

Pour une musique écologique – Max Neuhaus

Daniele Balit



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/17141>

DOI : 10.4000/critiquedart.17141

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2015

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Daniele Balit, « *Pour une musique écologique – Max Neuhaus* », *Critique d'art* [En ligne], 44 | Printemps/Été 2015, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/17141> ; DOI : 10.4000/critiquedart.17141

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.

Archives de la critique d'art

Pour une musique écologique – Max Neuhaus

Daniele Balit

NOTE DE L'ÉDITEUR

Le partenariat entre le Centre national des arts plastiques (cnap) et la revue *Critique d'art* permet de rendre publiques les politiques de soutien à la théorie et critique d'art en offrant à chaque numéro une tribune de publication à l'un des lauréats. Relevant de champs d'intérêt et d'approches très variés, les cinq gagnants de l'année 2014 ont en commun de porter des sujets restés à l'écart des publications et expositions en France. Valérie Da Costa propose une première monographie sur l'œuvre sculptée de Pino Pascali, « artiste comète » dont la production prolifique et protéiforme met à mal les catégories canoniques telles que l'*arte povera*. Le livre à venir d'Olivier Schefer accorde une place centrale à la science-fiction comme matrice conceptuelle et esthétique de l'art de Robert Smithson. Visant une réalisation sous forme d'exposition, Marianne Derrien scrute la création contemporaine par les notions d'occulte et d'alchimie, de magie blanche et noire. L'originalité de la collaboration qui relie le critique d'art Christophe Domino à l'artiste Krzysztof Wodiczko tient tant à l'ambition d'un Institut Mondial pour l'Abolition de la Guerre à Paris qu'à « l'hypothèse d'un art politique » aujourd'hui, sans oublier l'intérêt heuristique de la relation même d'« accompagnement critique » qui les réunit. Daniele Balit aborde, quant à lui, la relation entre art et espace public à travers l'étude des installations sonores réalisées ou projetées par Max Neuhaus à destination de l'environnement urbain postindustriel. Loin du désir futuriste de soumettre la vie à un principe esthétique global, l'approche de Neuhaus place l'auteur en retrait et interpelle par l'attention portée à « l'écoute de l'écoute », à la cohabitation des sons dans la ville plutôt qu'à leur organisation systématique. C'est dans ce sens que le concept de « musique écologique » prend toute son ampleur. Finement mise en contexte, cette étude de cas

rappelle l'importance d'une histoire à la croisée des chemins, au-delà des frontières disciplinaires.

Elitza Dulguerova

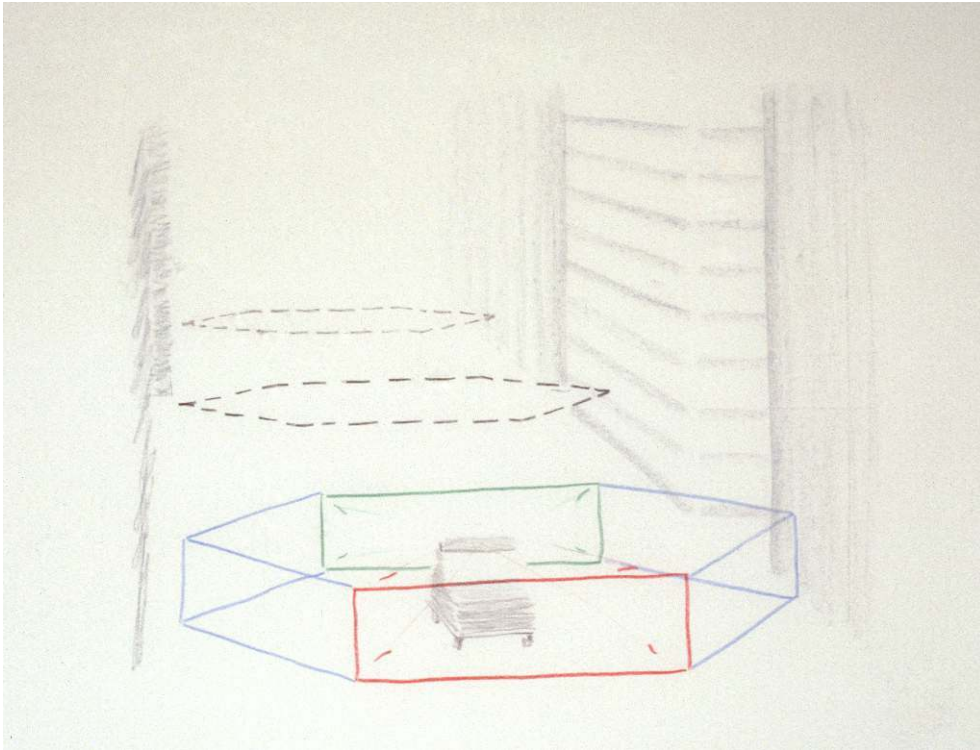
- 1 Le silence est statique alors que les sons, bruits et odeurs sont dynamiques. C'est Carlo Carrà qui l'affirme en 1913, en estimant que le moment est arrivé pour la peinture, cet art du silence, de quitter son espace hiératique pour se lancer à la conquête des espace-temps accélérés de la société moderne¹. Le langage pictural doit dès lors être capable d'exprimer un « équivalent plastique » de la variété des stimulations sensorielles offertes par la ville moderne, avec ses « théâtres, salles de musique, cinémas, maison-closes, gares routières, ports, garages, hôpitaux, industries »². Un tableau comme *Dinamismo di un'automobile* de Luigi Russolo (1912-13) capture le passage d'une voiture en pleine vitesse –une véritable expérience épiphanique pour les futuristes, pouvant effacer, en un seul instant, une tradition séculaire de valeurs esthétiques, de la *Niké* de Samothrace (selon le fameux slogan de Filippo Tommaso Marinetti) aux harmonies musicales de la Pastorale ou de l'Héroïque³. Si la succession des angles dominant la scène semble correspondre au « choc des angles aigus », ces « Angles de la volonté » inventoriés par Carrà parmi les outils de représentation futuristes, elle illustre aussi très bien le phénomène physique de la propagation du son. Le rapprochement progressif des ondes sonores semble, en particulier, reproduire la variation de fréquences de l'effet Doppler, un phénomène d'altération perceptive produit par le mouvement de la source sonore, et dont l'expérience est assez commune dans les villes au passage, par exemple, des sirènes de véhicules d'urgence. Comme le précise le répertoire des effets sonores de Jean-François Augoyard et Henry Torgue, dans l'effet Doppler, plutôt que la source sonore, « c'est le rapport entre l'observateur et l'objet émetteur qui se trouve modifié ». Il s'agit d'une « anamorphose relative du signal d'origine ». Car l'effet –expliquent les auteurs– « n'indique pas seulement la cause nécessaire qui s'avère enfin fonder son existence, il est encore la trace d'un événement [...]. [L'effet renvoie] à l'ensemble des conditions entourant l'existence de l'objet et à son mode d'apparaître en telle situation. L'“effet” perceptible est, de ce point de vue, lié immédiatement à une cause circonstancielle »⁴. Dans une telle perspective, une peinture comme *Velocità astratta + rumore* (1913-14) de Giacomo Balla (partie centrale d'un triptyque déclinant les trois états temporels d'une voiture qui s'approche, qui passe et qui s'éloigne) évoque elle aussi cette phénoménologie des traces d'événements dont parlent Augoyard et Torgue⁵. La retranscription de Balla se présente comme une constellation de formes représentant le moment d'intensité maximale de l'énergie acoustique, et sa dispersion dans de multiples centres et directions. La poétique de la sensation futuriste soustrait donc le phénomène au simple rapport de causalité, pour le replacer au cœur de ses causes circonstancielle. Ainsi, elle constitue un précédent significatif aux approches phénoménologiques de la dimension sonore qui continueront à en expérimenter les possibilités plastiques.
- 2 Un demi-siècle plus tard, Max Neuhaus réalise son projet *Listen*, véritable manifeste de l'écoute, décliné à partir de 1966 en différents formats : conférence, article de journal, carte postale, autocollant, affiche, ainsi que promenades sonores dans les quartiers de New York. Cette œuvre charnière dans le parcours de l'artiste, entre champ musical et champ artistique, poursuit la conquête de « la variété infinie des sons-bruits » déclamée par Luigi Russolo dans son fameux manifeste, non sans en hériter de la fascination pour la ville industrielle et ses infrastructures. Si l'une des étapes de la promenade est dédiée à l'écoute des sons d'une centrale électrique, celle qui mène le groupe de participants à

stationner sous le pont de Brooklyn concerne à nouveau le passage des voitures, perçu cette fois-ci comme un flux sonore émanant du trafic, magnifié par l'énergie vibratoire du pont. Toutefois, bien qu'il existe une continuité entre l'« oreille moderne » de Russolo et l'écoute chorégraphiée de *Listen*, la transition historique entre les deux époques ne s'opère pas sans rupture. Il ne faut pas oublier, en effet, que le territoire urbain new-yorkais investi par *Listen* était celui d'une ville soumise à un processus de désindustrialisation majeur dû à la crise des années 1960-1970. Cette mutation du paysage de la modernité a constitué une ressource cruciale pour la communauté artistique de *downtown* Manhattan, qui en a fait un objet d'expérimentation et de conquête (à commencer par la reconversion de lieux désaffectés en lofts et espaces d'exposition). D'autre part, certains de ses protagonistes n'ont pas manqué d'en aborder les implications. Comme l'a souligné Gordon Matta-Clark, « La disponibilité de structures vides et laissées à l'abandon mettait en évidence, sur le plan textural, la faillite grandissante de l'idée d'un renouveau par la modernisation »⁶. Comme Gordon Matta-Clark, ou encore Richard Serra, Max Neuhaus fait partie de ces artistes qui se sont confrontés, par leurs explorations contextuelles, à un espace public « résiduel » qui gagne du terrain dans les quartiers de New York, avec toutes les ambivalences dont il était porteur, entre dégradation et liberté d'expérimentation⁷. « L'omniprésence du vide [...], affirme encore Matta-Clark, offrait la liberté de tester de multiples alternatives à la vie « dans une boîte » ainsi qu'aux idées reçues réclamant le besoin de clôture »⁸. L'écoute de la ville moderne est en ce sens moins liée à un processus de décontextualisation et de représentation de l'environnement sonore, qu'à une tentative d'interroger et de prendre part directement à l'hétérogénéité d'un territoire en transformation, avec ses aspects conflictuels et problématiques.

- 3 Cette possibilité de proposer des alternatives aux barrières imposées par la salle de concert pousse Max Neuhaus à prendre la décision d'abandonner sa carrière de percussionniste, pour resituer la musique « à l'extérieur, en plein air »⁹, se rapprochant, de fait, du champ de la sculpture *in situ* et extra-muros. On connaît par ailleurs sa critique de Luigi Russolo, d'Edgar Varèse ou de John Cage : l'avant-garde sonore vise plus à impressionner le public « par le scandale des sons "ordinaires" placés dans un lieu "sacré", que par les sons eux-mêmes » ; sans que le public puisse « réinvestir cette expérience par une nouvelle perspective sur les sons de leur vie quotidienne »¹⁰.
- 4 Dans cette optique, l'abandon progressif des conventions musicales s'accomplit à travers la réalisation de situations sociales inédites : telles la musique subaquatique de la série *Water Whistle* (1974), réalisée dans plusieurs piscines du territoire américain, et qui se perçoit par un véritable contact épidermique¹¹ ; ou celle de *Drive-in Music* (1967), à remoduler, via l'autoradio, en conduisant sa propre voiture à travers une succession de zones d'émission ; ou encore les sources sonores dispersées sur les toits de la ville dans *Fan Music* (1967), des sons réagissant aux variations du soleil, de l'humidité et de la température, et qui « s'entremêlaient pour produire une topographie sonore continue sur l'ensemble du territoire urbain »¹². Grâce à cette approche topographique, Max Neuhaus repense les fondements de l'expérience musicale. Il s'agit d'établir des écosystèmes basés sur des processus de reconversion de sons existants, de filtrage, de mise en relation de phénomènes, prenant en compte les temporalités et les différents modes d'écoute des individus qui en traversent les régions. Ce projet, que l'on pourrait définir comme une tentative d'adaptation à l'environnement, se radicalise avec des installations comme *Walk Through* (1973-1977), située dans le passage d'une station de métro à Brooklyn, ou *Times*

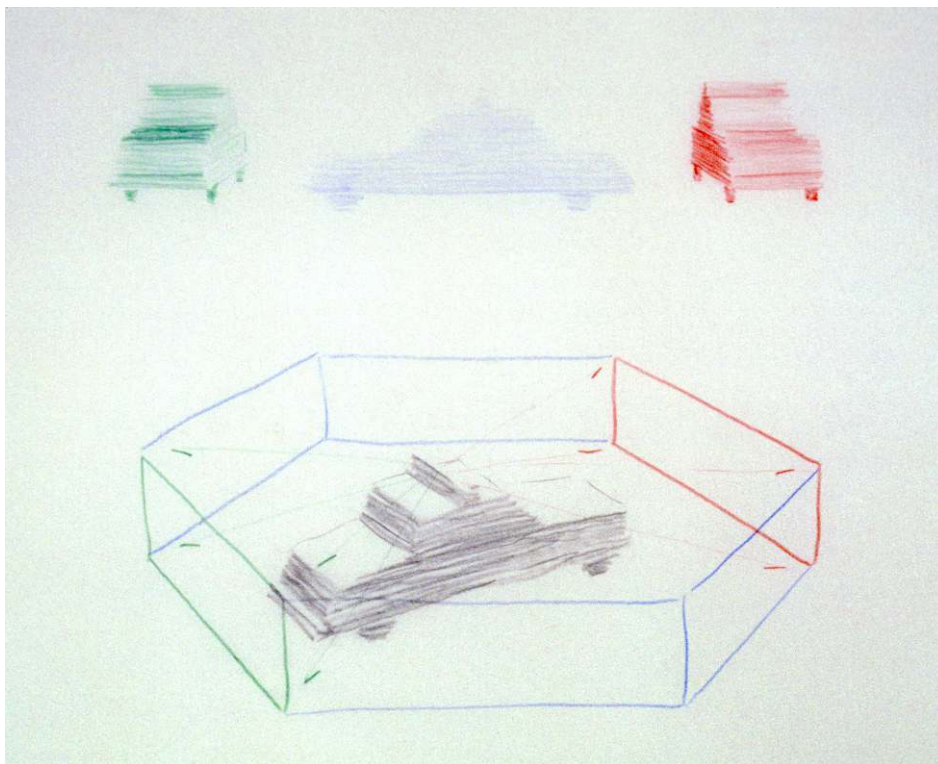
Square (1977-1992, réinstallée en 2002), investissant ce célèbre « carrefour du monde » avec des sons « presque plausibles avec le contexte »¹³.

- 5 Non seulement les sites choisis pour construire les environnements sonores sont davantage exposés aux antagonismes et à la complexité du tissu social de la ville –que ce soit un lieu particulièrement négligé comme dans le cas de *Walk Through*, ou extrêmement dense dans celui de *Times Square*– mais ces installations engagent aussi une forme de temporalité inédite, en l'étendant à des cycles de plusieurs mois, voire jusqu'à l'état d'œuvre sonore permanente.
- 6 A ces facteurs s'ajoute le rejet de la part de Max Neuhaus de la signalétique, privant de fait l'œuvre de son statut d'auteur. « Je ne fais jamais une pièce si je ne suis pas sûr que cinquante pour cent des gens qui la croiseront passeront à travers sans même l'entendre » , explique-t-il¹⁴. Ainsi, c'est moins sur une *mimesis* que sur une forme de mimétisme que l'esthétique de Max Neuhaus fonde son rapport au réel. Il s'agit de penser un art capable de « se dissimuler dans l'environnement » jusqu'à devenir invisible¹⁵ – réalisation ultime d'un projet écologique de cohabitation entre l'art et le quotidien¹⁶.
- 7 On peut dès lors comprendre à quel point la revendication d'une « capacité d'écoute de notre environnement »¹⁷, affichée par la série *Listen*, avait une connotation différente de la position de Russolo et des futuristes. Non seulement l'idée d'adaptation de l'oreille à la vie moderne chez Russolo était subsumée à un processus d'imitation des « sons-bruits » et de représentation musicale, mais la posture de l'auteur de *L'Art des Bruits* restait aussi ancrée dans une conception d'objectivation esthétique : par le rejet de l'harmonie traditionnelle et la valorisation du bruit. Son manifeste ne fait que déplacer l'objet de désignation du « beau » pour établir un nouvel ordre de hiérarchies. La politique de l'écoute mise en œuvre par Max Neuhaus cherche au contraire à se défaire des hiérarchies. Tandis que les installations *in situ* aspirent à une démocratisation de l'expérience artistique, dans *Listen* c'est l'hétérogénéité sonore des quartiers new-yorkais (y compris celui de la minorité ethnique portoricaine) qui est défendue contre toute forme de discrimination de sons retenus comme « indésirables » -posture qui trouvera une contrepartie dans une tribune publiée dans le *New York Times* en 1974, dans laquelle il mettra en garde contre les attitudes discriminatoires des militants anti-pollution sonore¹⁸. Comme le souligne Branden W. Joseph, « le refus esthétique de distinguer les sons acceptables des sons inacceptables renvoie à un refus politique de pratiquer la ségrégation entre les habitants « acceptables » et « inacceptables » de la sphère publique urbaine »¹⁹. De telles questions sont abordées sur un plan pragmatique dans les projets d'urbanisme et de design sonore de l'artiste. C'est en essayant d'« améliorer le monde » qu'il développe en effet un projet comme *Sirens* (1978), né de la confrontation avec « l'un des plus grands événements sonores de la vie quotidienne » : le passage d'une sirène qui traverse la ville²⁰. Ainsi, pendant plusieurs années, il se consacrera à la mise au point d'un nouveau système sonore pour les véhicules d'urgence, pour lequel il obtiendra enfin un brevet officiel²¹.



Max Neuhaus, Spaces sound burst at an optimum distance irregardless of speed, Siren Project, Drawing #1, 1991. Ink and colored pencil on paper, 91 x 110 cm © Estate of Max Neuhaus

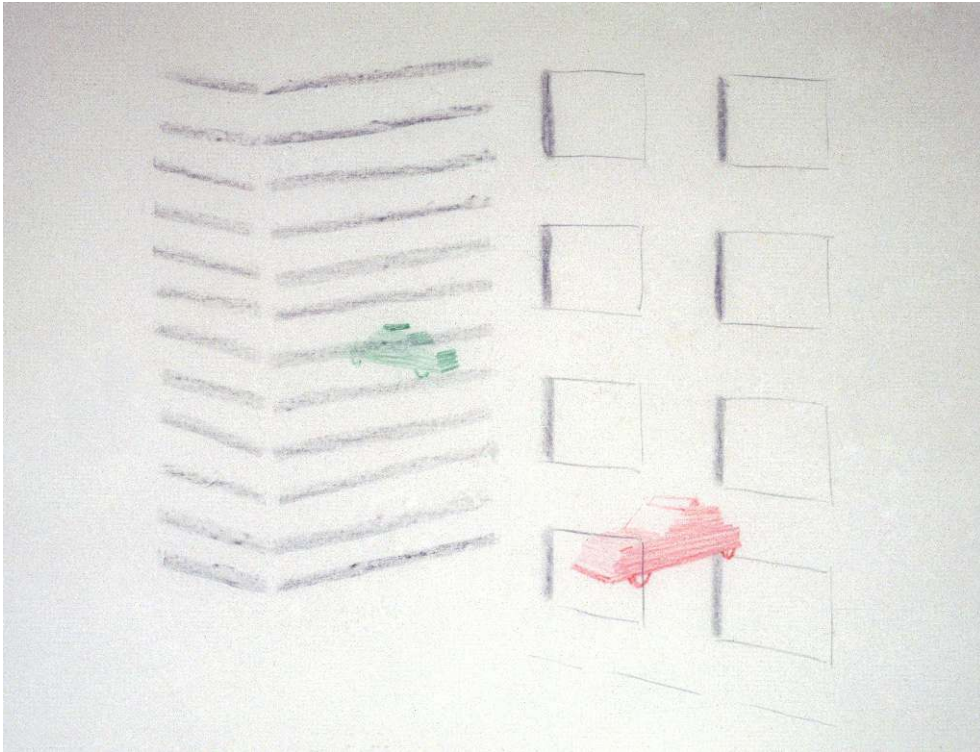
- 8 La série de dessins réalisée en 1991 illustrant le projet, nous permet d'observer une manière de représenter le phénomène sonore du passage de voitures qui diffère des œuvres futuristes évoquées plus haut. Bien que les choix chromatiques ne soient pas aussi discordants (les trois couleurs principales, rouge, vert et bleu, étant en effet les mêmes que celles utilisées par Balla), les « angles de la volonté » et les secousses d'énergie acoustique de Russolo et Balla ont laissé place à des formes beaucoup plus définies : des volumes sonores géométriques tracés au crayon, ainsi que des flèches indiquant les directions de diffusion. De même, les distances entre les ondes sonores de l'effet Doppler représentées par Luigi Russolo deviennent, dans les dessins de Max Neuhaus, beaucoup plus nettes et régulières : on reconnaît une série d'événements sonores distancés et intercalés de silences, correspondant à un design sonore qui vise à mieux localiser les sons des sirènes. « Je pouvais donner aux voitures une forme sonore » – affirme-t-il²². Que ce soit sur le plan social (celui du design sonore) ou esthétique (des installations *in situ*), ce passage de la représentation du phénomène à sa fabrication répond à une volonté d'agir sur l'environnement. Une forme d'implication qui met l'accent, dans les pratiques de l'écoute, sur le rôle du sujet et qui problématise la notion de paysage sonore comme construction sociale²³. Ainsi, cette poétique de l'espace chez Max Neuhaus est-elle aussi une politique de l'espace, car l'exigence de contrôler le son, de lui « donner forme », plutôt que de prédéterminer l'écoute, laisse la liberté d'en façonner l'expérience, en dehors de toute imposition.



Max Neuhaus, Controlled tone color dispersion and the resulting aural images of the car, Siren Project, Drawing #3, 1991. Ink and colored pencil on paper, 91 x 110 cm © Estate of Max Neuhaus

- 9 Il n'y a pas de son intrinsèquement mauvais –tenait à préciser Max Neuhaus pendant ses conférences autour de *Sirens*. L'art, aussi bien qu'une « écologie sonore », se pratique dès

lors par une forme d'« attention aux sons que l'on ajoute à l'environnement »²⁴. Il s'agit surtout d'apprendre à écouter ; ou plutôt d'écouter l'écoute.



Max Neuhaus, Aural images of hidden cars, Siren Project, Drawing #4, 1991. Ink and colored pencil on paper, 91 x 112 cm © Estate of Max Neuhaus

NOTES

1. Carrà, Carlo. « La Peinture des sons, bruits et odeurs » (1913), in Giovanni Lista, *Futurisme, manifestes, documents, proclamations*, Lausanne : L'Age d'Homme, 1973, p. 182
2. *Op. cit.*, p. 185
3. Cf. Russolo, Luigi. *L'Art des Bruits*, (1913), Paris : Allia, 2003
4. Augoyard, Jean-François. Torgue, Henry. *A l'écoute de l'environnement - Répertoire des effets sonores*, Marseille : Parenthèses, 1995, p. 10
5. L'œuvre est conservée à la Fondation Peggy Guggenheim de Venise.
6. Matta-Clark, Gordon. Mours, Gloria. *Gordon Matta-Clark: Works and Collected Writings*, Barcelone : Polígrafa, 2006, p. 141 (traduit par l'auteur)
7. Cf. Cooke, Lynne. « Locational Listening », *Max Neuhaus: Times Square, Time Piece Beacon*, New Haven : Yale University Press, 2009, p. 35
8. Matta Clark, *Ibid.*
9. Neuhaus, Max dans : « Music Below » *The New Yorker*, 5 juin 1978, p. 28 (traduit par l'auteur)
10. Neuhaus, Max. « Listen » (1988, 1990, 2004), réédité sur <http://www.max-neuhaus.info/bibliography>

11. Avant de réaliser *Water Whistle*, Max Neuhaus passa une longue période sur une embarcation pour étudier les sons subaquatiques.
12. Selon le texte appartenant au dessin *Fan Music* de 1993.
13. Neuhaus, Max. « Notes on Place and Moment » (1993), réédité sur <http://www.max-neuhaus.info/bibliography> (traduit par l'auteur)
14. Neuhaus, Max dans : Zuckerman, Alicia. « Max Neuhaus: Times Square », *EMF - Arts Electric*, 2002 (http://www.emf.org/artselectric/stories/2002/020530_neuhaus.html) (traduit par l'auteur)
15. Neuhaus, Max. « Lecture at the Seibu Museum Tokyo » (1982), réédité sur <http://www.max-neuhaus.info/bibliography> (traduit par l'auteur)
16. John Cage a été le premier à parler de « musique écologique », envisageant une forme de symbiose avec le monde. Cf. Cage, John. *Pour les oiseaux : entretiens avec Daniel Charles*, Paris : L'Herne, 2002, p. 264
17. Neuhaus, Max. « BANG, BOOoom, Thump, EEEK, tinkle. », *New York Times*, 6 décembre 1974, p. 39 (traduit par l'auteur)
18. *Ibid.*
19. Joseph, Branden W. « An Implication of an Implication », *Max Neuhaus : Times Square, Op. cit.*, p. 60 (traduit par l'auteur)
20. Neuhaus, Max. « Sirens », (2003), réédité sur <http://www.max-neuhaus.info/bibliography> (traduit par l'auteur)
21. Toutefois, malgré la disponibilité montrée par l'institution policière, Max Neuhaus ne réussira pas à faire industrialiser son système.
22. Neuhaus, Max. « Sirens », *Op. cit.*
23. Sur cette notion, voir : Thompson, Emily. *The Soundscape of Modernity*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2004.
24. Neuhaus, Max. « Sound Design », réédité sur <http://www.max-neuhaus.info/bibliography> (traduit par l'auteur)