

*Penser les arts sonores*

**Alexandre Castant**

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/19159>

DOI : 10.4000/critiquedart.19159

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

**Éditeur**

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

**Édition imprimée**

Date de publication : 4 novembre 2015

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

**Référence électronique**

Alexandre Castant, « *Penser les arts sonores* », *Critique d'art* [En ligne], 45 | 2015, mis en ligne le 04 novembre 2016, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/19159> ; DOI : 10.4000/critiquedart.19159

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

EN

---

# Penser les arts sonores

Alexandre Castant

---

## RÉFÉRENCE

David Grubbs, *Les Disques gâchent le paysage : John Cage, les années 1960 et l'enregistrement sonore*, Dijon : Les Presses du réel, 2015, (Arts sonores)

*L'Expérience de l'expérimentation*, Dijon : Les Presses du réel ; Montreuil : Instants Chavirés, 2015, (Oh cet écho)

*Benjamin Seror: Mime Radio*, Berlin: Sternberg Press, 2015

*City Sonic : les arts sonores dans la cité*, Bruxelles : La Lettre volée, 2014, (Essais)

- 1 De New York (*Soundings : A Contemporary Score*, MoMA, 2013) à Luxembourg (*HLYSNAN : The Notion and Politics of Listening*, Casino, 2014), ou en 2015 de Hong Kong (*Beyond The Sound*, Hong Kong Arts Center) à Malakoff (*Vacarmes*, Maison des arts), des expositions rappellent, avec insistance et dans le champ de l'art contemporain, l'importance des œuvres faites de sons ou l'évoquant, réalisées par des artistes qui, ponctuellement ou avec constance, se saisissent d'un motif sonore devenu, au fil du temps, médium à part entière de la création actuelle. Or, du point de vue des pratiques curatoriales, une telle expérience du sonore induit des conséquences techniques nouvelles, pour l'exposition et la muséographie (diffusion d'œuvres qui débordent toute notion d'espace ; exigence des conditions d'acoustique et d'écoute), en interrogeant le spectateur. Qu'est-ce que le son dans l'art contemporain ? C'est *historiquement et conceptuellement* que ce chantier reste à appréhender pour *penser* la présence du sonore dans la création artistique. Certes, l'amplitude critique du sujet est grand ouverte, et il faudrait alors citer, pour commencer à y voir *théoriquement* un peu clair, les correspondances entre l'image et le son, comme l'analogie ontologique entre la photographie et la phonographie, le rapport audio-visuel au cinéma, les révolutions musicales évidemment et l'apport générationnel du post-rock, la part sonore du langage et de la fiction, le champ radiophonique... Mais aussi les notions de corps, d'espace et de volume sonores, l'invention des machines, les figures du disque vinyle ou des haut-parleurs, l'immatérialité poétique du son, sa politique enfin. Bref,

littéralement les arts sonores donnent accès à *une autre histoire de l'art contemporain* : recherches et débats sont en cours, et les lignes conceptuelles citées constamment irriguées.

- 2 Matière sonore, bruit, silence, attitude d'écoute. Définir le monde sonore, dès lors qu'il s'exerce *hors* du langage musical et, *a fortiori*, en liaison avec les arts visuels, pose une question générique qui en fait tout le charme et en crée l'utopie. Faut-il ainsi parler de « l'art sonore » ? Comme le fait Philippe Franck, dans l'ouvrage *City Sonic*, en demandant à de nombreux artistes, musiciens, poètes : « Quelle est votre définition de l'art sonore ? ». Ou bien, avec Matthieu Saladin dans *L'Expérience de l'expérimentation*, rappeler l'impossible définition des musiques expérimentales ? Dans *City Sonic*, Dominique Petitgand répond que l'art sonore est « un art du temps en même temps qu'un art de l'espace. Mais surtout un art de l'écoute. » Avant de poursuivre et d'infléchir sa réponse : « Il y a l'art, qui est un grand tout et au sein duquel cohabitent toutes sortes de pratiques, certaines liées à l'objet, d'autres au langage, d'autres encore au réel, à la fiction, au corps, à la géographie [...] Je préfère ces catégories, à inventer, à questionner sans cesse, à celles liées à l'utilisation d'un outil ou d'une technique. » Quand Matthieu Saladin définit, en creux, les arts sonores au regard des musiques expérimentales qui, de John Cage à Pierre Schaeffer, sont au cœur d'une « *mésentente* définitionnelle » et apparaissent comme « *des* histoires, aux lignes croisées ou parallèles, qui se tissent d'un texte à l'autre, rendant caduque toute entreprise essentialiste d'une définition de l'expérimentation sonore. » Dans cette perspective, la notion de silence portée en 1952 par l'œuvre de John Cage *4'33"* et ce qu'elle induit d'indétermination, de hasard, d'aléatoire, d'attitude d'écoute sur laquelle repose son statut d'œuvre, est à mettre en parallèle avec la notion de bruit et la musique *noise* qui, à l'autre extrême de l'échelle acoustique et phonique, participe aussi de l'histoire des arts sonores. A cet égard, Michel Henritzi, dans un article de *L'Expérience de l'expérimentation* intitulé « Broken Mirror : Propos sur la musique japonaise dans ses marges de 1945 à aujourd'hui » relate l'évolution d'une musique radicale qui, à l'instar des musiciens de la décennie 1980 (Merzbow, Hijokaïdan), développe un « mixage de flux d'informations musicales saturées » représenté par l'extrême *noise* : paroxystique, immersif et violent. Dès lors, dans un tel cadre artistique et musical, à la question définitionnelle encore posée « Quand y a-t-il bruit ? », répond tel le silence cagien (ou le ready-made duchampien ?) la radicalité de la musique *noise* qui passerait « par notre façon de l'entendre ».
- 3 Au fil des articles de *L'Expérience de l'expérimentation*, certaines approches communes aux arts plastiques et aux arts sonores, certaines liaisons historiquement fondées et *structurelles* sont développées comme l'importance de Jackson Pollock ou de Mark Rothko pour l'École de New York (John Cage, Morton Feldman...), le minimalisme américain, le silence et le monochrome, une écoute critique de l'écoute (l'Art conceptuel), les installations sonores ou encore, bien sûr, les actions *intermedia* de Fluxus. Généalogie artistique des arts sonores qui, en complément d'une réflexion notionnelle, en produit une histoire –en l'occurrence plus américaine qu'europpéenne– argumentée, érudite qui conduit à l'art de la performance. Précisément, c'est dans une dynamique *performée*, et une lecture hyper-contemporaine, orale et improvisée du monde, que l'artiste Benjamin Seror édite l'ouvrage *Mime Radio*. Écrit « oralement », *Mime Radio* est un récit qui, développé sous forme de performances pendant deux ans, a été ensuite transcrit et publié. La voix –ou plutôt la parole, le langage et ses déclinaisons sonores– le porte constamment en même temps qu'elle en est le sujet. En effet, si *Mime Radio* apparaît

comme une histoire minimale et baroque, une prolifération poétique évoquant les expériences collectives de récits post-surréalistes (tel *L'Homme qui a perdu son squelette* de Hans Arp, Leonora Carrington, Marcel Duchamp...), ou un roman plus récent, mais tout aussi *plastique* dans la représentation de ses protagonistes, *Jésus Hermès Congrès* de Jean-Yves Jouannais, *Mime Radio* est surtout le récit de Marsyas qui, *venu de la Mythologie grecque*, est sans voix depuis qu'Apollon l'en a dépossédé. La communauté du bar Tiki Coco de Los Angeles qui se retrouve, lors des soirées « Challenging Reality Open Mic » où il est notamment question de rêve, de musique, de transformation et d'augmentation de la réalité, aura soin de retrouver cette voix qui toucherait au sublime. Par le biais d'un procédé narratif qui met souvent en abyme le nom de l'auteur lui-même (rappel subtil du performeur qu'est Benjamin Seror : et des performances qui ont précédé ce texte), un ensemble de motifs qui fait du son et de la voix un élément rhétorique et diégétique se décline. Ainsi, la description de l'effet musical, de concerts, de musique en actes, de transcriptions graphiques de sons, d'onomatopées, mais aussi des considérations sur l'espace sonore ou le silence organisent un récit dont la première présence aura été *orale*. Inscrit dans une histoire de la littérature des sons (tel *Dans un monde sonore* de Victor Segalen ou la poésie sonore et la performance), *Mime Radio* apparaît toutefois, et préalablement, comme un transfert des signes (des sons d'une voix à ceux du récit), une translation, un transcodage que le livre –plus que le disque vinyle, la bande magnétique, le CD ou le fichier numérique !– en l'occurrence consigne.

- 4 Objet, support et reproduction, le disque vinyle suscite, de László Moholy-Nagy à Christian Marclay, un intérêt plastique constant chez les artistes en offrant un corpus d'œuvres, de Milan Knizac à Georgina Starr, tout à fait saisissant. Pourtant, c'est à une formule ironique et lapidaire de John Cage que se réfère le livre de David Grubbs : *Les Disques gâchent le paysage*. En effet, pour John Cage, mais aussi pour le compositeur Cornelius Cardew et les musiciens expérimentaux ou d'avant-gardes de la décennie 1960, se développe, à cette période, un rejet de la notion de disque et d'enregistrement –qui ne ferait de la musique que « conserve » ou « artificialité »–, laquelle est à opposer à une autre notion, radicalement différente et positive, faite de perception organique, *live* et *sans filtre* du monde sonore. *Les Disques gâchent le paysage* est toutefois un titre en forme d'antiphrase, car si l'ouvrage de David Grubbs relaye l'appréciation négative de John Cage, il en pointe aussi les paradoxes et les discute (Cage a par exemple fait de nombreux enregistrements !), et surtout il est précédé d'une préface *manifeste* et autobiographique de Grubbs, musicien post-punk, performeur et compositeur (expérimentation, improvisation, électronique), qui développe une constante empathie, *générationnelle*, voire un *amour fétiche* pour le disque vinyle. David Grubbs y décrit en effet, souvent, l'intérêt pluridisciplinaire et artistique d'un *vinyle* fait d'image, de design et de texte, d'affect, de mémoire et d'anamnèse. Reste que ce livre montre un aspect un peu oublié de la musique d'avant-garde –et très éloigné des pratiques d'aujourd'hui–, le mépris de certains compositeurs de musiques expérimentales pour un enregistrement dont le résultat et la forme restaient *inadaptés* à la création improvisée, ou à des compositions dont la durée était « indéterminée ». Ce dédain de John Cage, précise l'auteur, portait toutefois « sur le "disque", c'est-à-dire l'objet édité, commercialisé, distribué, et non sur l'enregistrement en général » qui pouvait trouver un

intérêt artistique voire poïétique, et David Grubbs en nuance donc la position en livrant, à son tour, une formule évocatrice des paradoxes du compositeur de *Silence* : « Toute l'œuvre de Cage est une leçon de déconstruction de la syntaxe. » Ce sujet, audacieux et rare (la tendance actuelle est plutôt à valoriser l'objet disque dans la création sonore et plastique), offre à David Grubbs une conclusion, prospectiviste, sur les supports de conservation à l'ère numérique, et à l'heure de la mise en ligne ouverte et libre de la musique expérimentale (avec notamment le site UbuWeb), en rappelant, pour cela et préalablement, les fondements ontologiques du rapport image-son.

- 5 Dès lors, les liaisons entre l'enregistrement photographique et phonographique pour Michael Snow (*L'Expérience de l'expérimentation*), ou entre la musique de Jean-Paul Dessy et l'œuvre photographique et plasticienne d'Alain Fleischer dans *Mémoires projetées* en 2003 (*City Sonic*) entrent en résonance avec l'éloge du hasard, de l'aléatoire et de l'indétermination, de la prise de vue comme de la création musicale dans la conception cagienne (*Les Disques gâchent le paysage*). Certes, de l'indicialité au perceptif, des effets de temporalités aux questions de captation et de conservation de l'image et du son, les analogies entre le photographique et le phonographique sont depuis le XIXe siècle (et Nadar !) réguliers et féconds, mais l'ouvrage de David Grubbs en propose un éclairage subtil et approprié qui cite les travaux de Walter Benjamin, Roland Barthes et Susan Sontag pour continuer à explorer, par le biais de l'ontologie photographique, l'indétermination de l'œuvre de John Cage, ou les images sonores de Luc Ferrari dans *Presque rien n°1* (1967-1970).
- 6 Paysage sonore de R. Murray Schafer, *Imaginary Landscape* de John Cage ou l'œuvre de Luc Ferrari *Presque rien n°1*, également intitulée *Le Lever du jour au bord de la mer*, ont des thématiques, écologiques ou résolument spatiales, auxquelles font écho, aujourd'hui, des créations sonores environnementales, *in situ*, des géolocalisations soniques, ou encore les pratiques du *Field recording* ou des *Soundwalks* (qui sont des marches, des promenades, des déambulations sonores) et leur écoute forcément paysagère. Gilles Malatray en propose un inventaire dans son article « Ballades et autres parcours sonores urbains » dans le livre *City Sonic, les arts sonores dans la cité* qui recense les douze ans de programmation artistique du festival éponyme qui, à Mons en Belgique, se définit depuis sa création, comme un parcours sonore dans la ville. Malatray en présente un ensemble d'œuvres, et, en particulier, les pièces de 2006 de Julien Poidevin *Géosonic Mix* (cette « ballade sonore immersive, géolocalisée [où] les sons se déclenchent automatiquement en fonction de la position des auditeurs ») ou du collectif MU (le « périple audio aquatique » de *Sound Drop, European Sound Delta* en 2008). Arpenter une ville à travers les sons, à l'instar de l'importance de la marche ou de l'errance dans l'art contemporain, induit alors une proposition où, écrit Philippe Franck, se « métamorphosent les architectures pour créer d'autres topographies, [des] "audiographies" où l'imaginaire et le sensible se mêlent. » S'y déclinent les figures et les notions de lieu, d'espace et de volume, traduites en sons socialisés, contemplatifs,

écologiques ou urbains : cette *autre* histoire de l'art moderne, contemporain et actuel que les arts sonores donnent à penser.

- 7 Partitions musicales expérimentales, objet-téléphone, voix, musique métal ou œuvres sonores numériques conçues, selon l'expression donnée dans *City Sonic*, comme des « utopies concrètes » complètent cet ensemble éditorial de quatre ouvrages qui contribue, outre à la variété d'approches d'une littérature théorique et critique des arts sonores, à démontrer que cette *autre* histoire de l'art est bel et bien une projection borgésienne : cosmogonie miniature, poétique en abyme des signes, cartographie d'une utopie.