans sa relation à l'autre, elle peut alors interpréter ses dires, le sonder, et « le silence de l'écouteur [peut alors être] aussi actif que la parole du locuteur³ ». Dès lors, elle permet d'envisager l'écoute psychanalytique.

De l'écoute psychanalytique, que Barthes traite comme une écoute intermédiaire en ne l'intégrant pas à ses trois grands types, il résulte une forme de jeu de l'écoute. Le terme de jeu revêt ici ses deux sens, celui de ludisme et celui d'espace, d'écart. Le ludisme est alors celui de l'aventure, de l'inconnu, de l'inconscient. L'écart est celui de cet espace sémantique flou dans lequel les mots du patient sont compris autrement dans l'écoute du psychanalyste. C'est dans ce jeu, dans ces jeux, que peut se situer cette troisième écoute « dont l'approche est toute moderne⁴ ».

¹ id. p. 217

² id. p. 230

³ id. p. 223

⁴ id. p. 217

La définition même de cette écoute reste floue. Barthe ne semble pas parvenir à la nommer. Elle représente en fait le pendant sonore du sens que l'auteur qualifie d' « obtus », sens qu'il ne peut définir autrement que comme « celui qui vient “en trop”, comme un supplément que [son] intellection ne parvient pas bien à absorber¹ ». Cette écoute « inclut dans son champ, non seulement l'inconscient [...], mais aussi [...] : l'implicite, l'indirect, le supplémentaire, le retardé : il y a ouverture de l'écoute à toute forme de polysémie, de surdéterminations, de superpositions, il y a effritement de la Loi qui prescrit l'écoute droite, unique [...]². »

Ce type d'écoute est également celui qu'il applique à la réception de la musique de John Cage. Il l'évoque en ces termes : « en “écoutant” [...] une composition de Cage, c'est chaque son l'un après l'autre que j'écoute, non dans son extension syntagmatique, mais dans sa signifiante brute et comme verticale : en se déconstruisant, l'écoute s'extériorise, elle oblige le sujet à renoncer à son “intimité”³. » Cette troisième écoute, innommable pour l'auteur, est celle de la surprise permanente, de la polysémie des sons et de l'incertitude. Elle est un type d'écoute ouvert à la découverte au point de mettre en danger l'auditeur. Pour tous ces aspects, elle nous semble à propos pour l'appréhension de chacune des œuvres sonores analysées. Nous allons donc revenir dessus en détail pour lui prêter un nom, et essayer de la cerner, ou de l'ouvrir un peu plus.

E- Une écoute utopique : l'écoute plastique

Le terme d' « écoute plastique » est ici emprunté au musicologue Peter Szendy qui lui consacre l'épilogue de son ouvrage *Écoute, une histoire de nos oreilles*⁴. L'auteur applique ce concept à l'écoute de l'arrangement musical. L'arrangeur, en recomposant une œuvre musicale, ou en l'orchestrant différemment, touche à sa forme, à sa plastique et en propose sa propre écoute. Ce qui met l'auditeur de l'arrangement musical dans une posture d'écoute plastique, c'est qu'il « aura avant tout épousé une forme, une figure d'écoute⁵ ». L'écoute plastique est

¹ id. p. 45

² id. p. 229

³ id. p. 230

⁴ Peter SZENDY, *Écoute, une Histoire de nos Oreilles*, éd. Minit, Paris, 2001.

⁵ Id. p.169

donc à la fois une interprétation et une appropriation de la musique. Si cette définition nous semble pertinente, nous regrettons néanmoins qu'elle se limite au domaine musical, surtout lorsqu'elle utilise précisément le terme « plastique ».

Nous aimerions envisager un type d'écoute adapté à la réception des œuvres sonores. Celui-ci pourrait offrir, nous semble-t-il, un outil conceptuel puissant pour envisager les relations particulières qu'elles tissent avec leurs auditeurs.

La troisième écoute de Barthes, celle qu'il ne peut pas nommer, mais qui se place dans le champ de la signifiante plus que du signifié, du sens obtus plus que de l'obvie, semble ainsi offrir une base ad hoc car elle est celle qui refuse le sens de lecture unique et plein. Elle recouvre et assimile les deux écoutes qui la précèdent, l'écoute de l'indice ou de l'espace, et l'écoute sémantique, celle du langage. Si la première est grandement sollicitée dans les jeux perceptifs installés par les pratiques sonores en espace, la seconde suppose l'intelligence de l'écoute, la possibilité d'une émergence du sens.

Nous avons vu par ailleurs que des relations existent entre les travaux sonores qui ont inspiré cette étude et chacun des types d'écoute définis plus haut. Si aucun de ces types d'écoute ne semble suffire aux expériences esthétiques proposées par les œuvres abordées ici, tous y sont utiles, parfois même nécessaire, certains plus que d'autre, évidemment. Des allers-retours entre ces attitudes d'écoutes sont donc souhaitables pour appréhender ces travaux.

Nous proposons ainsi d'ajouter dans l'écoute obtuse de Barthes au moins deux autres attitudes perceptives. L'une spécifique, distancielle et analytique : l'écoute réduite. L'autre inclusive et responsable : l'écoute du paysage sonore. Quant à l'écoute structurelle, elle est déjà comprise dans l'écoute du langage, et les idées d'interprétation et d'appropriation énoncées par Szendy sont, elles, déjà intégrées dans l'écoute obtuse. Nous étirerons toutefois ces deux derniers concepts jusqu'à celui de composition car, selon les mots de Barthes « l'écoute parle¹ ». D'autres types, s'ils ont été oubliés ici, sont évidemment invités à être évalués pour s'intégrer éventuellement à ce concept ouvert d'écoutes multiples.

Cette réunion de types d'écoutes, ce jeu possible des transferts, nous proposons donc de l'appeler "écoute plastique", en reprenant la terminologie de

¹ R. Barthes, art. Écoute, op.cit. p.229

Peter Szendy. Mais précisons alors la teneur de cette réappropriation. Nous envisageons cette écoute comme plastique pour trois raisons principales.

Elle est dite "plastique" à cause de sa relation aux formes sonores. Elle doit pouvoir appréhender les objets sonores et la distance qu'ils supposent, mais aussi les phénomènes qui les accompagnent, les effets acoustiques et électroacoustiques. Elle s'attache donc aux sons dans leur plasticité, dans leur (dé)formation temporelle et spatiale.

Mais elle est également, et principalement nommée ainsi parce qu'elle est elle-même déformable, modulable, altérable. Elle épouse les formes qu'elle écoute, les œuvres qu'elle perçoit et qui la modèle en retour, qui la pousse. Elle est une écoute souple. Dans sa relation aux effets psychoacoustiques et compositionnels, elle peut, elle veut être trompée, surprise, manipulée pour mieux se comprendre et trouver les faiblesses de sa forme en devenir permanent, progressif. Consciente d'elle-même, elle veut se réajuster. Elle veut (s')apprendre.

Au-delà de la seule perception, l'écoute plastique interprète au point de composer. Ce qu'elle compose principalement c'est du sens. Si elle parle, alors elle sculpte le champ sémantique de son objet, travaille sa polysémie. Mais elle compose aussi des relations sociales puisqu'elle veut à son tour communiquer ses compréhensions, ses compositions ; les partager avec une autre écoute, dialoguer non seulement avec l'œuvre mais avec les autres auditeurs.

L'écoute plastique serait donc un type d'écoute utopique qui considère la maïeutique comme la meilleure méthode d'acquisition. Interrogée par l'œuvre sonore, c'est aussi par elle-même qu'elle peut, non pas la cerner, mais en esquisser une perception esthétique en progression constante. Désapprendre ses habitudes, son conditionnement culturel, pour recommencer l'expérience sensible dans sa fraîcheur, en deçà des conventions du savoir, depuis le point de vue, ou d'écoute, naïf, primaire, celui de l'espace et de sa perception brute, pour recréer du sens en relation avec le réel.

Elle serait à la fois une écoute dynamique, active et souple, sculptant le sens des œuvres et en même temps sculptée par elles. Une perception qui s'adapte continuellement au monde pour en permettre des compréhensions multiples ; une perception du monde, libre et grande ouverte.

2. Des expériences ouvertes

Après cette définition optimiste du concept d'écoute plastique, revenons à des éléments un peu plus tangibles et voyons, concrètement, comment les œuvres étudiées réalisent en effet des formes à la fois ouvertes et ouvrantes.

Tout d'abord, elles sont bien sûr ouvertes physiquement, puisqu'elles jouent avec des espaces. Elles ne peuvent exister sans leurs conditions de propagation. Pétursson modifie physiquement un lieu par une émission de basses fréquences, jusqu'à en rendre palpable l'espace. Lucier permet aux visiteurs de jouer avec des champs acoustiques. Neuhaus crée une espèce de territoire autour du musée de Graz par l'émission d'un signal. Höller et Backström, enfin, jouent avec un léger principe de délocalisation pour modifier la perception d'un espace architectural. Le son étant le médium de la propagation, il ne connaît pas les limites spatiales des œuvres objectales. Ces œuvres "composent des étendues", pour reprendre les termes de Bastien Gallet¹.

Ces étendues sont non seulement ouvertes aux corps qui les traversent, mais aussi à leur incidence. Autrement dit, les œuvres acceptent d'accueillir les corps en leur sein, en tant qu'elles forment des environnements, mais elles acceptent aussi, et attendent, leur incidence, c'est-à-dire les déformations ou les apports que ces corps amènent naturellement par leur simple présence. L'exemple le plus évident ici est celui de *Empty Vessels*, qui ne peut s'activer, s'animer, qu'en présence des corps. Mais de ce corps vivant, elles acceptent aussi les mouvements, les sons, les frottements, les pas, les mots. Par extension, elles acceptent et s'ouvrent à tous les sons du réel, allant parfois jusqu'à installer leur simple présentation, à ne proposer qu'un cadre perceptif, comme c'est le cas avec *Time Piece* ou *Amplified Pavilion*.

À l'inverse, ces œuvres peuvent ouvrir les corps à des sensations particulières. Il en va ainsi du son de *Diabolus* qui traverse le corps des auditeurs, s'y installe, y résonne. Les propositions des artistes peuvent ainsi révéler aux individus l'étendue de leur champ perceptif.

Le concept de *poétique de l'œuvre ouverte* défini par Umberto Eco s'applique évidemment à ces œuvres sonores. L'auteur explique que, dans cette poétique, « l'accent est mis sur le processus, sur la possibilité de saisir *plusieurs*

¹ Bastien GALLET, *Composer des Etendues, l'art de l'installation sonore*, éd. de l'Ecole des Beaux-Arts de Genève, 2005

*ordres*¹ », ce qui est le cas dans ces œuvres sonores. Il en va ainsi de leur polysémie. Il précise également que « dans l'attente d'un message structuré de façon ouverte, l'attente implique moins une *prévision de l'attendu* qu'une *attente de l'imprévu*² ». Cet imprévu, c'est bien ce que visent les artistes lorsqu'ils mettent en place certains effets décrits plus haut comme celui de coupure ou encore d'ubiquité. Cependant ils ne créent pas l'imprévu là où il est attendu car, une *attente de l'imprévu* limite nécessairement l'effet de surprise qui, dans leur démarche, n'est pas une fin. Des artistes tels Carsten Höller ou Max Neuhaus ne cherchent pas à proposer une forme originale, surprenante là où elle est attendue. Au contraire, ils essaient de provoquer une surprise pour éveiller l'attention sur des éléments jusque-là inaperçus. L'ouverture des œuvres sonores ne saurait de toute façon s'appuyer sur la seule théorie de l'information.

La relation au contexte peut représenter une autre forme d'ouverture en ce qu'elle s'oppose à l'idée moderne de l'œuvre d'art autonome. La forme contextuelle n'est pas propre à l'art sonore, mais celui-ci peut parfois s'y rapporter. Ainsi, lorsque Pétursson émet le *diabolus in musica* à Venise pendant toute la durée de la biennale, son geste est lié à un contexte historique, culturel et social. La proposition n'est pas autonome, mais fonctionne, du point de vue sémantique, dans sa relation, dans son ouverture au contexte. Ce qui limite la portée du geste, son effectivité contextuelle, c'est le cadre de présentation institutionnel. L'œuvre, abritée par le pavillon islandais, dans l'enceinte des jardins dont l'entrée est payante n'est réservée qu'aux seuls visiteurs de l'événement. La même œuvre placée au cœur de Rome ou du Vatican prendrait une toute autre dimension ! Ce n'est pas ici une critique de la pratique de l'artiste, mais plutôt le constat d'une forme de censure encore présente. Il est en effet peu probable qu'une telle proposition puisse aujourd'hui être accueillie sur une place publique italienne. Si elle propose une expérience sensible forte, celle-ci reste confinée dans l'espace sécurisé de l'institution culturelle qui la cautionne. Avec *Time Piece*, au contraire, Max Neuhaus émet son signal dans la ville de Graz. L'œuvre résulte également d'une commande institutionnelle, mais elle s'insère dans l'espace public. Elle joue ici avec le contexte qui l'intéresse, celui du paysage sonore. Sa forme repose sur la présence des cloches de la ville avec lesquelles elle joue

¹ Umberto Eco, *L'Œuvre Ouverte* (1962), trad. Chantal Roux de Bézieux, coll. Essais, éd. Seuil, Paris, 1965, p.105

² id.

dans un dialogue répété chaque heure. Mais au-delà, ce qui fait de cette proposition un geste fort, c'est bien de proposer un temps de silence, comme un soulagement inattendu et gratuit, qui contraste radicalement avec la saturation croissante de l'espace sonore par le bruit publicitaire et médiatique. Ce qui en fait l'efficacité, c'est de proposer cette expérience sensible là où elle n'est pas attendue, de sortir du contexte de l'art pour l'intégrer à celui du quotidien. Ainsi, contextualiser une écoute lui donne déjà un sens.

Un autre type d'ouverture réside dans le réinvestissement du champ du sensible qu'opère l'art sonore. En proposant des expériences esthétiques qui s'adressent d'abord aux sens (l'ouïe ou parfois le toucher comme avec *Diabolus*), ces œuvres peuvent s'appréhender simplement. En se basant sur la perception, elles peuvent s'adresser au plus grand nombre, elles favorisent leur propre réception. Chacun peut accéder à l'expérience esthétique, même sans un lourd bagage culturel. Cela ne veut pas dire que la médiation culturelle doit s'effacer. Le médiateur est toujours bienvenu pour accompagner un public dont l'habitude esthétique, paradoxalement, réside encore dans la recherche à priori du « message » de l'œuvre d'art, et qui s'interroge rarement sur l'expérience sensible elle-même. Mais cette priorité des sens sur le sens nous semble cruciale.

Comme appui de l'expérience sensible peut également exister la dimension ludique de l'œuvre. Cette dimension rejoint l'ouverture à l'incidence des corps dont nous parlions plus haut. Ainsi *Empty Vessels* s'anime, s'active, par la présence des visiteurs et leur mouvement. L'espace devient alors jouable. Les auditeurs interagissent avec lui, en jouent, de manière individuelle ou collective, tout en y intégrant leurs propres règles. *Amplified Pavilion* aussi, même si ce n'est pas son premier usage, permet des formes de jeu, nous l'avons vu.

L'opposition qu'établissent les philosophes de l'École de Francfort, que ce soit Walter Benjamin ou Theodor W. Adorno, entre le concept de distraction ou de plaisir facile, provoqué par les divertissements, et celui de concentration et d'attitude critique, requis par l'expérience d'une œuvre d'art¹, semble aujourd'hui dépassée, notamment par les œuvres abordées dans ce texte. Celles-ci montrent bien que

1 voir à ce propos :

- Theodor W. ADORNO, *L'Art et les Arts*, textes réunis et traduits par Jean Lauxerois, éd. Desclée De Brouwer, Paris, 2002

- Walter Benjamin, *L'Œuvre d'Art à l'Heure de sa reproduction Mécanisée*, édition en ligne : <http://hypermedia.univ-paris8.fr/Groupe/documents/Benjamin/Essai.html>

l'expérience esthétique peut être ludique, et s'adresser prioritairement aux sens, tout en ayant la faculté de provoquer la concentration et le questionnement, parfois même de les stimuler. Une œuvre d'art ne doit pas forcément être austère, ou basée sur des codes savants, mais surtout intelligente, intelligente dans sa forme, et dans ses relations avec le monde extérieur. Une œuvre qui intéresse le plus grand nombre relève déjà d'une forme d'intelligence car elle permet d'établir une relation avec un public et d'offrir à celui-ci une expérience. Elle veut s'ouvrir, elle veut s'offrir. Ce qui va faire, ou non, que cette œuvre appartiendra au simple divertissement, avec ce que cela comprend d'idéologie, c'est le contenu de l'œuvre et son usage, et non pas la difficulté de sa réception ou sa complexité sémantique. C'est pourquoi, nous le répétons, des œuvres sonores, dont l'expérience esthétique passe nécessairement par la seule écoute structurelle, telle que l'a définie Adorno, représentent des œuvres socialement fermées. Ce qui n'empêche pas qu'elles soient intéressantes à d'autres niveaux, loin de là. Au contraire, les installations sonores, en faisant appel à cette écoute plastique qui sait être simple, et néanmoins enrichissante, peuvent s'ouvrir à un plus large public et proposer une pédagogie de l'écoute, bien loin de la mauvaise musique en tube, de la muzak¹ ou du bruit publicitaire.

¹ Le terme Muzak s'il est d'abord le nom d'une société est aujourd'hui passé dans le langage courant. Il désigne ce que l'on nomme aussi « musique d'ascenseur » : une forme de musique aseptisée, normalisée, diffusée parfois dans les ascenseurs, parkings, supermarchés etc. et qui vise généralement à occuper un environnement sonore pour rendre des espaces plus rassurants ou pour influencer la consommation. Source : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Musak>

3. Des formes réflexives sur la Liberté.

Par l'utilisation de certains effets, les œuvres sonores abordées évoquent certaines réalités qui lient l'Etat et l'information. Lorsque Pétursson conçoit Diabolus, en faisant référence à la censure de l'Eglise ou de l'état, il rappelle et affirme la nécessité de la liberté de l'artiste, mais également et surtout celle du public, celle de l'auditeur. Car une chose n'est jamais dangereuse en soi, c'est sa réception, son interprétation ou la prise de conscience qu'elle va générer qui peuvent déstabiliser un pouvoir en place. Comme l'évoque Raoul Vaneigem : « L'obscurantisme a toujours été le mode d'éclairage du pouvoir¹. » Si le Pouvoir peut interdire des formes parce qu'elles contredisent son champ idéologique, et contribuer ainsi à la création d'un goût d'Etat, il peut aussi éviter d'en révéler d'autres qu'il utilise lui-même.

Par la mise en place de certains effets sonores, les artistes peuvent manipuler les sens des auditeurs; en l'occurrence celui de l'ouïe. Max Neuhaus émet un son crescendo de cinq minutes que la majeure partie des passants n'entend pas, en tout cas pas consciemment. Ils sont de fait dans une sorte d'écoute subliminale qui, fort heureusement ne contient pas de message sémantique précis. Aucun mot n'est inséré de quelque manière que ce soit dans ces fréquences pures. Aucun contenu qui pourrait représenter une forme de contrôle étatique réel. La manipulation est effectuée gratuitement. Elle ne touche pas à la liberté des individus car elle n'a pas de portée policière. Sans autre fin que d'éveiller l'attention des sujets abusés, non seulement au paysage sonore, au réel, mais peut-être aussi à la simple possibilité de cette manipulation, non pas pour faire émerger une paranoïa, mais simplement pour permettre la prise de conscience d'une activité potentielle.

Si le son est par essence une forme qui existe dans le temps, un aspect, tout à fait fondamental et particulier des œuvres sonores installées réside dans leur rapport à la notion de durée. Celle-ci n'est quasiment jamais imposée par les œuvres. C'est bien là une différence radicale avec le *morceau* de musique, qui existe entier, dans une durée déterminée, avec un début et une fin. Au contraire l'existence temporelle des installations sonores permet généralement à chacun de décider de son temps d'écoute. Celui-ci, de fait, n'est plus imposé, et le temps de l'œuvre

¹ Raoul Vaneigem, *Rien n'est sacré, tout peut se dire*, éd. La Découverte, 2003, p. 81

devient subjectif, correspondant aux libres choix de chacun. L'œuvre *Time Piece* de Neuhaus est peut-être particulière à ce niveau puisqu'elle existe précisément dans son rapport au temps, avec une émission qui *ne commence pas* mais qui finit à un moment précis. Néanmoins, la durée de l'écoute post-émissive peut aller, théoriquement, d'une fraction de seconde, soit le seul temps de la surprise, de l'effet de coupure, jusqu'à cinq minutes, soit le délai de la réponse des cloches. Dans ce cas particulier, il est difficile de mettre en relation durée et choix puisque l'écoute n'est pas appliquée volontairement. La durée de l'écoute demeure variable cependant. Les trois autres pièces, quant à elles, en tant qu'émissions quasi permanentes, n'ont pas de durée intrinsèque. Si laisser chacun évaluer son temps d'écoute, son temps d'expérience d'attention et de concentration, c'est déjà lui reconnaître une forme de liberté, la question peut également se poser à l'envers, avec la notion de temps libre.

Lorsqu'une installation sonore est placée dans un cadre muséal, sa réception suppose une intention et un temps libre à priori. Ainsi celui ou celle qui va au musée, au centre d'art ou dans une galerie, choisi de consacrer un temps à l'expérience esthétique. Les trois premières installations analysées, puisqu'elles sont exposées dans un cadre artistique ne peuvent à elles seules interroger cette notion de temps libre. *Time Piece*, au contraire, parce qu'elle existe en milieu urbain, au milieu d'un quotidien, questionne la place du temps dédié à l'expérience esthétique. Y'a-t-il encore, aujourd'hui, dans une société où le temps est économiquement calculé et où chacun est pressé, un temps pour la contemplation ? Si la publicité occupe « du temps de cerveau disponible¹ », ce temps ne peut-il pas être dédié à des questionnements un peu plus essentiels ? Des temps d'attention portée au monde et à son état plutôt qu'à un abrutissement improductif, visant le contrôle des peuples par un temps perdu à une consommation inutile et dirigée ? Des temps de prise de conscience, des temps de création, de composition ? Composer, exprimer, réaliser, proposer, refuser au lieu d'accepter, conserver, attendre, se taire et se décomposer.

Jacques Attali envisage une ère musicale utopique qui ne serait plus basée sur l'accumulation et la répétition mais sur la composition. Il l'énonce dans le

¹ Une dépêche d'AFP du 9 juillet 2004, reprise notamment par Libération dans son article *Patrick Le Lay, décerveleur* (10-11/07/04) citait les propos de Patrick Le Lay, PDG de la chaîne de télévision française TF1 qui, interrogé sur les fonctionnements médiatiques contemporains, avait dit «Ce que nous vendons à Coca-Cola, c'est du temps de cerveau humain disponible [...]».
Source : <http://www.acrimed.org/article1688.html>

paradigme musical, c'est vrai, mais sa pensée peut s'entendre au-delà et s'étendre aux domaines de la création en général. Si la forme même d'écoute plastique peut bien être envisagée comme une écoute qui compose, alors elle doit pouvoir résonner dans ces mots :

« [...] il ne s'agit plus, dans la composition, de marquer le corps comme dans la représentation, ou de le produire comme dans la répétition mais de jouir par lui. C'est à cela que tend la relation. Échange entre les corps par leur œuvre et non par les objets. Là est la subversion la plus fondamentale ici esquissée : ne plus stocker des richesses, les dépasser, jouer pour l'autre et par l'autre, échanger les bruits des corps, entendre les bruits des autres en échange des siens et créer, en commun, le code où s'exprimera la communication. L'aléatoire rejoint alors l'ordre. Lorsque deux personnes décident d'y investir leur imaginaire et leur désir, tout bruit est relation possible, ordre futur¹. »

Au lieu de cette forme utopique de sons vivants, dans une dynamique d'échange et de partage du sensible, ce que subissent de plus en plus les citoyens, ce sont des diffusions imposées de berceuses sociales, de musiques sécurisantes, ramolissant passivement les esprits des individus, des bourdons d'émissions sonores qui visent à accompagner, voire à provoquer la consommation de biens culturellement nuls et profondément inutiles à une amélioration sociale quelconque. N'est-il pas intolérable que des individus aient en tête des musiques stériles, des « tubes », leur dit-on, lorsqu'ils n'ont jamais choisi de les écouter et qu'ils ne les apprécient pas ? Ou de retenir, malgré eux, des noms de produits de marques diverses dont ils n'ont aucun besoin, mais dont les phonèmes des noms martelle leurs tympans et marquent leurs cerveaux ?

L'espace acoustique est un espace public. Il devrait être utilisé par des échanges citoyens, sociaux, esthétiques et politiques. L'écoute est une sphère privée. Elle ne devrait être assiégée par des sociétés non moins privées qui imposent ainsi leurs sons à la mémoire collective en refusant à l'écoute individuelle sa liberté.

L'Art n'est pas une fin mais un moyen. Un moyen d'échanger des plaisirs esthétiques et sensibles, des plaisirs intellectuels, un moyen de favoriser du lien

¹ Jacques Attali, *Bruits, Essai sur l'Économie politique de la Musique*, presses universitaires de France, Paris, 1977, p.286

social, et une conscience politique. Si les concepts d'attention, de responsabilité, de liberté sont essentiels au fonctionnement d'une réelle démocratie, ils sont pourtant bafoués bien souvent au sein de l'environnement sonore. L'écoute plastique propose de les y ramener.

Conclusion

Le travail d'installation sonore refuse le statut objectal de l'œuvre d'art. Les propositions des artistes, lorsqu'elles sont de qualité, ne sont pas alors des travaux autonomes qui se contemplent et font sens en soi, mais visent bien à mettre en place des situations d'écoute en relation avec leur environnement.

C'est bien sûr par le choix de leurs thèmes, mais aussi, et principalement par la mise en place d'interrogations sur les fonctions et les types d'écoute, que les installations sonores semblent pouvoir agir, au moins en partie, sur la santé sociale de nos sociétés contemporaines. En proposant des formes d'écoutes un peu plus plastiques, elles peuvent jouer avec les sons pour le simple plaisir esthétique, mais aussi pour développer des formes de conscience collective, de responsabilité et de liberté. En sortant du carcan des lieux de l'art pour se mêler à l'espace public, elles pourraient gagner en effectivité.

Une prise de conscience politique peut passer par la compréhension de certains effets et des raisons de leur censure, mais également par une forme de lucidité quant à leur usage possible dans des sociétés de contrôle et d'idéologie. Le son n'est pas toujours innocent, il peut représenter un média puissant et doit être compris comme tel par les peuples refusant leur asservissement.

Une responsabilité écologique peut être prise et comprise par chacun quant à son influence sur son milieu. Comprendre qu'une simple présence corporelle perturbe un espace, et que dans un jeu permanent des relations, l'influence, aussi bien entre soi et l'autre, qu'entre soi et le milieu, est toujours mutuelle.

Une forme de liberté enfin, peut être gagnée par la gratuité économique de plaisirs esthétiques non imposés, par leur échange, et par une interprétation sémantique laissée ouverte à la compréhension de chacun.

« Il n'est pas possible d'imaginer une société libre, si l'on accepte à l'avance de préserver en elle les anciens lieux d'écoute : ceux du croyant, du disciple et du patient¹ », nous enseigne Barthes. Et l'homme de rajouter que « La liberté d'écoute est aussi nécessaire que la liberté de parole ».

De là une plasticité de l'écoute semble souhaitable, et des propositions d'installations sonores engagées avec elle. Au milieu du bruit contemporain, des

¹ R. Barthes, op. cit. p. 229

propositions d'artistes devraient se fondre, se dissiper, mais aussi émerger, pour permettre des temps et des espaces de partage par l'écoute plastique. Celle-ci devrait être toujours permise et jamais imposée, pour laisser à l'individu la liberté d'écouter, comme il *l'entend*.

Bibliographie

- Theodor W. Adorno, *L'Art et les Arts*, textes réunis et traduits par Jean Lauxerois, éd. Desclée De Brouwer, 2002
- Théodor W. Adorno, *Introduction à la Sociologie de la Musique*, trad. V. Barras et C. Russi, éd. Contrechamps, 1994
- Paul Ardenne, *Un Art contextuel*, éd. Champs Flammarion, Paris, 2002
- Jacques Attali, *Bruits, essai sur l'économie politique de la musique*, presses universitaires de France, Paris, 1977.
- Jean-François Augoyard et Henry Torgue, *A l'écoute de l'environnement, répertoire des effets sonores*, éd. Parenthèses, Paris, 1995.
- Roland Barthes, *L'Obvie et l'Obtus*, éd. du Seuil, Paris, 1982.
- Pierre Bourdieu, *La Distinction, critique sociale du jugement* (1979), coll. Le Sens Commun , éd. de Minuit, 1996
- Michel Chion, *Guide des Objets Sonores, Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, éd. INA-GRM, Paris, 1995.
- Michel Chion, *Le Promeneur Ecoutant, Essais d'Acoulogie*, éd. Plume, 1993.
- René Chocholle, *Le Bruit*, éd. presses universitaires de France, Paris, 1963.
- Yannick Dauby, *Paysages Sonores Partagés*, mémoire de DEA en art numérique, université de Tours, 2004
- Guy Debord, *La Société du Spectacle*, (1967) éd. Folio, Paris, 1992
- Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux* (1980), coll. Critique, éd. de Minuit, Paris, 2004
- Sébastien Desloges, *L'espace de l'écoute, l'écoute de l'espace: les installations de La Monte Young et Max Neuhaus*, mémoire de maitrise d'histoire de l'art, Université de Renne, 2002
- Marcel Duchamp (avec la contribution de Michel Sanouillet et Elmer Peterson), *Duchamp du Signe*, éd. Champs Flammarion, 1994
- Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte* (1962), trad. Chantal Roux de Bézieux, coll. Essais, éd. Seuil, Paris, 1965
- Michel Foucault, *leçons sur le bio-pouvoir* (1976), copies audio non référencées.

- Michel Foucault, *Surveiller et punir, naissance de la prison* (1975), éd. Gallimard, Paris, 2003
- Bastien Gallet, *Le Boucher du Prince Wen-Houei, Enquêtes sur les musiques électroniques*, éditions Musica Falsa, Paris, 2002
- Bastien Gallet, *Composer des Etendues, l'art de l'installation sonore*, éd. de l'école des Beaux-Arts de Genève, 2005
- Michaël Hayat, *Arts Assistés par Machine et Art Contemporain: Vers une Nouvelle Philosophie de l'art ?*, éditions l'Harmattan, 2002
- Jacques Rancière, *Le Partage du Sensible, esthétique et politique*, éd. La Fabrique, Paris, 2000
- Murray Schafer, *The Soundscape, Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, éd.
- Peter Szendy, *Ecoute, une Histoire de nos Oreilles*, Les Editions de Minuit, Paris, 2001.
- Raoul Vaneigem, *Rien n'est sacré, tout peut se dire*, éd. La Découverte, 2003
- Jean Zin, *L'Ecologie Politique à L'ère de l'Information*, éd. Ère, Maisons-Alfort, 2006
- *Sound by Artists*, textes publiés par Dan Lander et Micah Lexier, éd. Art Metropole et Walter Phillips gallery, 1990
- *Écouter par les Yeux*, catalogue de l'exposition éponyme au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1980
- *Sons et Lumières, une Histoire du Son dans l'Art du XX^e siècle*, catalogue de l'exposition au Centre Pompidou, Paris, 2004

Sites électroniques :

- <http://hypermedia.univ-paris8.fr/Groupe/documents/Benjamin/Essai.html>
- <http://www.nndb.com/people/401/000093122/>
- <http://sonhors.free.fr/panorama/artdesbruits.htm>
- <http://atilf.atilf.fr/>
- http://www.ben-vautier.com/fluxus/fluxus_tout.html#Anchor-MUSIQUE-6296
- <http://www.wasserklangbilder.de/>
- http://www.framework.fi/3_2005/news/artikkelit/nordic.html
- <http://www.max-neuhaus.info/soundworks/vectors/moment/>
- <http://fr.wikipedia.org/wiki/Musak>