

Composer des étendues, projeter des images : deux pratiques de l'art sonore

Composing spaces, projectings images : Two practices of sound art

Bastien Gallet

Volume 17, Number 3, 2007

Musique *in situ*

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/017586ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/017586ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gallet, B. (2007). Composer des étendues, projeter des images : deux pratiques de l'art sonore. *Circuit*, 17(3), 21–27. <https://doi.org/10.7202/017586ar>

Article abstract

Beginning with a description of the highly 'situated' format of Alvin Lucier's *I Am Sitting in a Room* (1970) – a work in which what is said is composed by the space in which it is said, the author takes pains to distinguish between sound installation and "in situ" music as such, as well as between installation and projection of sound. Through the examples of artists as varied as Max Neuhaus, Robin Minard, WrK and Bill Viola, the author analyses the use each makes of sound and its projection in space ; what emerges is a vivid portrait of recent and less recent practices of sound art in space.

Composer des étendues, projeter des images : deux pratiques de l'art sonore

Bastien Gallet

Une phrase est dite dans un lieu. Elle est réfléchiée par les murs, le sol, le plafond, elle emporte avec elle un peu du lieu, de ses fréquences de résonance, de sa réverbération, elle est captée par un microphone, enregistrée sur une bande magnétique. La phrase maintenant enregistrée est diffusée dans le lieu par un haut-parleur. Elle est encore une fois réfléchiée par ses surfaces solides, elle emmène avec elle un peu plus du lieu, un léger écho enveloppe chaque mot, elle est captée par un microphone, enregistrée sur une deuxième bande magnétique. À nouveau, la phrase enregistrée est diffusée dans le lieu et à nouveau elle y est enregistrée. Cette boucle diffusion-enregistrement se répète jusqu'à ce que la phrase emporte tant avec elle du lieu qu'elle en devienne méconnaissable, jusqu'à ce qu'il ne reste finalement d'elle qu'un sifflement autour des fréquences de résonance du lieu. Le lieu aura filtré la voix et dissout la phrase¹.

Cette phrase, en tant que peu à peu (un peu plus à chaque exécution de la boucle) et à son propre détriment elle donne à entendre le lieu où elle s'énonce, est une étendue sonore. On dira qu'un son s'étend dans un lieu s'il le donne à entendre ou s'il agit sur lui. Ce qui peut s'entendre d'un lieu est de trois ordres : ses caractéristiques architecturales qui réagissent au son (sa forme, son volume et les matériaux dont il est fait) ; son ambiance audible (les sons qui résonnent en lui) ; les ondes imperceptibles qui le traversent (ondes radio, ondes sismiques, ondes électromagnétiques, ondes sonores situées hors du registre des fréquences audibles par l'oreille humaine). Par conséquent, on dira qu'un son s'étend dans un lieu s'il donne à entendre – ou s'il agit sur – son architecture ou son ambiance. L'installation sonore est l'art des sons en tant qu'ils s'étendent. Il existe plusieurs manières d'installer un son qui ne mettent

1. Je décris là une performance que l'artiste sonore américain Alvin Lucier a réalisée pour la première fois en 1970 et qui s'intitule *I am sitting in a room*.

La phrase qu'il prononça dans une salle du musée Guggenheim de New York est celle-ci (je traduis) : « Je suis assis dans une pièce différente de celle où vous êtes maintenant. J'enregistre le son de ma voix et je vais le jouer dans cette pièce, encore et encore, jusqu'à ce que les fréquences de résonance de la pièce s'accroissent à tel point que l'apparence de ma parole, à l'exception peut-être du rythme, soit détruite. Ce que vous entendrez alors sont les fréquences de résonance de la pièce articulées par la parole. Je considère moins cette activité comme une démonstration d'un fait physique que comme une manière d'aplanir les irrégularités que ma parole pourrait receler. » Il en existe une version sur CD (label Lovely Music), dans un enregistrement réalisé par Alvin Lucier les 29 et 30 octobre 1980 dans une pièce de son appartement de Middletown, Connecticut.

2. « Nous pouvons, écrit-il, avec l'aide du son, changer le caractère et le volume d'un espace. En modifiant lentement certaines caractéristiques de ces sons, l'architecture devient fluide et se met à évoluer imperceptiblement dans le temps », Robin Minard, 1999, p. 76.

pas toutes en jeu le lieu où il est installé. Les installations sonores ne sont pas toujours ou essentiellement *in situ* (ou *site-specific*), même si c'est souvent le cas. Certaines d'entre elles peuvent changer de lieu. Je distinguerai quatre manières d'installer un son qui sont autant de catégories d'installation sonore.

On pourrait appeler la première « manifestation ». Le son est installé de manière à manifester l'architecture ou l'ambiance du lieu, soit afin de le porter à la conscience des visiteurs, soit pour agir sur l'une ou l'autre et ainsi modifier l'audition que les visiteurs peuvent avoir de ce lieu (et composer le décalage qui peut en résulter entre les informations émises par le sens de l'ouïe et celles qu'émettent simultanément les autres sens, particulièrement la vue). Dans *Times Square* de Max Neuhaus (1977), un son texturé et riche en harmoniques (qu'on dirait fait de résonances de cloches) sort continûment d'une grille d'aération du métro new-yorkais sur un triangle piétonnier à l'intersection de Broadway et de la 7^e Avenue, modifiant dans la zone située autour de cette grille la présence, et la perception, des sons ambiants. Dans *Stationen* (1992), Robin Minard recompose et fait varier l'acoustique de la Parochialkirche de Berlin en y disposant des haut-parleurs diffusant, pour les uns, des bruits environnants captés en temps réel et, pour les autres, une gamme d'ondes sinusoïdales². Dans *Monitor Unit for Solid Vibration* (2000), le collectif japonais WrK donne à entendre à l'aide de microphones de contact disposés sur les murs et les plafonds les sons solides qui traversent et font vibrer le lieu d'exposition (ICC, Tokyo).

La deuxième pourrait s'appeler « composition d'ondes ». Elle suppose qu'on accorde le lieu – temps de réverbération et fréquences de résonance – aux sons qu'on décide d'y produire (ou inversement qu'on accorde ces sons aux propriétés acoustiques du lieu) afin de pouvoir les composer dans l'espace. Un son émis continûment sur une des fréquences de résonance d'un lieu produit une onde stationnaire (qui n'est autre que la superposition du son et de sa réflexion, de l'onde incidente et de l'onde réfléchie) et cette onde en tant qu'elle possède des nœuds et des ventres (selon le rapport de phase des ondes superposées) détermine dans le lieu différentes zones sonores (du silence au bruit) que l'auditeur perçoit en s'y déplaçant. *The Dream House* de La Monte Young (1964), *Halfway Nodes* de Bill Viola (1973) ainsi que les installations de l'artiste américain Michael Brewster (dont par exemple *See Hear Now*, 2001) reposent sur ce principe. L'installation de Bill Viola remplace le lieu par deux haut-parleurs situés aux extrémités d'un couloir et émettant deux ondes sonores de 50 Hz qui se superposent dans l'espace qui les sépare. Ce qu'on entend dans ces installations est indistinctement le lieu et l'étendue sonore qui s'y réfléchit : une étendue-lieu.

La troisième ne concerne le lieu qu'incidemment. Les sons ne s'étendent pas toujours dans un lieu. Ils peuvent aussi le faire dans des objets ou à travers des dispositifs de diffusion (d'extension) qui ne supposent aucun lieu. Ce que le son manifeste dans ces cas-là est l'objet ou le média qui le produit ou par lequel il passe : un anneau en acier dans lequel circulent des ondes planes produites par des vibreurs dans *Loop* de Pascal Broccolichi (2007), une simple boîte qui contient la bande-son de sa propre fabrication dans *Box with the Sound of its Own Making* de Robert Morris (1961), des tubes métalliques posés au sol dans *XVifteen* d'Akio Suzuki (2003), l'eau en tant que média de diffusion de la musique (deux jets d'eau stéréophoniques que les auditeurs amplifient à l'aide de parapluies) dans *RainDance* de Paul De Marinis (1998).

La quatrième met en jeu le corps des auditeurs, soit en faisant en sorte que son volume et sa position agissent sur la circulation et l'audition des sons dans le lieu (comme dans *Empty Vessels* d'Alvin Lucier où le corps des visiteurs brouille le dispositif constitué d'un côté de vases de différentes tailles dans lesquels sont disposés des microphones et de l'autre de haut-parleurs qui diffusent les sons captés dans les vases : en se déplaçant entre vases et haut-parleurs, les visiteurs perturbent la boucle de feedback qui permet aux haut-parleurs de faire entrer les vases en résonance³), soit en le soumettant directement (par contact) aux vibrations sonores comme dans la série des *Sound Chair* de Bernhard Leitner (1975) ou dans celle des *Sonic Bed* de Kaffe Matthews (2005). Le corps devient alors lui-même la caisse de résonance (et le médium) des sons qu'il écoute et ressent.

Le son en tant qu'il s'étend manifeste son lieu d'émission, donne à entendre son dispositif de diffusion (objet ou média), agit sur (ou interagit avec) le corps de ses auditeurs. Les trois paramètres de l'étendue sonore sont donc le lieu, le dispositif, le corps.

*

On aura compris qu'installer un son ne revient pas à le diffuser dans un lieu. Un son n'est une étendue qu'aux conditions énoncées ci-dessus. Un son qui n'est diffusé que pour lui-même, autrement dit afin de donner à entendre ses propres qualités sensibles, n'est pas une étendue mais une image sonore. Celui qui souhaite diffuser un tel son devra faire en sorte d'effacer autant qu'il lui est possible la présence du lieu de cette diffusion. Un son fera d'autant plus image qu'il s'étendra moins. Un lieu où l'on projette des sons possède des caractéristiques acoustiques génériques (plus ou moins identiques d'un lieu à l'autre) qui sont déterminées par une unique finalité, son

3. *Empty Vessels* a été créée en 1997 dans le cadre du Festival de musique contemporaine de Donaueschingen. Elle fait aujourd'hui partie de la collection permanente du Musée d'Art Contemporain de Lyon.

4. J'ai montré ailleurs (Gallet, 2005) que ce rapport au lieu vaut aussi pour la musique écrite jusque dans ses développements contemporains. L'espacement de l'orchestre dans la musique d'après-guerre ne remet pas en cause un principe général d'indifférence au lieu s'il respecte un certain nombre de qualités acoustiques génériques adaptées au rayonnement des instruments acoustiques. Le principe d'indifférence au lieu signifie simplement que le rapport au lieu n'est ni composé ni pensé en tant que tel. Une œuvre fait exception, *Chroma* de la compositrice anglaise Rebecca Saunders.

propre effacement⁴. Projeter un son n'est pas l'installer, c'est en faire une image. Si l'installation sonore est l'art des étendues, la musique électroacoustique, elle, sera l'art des images. Une image sonore ne dit rien du lieu dans lequel elle est projetée, mais elle possède des coordonnées spatiales : distance par rapport à l'auditeur, réverbération du lieu d'émission, disposition des parties de l'image les unes par rapport aux autres. Cet espace-là est presque intégralement construit, même quand il est le fait d'une prise de son sur le lieu d'émission. Chercher à identifier le lieu qu'une image sonore porte en elle est de peu d'intérêt et la plupart du temps sans objet. Si les images sonores ont bien, contrairement à ce qu'a pu affirmer Pierre Schaeffer, une dimension figurative (un son est toujours le son de quelque chose), ce qu'elles figurent n'est pas leurs sources effectives mais des sources imaginées, non un paysage sonore réel, mondain, mais un paysage sonore imaginé, composé. Et cela vaut autant pour les œuvres de musique concrète que pour celles qui se revendiquent de l'écologie sonore (la fameuse « schizophonie » dont parle Murray Schafer dans *Le Paysage sonore* – le fait qu'un son soit ou puisse être séparé de sa source – n'est pas, comme il l'affirme, le fait de l'enregistrement, mais une des caractéristiques du phénomène sonore en général ; un son ne désigne pas sa source, il se contente de la figurer plus ou moins nettement ; Murray Schafer, 1994, p. 90). L'espace de l'image sonore est un espace imaginé ou, plus précisément, imaginal. Je veux simplement dire par là que son élaboration relève d'une logique de l'image sonore qui est une logique compositionnelle, une logique d'écriture. Je conclurai de ces quelques remarques que l'espace de l'image sonore est un espace interne, auditif (la masse, la texture, le grain) ou figuré (l'espace de ses sources imaginées), et qu'il n'a donc rien à voir avec le lieu accidentel et générique de sa projection, pas plus qu'avec le dispositif également générique et idéalement silencieux (fidèle) de sa diffusion. Un compositeur a abondamment théorisé cette dimension de l'image sonore, qu'il préfère d'ailleurs appeler image-de-son (ou i-son), il s'agit de François Bayle.

Toutes ces images, écrit-il, existent dans un espace et cet espace est le cadre de l'image-de-son. Car si l'on introduit dans sa captation l'espace dans lequel l'objet a émis sa sonorité – son cri, sa plainte –, on aura non seulement son image, son contour, mais aussi la réponse de l'environnement : on entendra cette image avec une légère aura. [...] Toujours les projections contiennent déjà un espace interne. Et si l'œuvre musicale est le développement de ces moments, de ces événements sonores dotés d'un espace, elle établit un lien entre ces espaces. [...] J'appelle quant à moi l'espace acousmatique le lien des lieux. (François Bayle, 1994)

S'il est important de distinguer clairement l'installation de la projection sonore, il existe néanmoins des œuvres qui semblent appartenir aux deux catégories. Je pense notamment à *Sound Space* de Bernhard Leitner, une installation/projection réalisée en 1984 dans une pièce de l'Université Technique de Berlin. Bernhard Leitner a commencé par neutraliser le lieu en recouvrant le plafond et les murs de la pièce de panneaux de métal perforés derrière lesquels il a placé un matériau absorbant les sons. Il a ensuite disposé derrière les panneaux quarante-huit haut-parleurs diffusant des sons d'instruments (trombones, trompettes, percussions) ainsi que divers sons de gorge, de langue et de bouche. Ces sons étaient moins diffusés que projetés à travers la pièce, suivant des trajectoires variées qui furent déterminées par la sensation d'espace qu'elles procuraient à l'auditeur. Bernhard Leitner pouvait ainsi figurer des espaces sans commune mesure avec le lieu de projection des sons et, qui plus est, des espaces en mouvement, changeant continuellement de forme, de volume, de réverbération.

Les proportions du *Sound Cube* [Nda: un projet de cube intégralement sonorisé qui date de 1971, mais qui n'a jamais été réalisé] – quatre mètres sur quatre – n'ont presque rien à voir avec la taille des espaces sonores qu'on peut expérimenter en lui. Selon l'intensité, la couleur et le registre de fréquences du matériau sonore, des espaces vastes ou étroits sont créés. Un large *pianissimo* tourne de manière répétée. Dès que l'intensité du matériau sonore commence à augmenter, l'espace se resserre autour de la personne. Ou bien on forme une arche haute avec des sons « légers » et tourbillonnants. Avec un matériau sonore étouffé, l'arche semble s'abaisser, s'aplatir, devenir plus lourde. Cela signifie que je peux varier les proportions d'une seule et même forme et altérer radicalement ses dimensions. Les espaces acoustiques ont d'autres conditions et sont perçus différemment des espaces visuels. (Bernhard Leitner, 1984, je traduis)

Ces propos s'appliquent parfaitement à l'installation/projection *Sound Space*. Ce ne sont pas les coordonnées spatiales des images sonores qui intéressent Bernhard Leitner mais les sensations d'espace que les mouvements, l'intensité et la couleur du matériau sonore produisent sur le corps des auditeurs. Comme il l'explique à Wolfgang Pehnt dans le même entretien, les « lignes » sonores qu'il dessine dans l'espace ont une fonction « spatio-corporelle » (« *eine Körper-Raum-Funktion* »). « Les espaces sonores, ajoutés-ils, [...] sont mesurés acoustiquement par le corps entier, non seulement par les oreilles. » Dans la mesure où *Sound Space* explore presque exclusivement la sensation d'espace – la *spatiosthésie* (ou la *toposthésie*) –, on peut faire l'hypothèse qu'il s'agit d'une installation qui utilise les moyens de la projection sonore. Son matériau est l'étendue sonore et non l'image. Il faut tout de suite ajouter que la musique électroacoustique travaille également la

dimension *spatiosthésique* des sons à l'aide des dispositifs de spatialisation (les orchestres de haut-parleurs) qu'elle met en place dans ses lieux de diffusion. Seulement, produire des sensations d'espace lui sert plutôt à modeler des images qu'à composer des étendues. En cela, son travail demeure plus de l'ordre de la projection que de l'installation proprement dite.

*

L'installation sonore et la composition électroacoustique sont deux pratiques de l'art sonore. L'une compose des étendues, l'autre projette des images. Il existe au moins deux autres pratiques de l'art sonore que je me contenterai ici de mentionner : la musique écrite contemporaine en tant qu'art des durées et l'ensemble jazz-rock-hip-hop-musiques électroniques en tant qu'art des mouvements (ou plus précisément des sensations de mouvement ou kinesthésies). L'art sonore vient après la musique (et après les muses) en tant qu'il actualise dans le son des dimensions qui étaient jusqu'à lui demeurées en puissance (étendue, image) ou bien qui étaient actualisées autrement (durée, mouvement). Ce qui ne veut pas dire que la musique ait disparu, seulement qu'il est difficile de qualifier de musicales des pratiques qui partagent si peu de traits avec ce que l'on entend ordinairement par musique.

Trois grandes raisons m'ont amené à privilégier cette expression. Premièrement, l'art sonore ne cherche pas dans le phénomène sonore ce que la musique y a trouvé et y trouve encore. Ensuite, l'art sonore ignore les oppositions esthétiques qui structurent toujours le champ de l'art musical : savant/populaire, oralité/écriture, actuel/contemporain... Enfin, historiquement, l'art sonore est autant lié aux arts plastiques et aux pratiques de l'improvisation et de la performance qu'à la musique écrite.

Les pratiques sonores ne sont pas des genres musicaux. Elle déterminent moins des langages que des modalités de rapport au son. D'où leur essentielle porosité les unes aux autres et le rôle essentiel qu'y joue l'expérimentation. L'art sonore n'improvise pas, il expérimente, il explore, arpente, déploie, exhausse les puissances du son. Ses moyens sont moins des instruments que des dispositifs, ou des instruments devenus dispositifs, hétérogènes, insaturés, excités par des gestes inédits.

L'art sonore ne fait pas du son une image, un mouvement, un espace sans qu'inversement le lieu, le corps, le dispositif ne deviennent son. Ce procès réciproque ne se boucle jamais, n'en finit pas.

BIBLIOGRAPHIE

- BAYLE, François (1994), « L'espace (post-scriptum...) », *Les cahiers de l'IRCAM, recherche et musique*, n°5 : « *Espaces* », Paris, IRCAM/Centre Georges Pompidou, p. 115-120.
- GALLET, Bastien (2005), *Composer des étendues : l'art de l'installation sonore*, Genève, École des Beaux-Arts de Genève.
- GALLET, Bastien (2002), *Le boucher du prince Wen-houei. Enquêtes sur les musiques électroniques*, Paris, Éditions MF.
- LABELLE, Brandon (2006), *Background Noise. Perspectives on Sound Art*, New York-Londres, Continuum Books.
- LEITNER, Bernhard (1984), « Gespräch von Wolfgang Pehnt und Bernhard Leitner », <www.bernhardleitner.at>, et Documenta Dokumente, Cologne.
- MINARD, Robin (1999), « Sound Installation Art », *Robin Minard – Silent Music: between Sound Art and Acoustic Design*, Heidelberg, Kehrer Verlag.
- SCHAEFFER, Pierre (1966), *Traité des Objets Musicaux*, Paris, Seuil.
- SCHAFER, R. MURRAY (1994) (deuxième édition), *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, Destiny Books.
- STERNE, Jonathan (2003), *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham-Londres, Duke University Press.