

UN AUTRE SENS

Un regard sur l'art adossé à la résidence de Stéphane Marin

Marion Viollet – avril 2017

Stéphane Marin se dit « paysagiste sonore », donnant à entendre les ambiances des lieux dans lesquels il travaille. Sa résidence à la Maison Salvan offre l'occasion de s'intéresser à la place qu'occupe le son dans les arts plastiques.

Le sujet est inépuisable tant les possibilités de produire du son sont nombreuses ; les artistes accordent à cette matière impalpable une importance variable, l'installant au centre de leur propos ou l'acceptant dans l'œuvre sans lui prêter un rôle primordial. Les exemples proposés à la suite d'une rapide histoire des rapports entre son et arts plastiques, n'offrent pas un panorama exhaustif mais s'appliquent à indiquer les différentes intentions artistiques qui incitent les plasticiens à manipuler le son et la musique.

LE SON, UNE MATIÈRE PLASTIQUE DU XX^{ème} SIÈCLE

Les œuvres sonores, en dehors du champ de la musique, sont le fruit du 20^{ème} siècle. De telles connexions entre son et œuvre matérielle ne pouvaient simplement pas être envisagées plus tôt.

Les progrès industriels vont considérablement augmenter la diversité des sons non-naturels, ne s'inscrivant pas non plus dans le champ de la musique. Ainsi au début du 20^{ème} siècle, les musiciens s'intéressent-ils à ces bruits nouveaux propices selon eux à renouveler leur art. S'ils ont une connotation plus négative et moins musicale que les sons, les bruits, qui apparaissent avec la révolution industrielle, ouvrent de nouvelles voies aux compositeurs. Les futuristes italiens, rassemblant des musiciens, peintres ou écrivains, cherchent à retranscrire le mouvement et le son des machines dans leurs œuvres ; Balilla Pratella rédige en 1911 le *Manifeste des musiciens futuristes*, tandis que Luigi Russolo, compositeur et peintre, écrit deux ans plus tard *L'Art des bruits*, éloge à l'ambiance sonore de l'époque. Le poète Filippo Tommaso Marinetti s'inspire dans le poème *Zang Tumb Tumb* (1912) des rythmes et du tintamarre des machines de guerre, retranscrivant l'ambiance de la bataille d'Andrinople (1^{ère} guerre des Balkans, 1912-1913), à laquelle il assista en tant que reporter.

Avant le développement des usines, des machines et des véhicules motorisés, les sons étaient plus discrets, hormis lors des occasionnelles catastrophes naturelles. Quant à la musique, elle était invariablement harmonieuse et agréable. Luigi Russolo lui prête une place à part, la qualifiant de « monde fantastique superposé au réel, monde inviolable et sacré. »¹ ; ce trop grand respect voué à la musique fut selon lui un fardeau freinant sa modernisation, tant on attendait d'elle qu'elle soit belle et douce à l'oreille.

Au 20^{ème} siècle, la musique se plonge ainsi dans la recherche de nouvelles sonorités et ose les dissonances, la stridence. Les compositeurs cherchent à procurer de nouvelles émotions et une complexité en accord avec l'époque. Luigi Russolo juge lassante la répétition de morceaux maintes fois joués par les orchestres, religieusement écoutés par une assemblée silencieuse dans « un de ces hôpitaux de sons anémiés »². Son manifeste est publié en 1913, date de l'œuvre *Roue de bicyclette* de Marcel Duchamp, considérée comme le premier ready-made de l'histoire de l'art. L'époque est ainsi propice au bouleversement des arts, démystifiant l'art et l'artiste, et cherchant sans complexe leur matière dans le familier.

¹ Luigi Russolo, *L'art des bruits*, 1913

² *Idem*

Bouleversements des avant-gardes

L'objet réel entre dans l'art et avec lui, le son de la vie. Les artistes de l'avant-garde tissent des liens entre les pratiques artistiques, permettant l'émergence d'œuvres d'un nouveau type. *Erratum musical* de Marcel Duchamp, est décrit dans un recueil de notes de l'artiste, *La Boîte Verte* ; si ce dernier est publié en 1934, le texte date de 1913. En voici un extrait : « *Installez-vous face à un clavier, n'importe lequel et pressez chaque touche l'une après l'autre, au hasard (compte tenu du fait qu'aucune note ne doit être répétée), sans modulation, ni accentuation particulière* »³. Les touches du piano sont numérotées de 1 à 88, celui qui se prête au jeu tire au hasard une série de numéros, avant de les jouer dans l'ordre de sa pioche. Ce protocole peut être réactivé à loisir pour un résultat toujours différent. L'œuvre est étonnante pour ses dimensions conceptuelle et participative, qui annoncent les mouvements artistiques des années 1960. Une fois de plus, Marcel Duchamp sème des graines qui demeureront plusieurs décennies en dormance.

Les peintres inspirés par la musique

A la même époque, la musique inspire également les artistes de la modernité, qui développent peu à peu l'abstraction. Le peintre Vassily Kandinsky assimile la couleur à la sonorité, la non-couleur au bruissement ; ce rapport entre musique et peinture peut selon lui mener à ce qu'il considère comme le but des arts, l'immatériel. En ce sens, sa peinture ne vise pas à offrir un équivalent pictural à la musique, mais à atteindre le même type d'émotions. Autre père de l'abstraction, Piet Mondrian voit en la création un rapport au rythme. Le peintre néerlandais réalise ses premières toiles abstraites en 1915 environ. La musique et notamment le jazz, inspireront plusieurs de ses compositions. Son dernier tableau, *Broadway Boogie-Woogie* (1942-43) est un hommage à la musique de son temps et à la structure en damier de la ville qui l'a accueilli alors qu'il quittait l'Europe en guerre. C'est un rythme qu'il cherche à retranscrire, par l'entrelacement régulier de lignes de couleurs.

Poésie sonore

La musique verbale est développée dès 1926 par un ami et biographe de Piet Mondrian, le peintre et écrivain Michel Seuphor⁴. Il s'accompagnera dans la lecture de ses poésies jouant sur les mots, d'un *Russolophone*, instrument créé par Luigi Russolo qui vise à reproduire divers sons (choc métallique, vaisselle brisée, véhicule...). Les relations sont à cette époque étroites entre les disciplines et les acteurs de l'art moderne.

La poésie inspire également les artistes dadaïstes. Kurt Schwitters, proclamé « artiste dégénéré » par Hitler, s'intéresse à la musique et à la typographie et compose, parallèlement à ses collages et assemblages à partir de matériaux de récupération, des poèmes. *L'Ursonate*, opéra composé de sons primitifs, est développée et remaniée durant une dizaine d'années. Sur sa partition, les notes sont remplacées par des onomatopées et la typographie donne des indications de mesure. La poésie sonore, courant créé par les plasticiens et poètes Jacques Villeglé et François Dufrêne, sera ensuite renommée Poésie Action et donnera lieu aux premières expériences de lecture à voix haute, incarnée par une présence physique. Le Centre Pompidou accueillera dès 1976 un Festival international de poésie sonore.

John Giorno propose quant à lui en 1968 *Dial-a-Poem* (« composer un poème) : il met en place un service téléphonique qui propose aux personnes qui appellent son numéro des poèmes, enregistrés au préalable par des centaines d'artistes. La proposition participative connaîtra un immense succès et sera reconduite au Palais de Tokyo (2015-2016).

³ A ce propos, l'article *Du hasard jusque dans la musique* (2016) présente également une interprétation du protocole de Marcel Duchamp

⁴ A son sujet, l'article *Lire et/ou voir Seuphor* de Michel Décaudin, 2000

Musique concrète

La musique concrète, inventée par Pierre Schaeffer, se développe dès 1948. Elle privilégie à l'instrument joué en direct la bande enregistrée. Parmi ses figures, John Cage ou encore Luc Ferrari, dont la musique dite anecdotique réagence des sons empruntés à la vie quotidienne.

Les avancées technologiques qui touchent le domaine de la musique (invention du magnétophone en 1939, enregistrement sur disque vinyle en 1948 puis sur bande magnétique en 1950...) vont modifier l'appréhension du son, permettre de le répéter, de l'enregistrer plus facilement. Les sons sont manipulés, mécaniquement ou électroniquement. Pour reprendre une analogie fréquemment utilisée, le compositeur de musique concrète sculpte le son comme un matériau, le transforme, recompose, l'efface, le scande... Le Tchèque Milan Knížák ainsi coupe, raye, casse les disques, les recollant, donnant corps à une musique à la fois familière et agaçante, de bric et de broc.

Les musiques électroniques se développent quant à elles à partir des années 1950.

Naissance de l'IRCAM

Pour accueillir les nouvelles formes de création musicale, l'IRCAM (Institut de recherche et coordination acoustique/musique) est fondé en 1969 par le compositeur et chef d'orchestre Pierre Boulez (qui le dirigera quatorze ans), et s'inscrit dans le projet du Centre Pompidou. L'IRCAM permet de réaliser des recherches, notamment sur les progrès technologiques ou physiques, de créer (une vingtaine d'œuvres par an); il est également un lieu de transmission. Des partenariats interdisciplinaires permettent de développer des expériences regroupant scientifiques, musiciens et compositeurs, plasticiens, ingénieurs... L'IRCAM, sous l'impulsion de Pierre Boulez qui encouragea le travail en équipe et l'intérêt pour la technologie et l'informatique, a ouvert de nouveaux horizons aux jeunes compositeurs. Aux premières heures du Centre Pompidou, les relations entre musique et arts plastiques étaient nombreuses; des performances musicales de l'IRCAM se déroulèrent ainsi au cœur même des expositions du Centre Pompidou.

Ainsi, la musique contemporaine et les arts plastiques avancèrent de concert au 20^{ème} siècle, permettant aux disciplines d'expérimenter de nouvelles voies. Les œuvres actuelles n'hésitent pas à solliciter le son en lui accordant une place plus ou moins primordiale; la musique et les instruments sont notamment très présents dans les propositions des dernières décennies. Afin de balayer ce paysage sonore et musical, le choix des lignes à venir est de distinguer différents types d'intentions artistiques dans l'utilisation du son.

Le but n'est bien sûr pas d'être exhaustif, mais de faire émerger quelques-unes des raisons qui peuvent inciter les plasticiens à "faire du bruit".

REINTERPRETER

Nous l'avons noté, les sons nouveaux fascinent les artistes du 20^{ème} siècle. Les compositeurs futuristes vont s'appliquer à en reproduire la diversité. Luigi Russolo déclare : « *Cette évolution vers le son-bruit n'est possible qu'aujourd'hui. L'oreille d'un homme du 18^{ème} siècle n'aurait jamais supporté l'intensité discordante de certains accords produits par nos orchestres (...); notre oreille au contraire s'en réjouit, habituée qu'elle est par la vie moderne, riche en bruits de toute sorte. Notre oreille pourtant, bien loin de s'en contenter, réclame sans cesse de plus vastes sensations acoustiques. D'autre part, le son musical est trop restreint, quant à la variété et à la qualité de ses timbres.* »⁵

La production d'une musique nouvelle est ainsi étroitement liée à l'évolution de la société. Le changement radical du paysage sonore au 19^{ème} siècle donne lieu à une nouvelle manière de penser le son et le bruit, en le détachant de sa dimension harmonieuse et séduisante. Les artistes du bruit vont donc puiser dans le tumulte des villes, sons légers de l'eau qui coule ou du gaz, moteurs, tramways sur les rails, fouets ou drapeaux, gares, forges, imprimeries... Les Russolophones de Luigi Russolo puisent à la fois dans les traces de la société post-révolution industrielle et dans les inventions de la modernité, palette riche et subtile de sons et bruits de toutes intensités, produisant

⁵ Luigi Russolo, *L'art des bruits*, 1913

un panel tout aussi varié d'émotions. Luigi Russolo distingue six catégories de bruits, sons naturels, animaux ou humains, artisanaux, industriels...⁶

La sculpture change à cette époque de définition en sollicitant un nouveau sens, l'ouïe, à l'instar des machines mobiles animées par des moteurs de Jean Tinguely qui produisent des bruits mécaniques. S'il s'intéresse comme les futuristes au mouvement, lui va le créer et non le représenter. Pieds de nez au monde artistique et aux musées silencieux, les machines de Tinguely n'étaient pas destinées à durer voire même s'autodétruisaient après une unique performance. Elles sont pourtant aujourd'hui soigneusement conservées et se mettent quelques minutes par jours en branle, diffusant avec un enthousiasme intact grincements et heurts arythmiques.

Si la production en série inspira les artistes des années 1960, les machines de Tinguely ne sont ni stéréotypées, ni productives. Sa série « Méta-Harmonie » (dès 1978) se compose de plusieurs machines produisant chacune un type de son caractéristique (aigu, fort, strident...); de ce fait, différents instruments de musique sont intégrés à leur mécanisme. Ces grands mécanos colorés se voient attribuer les rôles de compositeurs et chefs d'orchestre. A la fois répétitifs et aléatoires, les mouvements des rouages donnent vie à une symphonie nouvelle qui se démarque des codes de la musique traditionnelle. Comme Tinguely, digne héritier de Dada, ses créations n'aiment pas trop les règles et s'ingénient à reconsidérer la notion d'harmonie.

De nombreux artistes contemporains travailleront dans cette lignée "bruitiste", tels Pe Lang ou Zimoun pour ne citer qu'eux.

ATTENUER

Marcel Duchamp propose en 1916 un « ready-made assisté », *A bruit secret*, pelote de ficelle coincée par quatre vis entre deux plaques de laiton. Dans la pelote a été glissé un objet inconnu, dont l'artiste prétend qu'il produit un bruit quand on le secoue. Encore faut-il oser secouer l'une des versions de l'œuvre. Nous devons donc croire sur parole que l'œuvre est potentiellement sonore.

Les bruits, les sons du quotidien, les silences même deviennent dès lors des matières possibles, qui ont beaucoup inspiré Fluxus. Ce mouvement des années 1960 mit à mal le cloisonnement académique des arts et sortit des lieux traditionnels d'exposition. Souvent participatives, les œuvres Fluxus ne nécessitaient du spectateur des références culturelles ou historiques. Parmi les nombreuses performances, d'étranges concerts détournaient ou maltrahaient les instruments de musique. L'un des acteurs les plus célèbres de Fluxus, le pionnier de l'art vidéo Nam June Paik, met fréquemment en scène la violoncelliste Charlotte Moorman, qui dans *TV Cello* joue d'un étrange violoncelle composé de trois écrans superposés. Si ses gestes sont ceux d'une musicienne professionnelle, le son produit est pauvre et assourdi. La performance semble s'amuser de la grande musique ; les écrans diffusent tantôt des images des répétitions de Charlotte Moorman, tantôt le happening en simultané. Les temps se superposent, la dimension éphémère de l'événement confrontée au mouvement séculaire de la violoncelliste sur son instrument.

Autre acteur essentiel de Fluxus, l'Américain John Cage est l'auteur de *4'33''* (1952). Un pianiste s'avance sur scène et s'installe dignement devant son instrument ; mais il ne joue pas, ferme le couvercle du piano ; puis l'ouvre pour marquer la fin du premier mouvement. La performance en comporte trois, durant lesquels le musicien répète ces gestes. Le public, frustré sans doute lors des premières présentations de la performance, se surprend alors à écouter l'absence de musique, et à produire les sons de son attente : toux, soupirs, mouvements de chaise... : l'œuvre n'est ni le jeu du soliste, ni le silence. C'est le bruit du public.

⁶ 1 : Grondements / Eclats / Bruits d'eau tombante / Bruits de plongeon / Mugissements – 2 : Sifflements / Ronflements / Renâclements – 3 : Murmures / Marmonnements / Bruissements / Grommellements / Grognements / Glouglous - 4 : Stridences / Craquements / Bourdonnements / Cliquetis / Piétinements – 5 : Bruits de percussion sur métal, bois, peau, pierre, terre-cuite, etc. – 6 : Voix d'hommes et d'animaux ; cris, gémissements, hurlements, rires, râles, sanglots

« Ce qu'ils ont pris pour du silence, parce qu'ils ne savent pas écouter, était rempli de bruits au hasard. On entendait un vent léger dehors pendant le premier mouvement. Pendant le deuxième, des gouttes de pluie se sont mises à danser sur le toit, et pendant le troisième ce sont les gens eux-mêmes qui ont produit toutes sortes de sons intéressants en parlant ou en s'en allant »⁷. Les spectateurs ne sont plus passifs, ils contribuent au concert : leurs non-sons prennent le dessus sur le Son... Bien qu'il ne se soit pas enrichi avec ses partitions, John Cage subira les critiques, son œuvre fera scandale. Probablement car il a choisi de mettre de côté le contrôle absolu, la virtuosité, et de laisser une place au hasard : comme une pièce musicale n'est jamais identique selon ses interprètes, 4'33" varie selon ses publics.

Moins facétieux sans doute, le silence instauré par Joseph Beuys investit deux salles du Centre Pompidou. Les murs de l'espace sont couverts de feutre qui assourdit les sons et réchauffe l'atmosphère : la température est à 37°C, comme le corps. Beuys souligne le silence par la présence d'un piano à queue fermé. Il voit en le feutre une protection, en référence à sa légende personnelle⁸ ; étouffant et protecteur, il semble faire écho au titre ambigu de l'œuvre, *Plight* (1985), qui peut se traduire aussi bien par "promesse" que par "situation critique".

DETOURNER

En lui imposant le silence, l'instrument de musique qu'est le piano est détourné de sa vocation première par John Cage et Joseph Beuys. Les plasticiens ainsi expérimentent souvent le détournement d'objets afin d'obtenir de nouveaux bruits, de nouvelles musiques. C'est le cas des machines de Jean Tinguely ou encore de Vassilakis Takis, dont l'œuvre s'inscrit dans le mouvement de l'art cinétique. Plusieurs de ses sculptures musicales furent élaborées en collaboration avec le compositeur Earl Brown. Ses *Panneaux musicaux* (1970-2002) se déclinent en une série de panneaux identiques à l'esthétique minimaliste, associant systématiquement une corde de guitare et une aiguille de matelassier suspendue à un fil de pêche. Derrière chaque surface, un électro-aimant masqué à la vue attire et repousse l'aiguille, qui effleure aléatoirement la corde de guitare : la composition que joue cette série n'est donc jamais identique. La notion de musique s'élargit avec les plasticiens aux sons issus du hasard, capables de s'inventer sans intervention humaine.

Si Vassilakis Takis détourne les cordes de guitare de leur fonction traditionnelle, John Cage, également à l'origine d'œuvres à partitions sonores, modifie une fois de plus l'usage du piano. Il invente le *piano préparé*, dont les cordes sont agrémentées d'accessoires (vis, gommes, feutre...) en altérant le timbre et la hauteur. Le musicien suit une partition, mais les sons qu'il produit semblent provenir de différents instruments, notamment de percussions. L'artiste joue une fois de plus avec les attentes du public, déstabilisés par le décalage entre l'instrument familier et le son inhabituel.

Les instruments de musique sont les protagonistes de plusieurs œuvres du compositeur, musicien et plasticien français Céleste Boursier-Mougenot. Aux Abattoirs en 2014, ses pianos se déplacent seuls sur leurs roulettes dans la salle Picasso, se heurtant parfois, tandis qu'une batterie s'anime occasionnellement, sous la chute de filets d'eau programmés pour tomber lors du passage d'un rayons cosmiques.

C'est la nature – et non le hasard – qui déclenche le phénomène. Elle intervient de même dans l'installation *From Here to Ear* (dès 1999) : des dizaines de mandarins vivent en liberté dans le lieu d'art, nourris et logés dans des nichoirs suspendus ; ils viennent de temps à autre se poser sur des guitares électriques. Leurs chants, le bruit de leurs ailes et de leurs pattes se superposent alors aux accords punk, rock ou métal préenregistrés, qu'ils déclenchent aléatoirement en déplaçant les cordes.

⁷ Extrait de *Conversations avec John Cage* de Richard Kostelanetz, Paris, éditions des Syrtes, 2000, p. 105-106

⁸ Il aurait durant la 2^{nde} Guerre Mondiale été victime du crash de son avion, avant d'être recueilli et soigné par des nomades Tartares qui pour le sauver, l'auraient enduit de graisse et enveloppé de feutre, éléments récurrents dans son œuvre.

Les instruments de musique sont très présents dans l'art contemporain. Ils donnent rarement lieu à une musique au sens traditionnel du terme, les artistes détournant nos attentes vis-à-vis de ces objets familiers et respectables, en proposant de nouvelles partitions plus erratiques.

REPROUVER

Ce détournement fréquent du son et de l'instrument peut être mis au service d'un message engagé. Ainsi, la performance permet dès le début du 20^{ème} siècle aux artistes de l'avant-garde de mettre en scène une parole contestataire, provocatrice. Lectures de manifestes, poésie sonore, théâtre, concerts, échanges philosophiques, discours... sont autant de formes d'expression possibles, offrant au son produit par l'art un caractère politique. Hugo Ball et Emmy Hemmings fondent à cet usage le Cabaret Voltaire à Zurich, en 1916, qui verra naître le mouvement Dada... On ne peut douter de la dimension contestataire des moments peu documentés qui s'y déroulèrent.

Les artistes contemporains disposent de nombreux médias pour évoquer les événements qui les troublent. La guitare électrique refait son apparition dans l'œuvre du plasticien, compositeur et musicien Christian Marclay, pour faire écho à un drame survenu en 1998. Dans la vidéo Guitar Drag, une guitare électrique amplifiée est attachée par une corde à un pick-up roulant sur les routes du Texas. Selon les surfaces le frottement change, produisant une bande-son rugueuse, aride, comme un long cri rauque d'environ quatorze minutes. L'œuvre fait référence au lynchage de James Byrd Junior, Afro-américain de 49 ans, traîné de la même manière par une chaîne le long des routes texanes. Le son presque insupportable de l'instrument retraduit son long calvaire de plus de trois kilomètres. La métaphore ne parvient pas à mettre à distance le drame. Elle le matérialise, le rend plus actuel, plus inhumain.

D'autres événements sont moins tragiques. L'artiste belge Francis Alÿs est coutumier des déambulations plus ou moins errantes et des actions nécessitant de gros efforts aux résultats vains. Dans la vidéo Cuentos patrióticos (1997), il tourne 14 minutes 40 durant autour d'un mat – le drapeau mexicain – dont seule la base est visible, tirant un mouton en laisse. A chaque nouveau tour dans le sens des aiguilles d'une montre, un autre ruminant rejoint la file qui comptera jusqu'à vingt-et-un individus, marchant dans ses pas avant de ressortir un à un du champ de la caméra. Une cloche rythme l'action et sonne à chaque quart de tour lorsqu'un nouveau mouton entre dans la ronde, selon un rythme légèrement irrégulier.

Sur cette même place, des fonctionnaires mexicains ont en 1968, pour protester contre l'obligation d'assister à un meeting du pouvoir, tourné le dos au podium des dirigeants en bêlant à l'unisson pour dénoncer leur instrumentalisation. L'artiste, qui travaille depuis 1986 au Mexique, revient sur ce moment dans le rôle d'un berger absurde enfermé dans sa ronde, composant avec ses moutons un mécanisme éraillé et improductif. Le son de la cloche souligne à la fois la longueur de la performance, son absurdité, et ses imperfections. Francis Alÿs se sert de l'art pour rappeler des événements sans toutefois se leurrer sur la capacité des œuvres à changer les choses.

REMUER

Si Cuentos patrióticos est une vidéo, le son n'en tisse pas moins un lien fort avec l'espace que sillonne l'artiste, la cloche calquant son rythme sur le déplacement des moutons. La question de la spatialisation de l'œuvre prend avec le son un sens et un intérêt inédits. Le son a en effet la particularité de se diffuser au-delà des murs. Il enveloppe le spectateur et accompagne sa déambulation.

Lors de l'édition 2008 du Printemps de Septembre à Toulouse, Rendez-vous d'Automne, œuvre *in situ* de Claude Lévêque, occupe la Maison Eclusière. Le hangar accueille un vieux bus scolaire dans lequel le visiteur peut s'asseoir. Les vieux murs sont couverts d'une série de panneaux de signalisation suspendus à l'envers. Dans la cour intérieure, des chaises d'écoliers invitent également à s'y installer. Les fenêtres des pièces de la maison sont obstruées de l'intérieur par des matelas, l'obscurité n'étant percée que par la lumière de lampadaires. Flottant dans l'air, la chanson de

Françoise Hardy *Rendez-vous d'Automne* résonne, chantée par une chorale de personnes âgées (la maison de retraite de la mère de l'artiste).

Sollicitant dans ses installations le corps et les sens, le plasticien crée une ambiance. Nostalgie, apaisement ou encore malaise assaillent le spectateur déambulant dans cette maison hors du temps, qui semble se défendre contre des bombardements. De quelle guerre se protège-t-elle ?

Le dispositif sonore ou lumineux est invisible, l'espace semble peuplé de fantômes aux voix chevrotantes ; Claude Lévêque crée des décors en puisant dans ses propres souvenirs, met en scène des objets évocateurs soulèvent une émotion collective chez les spectateurs ; mais la scénographie demeure suffisamment elliptique pour que chacun se crée sa propre histoire.

La musique est vectrice d'émotion. L'art contemporain transfigure des morceaux que l'on aurait peut-être écoutés d'une oreille distraite dans un autre contexte. La spatialisation du son va contribuer à accroître son impact. Avec *Sigh* (2008), la britannique Sam Taylor-Johnson explore les émotions humaines à travers une installation vidéo. Sur huit écrans disposés plus ou moins en cercle, des musiciens sont regroupés selon l'instrument qu'ils jouent (bois, cordes...), un écran cadrant le chef d'orchestre. La musique (composée par Anne Dudley pour cette œuvre) s'élève. Les gestes des membres de l'orchestre de la BBC coïncident parfaitement avec la diffusion du morceau. Pourtant, ils n'ont pas d'instrument et se contentent de mimer le jeu, tel un play-back gestuel. La performance pourrait prêter à sourire, pourtant le sérieux et l'investissement de ces musiciens professionnels, la beauté de leurs gestes ne rendent que plus captivant et poétique ce moment étonnant. Si le temps d'une vidéo peut parfois en décourager le visionnage, l'œuvre *Sigh* n'est pas victime de sa durée.

MATERIALIZER

Cette question du temps est également manipulée par Ragnar Kjartansson, qui n'hésite pas à solliciter la musique dans ses œuvres. L'émotion y est également palpable bien qu'il n'hésite pas, à la différence de Claude Lévêque, à mettre en avant les sources qui la provoquent. Il fait appel, le temps d'une performance réalisée au MoMa (*A Lot of Sorrow*, 2013) au groupe de rock indépendant The National. Durant six heures, il jouera le même morceau en boucle, plus de cent fois. La chanson, *Sorrow*, évoque la solitude et la mélancolie. La tristesse est poussée à outrance, incluant un nouveau facteur inhabituel : la lassitude, la fatigue des musiciens. Les heures passant, ils opèrent des variations, des pauses, sortent de scène, font chanter le public, transpirent, se sustentent... Seule persiste la piste originale du morceau en toile de fond. Incarnant la thématique de *Sorrow*, le chanteur se met après quelques heures à pleurer, en proie à un désespoir temporaire.

Ici l'artiste fait le choix de filmer et de diffuser intégralement cette performance étonnante dans laquelle tout est montré, où la musique n'est plus jouée mais vécue. Il sort de son carcan commercial la chanson et la mêle à la vie, celle des musiciens et du public, qui fusionne six heures durant avec le groupe qu'il affectionne.

Ainsi, même lorsque les coulisses, la fabrication ou les moments de faiblesse sont matérialisés par l'œuvre, l'émotion peut subsister. Nombreuses sont ainsi les installations mettant en avant le matériel technique. Les enceintes deviennent des sculptures sonores.

Montrer ou cacher le dispositif résulte d'un choix significatif, qui nous oriente sur les intentions de l'artiste. Lorsqu'il met en scène le dispositif sonore, il évacue la question du « Comment c'est fait ? ».

L'œuvre *The Forty Part Motet* de Janet Cardiff se présente sous forme de quarante enceintes restituant quarante voix de chanteurs, dont l'ensemble reconstitue le motet *Spem in alium* de Thomas Tallis (1570). Le spectateur peut déambuler de l'un à l'autre, percevant au gré de son avancée le timbre de chaque voix enregistrée individuellement, puis l'unité du chœur lorsqu'il se rapproche du centre du cercle. L'œuvre dure environ un quart d'heure et comprend quelques minutes durant lesquelles les choristes se préparent ; elle invite le visiteur à rejoindre le chœur qu'il n'entend généralement que frontalement. Il peut expérimenter le point de vue des chanteurs qui selon leur position, ne perçoivent pas le son de la même manière. L'installation compose un espace

en évolution permanente ; les haut-parleurs s'effacent au profit de l'expérience de la musique. L'émotion dépasse la dimension minimaliste de l'installation lorsque le son entre en scène.

AMPLIFIER ?

Le son occupe ainsi une place importante dans les créations contemporaines, qu'il soit le fruit d'instruments traditionnels plus ou moins détournés, comme l'illustre la majorité des exemples précédents, mais également lorsqu'il est produit par la nature, le lieu, les spectateurs. *Le Son du Sol* de Stéphane Thidet consiste en un micro suspendu, qui tourne en raclant le sol, amplifiant le frottement ; le dispositif est identique dans chaque lieu d'exposition, le résultat pourtant est toujours spécifique, propre aux matériaux du sol, à la résonance, à la taille de la pièce... De nombreux plasticiens trouvent ainsi leur matière dans leur environnement, le soulignant, le diffusant brut ou transformé.

En 2014, Stéphane Marin proposait à la Maison Salvan une carte de Singapour (*Singapore auscultated fields*) permettant d'accéder aux ambiances sonores de différents lieux de la ville. Il s'intéresse à *l'in situ* des sons et des bruits propres aux lieux qu'il traverse, réalise une forme d'archive impalpable qui ouvre à celui qui l'écoute de nouveaux horizons. A l'instar des œuvres évoquées, il invite à prendre en compte l'espace, offre au spectateur un rôle actif, par son interprétation bien sûr, ou par ses déplacements. Le son nous permet de remettre en question ce que l'on voit, d'enrichir ou de troubler le regard en créant un décalage dans notre perception. Il a contribué à l'évolution des arts plastiques au 20^{ème} siècle, et à la dématérialisation de ces œuvres trop souvent associées à la seule vue.