Zeitschrift: Dissonance

Herausgeber: Association suisse des musiciens

Band: - (2003)

Heft: 82

Artikel: La musique hors des salles de concert : l'art sonore et son contexte esthétique

Autor: Sanio, Sabine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927861

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

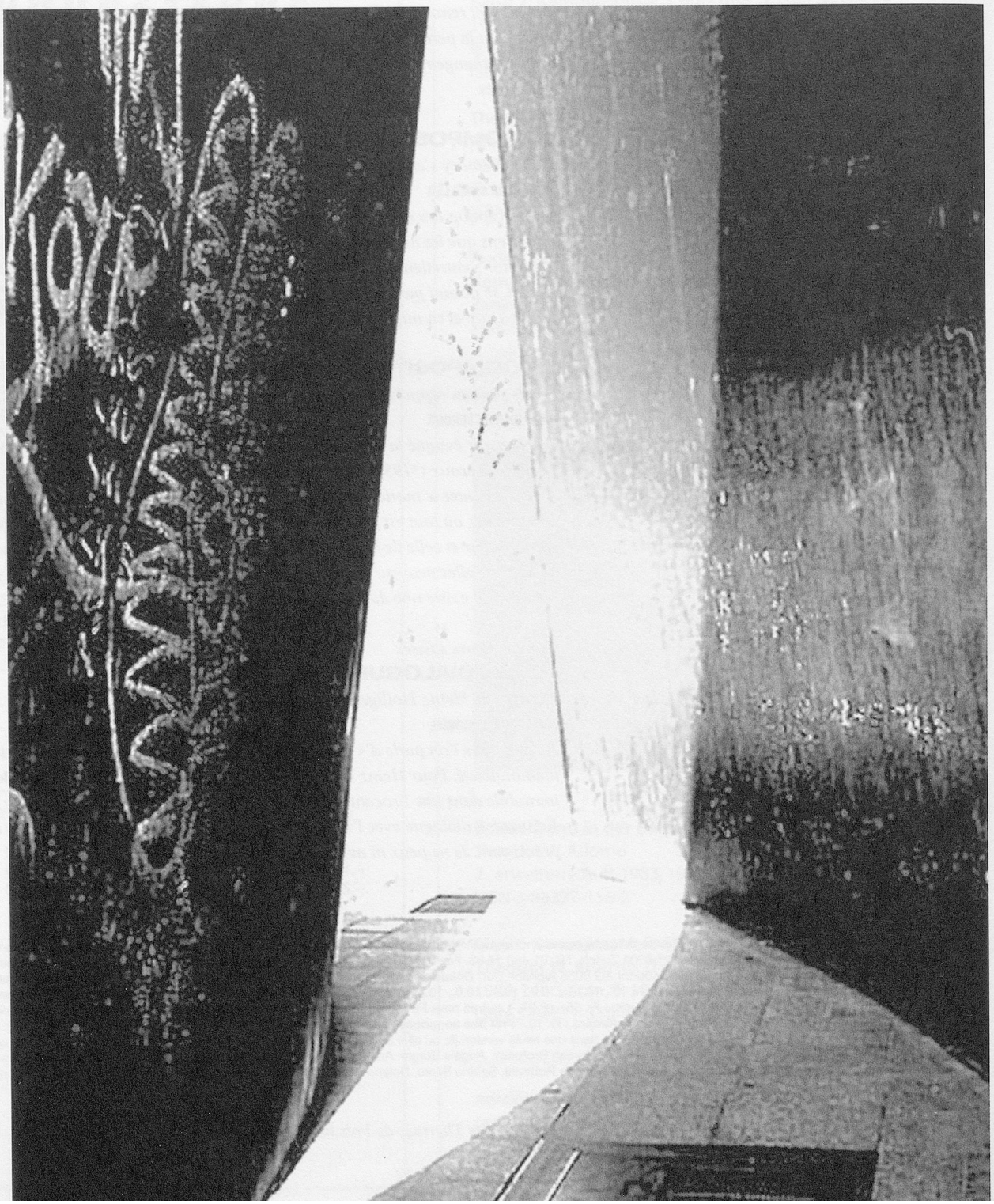
Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LA MUSIQUE HORS DES SALLES DE CONCERT

PAR SABINE SANIO

L'art sonore et son contexte esthétique



Georg Klein : « transition », installation sonore pour « Berlin junction » de Richard Serras

Intégrer l'art dans la vie quotidienne – cette exigence avait déjà été propagée au début du siècle dernier par les mouvements d'avant-garde du futurisme, du dadaïsme et du surréalisme ; mais ce n'est que dans la seconde moitié du XXe siècle, où la musique dispose enfin des techniques de réalisation adéquates, que les compositeurs se sont mis à en discuter sérieusement. De nos jours, de très nombreux jeunes compositeurs ne peuvent tout simplement plus imaginer n'écrire que pour la salle de concerts. La recherche d'occasions d'intégrer leur musique dans un contexte quotidien fait partie de leur travail essentiel d'écriture. La possibilité de produire de la musique pour une durée indéterminée et en des endroits arbitraires, sans l'aide d'interprètes, fut une condition décisive de cette nouvelle conception du métier. Désormais, la musique doit s'adapter au lieu et au cadre où elle est exécutée. À part le concert traditionnel et le théâtre musical, on trouve de la musique pour les espaces les plus variés, plein air compris. La réflexion sur le lieu prévu pour l'exécution est aujourd'hui, pour bien des compositeurs, la première étape de la conception de la forme, étape qui doit être recommencée à chaque nouvelle composition. Les nouvelles formes musicales se passent de partition et d'interprète. Longtemps, on ne les appela que « sculptures » ou « installations sonores », et ce n'est que récemment que le terme d'« art sonore » (*Klangkunst*) s'est imposé comme dénomination générale[1]. Au cours des dernières années et décennies, l'art sonore s'est emparé de nouveaux lieux (et formes) d'exécution musicale et a enrichi la situation classique du concert de plusieurs renouvellements.

L'objet central de ce jeune art à la limite de la musique et des arts visuels est la perception sensorielle, comprise comme un processus complexe impliquant tous les sens. Dans cette optique, les séparations entre les arts perdent leur sens, il ne s'agit plus que de susciter l'interaction de toutes les dimensions différentes de la perception. Cette nouvelle fixation sur la perception sensorielle et l'expérience esthétique manifeste le changement de paradigme que les bouleversements des arts ont provoqué au XXe siècle : ce n'est plus l'œuvre d'art, donc l'*objet* esthétique, qui est au cœur de l'expérience et à la source de tout processus artistique, mais le *sujet* esthétique, et surtout le public. Alors que l'argumentation traditionnelle, axée sur la logique du matériau esthétique, exprimait toujours des réticences marquées vis-à-vis des formes composites comme l'opéra, l'absorption de tous les arts dans un art les embrassant intégralement n'est que la conséquence logique d'une esthétique fondée sur la réception.

L'idée d'art intégral est cependant toujours restée une utopie. Le *Gesamtkunstwerk* de Wagner soulignait et propageait le côté totalitaire de la conception, que les mouvements d'avant-garde du début du XXe siècle renversèrent simplement en demandant que les arts se dissolvent dans la vie quotidienne et disparaissent[2]. Ces deux voies se sont révélées impraticables. Au contraire, de nouveaux arts ont vu le jour, notamment aux limites des disciplines reconnues ; d'autres, comme la photographie, le cinéma, la vidéo, la musique par ordinateur, sont le résultat de nouveaux développements techniques. Dans les années 1960, la « processualisation » des arts visuels a créé de nouveaux genres comme la *performance*, le *fluxus* et le *happening*. L'art sonore représente le cas inhabituel d'un art enraciné à la fois dans la musique et dans les arts visuels. Il résulte d'un processus d'élargissement qui a touché et rapproché les deux disciplines[3].

BRISER LE LIEN ENTRE ARTISTE ET PUBLIC

Indépendamment des lignées qui le rattachent d'une part aux arts visuels et de l'autre à la musique, l'un des facteurs décisifs de la genèse de l'art sonore est la *performance*, telle qu'elle s'est développée pendant les années 1960 et 1970 dans les mouvements *Fluxus* et dans le *happening*. À la fin des années 1970, beaucoup d'artistes étaient cependant insatisfaits de certains aspects de la *performance* et du *happening*. À titre d'exemple, on citera l'évolution que l'on peut observer chez La Monte Young ou Max Neuhaus, mais aussi chez Rolf Julius et Christina Kubisch : les uns et les autres ont cherché le moyen d'échapper au rapport asymétrique et quasi hiérarchique qui s'établit entre l'artiste et le public pendant une *performance*. Au début des années 1980, Hans Peter Kuhn, qui composait essentiellement des musiques pour les mises en scène de Robert Wilson à la *Berliner Schaubühne*, se mit lui aussi à animer des salles en audiovisuel. Il se développait alors un intérêt insistant pour une pratique esthétique qui renonçait à la participation d'un *performer* sans perdre pour autant le côté « processuel » qui avait été le point de départ des démarches « performantielles » dans les arts visuels. Mais le fait que ces artistes se soient mis à travailler avec le son tient cependant aussi aux progrès techniques dont il a été question : ce n'est en effet que dans les années 1980 qu'apparurent des appareils bon marché, transportables et d'utilisation facile, avec lesquels on pouvait en principe sonoriser n'importe quel lieu ou espace pendant le temps voulu.

1. *Cf Sonambiente. Festival für Hören und Sehen*, catalogue, Akademie der Künste, Berlin 1996 ; Helga de la Motte-Haber (dir.), *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume. Musik im 20. Jahrhundert*, tome 12, Laaber 1998.

2. *Cf.* Odo Marquard, «Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. Überlegungen im Anschluss an Hegels Schellingkritik», *Aesthetica und Anaesthetica*, Paderborn 1989, p. 100-112 ; ici p. 107 *sq*.

3. Les quatre ouvrages consacrés au *happening* depuis les années 1960 mettent en évidence les chevauchements que l'on peut y observer entre la musique et les arts visuels. *Cf* Elisabeth Jappe, *Performance, Ritual, Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa*, Munich/New York 1993 ; Paul Schimmel (dir. de l'édition allemande), *Out of actions. Zwischen Performance und Objekt 1949-1979*, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Vienne 1998.

Dans l'art sonore, la dimension « processuelle » fut d'abord réalisée du côté du son, celui-ci étant par nature un phénomène temporel. Mais assez vite, quelques artistes (La Monte Young, Christina Kubisch) s'intéressèrent aux propriétés physiques du son et de la couleur, et se mirent à travailler sur la lumière plutôt que sur la couleur, pour accentuer les similitudes entre ces matériaux. Il était alors logique de modifier aussi le matériau musical, et c'est pourquoi, aujourd'hui encore, les sons statiques sont le matériau caractéristique de l'art sonore ; au lieu de décrire l'écoulement du temps, au sens classique, ils semblent plutôt évoluer de l'intérieur. Ces dernières années, les méthodes les plus variées ont vu le jour pour mettre en relation les phénomènes visuels et acoustiques. On trouve des curiosités comme des ampoules électriques sensibles au bruit, qu'aime utiliser l'Américain Alvin Lucier, ou le processus d'allumage des tubes néon, qu'exploite Tilman Küntzel dans ses spectaculaires installations audiovisuelles. Les pigments dont Rolf Julius saupoudre la membrane de ses haut-parleurs et qui tressautent au rythme de celle-ci font partie du même contexte.

LA BLANCHEUR DES MEUBLES

Le lieu ou la dimension de l'art sonore qui permet à la musique et aux arts visuels de se rencontrer est l'espace. Bien que les arts visuels aient toujours été considérés comme des arts « spatiaux », l'entrée dans l'espace de l'art sonore a quand même représenté pour eux un élargissement, qui a commencé dans les années 1960 et qui n'est pas encore terminé. Ce n'est qu'à partir du *minimal art* et du *concept art* que l'on s'est mis à concevoir les couleurs et les formes de façon spatiale, mais sans les notions classiques de la sculpture ou des arts plastiques. On jonglait surtout avec des concepts concrets et constructivistes, ainsi qu'avec des systèmes de l'art abstrait, que l'on projetait dans l'espace. Dans la musique, qui avait toujours été considérée comme un art du temps, la situation se présentait différemment. La spatialisation de la musique favorisa une véritable découverte de l'espace et de ses implications et ressources musicales, évolution encore stimulée par les nouvelles techniques d'enregistrement et de reproduction sonore, et les possibilités qu'elles ouvraient. Grâce à ces techniques, les sons peuvent être traités comme des objets, qu'on peut observer à tout moment et de tous les côtés, et placer à sa guise dans l'espace.

Pour trouver des tentatives et idées de ce genre, on peut remonter jusqu'au début du XXe siècle, époque où futuristes, dadaïstes et surréalistes mirent au point de nouvelles formes de *performance*, de présentation et d'exécution pendant leurs lectures et concerts publics. Erik Satie était un des rares compositeurs qui fût proche de ces mouvements. Il cherchait systématiquement les possibilités de concrétiser, en musique aussi, l'intégration de l'art dans la vie. Il voulait que sa « musique d'ameublement » ne fût pas jouée dans les salles de concert, mais qu'elle entrât dans la vie quotidienne. À cause de son caractère neutre, dépourvu de drame et d'expression, Satie qualifiait sa musique de « blanche » ; elle faisait partie de la vie comme un meuble, qui ne gêne ni n'empêche les actes de la vie quotidienne, et qui n'en détourne que rarement l'attention. Les idées de Satie se heurtèrent généralement à l'incompréhension de ses contemporains. Ce n'est que dans les années 1950 et 1960 qu'un nouvel examen approfondi des mouvements d'avant-garde permit de redécouvrir en Satie un précurseur des idées désormais à la mode. John Cage, en particulier, revendique expressément le compositeur français comme son principal modèle.

LES SONS QUI DÉPLACENT DES LIGNES

La « sculpture sonore » : une première étape décisive de l'art sonore. La source du son est traitée comme objet ou sculpture structurant l'espace et y imprimant des accents visuels. La distinction entre sculpture sonore et espace sonore n'est pas toujours aussi tranchée – les deux aspects se retrouvent dans chaque installation sonore, puisque toute source de son a un côté objectal, et qu'inversement tout son dépend de sa propagation dans l'espace –, mais il y a quand même une différence entre un objet sonore qui domine une pièce et une pièce sonorisée par quelques haut-parleurs discrets. Les sculptures sonores permettent de sensibiliser l'auditeur aux différents modes de perception d'un son – les sons peuvent être perçus acoustiquement, mais aussi spatialement, voire, parfois, visuellement – et aux interactions entre ces modes. Plusieurs sculptures sonores de même genre, disposées dans une pièce, peuvent en outre produire des formes surprenantes de multidimensionnalité et de perspectives multiples.

Les années 1960 virent surgir une foule de musiques destinées à d'autres lieux que les salles de concert. Mais ce que nous appelons aujourd'hui art sonore n'a pu se développer complètement qu'après que les auxiliaires techniques nécessaires furent devenus transportables et purent être installés n'importe où à moindres frais. Par rapport aux possibilités actuelles, maints objets des débuts de l'art sonore ressemblent à ces reliques des premiers temps de l'ère industrielle. C'est par exemple le cas de « Métamécaniques » très spectaculaires que le sculpteur Jean Tinguely réalisa à partir des années 1950. Tinguely est, avec Arman et Yves Klein, l'un des fondateurs du Nouveau Réalisme. S'inspirant des mobiles de Calder, il projette des machines insolites que l'on peut enclencher et déclencher. À partir d'objets et de matériaux trouvés, il construit des « méta-robots sonores », des « machines à peindre », des « objets métamécaniques », qui peignent parfois des dessins abstraits, ou qui aspergent le public de couleur, à moins qu'ils ne s'autodétruisent comme *Hommage à New York*. Grâce à de petits moteurs, à des marteaux et autres outils, les sculptures sonores de Tinguely produisent des bruits familiers d'atelier et de fabrique. Ce sont des objets ludiques, qui jouent avec les déchets et la technique de l'ère mécanique. Ils sont constitués de moteurs, de courroies de transmission, de roues dentées, qui n'ont d'autre fonction que leur jeu manifestement absurde. Énergie, transmission et produit tournent à l'infini sur eux-mêmes, et les mouvements spasmodiques des parties ne produisent rien d'autre qu'un ressassement interminable et impitoyable.

Avant Tinguely, les frères Baschet créèrent au début des années 1950 les premières sculptures sonores en s'inspirant de la musique concrète de Pierre Schaeffer. Pour leur « structures sonores », ils employaient des éléments sonores de métal ou de verre, et des résonateurs de tôle courbée. Les visiteurs de galeries ou les passants d'une ville pouvaient faire sonner ces objets. Entre-temps, les sculptures sonores, c'est-à-dire les objets émettant un son, qui mobilisent à la fois l'œil et l'oreille, font partie des éléments fondamentaux de l'art sonore. Ils permettent d'observer la production mécanique ou électromécanique du son et d'assister à sa naissance, presque comme si l'on jouait d'un instrument. Le son peut être obtenu de plusieurs manières. Il rappelle parfois vaguement des instruments de musique familiers, comme les bruits de percussion des objets de Tinguely. Ces ouvrages fonctionnent fréquemment aussi comme de grandes boîtes à musique. Des artistes tels que Martin Riches ou Gordon Monahan leur font jouer des morceaux de leur cru ou ceux d'amis compositeurs.

Jean Tinguely, regard sur la vie intérieure de « Méta-Malevitch » (1954) Kunsthaus Zurich (1982)

Les possibilités actuelles de la technique, qui permettent de renforcer électroniquement le son le plus ténu et de le traiter, font que l'éventail des procédés ne cesse de s'élargir. Outre les techniques classiques de production du son (souffle, frottement, percussion), on découvre aussi sans arrêt de nouvelles sources dans les machines de l'histoire industrielle. Ces procédés de production du son ne sont pas réalisés simplement dans des objets sculpturaux, que l'on dispose dans l'espace comme une pièce de musée. La plupart du temps, ils sont intégrés dans une conception générale où l'interaction avec l'espace et les conditions spécifiques de l'endroit jouent un rôle crucial. La gamme va du *Dream House* de La Monte Young, dont la musique strictement statique, en tempérament pur, et une installation lumineuse spectaculaire déploient des effets quasi psychédéliques, à l'exploration, par Bernhard Leitner, des mouvements du son dans l'architecture, travail qui paraît plus sobre, de prime abord, mais qui aboutit souvent à des effets non moins saisissants.

MENUE MUSIQUE POUR VASTE PUBLIC

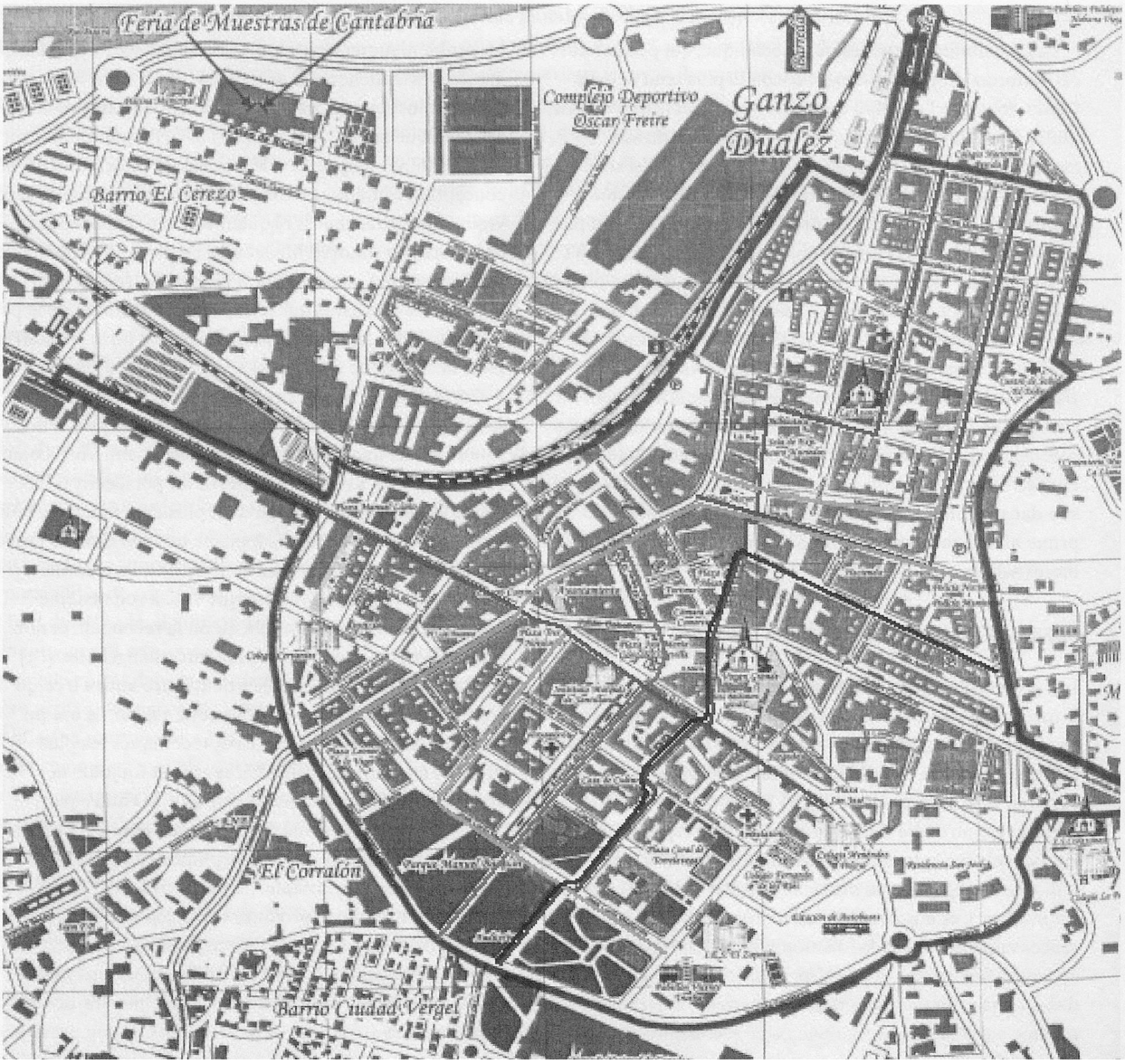
Les projets d'art sonore destinés aux espaces publics forment une classe à part. Un des premiers à avoir exploité ces nouvelles possibilités est l'Américain Max Neuhaus qui, en 1984, érige une installation – qui fonctionne toujours – sur un refuge piétonnier de Times Square, à New York. Dans le même ordre d'idée, le compositeur espagnol Llorenc Barber relance la tradition du carillon en transformant toute une ville en gigantesque instrument grâce aux sonneries de ses cloches. Ces musiciens étudient non seulement les différences entre les objectifs fonctionnels et esthétiques de leur art, mais plus encore la question de savoir comment réaliser des projets esthétiques dans des contextes – tels les espaces publics – qui ne laissent qu'une place secondaire aux arts. La problématique réside dans le contact avec le public, qui consiste essentiellement ici en passants, et dans les conditions (acoustiques) locales, qui peuvent être très malcommodes. Pour que la confrontation avec l'espace public ait un sens, il faut que ces conditions soient intégrées dans la conception esthétique. L'inconvénient est que les ouvrages vraiment spectaculaires risquent souvent de provoquer des nuisances sonores. Mais, étonnamment, l'économie de moyens permet inversement d'obtenir de grands effets ; parfois, des processus qui se déroulent à la limite de la perceptibilité attisent la curiosité, si bien que nous nous arrêtons pour découvrir ce qui se passe.

Concernant le rôle des espaces publics, il existe aujourd'hui des options dépourvues d'implications politiques. L'art sonore est ici une possibilité d'aménagement. Voici comment l'urbaniste Urs Kohlbrenner décrit les perspectives des futurs espaces publics : « Qu'il ait plusieurs fonctions politiques ou n'en ait aucune, ou même qu'il en change, l'espace public est l'élément constitutif de la ville. Pas de ville sans espaces publics. Mais chaque ville a son système d'espaces publics. C'est à cela qu'on la reconnaît, et non à ses bâtiments, qui sont presque interchangeables. […] La qualité des espaces publics tient entre autres à ce qu'ils sont relativement neutres ; pour cette raison, ils ont pu assumer les fonctions sociales et techniques les plus diverses au cours des millénaires et sont toujours là, comme vestiges ou comme repères. […] D'autre part, avec ses nombreuses fonctions, l'espace public […] est un système très sensible, ce dont la plupart des gens ne se rendent pas encore compte. […] Depuis Kevin Lynch, l'urbanisme essaie de produire des images qui facilitent l'orientation en ville. Car l'espace public sert avant tout à orienter les citadins, le terme d'orientation étant pris au sens le plus large : être conscient de son histoire, de son appartenance commune, de ses ruptures, de son orientation

physique. Le modèle de Lynch comprend cinq notions centrales […] : les chemins, les bords, les zones, les nœuds et les repères[4]. »

Des artistes comme Rolf Julius ou Robin Minard ont prouvé qu'on peut justement obtenir des effets insolites dans les espaces publics avec des interventions minimes. Dans l'espace, Minard travaille le son comme on le fait habituellement avec la lumière et la couleur, et en tire des effets tout proches. Il est capable d'aménager un espace de façon sombre, calme et apaisante, ou alors stimulante, ouverte et agitée. Sa musique se concentre sur la perception de l'espace, elle n'exige pas d'écoute au sens traditionnel ; elle provoque un sentiment uniforme et quasi statique de l'espace, mais elle est aussi capable de couvrir et de masquer les bruits indésirables. Rolf Julius opère au contraire avec des formes insolites d'interaction entre les perceptions visuelle et acoustique, posant ainsi des accents très ciblés, mais discrets, qui modifient toutes les caractéristiques de l'espace.

L'intervention dans l'espace public est peut-être la manière la plus évidente de rapprocher la musique de la vie quotidienne. Elle accentue cependant en même temps le côté « processuel » des sons synthétiques. Souvent, les installations sonores disposées dans les espaces publics ne sont pas signalées expressément ; beaucoup de passants qui traversent le petit refuge de Times Square, à New York, ne remarquent peut-être pas les sons très discrets que Max Neuhaus y a placés. Deux artistes établis à Berlin,



Alex Arteaga : « del caminar », partition pour l'acteur n° 1 de la journée n° 1

Chemins
n° 1 : 11.30-12 h
n° 2 : 13-13.30 h
n° 3 : 13.30-14 h
n° 4 : 15-15.30 h
n° 5 : 15.30-16 h
n° 6 : 17-18 h
n° 7 : 20-20.30 h
n° 8 : 20.30-21 h

Alex Arteaga : « del caminar », installation dans l'espace de l'exposition

Alex Arteaga et Georg Klein, poursuivent des stratégies analogues. Ils renoncent aux actions spectaculaires et acceptent le risque de n'être pas du tout perçus, dans l'espoir que leurs interventions extrêmement subtiles dans des situations quotidiennes ne confronteront pas seulement les passants à des phénomènes insolites, mais qu'elles provoqueront même en eux un changement d'attitude.

DE LA MARCHE IMMANENTE AU FIGEMENT LÉTAL

Dans ses compositions et installations, le compositeur espagnol Alex Arteaga étudie la marche en tant que processus esthétique, qui comprend non seulement la vue et l'ouïe, mais aussi la perception du corps et de son mouvement dans l'espace. Dans ses ouvrages, l'Espagnol évite systématiquement le côté spectaculaire qui caractérise de nombreuses interventions artistiques dans la vie de tous les jours. Il essaie au contraire de nous aider à éprouver de manière plus intense et consciente des actes et activités aussi peu spectaculaires que la marche. L'origine de sa démarche insolite est la tentative de mettre sa musique en rapport avec la réalité non seulement empirique et perceptible par les sens, mais aussi sociale. La marche est aussi une voie directe vers la réalité. C'est d'abord une activité physique que chacun pratique quotidiennement – à moins d'être handicapé ; c'est donc exactement quelque chose qui n'a vraiment rien de particulier. De même qu'il considère toute la réalité comme quelque chose de « non-particulier » et d'immédiat, la marche est une activité « non-particulière » qu'il cherche à « dimensionner ». Ce faisant, il s'avère qu'en marchant, nous créons aussi du temps et de l'espace. Arteaga nomme cette manière de marcher « immanente », parce qu'il s'agit d'une marche qui n'est rien qu'une activité physique et ne connaît pas d'autre but qu'elle-même. Approfondir une activité « non-particulière » et la « dimensionner » crée une situation où nous dimensionnons aussi la vie quotidienne esthétiquement (au sens de « sensuellement »).

Arteaga réalisa cette idée en mars 2002 à Torrelavega (Espagne), dans une installation/performance intitulée *del caminar* (« De la marche »). À part des *performers* tout à fait insignifiants pratiquant la marche au centre-ville, et de petits billets portant des textes sur la marche et accrochés à des arbres ou des lampadaires, ainsi que de petites installations dans des lieux ouverts au public (devant un distributeur de billets, on entendait par exemple des pas interminables sur le gravier), une salle d'exposition abritait encore une grande installation. Mais là aussi, il n'y avait pas grand-chose à voir, sinon quelques petits textes épinglés sur les murs ; en revanche, les visiteurs devenaient eux-mêmes acteurs des événements en se déplaçant dans cette grande pièce quasi vide.

La conception qu'Arteaga se fait de la musique doit beaucoup à John Cage. Dès 1937, dans *The Future of Music : Credo*, Cage déclarait que le lien déterminant entre la musique de l'avenir et celle du passé était le « principe d'organisation » et la capacité de l'homme à réfléchir (*« men's common ability to think »*) ; Arteaga interprète cela comme une mise à l'écart du travail compositionnel classique et une invitation générale à aborder les facultés et les comportements humains[5]. Par beaucoup d'autres côtés, l'idée d'Arteaga rappelle cependant aussi la « psychogéographie » invoquée par l'Internationale situationniste, méthode par laquelle ce mouvement tentait, dans les années 1960, de remonter aux sources profondes des structures historiques, politiques et psychologiques de nos villes.

Georg Klein place lui aussi ses installations dans la mouvance situationniste. L'artiste berlinois décrit ses installations dans les espaces publics comme des travaux de plein air, dans lesquels l'utopie a tout autant de place que le charme des situations ouvertes, qui ne sont ni institutionnalisées ni fixées. S'y ajoute la « dureté » du public, qui est beaucoup moins attentif et beaucoup plus critique qu'en salle de concert ; l'ambition d'atteindre les gens dans un tel contexte est elle aussi plus difficile à réaliser. Beaucoup de gens ne sont ni prêts ni motivés à affronter des processus esthétiques ; au contraire, ils expriment souvent des réticences foncières vis-à-vis de l'art contemporain. Mais quoi qu'il en soit, la liberté qui règne aujourd'hui dans les espaces publics, alors que notre société tend vers un anonymat dominé par

4. *Cf.* Urs Kohlbrenner, «Der öffentliche Raum und die ville», *Klangkunst – Musiktheater. Musik im Dialog III*, Jahrbuch der Berliner Gesellschaft für Neue Musik, Sarrebruck 1999, p. 33-35 ; ici p. 33 *sq*.

5. *Cf.* John Cage, « The Future of Music : Credo », *Silence*, Middletown (Conn.) 1961, p. 3-6 ; ici p. 6.

l'arbitraire, est un phénomène qui offre des possibilités inhabituelles. Il s'agit surtout d'une confrontation *hic et nunc*, qui intervient directement dans la vie des gens.

Depuis le début du XXe siècle, l'espace public subit une dévalorisation et un assèchement subreptices, qui découlent en fin de compte de l'apparition des médias de masse et de la transformation concomitante des structures de communication. L'issue de cette mutation profonde paraît toujours largement incertaine[6]. L'art sonore ne saurait évidemment ni freiner ni renverser les changements subis. Inversement, on pourrait voir dans le fait que tant d'artistes travaillent aujourd'hui volontiers dans les espaces publics un signe de plus de la perte des fonctions familières, puisque au XXe siècle, les arts n'ont cessé de s'approprier des objets qui avaient perdu leur fonction pour en dégager le potentiel esthétique. Mais quelle que soit la forme sous laquelle on décrit les espaces publics actuels, on peut y observer de nouvelles interventions, dont l'art sonore. Georg Klein y voit la tentative parfaitement paradoxale de produire, à l'aide des nouvelles techniques auditives, des expériences de la présence qui nous étaient familières dans les formes d'art du passé. Si la méthode semble paradoxale, c'est que l'art sonore rend sensible la présence physique réelle de l'espace public ; or cette expérience nous est refusée par les médias de masse modernes, qui sont utilisés essentiellement dans l'espace privé, et elle accentue le caractère plutôt anachronique des espaces publics.

L'installation *transition*, avec laquelle Georg a sonorisé les deux plaques d'acier courbes et parallèles d'une sculpture de Richard Serra, *Berlin Junction*, manifeste à maints égards les conditions aussi difficiles que passionnantes de l'art sonore dans les espaces publics. L'installation de Klein illustre en outre bien le fait que l'art sonore peut traiter esthétiquement des sujets sociaux et politiques, même s'il se contente souvent d'explorer les processus de la perception. Le prétexte de l'installation est la confrontation avec le lieu même où se trouve la sculpture de Serra, soit la place devant le bâtiment de la Philharmonie, directement à côté d'une plaque commémorative scellée dans le sol pour rappeler que c'est là, à la Tiergartenstrasse 4 (dite T4), que les nazis organisaient le meurtre des handicapés mentaux ; c'est donc un lieu de passage, de transit. Dans sa réalisation, Klein a renoncé aux panneaux explicatifs. Plusieurs visiteurs sont venus grâce aux informations diffusées par la radio et la presse, mais les passants remarquaient tout au plus par hasard ce qui se passait à l'intérieur de la sculpture. Des haut-parleurs étaient enfoncés dans le sol, ainsi que des capteurs réagissant au mouvement. Si quelqu'un traversait l'installation, il modifiait le son statique qui résonnait tant que l'installation était laissée à elle-même. L'installation était agencée à quatre voix : l'une, que Klein ne pouvait influencer, était réservée aux bruits extérieurs, au trafic, aux voix des enfants jouant dans les parages et aux passants ; une autre était composée de sons sinusoïdaux, les deux dernières étaient des voix parlées, dont l'une répétait le mot « ici » pour signaler l'emplacement de l'installation et son rôle à l'époque nazie. La seconde récitait le poème de Bertolt Brecht *Der Radwechsel* (« Le changement de roue »), mais d'une manière telle qu'au début, on ne comprenait pas un seul mot, le texte ne se révélant que peu à peu, et fragmentairement. Ce poème laconique (« Je suis assis sur le bord de la route. / Le chauffeur change une roue. / Je n'aime pas être d'où je viens, / Je n'aime pas être où je vais. / Pourquoi en regardant changer de roue / Ai-je tant d'impatience ? ») parle de sentiments caractéristiques des expériences faites dans les espaces publics, même s'il reflète aussi, à mots couverts, la situation de Brecht en RDA au début des années 1950 ; mais, chez Klein, il entre en rapport étroit avec le passé qu'évoque l'endroit. Que ce soit directement ou indirectement, l'installation exprime à tout moment la mort, le figement, l'abandon. La technique par laquelle Klein sonorise la sculpture de Serra porte déjà en soi le sentiment de la mort : les haut-parleurs fichés dans le sol et les lumières rouges des capteurs sont des exemples de la manière dont la technique se coupe de l'homme au point qu'il n'y a plus de vis-à-vis. Peut-être les figements qui proviennent des expériences traumatisantes de l'époque nazie s'expriment-ils justement dans les voix de l'installation parce qu'eux aussi sont assujettis à la technique – les sons enregistrés sont à la fois morts et vivants[7].

FLÂNER DANS LES ESPACES SONORES

Les nouvelles techniques audio font de la production des sons un processus abstrait, auquel ne répond plus aucun phénomène visuel ; par défaut, elles mettraient même en relief la dimension visuelle de l'exécution en salle de concert et son importance pour l'écoute ! L'art sonore a une autre approche que la musique écrite pour le concert : il considère le spectacle et le son comme deux domaines distincts, et étudie les manières de les combiner ou de les opposer pour obtenir de nouveaux modes d'interaction entre la vue et l'ouïe, ou entre le son, l'espace et le mouvement. Ce qui est vu peut être concrétisé par ce qui est entendu, et vice-versa ; le regard peut être guidé par le son, la spatialité du son peut être soulignée ou modifiée par le déplacement de l'auditeur dans l'espace. Tous ces phénomènes renvoient à des cas de perception quotidiens et permettent d'explorer non seulement la logique du matériau (audiovisuel), mais aussi celle, complexe et multidimensionnelle, de notre perception et de ses paradoxes. Contrairement à ce qui se passe dans l'opéra, le film parlant ou le lied, le temps ne joue pas de rôle prépondérant dans l'art sonore ; par rapport au temps, les installations sonores sont en général des processus ouverts, sans direction précise, dans lesquels on peut explorer ludiquement le potentiel esthétique de superpositions complexes de perceptions différentes, auxquelles nous réagissons sinon, dans la vie quotidienne, par des mouvements et des sensations automatiques. En jouant systématiquement sur le pluralisme des sens et en insistant ainsi sur l'aspect concret et sensoriel de la perception, les installations sonores contribuent à accentuer l'« autoréflexivité » du processus de perception, phénomène décrit depuis longtemps dans l'esthétique de Kant.

Le potentiel esthétique des nouveaux médias techniques est encore loin d'être épuisé. L'ampleur des bouleversements qu'ils ont déclenchés ne se dessine que progressivement. La portée peut en être comparée à l'invention de la notation musicale ou à la naissance du concert bourgeois. Au sein de la musique contemporaine, il existe aussi depuis longtemps une foule d'utilisations différentes des nouveaux médias – qu'on pense à la musique par ordinateur, à l'électronique *live* ou à l'art sonore. Ce dernier tire parti de la renonciation aux interprètes pour échapper à la confrontation stérile du podium et du public, et pour explorer des lieux et systèmes d'exécution musicale hors des salles de concert. La transformation de la situation originelle d'exécution obtenue par la production synthétique des sons peut d'ailleurs être reportée sur l'objet esthétique lui-même, d'où les effets de dilatation les plus variés. Dans la réception traditionnelle, l'œuvre et l'auditeur se tenaient à une certaine distance l'un de l'autre ; désormais, nous sommes invités à nous plonger dans des espaces sonores, à flâner entre des objets sonores ou à circuler et tâtonner d'une zone acoustique à l'autre, tandis que l'expansion spatiale immédiate du son et le processus de réception s'entremêlent.

6. *Cf* Hartmut Häussermann, Walter Siebel, *Neue Urbanität*, Francfort/M. 1987.

7. *Cf.* Georg Klein, «im april 2001», *transition – berlin junction. Eine Klangsituation*, catalogue de l'installation, Berlin 2001, p. 18-25.

Vue sur l'exposition de Tilman Küntzel «Neophone Raum-inszenierung», Galerie municipale Buntentor, Brême 2001 (photo : Tilman Küntzel)

L'art sonore traite les paramètres familiers de l'exécution musicale – ordre spatio-temporel, sélection, genèse et structuration des matériaux, comportement du récepteur – comme des variables qui peuvent être modulées chaque fois de façon nouvelle et différente. Christina Kubisch parle à ce propos de l'exploration empirique de l'espace à laquelle elle se livre dans ses installations sonores. Les conditions formelles extérieures de la présentation musicale se transforment en éléments de la conception esthétique. Au lieu d'un siège dans l'assistance, l'auditeur trouve l'invitation tacite à se déplacer à son gré dans la salle ; ou bien un poste d'écoute spécial s'offre à lui, qui provoque certains effets spatiaux du son et accentue l'importance du cadre pour le son. Au lieu des médias techniques très répandus, de nombreux artistes, pour produire des sons, utilisent des phénomènes ou appareils physiques simples, qui constituent en même temps des repères visuels clairs dans l'espace. D'autres types élémentaires d'agencement spatial sont les ensembles de haut-parleurs, qui installent l'auditeur au cœur d'une bulle sonore (la réalisation la plus systématique de ce genre est l'acousmonium de François Bayle, avec une soixantaine de haut-parleurs), et les sculptures sonores dont on peut faire le tour.

L'art sonore connaît aussi une foule de stratégies pour ce qui est de l'organisation du temps. L'éventail s'étend de la détermination stricte à l'indétermination totale, des boucles infinies de structure temporelle évidente aux superpositions de plusieurs sources sonores ou de matériaux différents, en passant par des séquences générées aléatoirement, sans structure temporelle fixe, ou encore de la réduction en champs sonores parfaitement statiques à des constructions de la plus haute complexité. Vu la richesse des possibilités de présentation et d'exécution, il ne saurait être question de définir clairement *un* cadre de la musique hors des salles de concert – ce qui constitue précisément le défi immense et la difficulté qu'affronte l'art sonore. Dans les installations sonores, la technique et son rôle dans la genèse du phénomène esthétique ne sont pas toujours évidents ; on trouve presque toujours quelque part une explication qui décrit les prémisses techniques, physiques ou acoustiques et les conséquences esthétiques de ce que l'on voit et/ou entend – cette manière de faire étant d'ailleurs typique de l'art contemporain et de sa tendance à tout conceptualiser. Nonobstant, les étapes de la réception ne se distinguent pas foncièrement de celles des autres arts : on commence par enregistrer les différents composants d'une installation, puis on essaie d'établir des rapports entre les phénomènes séparés, ou entre ceux-ci et l'idée générale, afin qu'ils s'éclairent mutuellement.

LA PERCEPTION À L'ORIGINE DE L'ŒUVRE

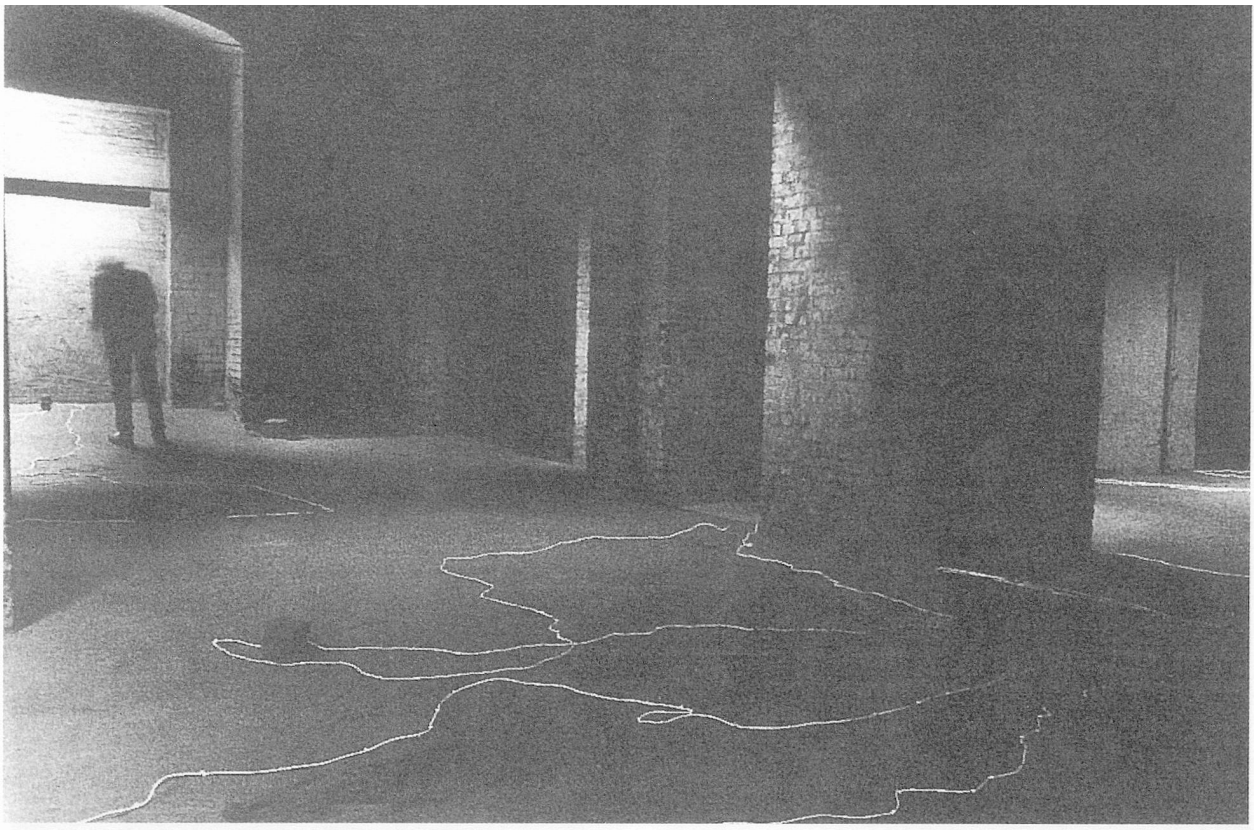
L'acteur proprement dit de l'art sonore est le « récepteur » (*Rezipient*), car c'est à lui qu'est revenue l'initiative qui incombait au *performer* dans la *performance* et le *happening*. Contrairement à ce qui se passe dans la lecture, processus en général prédéterminé et linéaire, le récepteur d'une installation est libre de se comporter à sa guise, même si certains trajets sont prévisibles, par exemple quand un objet sonore attire l'attention dans une pièce. C'est le visiteur d'une installation qui provoque le processus esthétique, car celui-ci ne se déclenche que lorsque quelqu'un s'arrête devant une installation et cherche les expériences qu'il pourrait y faire ; la *performance*, en revanche, est toujours fixée dans le temps, elle n'a lieu qu'à des moments précis et reste liée à la personne du *performer*. Dans la peinture, le déplacement dans l'espace se bornait aux mouvements des yeux devant le tableau ; dans l'art sonore, ce mouvement est amplifié d'une façon qui incite le récepteur à se mouvoir et à circuler dans l'espace. L'art sonore postule en général un espace aménagé, mais la responsabilité du déroulement temporel est transférée au récepteur – à lui de décider comment il entend se déplacer. Le comportement du récepteur, sa position dans l'espace et ses changements de position peuvent avoir des mobiles très différents, mais un facteur décisif est toujours l'attention que suscite en premier tel élément de l'installation et l'orientation qui en découle.

C'est ainsi qu'est manifesté un élément central, valable pour tous les arts : on commence à comprendre que la réception est elle-même une dimension de l'objet esthétique. C'est d'ailleurs de cela – et de rien d'autre – qu'il s'agit dans la question très discutée de l'interactivité. En y regardant de près, on découvre les liens étroits, presque indissociables, qui existent entre perception sensorielle, réception et interactivité – ce qui a des conséquences importantes pour la réception elle-même, dont les conditions ont changé de fond en comble. Ces dernières années, les milieux de l'art sonore se sont volontiers targués d'une (nouvelle) découverte de la perception dans l'art sonore ; mais il ne faudrait pas oublier que la perception sensorielle a toujours joué un rôle constitutif dans les arts. Il y a déjà plus de deux cents ans, Alexander Baumgarten, fondateur de l'esthétique moderne, proclamait à bon droit que la perception sensorielle est l'instance décisive de médiation dans les arts[8]. Elle est d'ailleurs toujours considérée comme la propriété qui distingue l'art de la connaissance théorique. Dans les années 1930, le structuraliste pragois Jan Mukarovsky met en relief le rôle de la perception en distinguant l'objet esthétique de l'artefact physique : sans récepteur, un roman ou un tableau restent morts, l'objet esthétique ne se constitue que dans l'imagination du récepteur, qui entre en interaction avec l'artefact physique à travers la perception sensorielle[9]. Inversement, le processus de réception ne fonde pas seulement la formation du jugement esthétique ;

8. *Cf* Brigitte Scheer, *Einführung in die philosophische Ästhetik*, Darmstadt 1997, p 53-72.

9. *Cf.* Jan Mukarovsky, *Kapitel aus der Ästhetik*, Francfort/M. 1970, p.13-31.

10. Telle était déjà la thèse centrale de Kant, qui a contribué de façon décisive au renouveau de l'intérêt pour l'esthétique kantienne, dans les années 1980. *Cf* Rüdiger Bubner, «Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik», *Ästhetische Erfahrung*, Francfort/M. 1989, p 9-51; ici p. 30-45.



Christina Kubisch, «Lichtlandschaften» (zones de cratères, Berlin 1988, photo : Giacomo Oteri)

le « libre jeu des forces du sentiment » qui s'établit à cette occasion conduit aussi à une perception plus intense de soi[10].

L'art sonore reflète les bouleversements survenus dans l'exécution musicale. Dans la salle de concert, la constitution, par l'imagination, de l'objet musical était grandement facilitée par la clarté et l'évidence de l'ordre spatio-temporel. Si nous concevons aujourd'hui la musique très naturellement comme objet, nous le devons en bonne partie à ce mode de réception, exercé pendant des siècles et largement automatisé entre-temps[11]. Mais l'art nous invite sans cesse à essayer de nouveaux modes de perception encore non automatisés, et on insiste alors sur le caractère éphémère et immatériel de la musique. Pour ce faire, nous nous appuyons sur le comportement réceptif acquis au cours des processus antérieurs d'automatisation. Dans cette mesure, l'hétérogénéité des matériaux et des médias, caractéristique de l'art sonore, nous paraît être la conséquence directe de nos expériences de l'exécution musicale en salle de concert. Du côté des arts plastiques, les nouveaux médias techniques ont eux aussi acquis une importance non négligeable. La différenciation entre les divers médias y est aussi plus poussée : art sonore, vidéart, installation vidéo, installation spatiale impliquent des accents différents, centrés tantôt sur le son, tantôt sur la transformation électronique de l'image, tantôt sur l'espace, ou encore sur le rapport entre l'espace et l'image (installation vidéo). L'art sonore, lui, met directement en rapport les éléments visuels et acoustiques. Ses stratégies de production du son, dans lesquelles la source sonore est elle-même traitée comme objet de caractère sculptural, qui pose un accent visuel dans l'espace, touchent celles du vidéart et de l'installation vidéo, puisque ceux-ci aménagent l'espace audiovisuel en y projetant des images et des sons en mouvement.

Les installations qu'on appelle interactives sont celles où le récepteur intervient activement dans les événements, si bien qu'il devient partie du processus esthétique. Au lieu d'une forme prédéterminée, on a affaire ici à tout un répertoire de matériaux, de constellations et de successions possibles, structurées spatialement et/ou temporellement, ainsi qu'à des manières spécifiques de les actualiser et de les enchaîner, ce qui permet en principe de produire une infinité de formes, de processus et de configurations. Du point de vue de la production esthétique, ces ouvrages exigent une conceptualisation approfondie, puisque l'artiste doit imaginer d'avance les possibilités d'implication du récepteur et faire défiler mentalement le déroulement concret et le caractère de cette participation. Le processus de réception n'est pas moins complexe, car l'interaction ludique n'en est que le point de départ. En fin de compte, il s'agit là aussi de saisir toute la complexité de l'idée générale d'une installation, donc de refaire toute la démarche de conceptualisation par laquelle l'artiste a obtenu l'interactivité de son installation.

11. Carl Dahlhaus a cependant bien mis en évidence que la notion de la musique comme œuvre et objet a toujours un aspect précaire. Cf Carl Dahlhaus, «Plädoyer für eine romantische Kategorie. Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik», *Neue Zeitschrift für Musik*, cahier 1/1969, p. 18-22 ; ici p.19.