

L'institutionnalisation des arts sonores¹

Plateforme 4 : Collections, musées, exposition

Unité d'accueil principale : Centre Pompidou

Unité d'accueil secondaire : HiCSA

Projet de recherche – postdoc, LabEx CAP

Annelies Fryberger

Introduction

L'art sonore est une forme de création hybride et interdisciplinaire en voie d'institutionnalisation. Hybride dans son équilibre précaire entre arts plastiques et sons/musique, interdisciplinaire dans sa dimension multi-média, impliquant souvent une collaboration entre artistes sonores ou compositeurs et artistes visuels, accompagnée d'une appréhension multi-modale. Il pose des questions passionnantes sur l'utilisation de l'espace muséal comme de l'espace public, sur le statut du compositeur et sur la nature même d'un objet d'art ou d'une œuvre musicale. On situe cette forme artistique – qui est souvent elle-même *in situ* – quelque part entre les arts plastiques et la musique contemporaine et/ou électronique, ou entre objet et performance, sans pouvoir lui donner une place définie : il est « entre deux chaises », pour reprendre l'expression du critique musical Stefan Fricke². Il réussit tout de même à trouver sa place dans les hauts lieux artistiques : Documenta 14, la Biennale de Venise, les musées internationaux, et de plus en plus dans les galeries (mais qu'est-ce qui est alors à vendre ?). Dans le foisonnement de questions posées par cette forme d'expression artistique, je l'aborderai à travers le prisme du processus de son institutionnalisation, ce qui nécessite la discussion de deux questions supplémentaires : la collaboration interdisciplinaire et la place relativement importante accordée aux artistes femmes au sein de ce genre.

Institutionnalisation

Selon le point de vue adopté, on peut dire que l'art sonore fait entrer le sonore dans les arts plastiques ou au contraire qu'il fait entrer le visuel dans la musique. Son institutionnalisation est donc à double sens. Les festivals de musique contemporaine font de plus en plus la part belle aux installations sonores³, et les musées et les galeries suivent le même mouvement. Il convient de savoir s'il s'agit de deux circuits distincts, ou si les compositeurs/artistes sonores réussissent à traverser ces frontières pour être également présents dans les deux milieux. Le contenu même des œuvres est aussi à évaluer : l'art sonore que l'on rencontre dans le monde de la musique contemporaine est-il de nature différente de l'art sonore du circuit des arts plastiques ? Le

¹ L'auteure souhaite remercier Clément Canonne, Nicolas Donin et Lucille Lisack pour leur relecture de ce texte et leurs suggestions précieuses.

² « *Klangkünstler, also jene Leute, die zwischen den artistischen Stühlen sitzen...* » (Stefan Fricke, « Fluktuationen: Zur Klangkunst von José Antonio Orts », *MusikTexte: Zeitschrift für Neue Musik* 145 (mai 2015): 15).

³ Voir, par exemple, le programme des Donaueschinger Musiktage 2017 (<https://www.swr.de/-/id=19762400/property=download/nid=2136962/13t2ktn/donaueschinger-musiktage-2017-programmflyer-pdf.pdf>, 22-25).

philosophe Andy Hamilton pose la question de l'existence d'un art sonore non-musical⁴, et on peut se demander si un tel sous-genre existe sociologiquement, au sens où l'on peut différencier des circuits de diffusion spécifiques qui distingueraient un art sonore « musical » (où une organisation de tons prédomine) d'un art sonore « non-musical » (où les sons sont traités comme une matière brute, sans signification musicale).

Du côté des arts plastiques (d'ailleurs désignés comme *visual arts* en langue anglaise), le travail de Marcel Duchamp est souvent cité comme instigateur d'une ouverture envers l'élément sonore dans l'espace muséal⁵. Plus tard, avec le travail de Joseph Beuys et le mouvement Fluxus, on a commencé à voir les premières entrées du bruit dans l'espace muséal et les galeries. Plus récemment, une vague de grandes expositions sur les arts sonores – avec l'utilisation de ce terme – a déferlé au début des années 2000 ; l'exposition 'Sonic Process' au Centre Pompidou en 2002 en faisait partie. On peut donc parler d'un processus lent d'institutionnalisation de cette forme artistique dans le cadre muséal. Dans le cadre d'un post-doctorat au LabEx CAP, j'examinerai les tensions produites par ce processus, les changements dans la conception de l'espace muséal induits par l'inclusion d'éléments sonores, mais aussi la politisation de cet espace souvent revendiquée par les artistes sonores⁶. En effet, l'art sonore cherche parfois à montrer la façon dont l'espace est lui-même construit socialement et politiquement⁷.

La musique contemporaine a incorporé des aspects visuels de plusieurs manières au cours du XXe siècle, que ce soit par le biais de partitions graphiques parfois destinées à être exposées, l'inclusion de la vidéo, ou des aspects théâtraux dans la musique instrumentale. La prise en compte d'une dimension sonore dans la musique contemporaine peut être datée du début du XXe siècle, et on nomme souvent le futuriste italien Luigi Russolo comme étant à l'origine d'une expansion de la musique par intégration des bruits de l'environnement urbain⁸. Cependant, ce sont les paysages sonores de R. Murray Schafer ou la musique concrète de Pierre Schaeffer qui constituent la source de ce que l'on considère aujourd'hui comme l'art sonore, avec sa forte composante technologique. Le fait de situer explicitement une œuvre musicale dans l'espace, allant jusqu'à créer des œuvres musicales *in situ*, ou l'utilisation du terme « installation », avec sa connotation d'ancrage physique, ébranlent le statut de l'« œuvre » elle-même : « On sait que les compositions musicales n'ont atteint le statut d'«œuvre» – au cours du XIXe siècle – qu'au prix d'un affranchissement de leurs conditions matérielles. En faisant abstraction de chacune de ses instanciations, de chacune de ses exécutions, l'œuvre devient un objet réifié dont la seule trace matérielle stable est la partition⁹. » Les sculptures et installations sonores sont évolutives et changeantes en fonction du lieu et demandent souvent la participation

⁴ Andy Hamilton, « Music and the Aural Arts », *British Journal of Aesthetics* 47, n° 1 (2007): 46- 63.

⁵ David Toop, « The art of noise », *Tate Etc.*, n° 3 (Spring 2005), <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/art-noise>.

⁶ Gascia Ouzounian, « Sound installation art: from spatial poetics to politics, aesthetics to ethics », in *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*, éd. par Georgina Born (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 73- 89.

⁷ Gascia Ouzounian, « Embodied Sound: Aural Architectures and the Body », *Contemporary Music Review* 25, n° 1- 2 (février 2006): 71, doi:10.1080/07494460600647469.

⁸ Caleb Kelly, éd., *Sound, Documents of contemporary art* (London : Cambridge, Mass: Whitechapel Gallery ; MIT Press, 2011), 15; Toop, « The art of noise ».

⁹ Jonathan Goldman, « Installations », *Circuit : musiques contemporaines* 17, n° 3 (2007), http://www.revucircuit.ca/articles/17_3/1.1-installations/.

du public, plutôt qu'une écoute qui peut être passive¹⁰. La collaboration s'étend alors au public et à l'institution qui accueille la pièce, tous les deux se voyant inévitablement reflétés dans l'œuvre elle-même. En effet, le public a une liberté bien plus grande que dans le cadre d'un concert de musique contemporaine : il détermine la durée de son expérience d'écoute et son interaction avec le dispositif peut influencer sur le résultat sonore et/ou visuel¹¹. Cette écoute peut être « non-musicale », dans le sens où on peut écouter les sons de manière acousmatique, sans chercher de signification musicale¹². Cela veut dire que le rapport son/musique change également : on peut voir ce mouvement comme le fait de libérer le son du monopole de la musique pour l'intégrer dans d'autres formes artistiques, ou bien comme le fait d'insérer le son de façon radicale dans la musique¹³. Il y a en effet un double mouvement à l'œuvre : d'un côté, certains artistes sonores cherchent à libérer le son de l'hégémonie de la musique¹⁴, tandis que d'autres incluent l'art sonore dans leur pratique de composition (musicale).

Le fait de voir l'art sonore comme un genre à part ne va donc pas de soi. C'est une forme d'expression qui est de nos jours intimement liée aux institutions qui l'accueille, qu'elles soient musicales ou artistiques. Le désir de doter cette forme artistique d'un nom spécifique vient peut-être d'une « angoisse de genre¹⁵ », dans le sens où elle a besoin d'un nom pour ne pas être ignorée ou dissolue dans les genres préexistants. Mais il se peut que ce genre n'existe que pour des raisons sociologiques – car la salle de concert et le musée doivent s'adapter pour l'accueillir, ou bien il faut trouver d'autres espaces – et ce sont donc les moyens techniques de sa diffusion qui le définissent en tant que genre, plutôt que ses caractéristiques conceptuelles ou esthétiques.

Collaboration interdisciplinaire

Les questions d'interdisciplinarité se trouvent au cœur du Labex CAP, et avec ce projet, je fournirai une plateforme pour dialoguer explicitement autour de cette notion. Les collaborations facilitées par l'art sonore impliquent un questionnement de l'auctorialité. Il existe une tension entre le fait de se revendiquer « compositeur/musicien » ou « artiste sonore »¹⁶ - l'utilisation de ce deuxième terme pouvant être vue comme un rejet explicite du bagage historique associé au premier, surtout depuis l'époque romantique. L'art sonore permet, et parfois demande, que l'artiste sonore se débarrasse de l'image du créateur solitaire associée au compositeur et de l'autorité qu'on lui accorde, pour privilégier plutôt un mode de création collaboratif. Les collaborations que l'on y trouve peuvent prendre différentes formes. Andrew Barry et Georgina Born proposent trois modèles idéal-typiques des collaborations interdisciplinaires : intégration-synthèse, subordination-service et agonistique-antagoniste¹⁷. Ces différents modes nous

¹⁰ Par exemple, dans son analyse du travail de David Cunningham, David Toop remarque : « The spatial orientation is immersive rather than demonstrative. In other words, we walk through the piece, as if it were rain, interacting rather than facing forward and waiting to be entertained » (Toop, « The art of noise »).

¹¹ Un exemple serait *Tripwire* de Jean-Michel Albert et Ashley Fure, où des capteurs de proximité intensifient la vitesse et le volume des sons à l'approche du spectateur, ainsi que l'intensité du dispositif lumineux (<http://www.ashleyfure.com/new-page/>, consulté le 8 août 2017).

¹² Hamilton, « Music and the Aural Arts », 59.

¹³ Ibid., 61.

¹⁴ Andy Hamilton, « Music and the Aural Arts », *British Journal of Aesthetics* 47, n° 1 (2007): 47.

¹⁵ Ibid., 63.

¹⁶ Goldman, « Installations ».

¹⁷ Andrew Barry et Georgina Born, éd., *Interdisciplinarity: reconfigurations of the social and natural sciences* (London ; New York, NY: Routledge, 2013), 10- 13.

poussent à regarder la manière dont les collaborations se déroulent dans le contexte des arts sonores, ainsi que la place des différents médias : le son est-il subordonné à l'aspect visuel dans un contexte muséal, ou bien sont-ils sur un pied d'égalité¹⁸ ? Par quels critères évalue-t-on une œuvre d'art sonore, selon l'institution en question¹⁹ ? Comment partage-t-on l'auctorialité ? Et pour les œuvres qui n'ont qu'un seul concepteur : quel est le rôle des différents médias dans les œuvres produites ? Certaines œuvres qui ont marqué l'histoire des arts sonores ont été analysées à travers ces questions, par exemple le Pavillon Philips pour l'Exposition Universelle en 1958 à Bruxelles²⁰, mais pas de façon systématique. Cette littérature m'aidera toutefois à donner une perspective historique à un examen de l'interdisciplinarité dans ce contexte.

Genre genré ?

Un trait surprenant de l'art sonore est la forte présence des femmes parmi les artistes reconnus et visibles dans ce domaine, à la fois aujourd'hui et historiquement, sans qu'elles soient pour autant majoritaires. Un exemple parlant serait les commandes d'État en France pour la musique contemporaine, où la catégorie « installations sonores » est la seule à compter une majorité de lauréats féminins²¹. Cette catégorie est nouvelle, datant de 2008 (tandis que ce dispositif de soutien existe sous différentes formes depuis la deuxième guerre mondiale), ce qui est également une manifestation du paysage changeant de la musique contemporaine. Cette majorité féminine est peut-être le reflet d'une tendance observée dans d'autres champs, où les femmes semblent plus facilement réussir dans des milieux hybrides aux réseaux diversifiés²². L'art sonore jouit aussi peut-être d'un prestige symbolique moindre, comparé à la musique contemporaine ou à l'art contemporain, comme en témoigne le manque d'espaces spécifiquement dédiés à ce type d'expression artistique. D'un point de vue sociologique, l'art sonore souffre d'une difficulté de catégorisation²³, ce qui rend son évaluation difficile, notamment dans les organes de soutien pour la musique ou l'art contemporains²⁴. Dans cette lutte pour la reconnaissance institutionnelle, il convient de voir comment les femmes et les hommes naviguent l'espace des arts sonores, qui est moins bien défini que celui de l'art ou la musique contemporains, afin de comprendre pourquoi les femmes semblent réussir plus facilement dans ce domaine que dans les mondes qui ont donné naissance à cette forme artistique. Il se peut que le questionnement des catégories historiques de l'œuvre et de l'auteur

¹⁸ Cette question se pose de façon aiguë pour les commissaires d'exposition, qui doivent évaluer l'acoustique de leurs espaces d'exposition avec de nouvelles oreilles quand ils accueillent une exposition d'art sonore (voir l'introduction de la commissaire Christine van Assche dans Christine van Assche, éd., *Sonic process: une nouvelle géographie des sons* (Paris: Centre Pompidou, 2002), 19).

¹⁹ Pour une analyse de la question d'évaluation et d'interdisciplinarité dans le domaine universitaire, voir : Michèle Lamont, *How Professors Think: Inside the Curious World of Academic Judgment* (Cambridge: Harvard University Press, 2009).

²⁰ Gascia Ouzounian, « Visualizing Acoustic Space », *Circuit : musiques contemporaines* 17, n° 3 (2007): 50.

²¹ Annelies Fryberger, « De l'évaluation en musique contemporaine en France et aux États-Unis : Jurys de pairs, commandes d'œuvres et médias sociaux » (EHESS, 2016), 198, <https://tel.archives-ouvertes.fr/<tel-01522700>>.

²² Mark Lutter, « Do Women Suffer from Network Closure? The Moderating Effect of Social Capital on Gender Inequality in a Project-Based Labor Market, 1929 to 2010 », *American Sociological Review* 80, n° 2 (1 avril 2015) : 329- 58, doi:10.1177/0003122414568788.

²³ Ezra W. Zuckerman, « The Categorical Imperative: Securities Analysts and the Illegitimacy Discount », *American Journal of Sociology* 104, n° 5 (1 mars 1999) : 1398- 1438.

²⁴ Annelies Fryberger, « L'évaluation par les pairs en musique contemporaine en France et aux États-Unis », *Circuit. Musiques contemporaines* 26, n° 2 (2016) : 15- 27.

inhérent à l'art sonore permette aux femmes de trouver plus facilement leur place dans ce milieu, si on le compare avec la musique contemporaine ou les arts plastiques, où ces catégories sont le fruit d'une longue tradition de domination masculine dont il semble difficile de se débarrasser²⁵.

Déroulement des recherches

Je menerai ces recherches dans trois contextes nationaux, la France, les États-Unis et l'Allemagne, afin de voir comment l'art sonore évolue différemment selon le contexte institutionnel national. Il faut savoir que les vocables « sound art », « Klangkunst » et « art sonore » n'ont pas précisément la même inscription théorique, esthétique, ou institutionnelle dans ces trois pays²⁶. Comme il est question ici principalement de l'institutionnalisation, je prendrai comme point de départ une exposition dans chaque pays : « Sonic Process » (2002) au Centre Pompidou²⁷, « Soundings » (2013) au Museum of Modern Art (MoMA) à New York²⁸ et l'exposition de très grande échelle, avec des œuvres historiques et nouvelles, « Sound Art : Klang als Medium der Kunst » (2012) au Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) à Karlsruhe. Cette étude impliquera un travail d'archives sur site ainsi que des entretiens avec des artistes et commissaires des expositions en question.

Mes entretiens avec les artistes sonores commenceront par ceux impliqués dans ces trois expositions, puis le mode d'enquête procédera selon le principe de « boule de neige », c'est-à-dire que ces acteurs m'aideront à trouver d'autres personnes susceptibles de m'aider à compléter ces recherches. Dans cette deuxième phase, des galeristes seront particulièrement ciblés. Pour commencer, je contacterai les personnes suivantes :

Sonic Process

Commissaire d'exposition : Christine van Assche

Artistes : Doug Aitken, Matt Black et Jonathan More (Coldcut), Mathieu Briand, Richard Dorfmeister et Rupert Huber (Tosca), Renée Green, Johan Grimonprez, Martí Guixé, Mike Kelley, Gabriel Orozco, Anna Piva, Edward George et Trevor Mathison (Flow Motion), Robin Rimbaud (Scanner) et David Shea.

Soundings

Commissaire d'exposition : Barbara London

Artistes : Luke Fowler et Toshiya Tsunoda, Marco Fusinato, Richard Garet, Florian Hecker, Christine Sun Kim, Jacob Kirkegaard, Haroon Mirza, Carsten Nicolai, Camille Norment, Tristan Perich, Susan Philipsz, Sergei Tcherepnin, Stephen Vitiello, Hong-Kai Wong et Jana Winderen.

²⁵ Voir par exemple : Lauren Redhead, « "New Music" as Patriarchal Category », in *Gender, Age and Musical Creativity*, éd. par Catherine Haworth et Lisa Colton (Surry: Ashgate, 2015), 171- 83.

²⁶ Andreas Engström et Åsa Stjerna, « Sound Art or Klangkunst? A Reading of the German and English Literature on Sound Art », *Organised Sound* 14, n° 1 (avril 2009): 11- 18, doi:10.1017/S135577180900003X.

²⁷ Assche, *Sonic process*.

²⁸ Barbara J. London et Anne Hilde Neset, *Soundings: a contemporary score* (New York, New York: Museum of Modern Art, 2013).

Sound Art : Klang als Medium der Kunst

Commissaire d'exposition : Peter Weibel

Co-commissaire d'exposition : Julia Gerlach

Artistes²⁹ : Peter Ablinger, Tyler Adams, Maryanne Amacher et Micah Silver, Cory Arcangel, Serge Baghdassarians et Boris Baltschun, Jens Barth, Joachim Baur, Jens Brand, Ludger Brümmer et Götz Dipper, Ludger Brümmer et Bernhard Sturm, Janet Cardiff et George Bures Miller, Stephen Cornford, Chris Cunningham, Peter Cusack, Paul DeMarinis, Matthias Deumlich, Götz Dipper, Ulrich Eller, Max Eastley, Luke Fowler, Sabine Groschup, Shilpa Gupta, Hanna Hartman, Carl Michael von Hausswolff et Friedrich Jürgenson, Caroline Heider, Edwin van der Heide, Douglas Henderson, Gary Hill, Ryoji Ikeda, Anna Jermolaewa, Sergi Jordà, Timo Kahlen, Georg Klein, Thomas Köner, Christina Kubisch, Kalle Laar, Bernhard Leitner, LOXOSconcept (Giulio Colangelo, Donato Corbo et Valerio De Bonis), Christian Marclay, Kaffe Matthews, Benoît Maubrey, Soichiro Mihara et Kazuki Saita, Robin Minard, Haroon Mirza, Gordon Monahan, Anthony Moore, Bruce Nauman, Anselm Venezian Nehls et Tarik Barri, Marco Preitschopf, Roberto Pugliese, Werner Reiterer, Kirsten Reese, Steve Roden, <SA/JO> (Sabine Schäfer et Joachim Krebs), Michael Saup, Dawn Scarfe, Grégory Lasserre et Anaïs met den Ancxt, Dieter Schnebel, Cornelia Sollfrank, Jan-Peter E.R. Sonntag, Joulia Strauss, Akio Suzuki, Toshiya Tsunoda, Timm Ulrichs, Günther Uecker, Julijonas Urbonas, Bram Vreven, Peter Weibel, Jana Winderen, John Wynne et Tim Wainwright, Daniel Teige La Monte Young et Marian Zazeela.

Les entretiens tourneront autour des questions suivantes (sans que cette liste soit complète) :

Commissaires d'exposition : Quels sont les critères d'inclusion ? Qui sont les experts dans ce domaine, et comment ont-ils obtenus cette autorité ? Comment s'effectue l'évaluation des artistes – en comité, en consultation, etc. ? Comment équilibrer le visuel et le sonore – qu'est-ce qui domine, quand et pourquoi ? Comment faut-il repenser l'espace muséal pour exposer les œuvres d'art sonore ? D'où viennent les œuvres – des galeries, des artistes ? Comment comprendre le rôle des galeries dans ce milieu ? Et plus généralement, quels sont les circuits de diffusion observés ? Qui est le public ciblé ?

Artistes : Pourquoi se revendiquer artiste sonore ? Quelles autres appellations sont utilisées ? Collaborations avec d'autres artistes : pourquoi et comment ? Où sont exposées vos œuvres principalement ? Quels lieux avez-vous essayé d'investir sans succès ? Qui est le public ciblé ? Comment voyez-vous l'équilibre son/image ou son/musique dans votre travail ? Quelle écoute ou quelle réaction souhaitez-vous susciter ?

²⁹ Comme cette exposition visait à donner un aperçu historique de l'art sonore, certains de ces artistes sont très âgés ou très connus (par exemple La Monte Young), ce qui veut dire qu'il serait probablement plus difficile d'obtenir un entretien avec certains.