

Direction de la communication
DOSSIER DE PRESSE

SONS & LUMIÈRES

UNE HISTOIRE DU SON
DANS L'ART DU XX^e SIÈCLE

22 SEPTEMBRE 2004 – 3 JANVIER 2005



**Centre
Pompidou**

SONS & LUMIÈRES

UNE HISTOIRE DU SON DANS L'ART DU XX^e SIÈCLE

22 SEPTEMBRE 2004 – 3 JANVIER 2005
GALERIE 1 – NIVEAU 6

WWW.CENTREPOMPIDOU.FR

SOMMAIRE

1. Communiqué de presse	page 3
2. Plan de l'exposition	page 6
3. Informations pratiques	page 7
4. Catalogue de l'exposition	page 8
5. Extraits de textes	page 9
6. Liste des artistes	page 41
7. Visuels disponibles pour la presse	page 43
8. Autour de l'exposition	page 53

COMMUNIQUÉ DE PRESSE

Centre Pompidou
Direction
de la communication
75191 Paris cedex 04
directeur
Jean-Pierre Biron
attachée de presse
Dorothee Mireux
téléphone
00 33 (0)1 44 78 46 60
e-mail
dorothee.mireux@cnac-gp.fr

SONS & LUMIÈRES

UNE HISTOIRE DU SON DANS L'ART
DU XX^e SIÈCLE

22 SEPTEMBRE 2004 – 3 JANVIER 2005
GALERIE 1, NIVEAU 6

Le Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, présente la plus vaste manifestation consacrée aux relations entre la musique et les arts plastiques au XX^e siècle depuis l'exposition *Vom Klang der Bilder* à Stuttgart en 1985.

Dans son poème «Correspondances», Baudelaire écrivait que «les parfums, les couleurs et les sons se répondent». Le XX^e siècle, souvent considéré comme un moment de convergence et de dialogue des arts, a abondamment décliné ce credo. Tandis qu'avec l'essor de l'abstraction, autour de 1910, la peinture cherche une correspondance avec cet art abstrait par excellence qu'est la musique, les nouveaux médias, nés du développement de l'électricité, prennent le relais de ce mythe ancestral. Les arts de la lumière, le cinéma et la vidéo offrent tout au long du siècle un terrain d'investigation particulièrement fertile aux confrontations entre l'image et le son. Parallèlement, les pratiques créatrices se nourrissent d'une réflexion critique sur les possibles équivalences entre la vue et l'ouïe : à partir de processus artistiques incluant des notions telles que le hasard, le bruit non-hiérarchisé et le silence, les nouvelles approches de la musique liées à la performance mettent en doute l'idéal des correspondances. À la question posée par l'esthétique romantique puis par la génération symboliste : «Peut-on traduire les images en son et réciproquement ?», l'art du XX^e siècle offre des réponses multiples et contrastées, suivant tantôt le fil de l'utopie, tantôt celui d'une pure jouissance des sens.

Le parcours de l'exposition *Sons & Lumières* se décline ainsi, sur 2100 m², en trois parties thématiques :

1 Correspondances : abstraction, musique des couleurs, lumières animées.

2 Empreintes : conversions, synthèse, rémanence.

3 Ruptures : hasard, bruit, silence.

Il met en évidence, avec plus de 400 œuvres souvent inédites qui sont autant d'expériences sensorielles singulières, les moments les plus significatifs de l'interaction entre la musique / le son et les arts visuels. Outre les œuvres d'artistes prestigieux tels que Joseph Beuys, John Cage, Marcel Duchamp, Stuart Davis, Oskar Fischinger, Rodney Graham, Raoul Hausmann, Gary Hill, Vassily Kandinsky, Paul Klee, František Kupka, La Monte Young et Marian Zazeela, Piet Mondrian, Bruce Nauman, Georgia O'Keeffe, Yoko Ono, Nam June Paik, Francis Picabia, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, Hans Richter, Luigi Russolo, Arnold Schönberg, Paul Sharits, Bill Viola, James & John Whitney, etc..., le public sera confronté à des expériences originales et parfois inédites, élaborées par des artistes au rôle pourtant essentiel : Boris Bilinsky, Duncan Grant, Ben Laposky, Zdeněk Pešánek, Stephen Beck, Steina et Woody Vasulka, Thomas Wilfred... Un grand nombre de ces œuvres sera présenté pour la première fois en France.

LE PARCOURS

Trois thèmes sont successivement abordés dans le parcours. Ils rendent compte des différentes formes de dialogue entre le visuel et le sonore développées au XX^e siècle.

La première partie présente le devenir des correspondances baudelairiennes, à partir d'une abstraction picturale tentée, comme chez Kandinsky, les synchronistes ou Klee, par l'immatérialité de la musique. Très tôt, la peinture s'affranchit progressivement de son support fixe pour devenir couleur en mouvement et gagner la dimension temporelle, grâce aux fameux « orgues chromatiques » (Vladimir Baranoff-Rossiné...), dont l'idée lointaine remonte à l'époque baroque, et aux rouleaux (Viking Eggeling...), jeux de lumière (Thomas Wilfred...) et autres dispositifs jusqu'aux premiers chefs-d'œuvre du cinéma abstrait (Hans Richter, Oskar Fischinger, Len Lye...).

Les œuvres abstraites présentées dans la première partie expriment la recherche d'analogies musicales trouvant parfois appui sur un accompagnement instrumental. Leur champ de référence s'étend de la musique classique, Bach constituant un modèle permanent, aux compositions d'avant-garde (Arnold Schönberg...), jusqu'au jazz et au boogie-woogie (Stuart Davis, Piet Mondrian...).

Dans la deuxième partie, l'exposition aborde un univers sensiblement différent : celui où l'idée de matérialiser le son (par sa transcription, son empreinte, sa conversion au sens où l'entendent les nouveaux moyens électriques) conduit à faire des vibrations sonores l'un des matériaux premiers de l'œuvre. Dès les années 1920, le cinéma procède, avec l'invention de la piste sonore, à la « photographie du son » (Rudolf Pfenninger, puis Norman McLaren...). Cellules photoélectriques et oscilloscopes sont pris à partie dans des œuvres à caractère expérimental, misant sur la traduction électrique directe entre sons et images (Raoul Hausmann, Ben Laposky...).

Les années 1960-70 renouvellent en profondeur la problématique, en développant la forme de l'environnement : l'œuvre devient un dispositif de perception globale plongeant le spectateur dans l'expérience physique des vibrations sonores et lumineuses. Se référant à la suspension de la conscience propre au rêve, certains artistes invitent à une expérience méditative : les ondes, qu'elles soient sonores ou lumineuses, définissent le vocabulaire d'un nouveau paysage audiovisuel ouvert à la plénitude de l'expérience sensorielle (Joe James et John Whitney, Brion Gysin, La Monte Young et Marian Zazeela, Paul Sharits...). D'autres artistes, en revanche, utilisent l'énergie et la force de pression acoustiques jusqu'aux limites de la tolérance des sens (Bill Viola, Gary Hill...). À cette époque, l'idée d'écriture du son est relayée par les premières œuvres d'art vidéo, qui tirent un parti audacieux des interférences entre les signaux sonores et visuels, marquant l'avènement de nouveaux langages audiovisuels (Nam June Paik, Steina et Woody Vasulka...).

La troisième partie, enfin, est en forme d'interrogation. Donnant la parole au « bruit » exploré par les futuristes, à John Cage et au mouvement Fluxus, elle expose les aspects les plus iconoclastes de la thématique.

Tandis que Luigi Russolo offre un modèle musical basé sur les textures hétérogènes et accidentées du bruit urbain, qui trouve ses équivalences plastiques dans le collage et les effets tactiles de la matière, Marcel Duchamp procède à une épure des procédés compositionnels, en utilisant les lois du hasard. C'est cette double filiation que l'on voit triompher via la figure tutélaire de John Cage, dans les années 1960 avec Fluxus, qui propose une philosophie engagée selon laquelle les frontières entre l'art et la vie sont totalement abolies. Les œuvres présentées dans cette partie s'emploient à défaire le mythe des correspondances avec force ironie : hasards et accidents dictent l'interférence entre les arts et conduisent en dernière instance jusqu'à l'expérience du silence (Joseph Beuys, Bruce Nauman...).

Enfin, avec quelques installations très contemporaines (Rodney Graham...), qui s'inscrivent dans les réflexions retracées tout au long du parcours, l'exposition offre un épilogue ancré de plain-pied dans le XXI^e siècle, laissant la voie ouverte à de nouvelles interprétations.

commissariat :

Sophie Duplaix

commissaire, conservateur au Musée national d'art moderne

Marcella Lista

commissaire associée

2. PLAN DE L'EXPOSITION



3. INFORMATIONS PRATIQUES

L'exposition «Sons & Lumières» est présentée du 22 septembre 2004 au 3 janvier 2005, au Centre Pompidou, Galerie 1, Niveau 6.

Elle est réalisée en partenariat avec **PARIS
PREMIERE**

Horaires

Exposition ouverte tous les jours, sauf le mardi, de 11h à 21h
Nocturnes les jeudis jusqu'à 23h (fermeture des caisses à 22h)

Tarifs

Un jour au Centre

tarif : 10 euros, tarif réduit : 8 euros

Valable le jour même pour le Musée national d'art moderne et l'ensemble des expositions

Tarifs exposition :

tarif : 9 euros, tarif réduit : 7 euros

Accès gratuit pour les adhérents du Centre Pompidou (porteurs du laissez-passer annuel) Renseignements pour le laissez-passer au : 01 44 78 14 63

Centre Pompidou

75191 Paris Cedex 4

métro : Rambuteau ou Hôtel de Ville

téléphone : 00 33 (0) 1 44 78 12 33

télécopie 00 33 (0) 1 44 78 12 07

Pour plus d'informations

www.centrepompidou.fr

4. CATALOGUE DE L'EXPOSITION

Sons & Lumières

Une histoire du son dans l'art du XX^e siècle

Éditions du Centre Pompidou

Septembre 2004

Env. 400 pages, format 24 x 30 cm,

500 illustrations

39,90 euros

Sous la direction de Sophie Duplaix et Marcella Lista

L'ouvrage présente tout d'abord un ensemble d'essais offrant une lecture scientifique et critique des questions abordées dans l'exposition, puis en retrace le parcours en suivant les trois grandes thématiques retenues. Ainsi, la première partie « **Correspondances** : abstraction, musique des couleurs, lumières animées » évoque les débuts de l'abstraction en montrant le va-et-vient entre la peinture et les supports lumineux que sont le film et les machines conçues pour la projection de lumières colorées. La deuxième, « **Empreintes** : conversions, synthèses, rémanence » s'intéresse aux phénomènes physiques du son et de la lumière, depuis les recherches autour du son synthétique et de la vidéo jusqu'aux environnements proposant des dispositifs de perception sensorielle globale. La troisième, enfin, « **Ruptures** : hasard, bruit, silence », s'inscrit en contrepoint des deux premières en parcourant les expériences qui, à travers le bruit ou le silence, accueillent le hasard et l'indétermination dans les rapports entre le registre du sonore et celui du visuel. Ce parcours de l'exposition est accompagné d'une anthologie de textes d'artistes, pour la plupart inédits en français, et d'une importante iconographie complémentaire.

Textes de Harry Cooper, Sophie Duplaix, Douglas Kahn, Christophe Kihm, Thomas Y. Levin, Marcella Lista, Karin von Maur, Pascal Rousseau, Peter Szendy.

Sons & lumières – Album de l'exposition

60 pages, format 27 x 27 cm,

80 ill. noir et blanc et couleurs

Bilingue français/anglais,

8 euros

Parcours, en images, de l'exposition.

Contact Presse :

Evelyne Poret

01 44 78 15 98

evelyne.poret@cnac-gp.fr

5. EXTRAITS DE TEXTES

Sophie Duplaix

Om /Ohm ou les avatars de la Musique des sphères

Du rêve à la rêverie, de l'extase à la dépression

Vendredi 3 mars 1961

Cher Aldous [Huxley],

Notre travail avance bien. Les gens s'y intéressent de plus en plus – bien qu'il suscite des sentiments mitigés –, mais dans l'ensemble, je suis très optimiste. [...] Je dois présider un colloque qui sera consacré (en partie) aux effets des psychotropes. [...]

Le Dr Hofmann a écrit une lettre de soutien très engagée en insistant de façon catégorique sur les aspects humanistes de la question. [...] Alan Watts a accepté de diriger le programme et j'espère qu'il va commencer en mars. [...]

Timothy Leary

Le 15 mai 1961

Cher Alan [Watts],

[...] Les préparatifs pour l'APA en septembre vont bon train. [...] Pourrais-tu prévoir de parler pendant 10 à 15 minutes en insistant sur ta propre expérience en matière de LSD-MRs, sur ton interprétation de l'expérience. Puis, dans la discussion, nous élargirons le débat à la dimension sociale, en lui donnant une formalisation théorique. [...]

Pour cet automne, nous projetons deux à trois journées de conférence sur le thème « LSD-MR ». J'espère convaincre Sandoz d'y apporter son soutien. Le but sera d'aborder les aspects éducatifs non médicaux. [...]

Timothy Leary

P. S : Pearl t'envoie des MRs. Nous attendons l'arrivée du LSD.

Mai 1961

Cher Tim [Leary],

Et si tu contribuais à mon prochain chef-d'œuvre en prose en m'envoyant (comme tu l'as fait pour Burroughs) un flacon de pilules de SM, avec une facture si c'est possible. Allen [Ginsberg] m'a dit que je pourrais abattre un chapitre par jour avec 2 SMs et liquider tout un roman en un mois.

Sans rire, si c'est possible pour toi. Je suis curieux de savoir ce qui va en sortir. [...]

Jack Kerouac

Conscience élargie et utopie

Indissociable des recherches menées, dès le début des années 1960, par Timothy Leary et Richard Alpert, enseignants au Département de psychologie de l'Université de Harvard, l'intérêt scientifique pour les effets des psychotropes revêt le caractère utopique propre à cette période. Bien loin des expériences marginales et souvent tenues secrètes des générations précédentes – l'usage des drogues n'est pas nouveau –, il ne s'agit plus ici d'aborder la question par un discours essentiellement métaphorique ou par l'étude distanciée des rituels ancestraux, mais de revendiquer librement et pour chacun le droit d'accès à une conscience « élargie », jusque-là bridée par les limites de la technologie et de la science, et par un faible tropisme à l'égard des cultures non occidentales. De la fameuse notion de « village global » développée par Marshall McLuhan, dont la pensée visionnaire place l'homme au centre et en tout point des nouveaux réseaux de communication dans un monde reformulé par la technologie, à l'intérêt massif qu'elles manifestent pour les philosophies

orientales, les années 1960 sont bien celles d'une tentative de restauration de l'équilibre originel des sens dans l'unité cosmique. C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre la liberté de ton adoptée dans ces échanges épistolaires, préfigurant l'adhésion de masse de la jeunesse à l'idée d'élargissement de la conscience, quête de l'infini intérieur, à rebours de celle, ultime étape franchie par l'appropriation du sol lunaire en 1969, de l'immensité du cosmos.

En 1964, il revient à Timothy Leary, Ralph Metzner et Richard Alpert de combiner habilement, dans leur fameux livre *The Psychedelic Experience. A Manual Based on the Tibetan Book of the Dead*, la caution scientifique et la dimension spiritualiste. Le voyage de la mort, révélé dans le livre sacré sur lequel s'appuie le « manuel », sert de point d'ancrage à une analyse comparative entre les effets du LSD et les différentes phases (« Bardo ») expérimentées lors de l'état transitoire entre mort et renaissance. Le livre s'ouvre sur un hommage à Aldous Huxley, l'un des premiers à avoir décrit de façon précise, distanciée (dans *The Doors of Perception*, 1954) son expérience avec des drogues hallucinogènes – dans son cas, de la mescaline – et à avoir éclairé la connaissance de ses effets, dont l'un des plus frappants est ainsi résumé : « [...] l'œil recouvre en partie l'innocence perceptuelle de l'enfance, alors que le "sensum" n'était pas immédiatement et automatiquement subordonné au concept. L'intérêt porté à l'espace est diminué, et l'intérêt porté au temps tombe presque à zéro. »

Mais là où chaque pas supplémentaire dans l'expérience est, pour Aldous Huxley, l'objet de digressions littéraires, l'accent est mis, chez Timothy Leary, sur le caractère strictement scientifique de l'entreprise :

« Une expérience psychédélique, définit-il dans l'introduction générale de son livre, est un voyage dans de nouveaux territoires de la conscience. Il n'y a pas de limite à la portée et au contenu de l'expérience, mais ses caractéristiques sont les suivantes : transcendance des concepts verbaux, de la dimension spatio-temporelle et de l'ego ou identité. De telles expériences de conscience élargie peuvent survenir de différentes façons : privation sensorielle, pratique du yoga, méditation contrôlée, extases religieuses ou esthétiques, ou bien spontanément. Depuis très récemment, ces expériences sont désormais à la portée de chacun par la simple ingestion de drogues psychédéliques, telles le LSD, la psilocybine, la mescaline, la DMT, etc. »

En parfaite symbiose avec le rêve alternatif des années 1960 – celui d'une libération des sens –, le propos en épouse les contradictions : si les fins prônées par Leary vont à l'encontre des objectifs consuméristes propres à ces années, l'artificialité et le pragmatisme des moyens est en accord avec l'esprit du temps. Leary n'omet pas non plus d'intégrer les nouveaux champs de référence ouverts par la généralisation récente des moyens de communication qui vont marquer la décennie, et dès lors multiplie les métaphores télévisuelles :

« La personne qui fait l'expérience pourra être tranquillement assise tout en contrôlant l'ouverture de sa conscience comme un téléviseur fantasmagorique multidimensionnel : elle aura les plus vives et les plus délicates hallucinations – visuelles, auditives, tactiles, olfactives, physiques et corporelles ; elle connaîtra les réactions les plus subtiles, un discernement compatissant de soi et du monde. » ; ou bien : « Il [le sujet] est frappé par la révélation soudaine [...] qu'il participe à un spectacle télévisuel à l'échelle cosmique qui n'a pas plus de substantialité que les images sur son tube cathodique. » ; ou encore : « [...] toutes les formes apparentes matérielles et corporelles sont des amas momentanés d'énergie. Nous sommes à peine plus que de petites lueurs sur un écran de télévision multidimensionnel. »

Ces allusions réitérées et l'insistance sur la nature ondulatoire des phénomènes perçus dans l'état de clairvoyance que permet l'« expérience » convergent avec les théories développées au même moment par Marshall McLuhan à travers ses deux

livres, *The Gutenberg Galaxy*, 1962, et *Understanding Media*, 1964, qui feront date. Selon le théoricien, notre complexe sensoriel est nécessairement redéfini par le développement des technologies de la communication :

« [...] Nos sens personnels ne sont pas des systèmes clos, mais sont sans cesse traduits l'un en l'autre en cette expérience que nous appelons "conscience". Les prolongements de nos sens, eux, outils ou techniques, ont constitué tout au long de l'histoire, des systèmes clos incapables de réagir l'un à l'autre et de se percevoir collectivement. Or, à l'âge de l'électricité, l'instantanéité même de coexistence de nos nouveaux outils est à la source d'une crise sans précédent dans l'histoire de l'humanité. Ces prolongements de nos sens et de nos facultés constituent désormais un champ unique d'expérience qui exige leur accession à une conscience collective. [...] Tant que nos technologies furent des technologies lentes, comme la roue, l'alphabet ou l'argent, le fait qu'ils étaient des systèmes clos et isolés restait endurable socialement tout autant que psychiquement. Tel n'est plus le cas quand l'image, le son et le mouvement sont simultanés et globaux en étendue. Un rapport d'interaction entre ces prolongements des fonctions humaines est aujourd'hui aussi essentiel pour la collectivité que l'a toujours été pour l'individu celui de ses sens ou de ses facultés. »

Si les aspirations humanistes qui entouraient les premières découvertes de Leary trouvaient une résonance dans ces propos et pouvaient laisser présager une véritable révolution des mentalités pour le meilleur, le message finira par se dissoudre – du fait de Leary lui-même – dans une réappropriation communautaire et mystique où s'engouffrera le mouvement psychédélique. Si Alan Watts, figure tutélaire de la diffusion de la pensée zen dans ces mêmes années, dénonce la déviance qu'incarne cette jeunesse, qui a tout à la fois « *suivi et caricaturé [sa] philosophie* », Timothy Leary, de son côté, personnage hautement médiatique, sera l'initiateur de manifestations mythiques qui contribueront tant à la généralisation qu'à l'affaiblissement de cette idéologie de la libération de la conscience. Un article de presse de 1967 intitulé « The Visions of "Saint Tim" » est symptomatique de la perte d'audience de ses idées : « *Récemment, Leary a voulu battre les sentiers de la gloire, mêlant les "sermons" aux "light shows" multimedia dans ce qu'il appelait des "célébrations" de la drogue comme voie d'accès à la révélation divine. Le tour, d'une côte à l'autre, n'a pas été un triomphe. Tandis que les Light Shows ont intrigué, les prêchi-prêcha indigestes de Leary lui-même ont souvent provoqué des réactions à son encontre – "imposteur", "affreux cabotin", "raseur total" – et ont même désenchanté de nombreux hippies bien disposés à son égard.* »

Timothy Leary avait pourtant su utiliser, pour ses célébrations psychédéliques *Turn on, tune in, drop out*, les expériences de *Lumia Art* avec multi-projections, que Gene Youngblood analysera, dans son étude de référence de 1970 sur les extensions audiovisuelles de l'homme, *Expanded Cinema* – et en écho aux idées développées par McLuhan –, comme étant « *plus représentatives comme paradigme d'une expérience audiovisuelle d'une nature entièrement différente, à savoir un langage tribal qui n'exprime pas des idées mais une conscience de groupe collective.* » C'est à Jackie Cassen et Rudi Stern que Timothy Leary fera plus particulièrement appel. Leur « Theater of light », qui a pu même accompagner des ballets, des opéras, des concerts de musique classique ou d'avant-garde, mettait en œuvre de multiples projections de diapositives, pour produire un art de la lumière « *contemplatif et paisible par opposition au chaos de la plupart des environnements intermedia. Ils cherchent à aiguïser la conscience, pas à la submerger.* »

De nombreuses propositions d'environnements multimedia vont servir de cadre à l'émancipation psychique de cette décennie nourrie de contestation et de mysticisme,

mais en parfaite osmose avec ses « prolongements » technologiques. Parmi les exemples les plus saillants de ces tentatives, les Single Wing Turquoise Bird, groupe de Los Angeles plutôt ancré dans la scène rock du milieu des années 1960, se sont singularisés par leurs spectacles indéfiniment évolutifs en fonction « *des ego en interaction du groupe travaillant en harmonie* ». Les éléments mis en œuvre, qui vont des liquides aux projections vidéo, sont les matrices d'un langage fluide qui transcrit à chaque instant l'état de conscience du groupe. Cette maîtrise du vocabulaire les inscrit, avec l'USCO, groupe d'artistes et d'ingénieurs pionniers en matière de performances multimedia et d'événements kinesthésiques aux États-Unis, au Canada et en Europe, parmi les essais les plus aboutis du genre. Précurseurs de ces spectacles, les fameux *Vortex Concerts*, dont une centaine furent présentés de 1957 à 1960 au Morrison Planetarium du Golden Gate Park de San Francisco par Henry Jacobs, poète et compositeur de musique électronique, et Jordan Belson, cinéaste, « *étaient des exemples quintessenciels de Lumia Art intégrant du son dans un environnement intermedia* ». Le dispositif sonore très sophistiqué, grâce à l'emplacement bien spécifique des multiples haut-parleurs associé à la configuration particulière du lieu, produisait une acoustique totalement inhabituelle, et les projecteurs que l'on pouvait contrôler – de même que le degré d'obscurité – permettaient de donner à l'espace toutes les couleurs possibles. Enfin, les images projetées librement sur le dôme (de cinéastes tels que Hy Hirsh, James Whitney...), comme en suspens dans la troisième dimension, alliées aux effets stroboscopiques et à toute une palette de projecteurs, dont le projecteur d'étoiles, pouvaient aller jusqu'à donner le sentiment que « l'espace tout entier chavirait ».

[...]

Musique éternelle et art de la lumière : le monde vibratoire de La Monte Young et Marian Zazeela

Les apparitions en concert de La Monte Young et Marian Zazeela, à partir du milieu des années 1960, se démarquaient profondément des spectacles multimedia contemporains à tendance psychédélique qui déclinaient des métaphores souvent peu inventives des effets hallucinatoires de la drogue. Leur groupe, *The Theater of Eternal Music*, sera le cadre de performances de longue durée, avec, de 1966 à 1975, celle de *Map of 49's Dream The Two Systems of Eleven Sets of Galactic Intervals Ornamental Lightyears Tracery*, œuvre issue de la grande composition évolutive *The Tortoise, His Dreams and Journeys* (1964-présent). La singularité de ces présentations alliant musique éternariste de La Monte Young et projections de lumières de Marian Zazeela repose sur la mise en œuvre, dans les processus compositionnels, des principes fondateurs de durée et de répétition, propre à favoriser un état psychique que le vocable de « rêve », par son acception très large, sert à identifier sans qu'un sens univoque ne soit imposé pour décrire une notion que les deux artistes souhaitent maintenir ouverte.

Interrogée sur la récurrence du mot « Dream » dans les titres des œuvres, Marian Zazeela souligne la pertinence de son inscription dans l'atemporalité de *Ornamental Lightyears Tracery*, composition lumineuse dont elle a développé la spécificité pour les performances du groupe :

« *Le projectionniste-performeur [...] peint avec la lumière, en improvisant sans cesse à partir de la série entière de près de soixante diapositives, durant des concerts de plus de trois heures, par la manipulation intentionnelle de la mise au point, de la luminosité et de la séquence d'au moins quatre projecteurs dont les images se surimposent simultanément. Certains éléments dans la totalité du champ visuel sont presque toujours dans un état de mobilité très lente, résultat d'une technique qui*

ne permet qu'à des changements à peine perceptibles de survenir graduellement. [...] Le spectateur peut remarquer après un certain temps que l'image n'est pas la même qu'une minute ou dix minutes auparavant, mais généralement il n'a pas conscience du moment où elle s'est modifiée, ni de la façon dont cela s'est produit. Focaliser ainsi, de manière accrue, le foyer d'attention rend le spectateur conscient, au bout d'un moment, qu'il observe le temps lui-même. »

La perception, rendue possible dans la seule durée, de l'émergence de nouveaux motifs répond à celle des infimes variations ressenties à l'écoute prolongée des fréquences harmoniquement reliées de La Monte Young – sons tenus sur lesquels il fonde l'essentiel de ses compositions musicales. La *Dream House*, concept formulé par La Monte Young en 1962, sera le lieu privilégié d'exploration des nouveaux états de conscience issus de la combinaison de ces expériences sensorielles. Cet « organisme vivant avec sa vie et sa tradition propre », destiné à accueillir une œuvre jouée en continu, puis développé sous forme d'environnement sonore et lumineux avec Marian Zazeela, prendra corps dès 1963 dans le lieu d'habitation même des artistes, pour poursuivre son évolution au gré des présentations.

De la polysémie du mot « rêve », à la fois galvaudé et pourtant support d'une œuvre profonde et complexe, La Monte Young retient quatre définitions :

« Le mot "rêve" a plusieurs significations, dont celle d'"aspiration". Ce que l'on "rêve" d'être peut être ce que l'on aspire à être. En réalité, nous pouvons, semble-t-il, devenir seulement ce que nous pouvons imaginer être. Et, dans un sens encore plus positif, nous pouvons devenir pratiquement tout ce à quoi nous aspirons si nous sommes capables de fixer notre attention sans relâche.

Nous sommes ce que nous pensons être et nous pouvons devenir ce à quoi nous aspirons.

Un autre sens du mot "rêve" est celui d'imagination, comme dans les "rêves éveillés". Ce sens correspond à celui d'aspiration, hormis le fait que l'aspiration a plus à voir avec l'intention, tandis que le rêve éveillé a plus à voir avec la réception des idées. Nous pouvons devenir ce que nous pouvons imaginer.

Le mot "rêve", dans une autre acception, se réfère au type d'images et d'histoires auxquelles nous sommes confrontés dans le sommeil et dont nous nous souvenons au réveil. Ce type de rêve peut être divisé en plusieurs catégories :

1. les transmissions psychiques

a. par autrui, mort ou vivant

b. ou se rapportant à des événements dans le temps passé, présent ou futur

2. les associations d'images ordonnées ou dues au hasard que nous avons expérimentées dans la vie réelle (en état d'éveil).

Le mot "rêve" peut aussi signifier un état d'abstraction, ou de transe. »

Selon La Monte Young, le concept de « drone-state-of-mind », sur lequel il fonde sa théorie musicale, est le mieux à même d'incarner la notion de rêve dans cette dernière acception, comme dans celle d'« imagination ». C'est ce concept qui est opérant dans la *Dream House*. Depuis les compositions *For Brass* (1957) et *Trio for Strings* (1958), qui posaient les principes d'un son tenu indéfiniment, La Monte Young a sans cesse affirmé l'exigence d'une écoute dans la durée, qui, dans les environnements de fréquences continues tels que la *Dream House*, rend le visiteur sensible aux moindres variations moléculaires provoquées par un déplacement d'air ou un infime mouvement du corps. L'esprit peut, dès lors, grâce à l'instauration de cet état de disponibilité spécifique, se livrer à des expériences inédites :

« Une fois ce [...] drone-state-of-mind établi, l'esprit peut, de façon très originale, partir en exploration dans de nouvelles directions, parce qu'il aura toujours un point auquel revenir, auquel se référer ; il pourra peut-être même approfondir des relations

subtiles de nature plus complexe, ce qui lui est impossible à l'état ordinaire. L'esprit devrait en fait être capable de laisser libre cours à l'imagination de façon très spécifique dans chaque cas, selon, et à partir de, l'ensemble bien précis de fréquences ressenties. »

L'ancrage de cette approche conceptuelle dans la tradition musicale indienne, notamment avec la référence au bourdon, qui permet, comme dans les ragas, l'improvisation dans la contrainte, est clairement revendiqué par La Monte Young. Il inscrit l'œuvre dans la quête des vérités universelles de *l'Anâhata Nada*, le « son non émis », ou encore « l'équivalent pythagoricien de la Musique des sphères [...], considéré comme les vibrations de l'éther. » Dans la *Dream House*, les vibrations lumineuses de Marian Zazeela, sous forme de faisceaux colorés dématérialisant des mobiles et des reliefs, ou de filtres modifiant subtilement l'ambiance chromatique de la pièce, offrent un contrepoint aux vibrations sonores de La Monte Young afin de créer un environnement qui « *rende possibles des états de profonde réflexion qui exaltent le quotidien de nos réalités terrestres et suscitent les moments transcendants qui nous unissent aux manifestations les plus élevées de la vie mouvante et insaisissable de la conscience. »*

La *Dream House*, œuvre atemporelle mais pourtant bien ancrée dans les années 1960 n'échappera ni à l'utopie du « village global » ni à l'assimilation des avancées technologiques. Le recours à la musique électronique facilitera, à partir de 1966, le maintien sur de très longues durées d'environnements de fréquences continues permettant d'imaginer qu'il puisse y avoir « *plusieurs Maisons pour le Rêve à différents endroits dans le monde afin que chacun ait la possibilité de venir dans l'une d'elles sans avoir à effectuer un trop long voyage [...], qu'elles se joignent entre elles grâce à des lignes d'audio-communication et qu'elles jouent la même pièce [...] en passant par les Maisons pour le Rêve, la même onde traverserait le monde entier. »*

[...]

Rodney Graham : « The trip is the thing »

Rodney Graham est sans doute l'artiste qui, aujourd'hui, par différentes stratégies dont la lisibilité s'est affirmée récemment grâce à des rétrospectives en Europe et aux États-Unis, apporte la réponse la plus critique aux utopies dont les années 1960 se sont nourries. Le *Phonokinetoscope* (2001) est exemplaire de ces dispositifs quelque peu déceptifs dans lesquels les dimensions musicale et cinématique se conjuguent au service d'une œuvre qui prétend révéler ce qu'en réalité elle occulte, impression accentuée par la lecture des notes explicatives, scrupuleusement rédigées par l'artiste pour la quasi totalité des œuvres, mais qui « *soulèvent plus de questions qu'elles n'en résolvent* ». Installation composée d'une projection de film activée par la mise en marche d'un phonographe, le *Phonokinetoscope* propose au spectateur d'accompagner l'artiste dans un « voyage » qui a pour cadre les romantiques jardins de Tiergarten à Berlin. Rodney Graham y rejoue – sans aucun artifice – la mythique promenade à bicyclette du chimiste suisse Albert Hofmann rentrant chez lui, en 1943, après avoir ingéré une dose de sa fameuse découverte, l'acide lysergique (LSD). « *Le plus étonnant*, précisait Hofmann, *c'est que toutes les perceptions acoustiques, le bruit d'une poignée de porte, d'une voiture qui passait dans la rue, se transformaient en sensations optiques. Chaque son nouveau produisait une image aux formes et aux couleurs nouvelles. »*

La musique, composée par Rodney Graham, qui sert d'accompagnement à son film « semi documentaire », parodie, en empruntant à la chanson *Bike* de Syd Barrett, figure emblématique de la première formation des Pink Floyd, l'univers psychédélique de ces années dominées par l'exploration fascinée de l'inconscient. Mais le morceau –

une face d'un disque vinyle –, d'une durée supérieure à celle du film projeté, ne lui est, de fait, pas synchronisé : la juxtaposition du son et de l'image offre de multiples combinaisons, s'inscrivant en faux, tout en recourant au principe de la boucle, contre l'idéal d'une correspondance terme à terme. Rodney Graham précise son intention : « *La lecture de l'History of the Kinetograph, Kinetoscope and Kinetophonograph (1895) de W. K. L. et Antonia Dickson, la première histoire du cinéma, écrite dans un amusant style fleuri, me rappela que, contrairement à l'idée généralement admise, les premières expériences de film intégraient l'image et le son. Les Dickson se répandent en commentaires : "La vitesse inouïe de la succession photographique et le synchronisme subtil du dispositif phonographique ont effacé les dernières traces d'action automatique et l'illusion est complète [...]" [...] Mon Phonokinetoscope est un peu plus rudimentaire que celui d'Edison : non seulement il n'y a aucune garantie de synchronicité, mais en plus, mes boucles désynchronisées permettent d'innombrables juxtapositions son/image – et par conséquent, une myriade de vidéos musicales.* »

Dans l'usage de la boucle chez Rodney Graham, on peut distinguer deux notions, qui coexisteraient dans l'œuvre. L'une pourrait correspondre à celle de « Bad Infinity », empruntée à Hegel et développée par Jeff Wall dans son essai « Into the Forest », qui mentionne l'extension de ce concept dans la compulsion de répétition chez Freud, symptomatique de la pulsion de mort : c'est cette boucle obsessionnelle, que l'on trouve notamment dans les œuvres de Rodney Graham, comme Lenz (1983) – qu'analyse précisément Jeff Wall – ou dans les plus récents scénarii, tels *City self/Country self* (2000), où se confrontent deux milieux sociaux dont la rencontre amiable semble éternellement compromise. L'autre notion désignerait plutôt cet espace de liberté ménagé par la boucle, lorsqu'elle intègre, comme dans *Parsifal (1882-38, 969, 364, 735)* (1990), un effet de retard qui l'empêche de se clore, ou comme dans le *Phonokinetoscope*, une désynchronisation ouverte à de multiples possibilités, sensation d'infini redoublée, à l'intérieur du film, par la séquence dans laquelle l'artiste roule à bicyclette d'avant en arrière. « *Ce qui compte*, conclut Rodney Graham, *c'est le voyage ["The trip is the thing"]* », aphorisme dont la résonance, malgré la simplicité de la formule, parcourt toute l'œuvre.

L'utilisation du principe de la boucle justifie sans doute l'intérêt toujours croissant de l'artiste pour le film, qu'il explore sur un mode paradoxal puisqu'il en multiplie l'usage jusqu'à la séduction – lorsqu'il plagie, avec *Vexation Island* (1997) ou *How I Became a Ramblin' Man* (1999), le genre hollywoodien –, pour mieux en déconstruire les codes. Le modèle cinématographique, avec son complexe son/image berçant le spectateur du xxe siècle dans l'illusion, jusqu'à l'anesthésie, est jugé par Rodney Graham comme un piètre lieu de résolution de l'œuvre d'art totale. Déjà en 1984, l'artiste mettait en scène, avec *Two Generators*, une sorte de performance cinématographique déployant un discours critique à partir d'un film 35 mm. L'image du bouillonnement d'un cours d'eau, soudain éclairé, faisait irruption sur un fond sonore de générateurs relayant le bruit de l'eau entendu dans l'obscurité quelques instant auparavant, et disparaissait à nouveau juste avant la fin, redonnant voix au son naturel de la rivière. Sara Krajewski, dans son essai sur le cinéma dans l'œuvre de Rodney Graham, précise le contexte de présentation de la pièce :

« *Un projectionniste pénètre dans une salle de cinéma remplie de spectateurs, baisse la lumière, ouvre le rideau, charge la bobine de film, et commence la projection. À la fin, il ou elle réembobine le film, ferme le rideau, et rétablit la lumière dans la salle. La séquence est répétée, encore et encore [...]. Graham a expliqué que son intention était "de créer un pastiche burlesque et un spectacle qui inspirerait des sentiments négatifs à l'égard du cinéma, que je haïssais de façon névrotique à cette époque". Récemment, il précisa : "J'étais jaloux des cinéastes qui, en tant que praticiens de la forme d'art dominante du XX^e siècle, pouvaient se targuer de toucher un public*

beaucoup plus large de façon plus profonde”. »

Dans la même volonté d'analyse des conditions de production et de réception de l'œuvre que celle déployée vis-à-vis de l'industrie du film, Rodney Graham s'est attaqué à la musique dans son inscription sociale. Tour à tour (ou tout à la fois) chanteur, musicien, compositeur ou producteur de disques, il démonte les mécanismes de construction des mythes de la musique populaire – pour laquelle il marque une prédilection – sur le mode grinçant et efficace du pastiche. Si les références à l'univers planant et introspectif de la musique psychédélique sont récurrentes, c'est pour mieux souligner la naïveté de l'adhésion à cette idéologie d'une libération de la perception, qui, en définitive, mobilisait les sens dans un repli improductif. Pour des œuvres comme *Aberdeen* (2000), diaporama sur fond musical rendant compte de la genèse du groupe Nirvana, Rodney Graham est parti sur les traces de Kurt Cobain, le chanteur du groupe ; avec *More Music for the Love Scene, Zabriskie Point* (2000), c'est en référence à Jerry Garcia, le chanteur et guitariste de The Grateful Dead, connu pour ses concerts interminables, que l'artiste propose une extension de la bande-son du film-culte d'Antonioni pour laquelle Garcia avait été sollicité.

Dans l'une de ses toutes dernières œuvres filmiques, inclassable et déroutante comme le sont souvent les nouvelles pièces de l'artiste, Rodney Graham s'est métamorphosé en un prisonnier qui tente, malgré les menottes qui l'entravent, de jouer du piano sous l'œil vigilant d'un policier. « *Peut-être suis-je un détenu provisoirement libéré afin d'aller interpréter [...] un morceau de piano préparé dans le style de John Cage* », s'interroge Rodney Graham, dans une de ses fameuses notices explicatives qui laissent généralement perplexe. Ce serait pourtant bien surtout à 4'33", le morceau entièrement silencieux du compositeur, que renvoie la scène, avec les gestes d'ouverture et de fermeture répétés du couvercle du piano par le prisonnier, comme une allusion directe à l'interprétation de la pièce de Cage par David Tudor, marquant les trois mouvements de l'œuvre par ces mêmes gestes. *A Reverie Interrupted by the Police*, au delà du vaudeville, pose peut-être la question fondamentale du rêveur aujourd'hui, et semble la situer dans son rapport à la musique. La réponse de Graham reste néanmoins ouverte : le prisonnier est emmené par la police, après l'étirement en longueur d'une action assez répétitive, et au prix d'une certaine pénibilité, la caméra nous ramenant finalement à la scène de théâtre vide où se sont déroulés les faits. Le rideau se ferme, puis le film, monté en boucle, recommence. Peut-être malgré la défiance à l'égard des conditions d'apparition et de réception de la musique qui doit mobiliser toute notre vigilance, puisque qu'elle agit sur nos sens, c'est bien par rapport à elle que nous devons continuer à nous questionner. Cependant, la conjonction dans *A Reverie...* du dispositif filmique (la projection) et de la dimension théâtrale (la scène, lieu de l'action), redoublée par la possible référence au 4'33" de Cage, semble élargir la notion de musique – comme le suggérait le compositeur par son geste radical – à toutes les manifestations de l'univers, conférant au référent musical une incommensurable portée.

[...]

Marcella Lista

Empreintes sonores et métaphores tactiles

Optophonétique, film et vidéo

Longtemps considérée sous l'aspect d'une mise en mouvement de la peinture, la « musique des couleurs » a tout d'abord acquis ses lettres de noblesse, au XX^e siècle, dans le cadre de l'historiographie de l'art cinétique. L'historien Frank Popper, et avant lui l'artiste tchèque Zdeněk Peřánek, ont œuvré dans ce sens, en privilégiant, au sein des arts de la lumière, une approche prioritairement visuelle. On relève moins fréquemment que Sergueï Eisenstein, dans le fil de ses réflexions sur les relations de l'image et du son au cinéma, accorde lui aussi à ce mythe ancestral une digression substantielle : « Réduire les contradictions existant entre la vue et le son, entre le monde que l'on voit et celui que l'on entend ! Les ramener à l'unité, et à un rapport harmonieux ! Quel travail passionnant ! » Procédant à un recensement critique, le cinéaste rend hommage à la riche tradition artistique issue de l'imaginaire baroque de la culture jésuite, dont le projet inachevé du « Clavecin oculaire » du père Louis-Bertrand Castel est l'œuvre exemplaire. Il lui attribue ainsi le rôle d'une investigation pionnière sur l'articulation de la vue avec l'ouïe, qui ouvre plus spécifiquement sur les médias audiovisuels.

Au cours du XX^e siècle, diverses générations d'artistes se sont attelées, par le biais des moyens électriques, à la mise en œuvre d'une « musique pour les yeux » accessible au plus grand nombre. Des expériences techniques fécondes prolongent en effet cette utopie : les dispositifs hérités des lanternes magiques, comme les boîtes lumineuses de Morgan Russell et de Thomas Wilfred ou les jeux de lumières de Kurt Schwerdtfeger et Ludwig Hirschfeld-Mack ; l'étirement temporel de la peinture en rouleaux, comme chez Duncan Grant, Viking Eggeling ou Hans Richter ; les claviers à lumières déclinés par Alexandre Scriabine, Vladimir Baranoff-Rossiné, Zdeněk Peřánek ou Alexander László ; l'investissement non figuratif du cinéma d'animation qui, chez les frères Ginanni-Corradini et Léopold Survage, dès les années 1910, offre un nouveau terrain d'exploration des « correspondances ». Cet instrumentarium renouvelle une question déjà présente dans les recherches du père Castel : faut-il ou non un accompagnement sonore à ces spectacles de lumière, ou bien la musique des couleurs peut-elle induire à elle seule une qualité musicale ? L'hypothèse d'une sensation réflexe a notamment été défendue par le siècle romantique avec la théorie médicale de l'« audition colorée ». Castel, quant à lui, considérait la « musique oculaire » comme un reflet de la musique des sphères (*musica mundana*), ceci au même titre que la musique instrumentale (*musica umana*). L'une et l'autre, la musique visible et la musique audible n'étaient pour lui que la manifestation, rendue perceptible pour les sens humains, de l'harmonie cosmique. Autrement dit, c'est par référence à un troisième terme commun, la « musique des sphères » qu'elles construisent leur relation d'analogie. Le père jésuite allait jusqu'à qualifier son invention de « musique à l'usage des sourds ». Cela suppose comme une conséquence logique la capacité d'un outillage spécifique à s'adresser à un sens pour compenser l'autre.

Parallèlement à cet héritage, les arts audiovisuels du XX^e siècle trouvent une autre origine fondatrice dans l'observation, engagée par l'acoustique de la fin du XVIII^e siècle, des marques de vibrations sonores, autrement dit de leur empreinte. C'est sous le nom de *Klangfiguren* [figures sonores] que le scientifique Ernst Chladni désignait dans les années 1790 des images montrant les empreintes créées par les fréquences sonores sur une fine plaque couverte de poudre de quartz. Ces figures régulières restituent sous une forme graphique les intervalles harmoniques (ill. 1). Le phénomène consistant à recueillir la trace graphique du son, objet de fascination tout au long

du XIX^e siècle, trouve son aboutissement, avec les technologies électriques, dans les médias d'enregistrement analogique du son : notamment le disque de gramophone, la piste optique du cinéma sonore, l'oscillographe, puis l'oscilloscope cathodique. Cette pratique d'une visualisation du son par contact direct de la vibration sonore avec la surface où elle vient dessiner sa forme propre, entretient un lien moins évident avec les arts du spectacle que ne le font les « symphonies de couleurs » se réclamant des recherches de Castel. Elle constitue pourtant l'origine de ce qui se développe au XX^e siècle sous le terme générique d'*intermedia*. Entendu dans le sens strict dont on attribue la paternité à László Moholy-Nagy, l'*intermedia* oppose à l'association extérieure des médias – une image accompagnée d'un son – la transformation physique d'un médium vers l'autre par des moyens électriques. Ici, le rapport du son à l'image s'organise en une relation à deux termes et entraîne une logique de réversibilité. Parce qu'on peut matérialiser les formes du son, alors il devient aussi possible de produire des phénomènes sonores à partir de formes visuelles. C'est à cette catégorie technologique que l'on doit rattacher un instrument de conversion lumière/son, conçu à l'usage des aveugles en 1912 par le docteur Fournier d'Albe : l'« Optophone ». Cet instrument, élaboré à l'université de Birmingham, utilisait une cellule de sélénium pour rendre audibles des perceptions spatiales : « Tout instrument dessiné pour traduire des effets optiques en effets acoustiques, ou la lumière en son, et substituant ainsi l'oreille à l'œil, peut être nommé, de façon appropriée, un "optophone" », précise Fournier d'Albe. D'abord pensé comme un capteur de lumière devant aider à l'orientation des non-voyants, l'instrument fut ensuite réélabéré, en 1914, en tant qu'outil de lecture : il consistait en une rangée de cinq rayons lumineux qui « scannaient » en quelque sorte la page imprimée, renvoyant à une cellule de sélénium diverses réflexions lumineuses, interprétées alors sous une forme sonore. Les sons produits avaient été harmonisés musicalement : chacun des cinq rayons lumineux produisait une note donnée. Au terme d'un apprentissage difficile de la part du sujet non-voyant, cette « musique optique » devait lui permettre de reconnaître les caractères imprimés à l'alternance de blanc et de noir que leurs formes exposaient à la cellule photoélectrique.

Au seuil des années 1920, au moment où Moholy-Nagy élabore sa proposition d'une « écriture sonore » au moyen du disque puis de la piste optique, le projet d'un optophone à usage artistique devient la pierre de touche des réflexions théoriques de Raoul Hausmann. Les deux artistes formulent ainsi parallèlement l'hypothèse d'une nouvelle musique, non instrumentale, qui serait entièrement produite par des procédés optiques. Chez Hausmann cependant, cette idée se développe en une investigation sur le fonctionnement même de la perception et s'articule en profondeur à l'utopie d'une extension du système sensoriel. Elle vise à créer un nouvel art total, en réinvestissant les outils de la musique des couleurs : son et lumière.

La théorie « optophonétique » d'Hausmann détourne les technologies les plus avancées de son temps au profit d'une exploration des possibles équivalences perceptives. Elle élabore en cela une véritable reconsidération des propositions de Castel, basées non plus sur la correspondance du son et de la lumière, mais sur leur conversion électrique. L'artiste dada esquisse par ce biais une conception de l'*intermedia* très différente de celle de Moholy-Nagy. C'est à l'aune du projet de l'optophone, encore méconnu aujourd'hui, que nous tenterons d'évoquer ici, à travers quelques jalons significatifs, le devenir des théories de Castel dans les médias audiovisuels.

« Construisez des optophones et écoutez la lumière du monde » : Hausmann et le laboratoire de l'intermedia

Dans l'historiographie des instruments convoquant conjointement le son et la lumière, l'optophone de Raoul Hausmann fait irruption par un biais inattendu. En septembre 1921, l'artiste dada publie son manifeste « PRÉsentismus » [« PRÉsentisme »] dans la revue hollandaise *De Stijl*, où il invite à la création d'un « nouvel art haptique ». C'est dans ce texte qu'il énonce les prémisses d'un art basé sur une conversion à double sens du son et de la lumière. Il s'y réclame en particulier de Thomas Wilfred : « Nous réclamons la peinture électrique, scientifique !!! Les ondes du son, de la lumière et de l'électricité ne se distinguent que par leur longueur et amplitude ; après les expériences de Thomas Wilfred en Amérique sur des phénomènes colorés flottant librement dans l'air, et les expériences de la T.S.F. américaine et allemande, il sera facile d'employer des ondes sonores en les dirigeant à travers des transformateurs géants, qui les transformeront en spectacles aériens colorés et musicaux... Dans la nuit des drames de lumière se dérouleront au ciel, dans la journée les transformateurs feront sonner l'atmosphère. »

[...]

L'*Haptizismus* formulé par Hausmann en 1921 correspond en fait à une tentative de théoriser une spécificité des médias électriques encore inexploitée sur le plan artistique : leur faculté à convertir les ondes sonores et lumineuses. À travers une poétique du contact, il s'agit d'appréhender le phénomène de l'empreinte qui est à la base des processus analogiques de conversion. Très peu de temps après, Moholy-Nagy publie son célèbre essai « Produktion.Reproduktion », où il invite au développement d'un langage graphique du son par l'intervention manuelle de l'artiste sur la matrice de cire. Fort de sa grande capacité théorique, Moholy-Nagy passe pour avoir mis en exergue ce mode opératoire : l'inscription du microsillon sur le disque – graphie sonore –, de même que la photographie du son sur la piste sonore du film – son optique – procèdent par contact, tant dans la phase de report que dans la phase de lecture. C'est à la généralisation de ce principe que se réfère Hausmann, lorsqu'il parle de perception haptique. À l'inverse du pragmatisme technologique de Moholy-Nagy, le dadaïste jette ici les bases d'une fantasmagorie digne de l'historien des médias Marshall McLuhan : celle d'une continuité directe entre les processus de conversion mis en œuvre dans les médias analogiques et le fonctionnement du système sensoriel de l'être humain. « Grâce à l'électricité, affirme-t-il, nous sommes capables de transformer nos émanations haptiques en couleurs mobiles, en sons, en nouvelle musique. [...] Il nous faut nous convaincre que le sens du toucher est mêlé à tous nos sens, ou plutôt qu'il est la base décisive de tous les sens. »

Le laboratoire d'un nouvel art total s'élabore dès lors pour Hausmann, à partir de 1921, dans le détournement esthétique des outils de conversion électrique. Une investigation technologique pointue apparaît dans trois cahiers de notes conservés aux archives de la Berlinische Galerie. [...]. Elles sont résumées dans son texte « Optophonétique », traduit en hongrois par Moholy-Nagy dans MA au mois d'octobre 1922, où Hausmann dresse l'inventaire d'un outillage hautement spécialisé. Outre la radiotélégraphie déjà mentionnée dans « PRÉsentisme », il passe en revue d'autres procédés tels que la « lampe à arc chantant », inventée par le physicien anglais William Du Bois Dudell en 1899, les toutes premières techniques d'enregistrement optique du son au cinéma, et enfin, cet instrument aujourd'hui oublié, destiné à permettre la lecture aux aveugles : l'optophone de Fournier d'Albe.

[...]

Chez Hausmann, l'appréhension des matériaux purs de la lumière et du son ramène la question du langage au cœur de l'expérience physiologique, entendue comme une opération de « traduction » effectuée par les sens. À ses yeux, le fait que les sens fonctionnent de manière compensatoire, et donc étroitement interdépendante, contient en germe une potentielle révolution sémantique, qui est la portée même de l'optophonétique : « le cerveau, organe central, complète pour ainsi dire un sens à travers l'autre. »

[...] Dans la théorie de l'artiste, l'optophone représente tout à la fois un réel objet d'investigation technique, et la métaphore d'une convertibilité universelle des sens, une sensorialité étendue, en prise directe avec le mouvement continu de l'espace vibratoire.

[...]

Les circonstances d'évolution de l'optophone de 1922 jusqu'au « Spektrophone électrique » de 1931, et sa transformation parallèle en machine à calculer demeurent en partie obscures. Il reste que, du point de vue de l'histoire de l'intermedia, les propositions théoriques d'Hausmann devraient occuper une place significative : elles forment le pendant complémentaire à celles de Moholy-Nagy. Aspirant à l'établissement fonctionnel de nouveaux moyens musicaux, Moholy-Nagy envisageait l'examen systématique des sillons du disque afin de déterminer une sorte d'« alphabet » de la graphie sonore. Hausmann conçoit un art total électrique, où s'exprime une forte logique d'hybridation, dessaisie de toute maîtrise analytique. Cette hybridation s'opère non seulement entre les effets sensoriels visés, mais encore dans le montage des divers appareils de conversion de l'énergie électrique qui sollicitent le dialogue du son et de l'image. Le décalage de posture entre les deux artistes peut être apprécié à l'aune de l'opposition que Friedrich Kittler a soulignée, dans son histoire des médias, entre la traduction, pratique ancestrale du langage, et la transposition que visent les technologies électriques de conversion. « Tandis que la traduction perd toutes les singularités au profit d'un équivalent d'ensemble, remarque-t-il, la transposition médiatique procède de manière ponctuelle et sérielle. » Si l'une s'investit de manière qualitative dans le processus, l'autre s'inscrit de manière fonctionnelle dans un résultat terme à terme. La prise en compte globale des outils de conversion électrique et leur combinaison complexe dans l'optophonétique rapportent davantage la démarche esthétique d'Hausmann à la dynamique « processuelle » de la traduction, qu'à la finalité productive de la transposition explorée au même moment par Moholy-Nagy.

[...]

Le « spectateur saisi dans sa totalité » : le film sonore comme dispositif de perception

Le potentiel de l'intermedia, pressenti par Raoul Hausmann dans sa théorie optophonétique, renouvelle en profondeur la question de la synesthésie en fonction de l'évolution technologique. L'optophone donne à penser l'œuvre comme un instrument de perception pour le spectateur : un dispositif électrisé dont l'activité révèle les connections possibles, d'un registre sensoriel à l'autre, au sein du système nerveux. Avant que les arts électroniques ne s'emparent de cette idée, le cinéma sonore prend en charge la réflexion critique qui en découle. L'adoption, à l'échelle industrielle, du son dit « synchrone » (fixé sur le même support que l'image) à la fin des années 1920, invite en effet les artistes à repenser les moyens de la synesthésie.

À ses débuts, le cinéma s'était profilé comme un perfectionnement technologique de la « musique pour les yeux ». Le cas des frères Arnaldo et Bruno Ginanni-Corradini, abandonnant, entre 1910 et 1912, leur piano chromatique pour peindre des compositions abstraites à même la pellicule de celluloïd, en a été le premier exemple.

Le son synchrone, à la fin des années 1920, entraîne en revanche une série de repositionnements. Un débat très représentatif sur ce point se développe dans les *Farb-Ton-Forschungen* [Congrès Couleur-Son], organisés à Hambourg par Georg Anschutz, entre 1927 et 1934. D'envergure internationale, ceux-ci réunissent artistes et scientifiques autour des expérimentations synesthésiques. La contribution de l'artiste tchèque Zdenek Pesánek, notamment, y relativise les intérêts du support filmique avec une double argumentation. Pesánek fait une démonstration de son propre instrument, un clavier surmonté d'une sculpture translucide filtrant la lumière colorée, baptisé « Spectrophone ». Tout d'abord, il l'inscrit dans l'histoire d'un art de la lumière et du mouvement qui, des pyrotechnies baroques aux fontaines lumineuses de l'ère industrielle, s'exprime dans un espace tridimensionnel. Ensuite, il pointe ce qu'il considère être une autre limite du support cinématographique : son caractère fixe, enregistré. La piste optique implique en effet la perte de l'interprétation vivante, qui était une articulation importante de l'analogie musicale, telle qu'elle était véhiculée dans la « musique des couleurs ». Ainsi, les instruments et théories esthétiques qui perpétuent l'héritage du père Castel évolueront, à partir des années 1930, vers un contre-modèle du film sonore. Thomas Wilfred, dans la polémique qui l'opposera au mathématicien Edwin Blake, revendiquera à son tour les spécificités d'un *Art of Light* autonome : profondeur, chromatisme nuancé, mouvement lent et enfin, règne du silence.

Oskar Fischinger adopte immédiatement la position inverse, saisissant dans le cinéma sonore la possibilité de parfaire les moyens de la synesthésie. À l'occasion du deuxième « Congrès Couleur-Son », en 1930, il relève les phénomènes perceptifs qui transforment en profondeur le rapport du spectateur à l'œuvre [...]

Fischinger révèle ici ce qui sera l'enjeu de la synesthésie dans le cinéma expérimental. Se débarrassant des théories systématiques des correspondances, qui régissaient les claviers à lumières, le film abstrait est à même d'activer une perception intuitive unitaire par un traitement homogène des moyens acoustiques et des moyens visuels. C'est dans la série des *Studien* en noir et blanc, que l'artiste donne forme à cette totalisation électrique de la synesthésie. Avec des choix musicaux au tempo particulièrement rapide et rythmé, tels que la Cinquième danse hongroise de Brahms (*Studie Nr. 7*, 1930), ou l'*Apprenti sorcier* de Paul Dukas (*Studie Nr. 8*, 1931), il tire parti d'un dynamisme graphique jusque-là étranger aux instruments de la « musique oculaire ». Les formes blanches sur fond noir animent l'espace de façon fulgurante, concrétisant ce que Ricciotto Canudo, le premier théoricien du cinéma, soulignait comme étant la spécificité du film : la stylisation. Dans des figures synesthésiques telle que la « scission des atomes », associée à la parabole de l'apprenti sorcier dans *Studie Nr. 8*, la convergence des sens est plus qu'un simple effet spectaculaire. Elle renvoie clairement, chez Fischinger, aux processus primaires de l'expression vitale et restitue le moment de l'origine comme une totalité sensorielle antérieure au langage verbal.

[...]

Au tournant des années 1960, l'usage du *flicker* [clignotement] constitue un autre terrain de recherche qui implique les moyens audiovisuels du cinéma au niveau d'un travail sur la perception. [...] En procédant à un éblouissement agressif de la rétine, le flicker instaure un facteur de continuité entre la vision et l'audition. Il rend en effet inopérante l'action protectrice des paupières et ramène ainsi la vision à une expérience proche de celle des sensations auditives. Paul Sharits, aux États-Unis, en fait la base de son travail filmique. Puisant aux critiques formulées par Eisenstein sur la synesthésie, il tire un parti analytique du processus de montage. Sur le plan de l'image, il radicalise

le flicker jusqu'à attribuer à chaque photogramme une couleur différente. Sur le plan du montage image-son, il travaille de même à une subversion des attentes perceptives du spectateur. Mettant en doute la croyance en des règles de correspondance fixes entre l'image et le son, Sharits fonde son œuvre sur la recherche de ce qu'il nomme « des analogies opératoires entre des manières de voir et d'entendre ». [...]

Dans *Shutter Interface [Interface obturateur]*, quadruple-projection réalisée en 1975 à Artpark, le son révèle la structure de l'image à un autre niveau. C'est dans l'activité électrique du cerveau lui-même que Sharits trouve la source de sa composition.

À cette fin, il a enregistré son propre rythme alpha (l'un des cycles du cerveau, correspondant à son activité régulière, découvert dans les années 1930) [...].

Le son abstrait, s'inscrivant en négatif par rapport à lumière, crée un cadre percussif signifiant la structure rythmique des plages de couleurs, mais sans que cet agencement soit perceptible pour le spectateur. Pour Sharits, l'efficacité des analogies entre voir et entendre repose précisément sur un processus de basculement de la perception en deçà de toute possibilité de contrôle conscient :

« Je dirais, de manière générale, qu'une grande partie de l'œuvre a à faire avec les seuils de perception. Elle nous conduit aux limites de nos capacités perceptives, de sorte que, souvent, on ne peut dire si ce dont on est en train de faire l'expérience est dans l'œuvre ou en soi-même. Je pense qu'il y a ainsi un dialogue entre le spectateur et l'œuvre au sens où la perception est une sorte de résultat des deux interagissant. À ce type de niveaux, pas mal de confusion perceptives et de perceptions réellement erronées peuvent se produire. »

Le travail de Sharits sur les seuils de perception conduit à son degré radical la sollicitation physique du spectateur dans le dispositif filmique. Celui-ci se trouve impliqué au cœur de l'œuvre, exposant son système sensoriel tout entier à la manière d'une surface d'impression.

« Un champ d'énergie » : la vidéo comme dispositif d'interaction

[...]

Une archéologie de la première génération des expériences vidéo montrerait que, tout comme la musique instrumentale a été le modèle opératoire du cinéma abstrait, et elle le reste encore dans de nombreuses expériences aujourd'hui, le son électronique a été le modèle opératoire de la vidéo. De même que les générations des cinéastes qui précédaient, les premiers artistes de la vidéo ont élaboré leur propre outillage afin de sonder les équivalences du visuel et du sonore. Steven Beck et Jud Yalkut développent dès le milieu des années 1960 des synthétiseurs vidéo sur le modèle des synthétiseurs audio. Peu après, Steina et Woody Vasulka procèdent directement à la mise en image des sons, produits par des synthétiseurs et des oscillateurs :

« Nous injectons des fréquences dans le moniteur pour étudier les modes d'interférence. [...] En jouant de cette interaction – le son produisant de l'image – nous avons compris qu'il y avait là un unique matériau : ce sont des voltages et des fréquences qui produisent le son et l'image. Cette unicité du matériau de base a sans doute été pour nous la découverte la plus importante avec l'interactivité. Ainsi nous pouvions générer, ou contrôler, l'image par le son. Et ce matériau avait pour nous une réalité physique », explique Woody Vasulka. Les expériences auxquelles il se réfère débutent avec *Evolution* (1970), une bande où apparaissent des figures anthropomorphes. Steina et Woody Vasulka y créent non seulement des images à partir de signaux audio, mais produisent aussi le son à partir du feedback vidéo. Les signaux vidéo serviront fréquemment de source sonore dans les œuvres ultérieures : le son électronique étant ainsi créé par l'interface d'un synthétiseur audio. Dans *Soundprints* (1972), les deux artistes désacralisent l'usage esthétisant des courbes d'oscilloscopes. Ils provoquent un parasitage de ces courbes en utilisant

« deux enveloppes sonores d'un synthétiseur audio, modulant les entrées en X et en Y d'un convertisseur de balayage programmé sur un mode de stockage/dégénérescence des informations ». Le titre emblématique de cette œuvre, *Empreintes sonores*, renvoie à l'imaginaire et aux pratiques qui ont mis en exergue le caractère proprement physique du son par sa manifestation tactile : empreinte, trace ou inscription, sur une surface devenue écran de lecture.

L'œuvre de Gary Hill développe de multiples variations à partir de cette continuité technologique. Sa série de pièces vidéo concentrée sur les rapports son-image s'ouvre avec *Electronic Linguistics* (1978) en utilisant des signaux sonores comme matériau de base pour composer une image abstraite où pixels, micro-structures et trames ondoyantes émergent comme autant d'unités lexicales d'un nouveau langage.

[...]

Les arts visuels ont été renouvelés en profondeur, au XXe siècle, au contact avec les arts du son. On admet que la peinture a puisé dans le paradigme musical, au tournant des années 1910, un important ressort de l'abstraction. Les débuts du cinéma abstrait, mais aussi l'essor des arts électroniques, sont également marqués par une confrontation formelle et structurelle avec le domaine sonore.

L'instrumentation de la musique des couleurs offre un intéressant précédent à cette disposition, en tant qu'elle pense l'association de l'image et du son, sans le détour du langage verbal, à partir d'une investigation ontologique sur le fond commun des sens. Dans le développement des médias audiovisuels, deux tendances s'y apparentent. Dans la première tendance, l'œuvre se constitue en un dispositif de perception : elle est conçue comme un instrument qui structure l'expérience sensible du spectateur. Le principe de projection qui définit la forme cinématographique en offre le modèle opératoire, en agissant sur le spectateur comme sur une surface d'impression. Dans la seconde tendance, l'œuvre tisse un dispositif d'interaction : elle s'élabore comme un outillage qui entretient avec le système sensoriel un rapport d'analogie et admet dès lors l'activité du spectateur sous la forme d'une « mise en réseau » organique. Cette dynamique se réalise dans la continuité électronique propre à la vidéo, et elle intègre en dernière instance la présence physique du spectateur dans le corps même de sa trame constitutive. Dans ces deux types de dispositifs, l'électricité n'est pas seulement le véhicule des effets audiovisuels, elle est le facteur et le modèle d'une transmission dont l'immédiateté opère en deçà du langage : entre les médias, entre les sens, entre l'œuvre et le spectateur.

[...]

Pascal Rousseau

Concordances

Synesthésie et conscience cosmique dans la Color Music

Dans *De l'âme*, Aristote évoquait l'existence d'un *sensus communis*, un « sens commun » qui, sans annuler la discrimination des cinq facultés d'éprouver le monde, permettait de saisir les êtres, leur nombre, et surtout d'opérer une première synthèse des données externes, préalable à la pensée de l'intelligence entre les individus : un sens, plus élevé, de la conscience humaine mais aussi de l'harmonie, augurant toute une esthétique communautaire du plaisir. Le *sensus communis* est le sens du partage, prodrome à un partage du sens où se cristallise la communauté dans une *politique* du sensible. C'est à cette ambition « démocratique » que répond tout le projet romantique dans sa recherche d'un art total susceptible de produire, dans la mixité des sons, des couleurs, voire des parfums, un sentiment extatique qui dépasserait l'état fragmentaire du monde, l'individualité exilée des êtres, pour recréer l'unité primitive d'une « conscience cosmique » immémoriale, sans finitude : un fantasme d'unité que les avant-gardes technostiques des années 1960 vont réactiver sous la forme d'installations multimédia mêlant narcotiques, images et sons, pour porter à son apogée l'horizon transcendantal de la synesthésie moderne, avec pour objectif la réalisation messianique d'une harmonie sociétaire élargie aux dimensions du « village global ».

« L'esprit d'unité matérielle » : fusion des sens et communion des êtres

« Il faut jeter au feu toutes les théories politiques, morales et économiques, et se préparer à l'événement le plus étonnant, le plus fortuné qui puisse avoir lieu sur ce Globe et dans tous les globes, AU PASSAGE SUBIT DU CHAOS SOCIAL À L'HARMONIE UNIVERSELLE. »

C'est ainsi que Charles Fourier ouvre sa *Théorie des quatre mouvements* (1808), où il se propose d'élucider le mystère de la concorde entre les individus dans « l'écart absolu » du plaisir : une théorie de l'harmonie universelle (un « eudémonisme radical », nous dit Barthes) fondée sur un équilibre instable du désir dont la scène la plus *civilisée* serait « l'orgie de musée », une exposition simple et brutale de « tout ce que l'on peut désirer », où l'envie serait préservée de la satiété dans l'ivresse de la variété. L'économie politique se mue en une esthétique de la « richesse », une « Domestique » du bonheur dont il faut décrypter les signes « hiéroglyphiques » par un calcul des « attractions et répulsions passionnelles » basé sur l'analogie cosmogonique, la « correspondance formelle entre les différents règnes de l'univers » (social, animal organique et matériel), entre les formes, les couleurs, les sons et les passions :

« 6.	Ut.	Amitié	Violet.	Addition.	Cercle	Fer.
7.	Mi.	Amour.	Azur.	Division.	Ellipse.	Étain.
8.	Sol.	Paternité.	Jaune.	Soustraction.	Parabole.	Plomb.
9.	Si.	Ambition.	Rouge.	Multipliaton.	Hyperbole.	Cuivre.
10.	Ré.	Cabaliste.	Indigo.	Progression.	Spirale.	Argent.
11.	Fa.	Alternante.	Vert.	Proportion.	Quadratrice.	Platine.
12.	La.	Composite.	Orangé.	Logarithme.	Logarithmique.	Or
13.	Ut.	UNITEISME.	Blanc.	Puissances.	Cycloïd	Mercure. »

Les couleurs du spectre s'enchaînent ici en ordre diatonique, dans un parfait symbolisme de l'octave qui réactive le mythe pythagorien de la musique des sphères et dont Fourier dresse une cartographie dans une immense gravure en couleurs imprimée en 1836 sous le titre *Théorie sociétaire de Charles Fourier. Gammes et échelles diverses*, où se déploie tout un jeu de correspondances entre les différents arts réunis sous le mode fédérateur de « l'opéra ».

L'opéra est pour Fourier un « sentier d'unité » car c'est « l'assemblage de tous les accords matériels mesurés ». Dans l'alliance de la vue et de l'ouïe, il permet « l'éducation sociétaire » où l'individu assimile « l'esprit d'unité matérielle ». C'est donc dans l'office symbolique de la dramaturgie, « fonction sacrée, comme emblème de l'unité générale », que se forme la « phalange d'essai », l'amorce primitive de la société future. On le voit, c'est bien une économie du sensible qui préside, chez Fourier, à une politique de la concorde : une esthétique du partage qui, pour reprendre les termes récents de Jacques Rancière, se pense avant tout comme une « pensée de la configuration du sensible qui instaure une communauté ». Fourier prolonge clairement le rêve platonicien d'une « cité chorale » s'enchantant sans cesse de jouer à l'unisson sa propre loi d'harmonie, quelques années avant que Richard Wagner ne pense « l'œuvre d'art collective de l'avenir » (*das gemeinsame Kunstwerk der Zukunft*) comme modèle à « toutes les institutions communales futures ». Il faut, pour cela, en finir avec l'illusion de l'autonomie des différents arts dans laquelle Wagner et, avant lui, Fourier perçoivent le symptôme de la défaite de la collectivité, le règne de « l'égoïsme ».

Et ce sera la musique, art dominant, immatériel, le plus abstrait, le plus empathique aussi, qui assurera le « désir d'unité ». Car, avant même que le principe d'une « musique pure » ne soit formulé (il faudra attendre précisément Wagner pour voir apparaître le terme de « musique absolue »), c'est bien le langage supralinguistique de la musique qui autorise le projet esthétique de la fédération. La musique est un langage de rapports, mathématique et sensible à la fois, le langage même de l'analogie, qui remplace les choses par l'ordre qui les lie et produit, dans cette même intelligence du rapport, la réalité mystérieuse de la foule, transie dans la puissance rythmique. Comme le rappelle Rancière, « *c'est cette abstraction qui transforme l'"esthétique" en "religion" dernière et qui permet à la musique d'instaurer, par les voies les plus directes, la communion la plus sensible des hommes dans la reconnaissance de leur grandeur chimérique* ». La musique est donc l'arme politique du projet esthétique moderne, la puissance permettant de susciter le sentiment indicible d'une communion cosmique pulvérisant toute finitude, où le spectateur s'abandonne dans le vertige de la sensation pour mieux adhérer au mythe unanime d'un espace illimité – ce que Mallarmé, d'un mot emprunté à la magnificence des anciennes liturgies, appelle les « fêtes futures » :

« Le miracle de la musique est cette pénétration, en réciprocité, du mythe et de la salle [...] l'orchestre flotte, remplit et l'action, en cours, ne s'isole étrangère et nous ne demeurons des témoins : mais, de chaque place, à travers les affres et l'éclat, tour à tour, sommes circulairement le héros [...]. Notre communion ou part d'un à tous et de tous à un [...]. Une magnificence se déploiera, quelconque, analogue à l'Ombre de jadis. »

La salle de concert sera l'ancre de cette nouvelle liturgie du lien. Mallarmé, toujours lui, parlera d'un « souhait moderne philosophique et d'art ».

La musique s'est, entre-temps, émancipée de la *mimesis* pour consolider son pouvoir d'empathie, en se singularisant des conventions de la langue alphabétique. C'est dans le « Programme » expliquant la *Neuvième Symphonie* de Beethoven que Richard Wagner emploie, pour la première fois, le terme de « musique absolue », repris ensuite, en 1849, dans *L'Œuvre d'art de l'avenir*. Wagner y évoque le « langage absolu des sons », un langage non inféodé à la langue plus limitée des « mots ». L'expression se répand mais trouve, cinq ans plus tard, en 1854, un nouvel horizon conceptuel dans *Du beau dans la musique* d'Édouard Hanslick, pour qui la musique devient un pur jeu de rapports « abstraits ».

Non seulement Hanslick consacre le glissement historique de la « musique vocale » à la « musique instrumentale » (un glissement corroboré par la montée en puissance de la symphonie) mais il en déduit l'impossibilité naturelle de la musique à coller

au langage articulé, à produire un contenu d'ordre sentimental susceptible d'être formulé par le verbe. La « musique pure » sera la langue absolue, la parole libérée de l'inconscient, qui immerge, sans médiation, l'auditeur dans un milieu d'idéalité où se révèle la conscience collective. Bergson poussera la réflexion dans *L'Évolution créatrice*, où la langue n'est plus qu'un prolongement technique de l'homme effaçant la béatitude de l'union primitive, édénique. La « langue souveraine » de la vibration pure, le son et la couleur, peut dès lors imposer un spectacle d'un genre nouveau, une féerie synesthésique propulsant les spectateurs, par la seule synchronisation des sens, dans un rituel d'autoconsécration de la communauté : « *L'eucharistie de la présence réelle à soi d'un peuple défini comme communauté des origines, d'un peuple appelé à devenir lui-même l'œuvre d'art totale* ».

« Papillone » et « composite » : l'esthétique de la variété

Il faut pour cela désarmer la puissante contrainte de la séparation des arts, imposée par le modèle classique de Lessing sur une véritable hiérarchie des sens (du tact à l'ouïe, selon une échelle croissante de dématérialisation de la sensation). Et le dialogue de l'ouïe et de la vue sera le moyen le plus immédiat d'élargir la perception à un espace aimanté par le dialogue des sens, l'espace symbolique de la « reconnaissance par l'amour » : « *Chacune des facultés de l'homme est limitée, mais ses facultés réunies, d'accord entre elles, s'entraident – en d'autres termes, ses facultés s'aimant mutuellement constituent la faculté universellement humaine illimitée, qui se suffit à elle-même.* » L'orchestration des sens conditionne ainsi l'unité triadique entre l'Art, l'Homme et le Peuple. Avec, pour corollaire, l'idée d'en finir aussi avec la distinction entre les arts de l'espace (peinture, sculpture, architecture) et les arts du temps (poésie et musique) pour mieux assurer la *puissance en acte* de la représentation et la *mise en scène* de la communauté. La peinture, impuissante à initier la *dynamis* nécessaire à l'attraction universelle, doit se doter de mobilité pour accéder au régime esthétique moderne de la « sympathie », l'emprise idéomotrice de l'*Einführung*. Charles Fourier commente cette « puissance conciliatrice » du mouvement qui crée le *consensus*. La « papillone » et la « composite », les deux « passions distributives » qu'il décrit comme responsables de l'harmonie sociétaire, sont des lois d'alternance ; l'équilibre du phalanstère ne s'épanouit que dans « la variété et l'enchaînement des plaisirs, LA RAPIDITÉ DU MOUVEMENT ». Ce sera l'antidote de la monotonie qui émousse le plaisir et avorte l'instinct de communauté : « *En industrie comme en plaisirs, la variété est évidemment vœu de la nature. Toute jouissance prolongée au-delà de deux heures sans interruption, conduit à la satiété, à l'abus, émousse les organes et use le plaisir. [...] La variété périodique est besoin du corps et de l'âme, besoin de toute la nature.* » Jusqu'à l'embellie vertigineuse, le point « aveugle » limite de la « composite », dont Fourier nous donne une définition magnétique digne de Mesmer : « *C'est l'entraînement des sens et de l'âme, état d'ivresse, d'aveuglement moral, genre de bonheur qui naît de l'assemblage de deux plaisirs, un des sens, un de l'âme.* » L'enchantement face au monde se maintient donc dans une savante pondération des plaisirs, avec, ce qui en fait une pensée résolument moderne, toute une réflexion sur l'économie cognitive de l'attention.

C'est ce régime moderne du visible qui motive les premières réflexions sur la « musique colorée », celles notamment menées, dès le début du XVIII^e siècle et dans les pas du système cosmogonique d'Athanasius Kircher, par l'abbé Louis-Bertrand Castel et son projet de « clavecin oculaire ». Castel le dit lui-même, la genèse de cet instrument est née d'une réflexion sur les limites « statiques » de la peinture :

« *Mille fleurs dans un parterre sont une diversité au premier coup d'œil ; au second, c'est la même diversité, et dès lors sans attendre le troisième, c'est de la monotonie, de l'ennui, du dégoût. Dites le même des couleurs d'un tableau.* » Car, prend-il soin

de préciser, « *l'harmonie consiste essentiellement dans une diversité mobile. C'est cette mobilité qui produit la vraie diversité capable de plaire, de piquer, de passionner. Tout ce qui est immobile est monotonique [...]. La cause générale de toutes sortes d'agréments est la diversité des choses de même espèce, c'est-à-dire la diversité et l'unité, ou en général l'harmonie.* »

Castel ne voit dans la peinture que des corps inanimés, et dans la fixité du coloris, qu'un incarnat dépourvu d'*anima*. Il lui oppose la peinture animée et vivante des couleurs du clavecin oculaire, des « *tableaux mouvants et mobiles avec une agilité qui en relèvera d'autant le charme et l'enchantement* ». Son clavecin oculaire, mis au point vers 1725, est doté d'un clavier de touches activant de fines lamelles de tissus imprégnées de différentes teintes qui, à l'appel de la note, vont passer devant une flamme, laquelle, sur le principe de la lanterne magique, active une projection spectrale de lumière colorée.

Plus que la pertinence des corrélations physiques entre sons et couleurs, c'est le principe d'« enchaînement » qui est ici visé. « *Car l'harmonie n'a jamais été après tout que nombre, mesure, rapport.* » De là, la construction par Castel d'une règle chromatique, ce qu'il appelle « l'analogue *Optico-Acoustique* », qui permettra d'établir tout un jeu eurythmique de pondération des couleurs sur l'écran : « un petit mouvement alternativement et fréquemment mêlé de repos », le « piquant [de] l'alternative d'un mouvement ». Le clavecin oculaire doit nourrir le sentiment d'existence du spectateur par le renouvellement constant des impressions, l'effet de surprise démultiplié par la dissémination des appareils dans toute la ville (« *on fera toute sorte d'instruments de couleurs, c'est-à-dire autant d'instruments de couleurs que d'instruments de sons* »). Castel s'adresse à une conscience moderne qui a peur d'être confondue avec les objets et tente de créer perpétuellement des formes insaisissables pour mieux esquiver un sentiment de finitude : « *La diversité infinie seule, le nombre infini, l'infini seul, peut nous donner un vrai, solide et parfait plaisir sans dégoût.* » Cet « air d'infini » d'une image qui se dérobe dans la métamorphose permanente est déjà obtenu partiellement par l'Anglais Richard Bradley dans un dispositif visuel à deux miroirs angulaires, qui anticipe le mécanisme du kaléidoscope breveté par David Brewster, un siècle plus tard, en 1819. Brewster reprend alors, littéralement, certaines explications de *L'Optique des couleurs* de Castel et, s'inspirant du projet de clavecin oculaire, propose d'utiliser un kaléidoscope sur pied, projetant des formes de différentes couleurs, au moyen de réflecteurs faisant varier les teintes selon une vitesse de rotation qui s'adapte au rythme d'une musique d'accompagnement. Le vertige hypnotique des couleurs en mouvement brouille l'intelligence des rapports entre l'art, la vie et les autres formes de l'expérience collective. La salle de concert devient le lieu du *consensus*.

« Electric Dreams » : la télépathie et la vision technognoise

C'est ce projet post-romantique hérité de la *Naturphilosophie* que va mettre en place Louis Favre, un pionnier de la « musique des couleurs » en France. S'appuyant notamment sur la découverte récente d'instruments de transcription sonore de la lumière (le « photophone » d'Alexander Graham Bell), Favre construit vers 1885 un « clavier de couleurs », dont chacune des touches serait associée à une teinte pour produire un « nouvel art de la couleur mobile ». Un système de diaphragme, avec modulation de l'intensité lumineuse par variateur électrique, permet de maîtriser plus ou moins l'apparition spectrale des couleurs. Un procédé similaire est élaboré, au même moment, par les Anglo-saxons Bainbridge Bishop et Alexander Wallace Rimington. Et l'on se met à croire, tel le critique de l'*Art musical*, qu'il « *faut se faire à cette idée que, sous le régime de nos arrière-petits-neveux, les orchestres seront remplacés par des toiles colorées, tandis que des boîtes à musique joueront*

des couleurs dans nos musées de peinture. Beethoven se fera admirer comme peintre, et l'on applaudira Rubens comme musicien. » Louis Favre établit, pour ce faire, tout un système de gammes chromatiques, avec hauteur, intensité et timbre, commençant par le rouge (une couleur dont la fréquence correspond aux notes sonores basses) pour culminer au violet, avec tout un ensemble de variations rendues possibles par le jeu des saturations de couleurs (une teinte claire étant considérée comme plus haute qu'une teinte sombre). Or, tout comme dans la réflexion menée par Diderot à partir du « ruban de couleurs » du clavecin de Castel, ce spectre n'est qu'une métaphore de la concorde unanime entre les espèces. De *La Vérité. Pensées* (1889) à *La Musique des couleurs* (1900), Favre consacre de longs développements à « l'union des peuples », à la « fraternité » cristallisée dans la concorde des sens :

« Par son moyen, tous les peuples arrivent à posséder des éléments psychiques communs et des éléments d'entente [...]. L'art établit un lien entre les hommes [...]. La solidarité des produits de l'esprit humain établira la solidarité des esprits et des cœurs, manifestation de la solidarité universelle. »

À cette fin, il associe le modèle mécaniste de la perception au paradigme magnétique de la fraternité universelle. L'emprunt au *Système électrique des corps* (1805) de Johann Wilhelm Ritter est à peine voilé. L'influx électrique, généralisé depuis l'invention de la pile par Volta en 1800, devient le « *Sinnenstoff* », la « substance des sens », avec une reconfiguration complète de l'économie cognitive de la sensation. Les stimuli ne seraient plus la lumière, les odeurs, le son... mais l'électricité, cet « excitant universel de tous les sens », le « sens originel » dont les cinq sens connus ne seraient que des formes de particularisation. De nombreuses tentatives, qui atteindront leur apogée au passage du siècle, iront dans ce sens, à l'instar des thèses monistes de Félix Le Dantec, pour qui les « appareils électriques » vont permettre le débordement d'un sens sur l'autre avec, à terme, la suprématie du sens de la vision, « *la possibilité de l'extension à tous les phénomènes, de l'étude optique directe* ». Cette reconfiguration électrique de la perception a une double incidence. D'une part, elle pousse Le Dantec à substituer à la notion anatomique de sens celle, plus structurale, de langage [*« le langage-couleur, le langage-timbre, le langage-palper, le langage-odeur, le langage-saveur »*]; d'autre part, et c'est son corollaire, elle le conduit à privilégier le passage d'un langage à un autre, par une simple « commutation des récepteurs physiques » qui serait le propre de la méthode scientifique. Plus que la traductibilité, c'est la possible réversibilité de cette traduction d'un langage à l'autre qui donne une dimension nouvelle à l'ambition synesthésique d'une langue universelle de la sensation, voire d'un sens se donnant lui-même sans aucune médiation, dans la transmission directe de la pensée. C'est le fantasme unanimiste de la télépathie, un terme qui vient juste de voir le jour, en 1882, dans les travaux de Frederick W. H. Myers, associé à celui de « télésthésie », comme si, d'emblée, le transfert de la pensée était une modalité mystérieuse du *transport* des sens. Car les technologies de la transmission sans fil font penser à l'imminence d'un nouvel âge de la communication, important la *tekhnhè* (Jacques Derrida parlera de « *tekhnhè telepathikè* ») au sein même de l'échange des « passions » : une parousie technospiritualiste.

Louis Favre, directeur de la Bibliothèque des méthodes dans les sciences expérimentales, s'est à cet effet inspiré de *La Psychologie naturelle* de William Nicati, citée en référence de sa *Musique des couleurs*. Il y découvre non seulement le principe d'un « harmonium interprète » dérivé du clavecin de Castel, mais également toute une modélisation électrique de la perception qui confirme l'orientation précybernétique de la *Color Music*. Dès 1895, dans sa *Théorie physique de la pensée. Corollaire d'une théorie de la couleur*, Nicati réduisait les réflexes cognitifs à un « jeu de force électrique » et l'émotion à « une variation d'état ou de potentiel ou simplement évolution électrique ». Dans *La Psychologie naturelle*, il propose de construire, sur

le principe d'un résonateur photosensible, un « œil artificiel rudimentaire » destiné aux aveugles mais dans lequel il voit déjà l'outil d'une vision prothétique, hyperperformante, élargie à l'ensemble de la population, une vision démultipliée ultradémocratique (on retrouve là les réflexions de Raoul Hausmann sur l'« Optophone »). Cette synesthésie électromagnétique sert ainsi de levier pour libérer la représentation des contraintes de la *mimesis* ; elle doit, à terme, donner naissance à un art purement abstrait, immatériel, flottant tel un effluve magnétique envoûtant les spectateurs, chargé d'une énergie qui galvanise les corps et les esprits pour les porter vers les sphères plus « élevées » d'un inconscient primitif, unanime. Il s'agit bien de réaliser l'utopie radicale de l'abstraction : l'horizon télépathique d'une communication émotionnelle immédiate dans le bain de la vibration pure, réalisation messianique du rêve ancestral de la *lingua adamica*, ouverte aux dimensions cosmiques de l'univers à l'ère des technologies de la télégraphie sans fil. [...]

Thomas Y. Levin

**« Des sons venus de nulle part » : Rudolf Pfenninger et l'archéologie du son synthétique
De « l'alphabet gravé » à « la notation opto-acoustique »**

I. Lecture

En 1981, un certain Arthur B. Lintgen faisait sensation dans la presse par son étrange aptitude à « lire » – de façon constante et fiable – des disques de gramophone. Scrutant les sillons de disques noirs en vinyle qui ne comportaient aucune étiquette, il identifiait non seulement les morceaux mais aussi, parfois, le chef d'orchestre ou la nationalité de l'orchestre. On peut se demander si « l'homme qui voit ce que les autres entendent » (ainsi qu'il est qualifié dans le titre du long article que consacre le *New York Times* à cet homme doté d'une aptitude aussi insolite) faisait réellement ce qu'il prétendait faire, mais, quoi qu'il en soit, sa performance et l'accueil très large qu'elle reçut (comme le montre, par exemple, son apparition par la suite dans *Time Magazine* et le *Los Angeles Times* aussi bien que dans l'émission de télévision d'ABC *That's Incredible*) ont valeur d'allégorie culturelle ; elles constituent en effet une « mise en scène » de la lisibilité au moins *potentielle* de la trace encore indexicale du gramophone au moment même où – avec l'avènement, au début des années 1980, du disque compact et de son mode d'encodage numérique – le phénomène de l'inscription matérielle du son devenait plus difficile à appréhender.

II. Lecture/Écriture

Si le *Trauerspiel* de l'indexicalité acoustique de Lintgen est peut-être la dernière manifestation de l'histoire longue et riche en anecdotes de la lisibilité de l'inscription gramophonique, l'une de ses expressions les plus programmatiques est le célèbre essai écrit par ce pionnier de l'avant-garde que fut László Moholy-Nagy, paru en 1922 dans la revue *De Stijl* sous le titre « Production. Reproduction ». Dans ce texte classique du modernisme gramphonique de l'époque de Weimar, Moholy-Nagy propose que l'on étudie scientifiquement les minuscules inscriptions qui figurent dans les sillons des enregistrements phonographiques afin de savoir exactement quelles formes graphiques correspondent à quels phénomènes acoustiques. Par l'agrandissement, suggère-t-il, on pourrait mettre au jour la logique formelle générale qui régit la relation entre l'acoustique et la graphématique, la maîtriser, puis produire des marques qui, une fois réduites à la bonne taille et inscrites sur la surface du disque, constitueraient littéralement une écriture acoustique capable de produire des sons inconnus jusqu'ici. Libérant le gramophone de la simple re-production « photographique » de sons existants, cet « ABC de signes gravés » – comme l'appelle Moholy-Nagy un an plus tard dans un essai intitulé « La nouvelle forme en musique. Les possibilités du phonographe » – ferait du gramophone « *l'instrument général qui rend superflus tous les instruments existant jusqu'ici* ». Ce moyen d'écrire directement les sons permettrait aux compositeurs de supprimer l'intermédiaire de la prestation musicale en « écrivant » leurs compositions sous la forme d'une écriture acoustique, et offrirait la possibilité aux artistes sonores d'exprimer et de transmettre n'importe quel langage ou son, y compris des œuvres et des formes acoustiques jamais entendues auparavant. Malgré les articles de presse décrivant les premières expériences d'écriture gravée de Moholy-Nagy et de George Antheil, et malgré l'enthousiasme manifesté pour l'idée par le critique de musique Hans Heinz Stuckenschmidt, Moholy-Nagy constate que, en raison de facteurs pour la plupart institutionnels, « *en fin de compte, mes propositions n'ont jamais été pleinement mises en œuvre en détail* ». Les véritables raisons ont peut-être aussi été d'ordre technique, comme le laissent entendre les remarques plutôt sceptiques de Paul Hindemith sur la pragmatique de la composition à l'aide d'un alphabet gravé :

« Les tentatives pour graver manuellement des événements musicaux sur des disques de gramophone ou de phonographe sont restées infructueuses jusqu'ici. À l'heure actuelle, nous en sommes arrivés à pouvoir décrire des relations très simples, comme certaines voyelles précises en conjonction avec des hauteurs de son précises. Mais nous sommes très loin de produire des œuvres musicales, même simples. Je ne pense pas qu'il sera jamais possible de trouver à ce mode d'inscription une quelconque utilité pour la pratique musicale. »

Il se trouve qu' Hindemith avait à la fois raison et tort. Comme il l'avait prévu, le gramophone ne se prêtera jamais à la réalisation d'un véritable alphabet gravé. Pourtant, presque en même temps que les expériences d'Hindemith, quoique dans un médium un peu différent, se développe une nouvelle technique qui se rapproche de l'éventualité envisagée par Moholy-Nagy : le film sonore synchronisé.

III. Lecture/Écriture/Lecture

Adoptant toujours un point de vue pragmatique, Moholy-Nagy perçoit immédiatement dans les nouveaux procédés *optiques* du son pour films, commercialisés à la fin des années 1920, un moyen de donner corps à la vision de l'alphabet gravé dont il rêve depuis longtemps. Les problèmes techniques posés par la taille miniature des inscriptions dans le sillon sont résolus grâce à une transcription graphique du son visible pour l'œil humain. Dans un essai intitulé « Problèmes du nouveau film », publié en plusieurs versions et en plusieurs langues entre 1928 et 1932, Moholy-Nagy propose que des expériences soient entreprises sur la bande-son, *indépendamment de la bande-image*, dans la mesure où ce qui allait devenir bientôt le premier système largement adopté de synchronisation du son sur le film apportait une importante innovation *dans l'enregistrement du son en soi*. Contrairement au premier système Vitaphone, qui utilisait une bande-son synchronisée à part sur des disques de phonographe, la nouvelle technologie *optique* – mise au point et commercialisée par Tri-Ergon et Tobis-Klangfilm – traduisait les ondes sonores, au moyen d'un microphone et d'une cellule photosensible au sélénium, en motifs lumineux qui étaient captés de manière photochimique sous forme de minuscules traces graphiques sur une petite bande qui se déroulait parallèlement aux images de la pellicule en celluloïd. À ce titre, cette nouvelle forme d'inscription acoustique semblait rendre possible ce qui était resté si difficile dans le domaine du gramophone : l'accès visuel facile au son en tant que trace. En dehors de recherches sur le « réalisme acoustique » (c'est-à-dire sur l'enregistrement des sons existants), Moholy-Nagy, là encore, comprend immédiatement l'intérêt de mener des expériences sur l'« *emploi des sons qui, quoique s'adaptant à l'enregistrement optique, ne sont pas produits par des facteurs indépendants ; cette catégorie de sons doit être tracée sur les bandes du film sonore, suivant un plan établi d'avance, et les sons ne recevront leur expression sonore qu'au cours de la projection du film* ». Moholy-Nagy reconnaît sans équivoque que les nouvelles techniques de son optique présentent un autre moyen de parvenir concrètement à ce qu'il avait initialement conçu en termes d'alphabet gravé, ce qui expliquerait que, vers la fin des années 1920, il abandonne son approche phonographique du début. Le film « sonore » semble proposer un meilleur moyen pour explorer des questions semblables.

Moholy-Nagy expose cette nouvelle approche en 1932 dans une conférence illustrée qu'il prononce dans plusieurs écoles et dans d'autres lieux publics en Allemagne, annonçant avec une excitation manifeste que son ancienne notion d'alphabet gravé dans le sillon – désormais rebaptisée « alphabet sonore » – est déjà une réalité. Revisitant l'histoire de ses propres écrits sur les possibilités du son synthétique sous l'angle heureux du visionnaire dont les spéculations, longtemps mises en doute, se révèlent enfin justes, Moholy-Nagy écrit (dans la version publiée de cette conférence) que « *De nos jours, grâce à l'activité de Rudolph Pfenninger, on applique ces idées*

dans le film parlant. L'écriture sonore de Pfenninger justifie les suppositions théoriques et les expériences pratiques. »

Selon un article consacré à l'époque à l'une de ces conférences, présentée au Ciné-Club du *Das neue Frankfurt* le 4 décembre 1932, Moholy-Nagy avait illustré ses propos avec deux films : *Tönende Ornamente [Ornements sonores]* par le pionnier allemand de l'animation abstraite Oskar Fischinger, et *Die tönende Handschrift [L'Écriture sonore]* par Rudolf Pfenninger, ingénieur d'origine suisse relativement obscur qui travaillait à Munich. La présence de Fischinger dans ce programme et l'importante publicité déployée à l'époque autour de ses travaux consacrés à ce qu'il appelait les « ornements sonores » ont conduit plus d'un historien du cinéma à lui attribuer (implicitement ou explicitement) l'invention du son animé. Pourquoi donc Moholy-Nagy semble-t-il affirmer avec insistance – selon une répartition des rôles confirmée plus tard par presque tous les auteurs de l'historiographie sur ce sujet – que le crédit de l'élaboration d'une écriture sonore fonctionnelle – autrement dit l'invention du son synthétique en tant que tel – revient non pas à Fischinger mais au seul Pfenninger ?

La course qui n'en était pas une : Fischinger, Pfenninger et la « découverte » du son synthétique

Au début des années 1930 – dans un exemple classique de cette simultanéité curieuse qui caractérise la surdétermination régissant l'histoire des inventions –, plusieurs personnes en diverses parties du monde travaillent très activement mais indépendamment sur des expériences de sons qualifiés selon les cas de « dessinés à la main », « animés », « ornementaux » ou « synthétiques ». En dehors des travaux d'un certain Humphries en Angleterre, et de ceux de figures comme Arsenii Avraamov, Mikhail Tsekhanovskii, Yevgenii Cholpo, Nikolai Voïnov, Nikolai Jilinski ou Boris Yankovskii à Leningrad et à Moscou, des recherches sont menées exactement au même moment par Pfenninger à Munich et, un peu plus tard, par Fischinger à Berlin, sans que ceux-ci aient véritablement connaissance de ce qui se faisait alors en Union soviétique. Les expériences et conférences de Fischinger, qui font beaucoup parler d'elles dans les années 1932-1933, découlent de l'important travail accompli par leur auteur sur le film non objectif, abstrait, ou, comme il préfère l'appeler, « absolu », travail qui porte sur la musicalité de la forme graphique en mouvement dans la tradition de la synesthésie cinématique animée, inaugurée par les cinéastes Viking Eggeling, Hans Richter et Walter Ruttmann. Les premiers résultats concrets de ces recherches sur les relations entre les éléments musicaux et graphiques aboutissent à une compilation, réunie par Fischinger en 1932, sous le titre *Experimente mit synthetischem Ton [Expériences avec le son synthétique]*, qui se compose de « motifs dessinés sur papier à la plume et à l'encre et photographiés directement sur le bord de la pellicule réservé à la bande-son ». Mais, longtemps avant la célèbre conférence que prononce Fischinger sur le son synthétique au Haus der Ingenieure à Berlin, dans la première semaine d'août 1932, un ingénieur et créateur de films d'animation peu connu du nom de Rudolf Emil Pfenninger (1899-1976) mettait activement au point dans les ateliers des studios de la société de production Münchener Lichtspielkunst AG (EMELKA), à Geiseltal, ce qui allait devenir la première technique *systématique*, pleinement opérationnelle et documentée (c'est-à-dire non apocryphe), de génération entièrement synthétique de sons.

Né en 1899, fils de l'artiste suisse Emil (Rudolf) Pfenninger (1869-1936), Rudolf commence par étudier le dessin avec son père, puis, après ses premières expériences avec un appareil photo qu'il fabrique lui-même et un apprentissage comme peintre de décors à Munich en 1914, il travaille comme illustrateur. Durant cette période, il est aussi projectionniste pour plusieurs cinémas de Munich, expérience qui le conduit à se familiariser avec tout un éventail de techniques cinématographiques (optiques,

mécaniques, électroniques). En 1921, Pfenninger est repéré à Munich par le cinéaste d'animation américain Louis Seel, qui l'engage pour dessiner, peindre et réaliser des films animés et des vignettes de texte pour films muets pour le compte du Münchener Bilderbogen. En 1925, il trouve un nouvel emploi dans la Kulturfilmabteilung d'EMELKA (qui est, à l'époque de Weimar, la plus grosse société de production de films après l'UFA), où il travaille sur *Zwischen Mars und Erde* [*Entre Mars et la Terre*] (dir. F. Möhl, 1925). Parallèlement, Pfenninger poursuit des recherches intensives sur les nouvelles technologies de la radio, inventant et faisant breveter diverses améliorations pour des haut-parleurs, des microphones, etc. C'est dans le cadre de ce travail en laboratoire qu'il commence ses expériences sur le son synthétique. Selon la légende qui entoure l'origine de ce que Pfenninger appelle la *tönende Handschrift* [écriture sonore], l'inventeur mal payé souhaitait ajouter une bande-son aux animations expérimentales qu'il réalisait en dehors de son travail habituel, mais, ne pouvant se payer ni les musiciens ni le studio pour les enregistrer, il s'installe à sa table avec un oscilloscope et étudie les formes visuelles produites par les différents sons. Après beaucoup de recherches, il parvient enfin, vers la fin de 1929 ou le début de 1930, à isoler une marque graphique unique correspondant à chaque note. Testant ses résultats expérimentaux avec la nouvelle technique de la bande-son optique, il se met à dessiner laborieusement la courbe voulue sur une bande de papier, qu'il photographie ensuite pour l'intégrer à la bande-son optique. Le son ainsi produit, rendu audible par la cellule au sélénium, n'a donc jamais été enregistré ; il est, littéralement, un « son dessiné à la main », comme Pfenninger le décrit. Et en effet, les premiers films qu'il réalise pour EMELKA à la fin des années 1930, accompagnés d'une bande-son entièrement synthétique – un travail extrêmement long qui suppose de choisir puis de photographier pour chaque note la bonne bande de courbes sonores – sont une animation qu'il a réalisée dans l'ombre, *Pitsch und Patsch* [*Pitsch et Patsch*], et un « groteskes Ballett » [ballet grotesque] dirigé par Heinrich Köhler, intitulé *Kleine Rebellion* [*Petite rébellion*].

Quand la découverte de la *tönende Handschrift* est présentée pour la première fois à la presse lors d'une démonstration spéciale à la Kulturfilmabteilung des studios de l'EMELKA, à la fin du printemps 1931, de nombreux journalistes comparent l'invention de Pfenninger non pas au travail de Fischinger, mais plutôt aux avancées techniques similaires accomplies peu auparavant par l'ingénieur Humphries en Angleterre. D'ailleurs, peut-être est-ce l'annonce de la découverte de Pfenninger qui incite Fischinger à commencer subitement à explorer une logique générative, plutôt que simplement analogique, entre la forme graphique et les sons musicaux. Sinon, comment expliquer qu'il ait, comme le rapporte Moritz, « interrompu son travail sur ses autres projets, et notamment sa *Studie nr. 11*, pour produire des centaines d'images tests qu'il enregistrerait ensuite pour la bande-son » ?

Ayant éveillé l'intérêt du public grâce aux articles parus dans la presse en 1931, très probablement pour ne pas se laisser éclipser par les travaux de Humphries, EMELKA attend ensuite plus d'un an pour annoncer les premières démonstrations en public et à grande échelle du travail de son synthétique de Pfenninger. L'événement a lieu lors du lancement de gala, dans plusieurs villes, d'une série de films, dont les bandes-son sont entièrement synthétiques, intitulé *Die tönende Handschrift. Eine Serie gezeichneter Tonfilme eingeleitet durch ein Film-Interview* [*L'Écriture sonore. Série de films au son dessiné à la main, avec, en introduction, une interview filmée*].

La première a lieu lors des Kammerlichtspiele de Munich le 19 octobre 1932, et, le lendemain, lors d'une matinée sur invitation seulement, dans l'élégant cinéma Marmorhaus à Berlin. Présent à cette manifestation, Pfenninger remercie personnellement le public pour sa « réaction étonnée et enthousiaste à cette projection », pour reprendre la description du *Film-Kurier*. Le programme – qu'EMELKA diffuse dans les cinémas de toute l'Europe à la fin de l'année 1932 sous le titre *Die tönende Handschrift*

– se compose de *Kleine Rebellion* et de *Pitsch und Patsch*, de deux « groteske Puppenfilme » [films grotesques de figurines animées] par les frères Diehl, intitulés respectivement *Barcarole* et *Serenade*, et d'un « Naturfilm » intitulé *Largo*. Les films sont précédés d'un documentaire pédagogique, *Das Wunder des gezeichneten Tones* [*Le Miracle du son dessiné à la main*] (qui est également diffusé séparément dans une « actualité » annonçant la nouvelle découverte) et qui présente une histoire illustrée de l'enregistrement sonore, suivie d'un entretien filmé de Pfenninger avec une grande personnalité du cinéma, Helmuth Renar. La réaction des journalistes est, comme on peut s'y attendre, vive et plutôt enthousiaste. Quoique fascinés dans l'ensemble par l'exploit technique et les perspectives à venir qu'il offre, la plupart des critiques sont perturbés, voire dérangés par les nouveaux sons. Si quelques-uns sont enchantés par ce qui leur paraît être « une très belle musique "mécanique", une sorte de musique de carrousel », d'autres évoquent son « timbre primitif et quelque peu nasal », l'impression qu'elle donne « d'être mécanique, presque sans âme » ; en outre, elle est « ronflante et, également (*dans la mesure où les sons évoquent surtout les flûtes et les instruments à cordes pincées*), monotone ». Comme le dit un critique : « *Le son rappelle celui de tuyaux d'orgues fermés, de cors en sourdine, de harpes, de xylophones. Il a quelque chose d'étrangement irréel.* »

Sans vouloir entrer ici dans le détail de l'histoire fascinante de cet accueil public (nous y reviendrons ailleurs), citons les commentaires représentatifs de R. Prévot, parus dans les *Münchener Neueste Nachrichten* le lendemain de la première : « *Ce que nous avons vu hier matin ne se résume pas à de simples premières expériences. Notre sensibilité technologique a été fascinée, notre imagination de l'avenir a été excitée! [...] En même temps, je dois admettre que notre oreille de mélomane s'est mise en grève et que notre conscience artistique aiguë a été troublée. Était-ce encore de la musique ? [...] Nous avons rarement ressenti aussi clairement la différence profonde qui sépare l'art vivant et la construction technologique. On entend des sons qui ressemblent à du piano et à du xylophone, d'autres qui semblent sortir d'un sifflet à vapeur, tous rassemblés avec beaucoup de précision, comme si quelqu'un devait, à partir d'un millier de morceaux de bois, construire un arbre qui semblerait trompeusement réel mais qui ne fleurirait jamais ! [...] Sans aucun doute, cette musique abstraite, squelettique, convient surtout aux images animées ; on y trouve en effet une sorte d'accord technique. Mais les tentatives pour "donner vie" par de tels moyens musicaux à la danse et à l'imitation de personnes vivantes semblent vouées à l'échec. L'effet ressemble à une danse des morts ! Là, nous devons élever la voix pour dire "cela suffit !"*

[...] Le cinéma a enfin créé un nouvel "art technologique", qui a sa nature propre, distincte de celle du théâtre vivant. Peut-être la méthode Pfenninger permettra-t-elle aussi de trouver des notes et des complexes de sons impossibles à produire par des moyens naturels, c'est-à-dire une musique qui n'existe pas encore, une vraie musique de demain ? Espérons qu'elle sera belle ! »

*[...] Le présent essai est une version très résumée d'une étude (qui fait partie d'un ouvrage à paraître sur la généalogie du son synthétique) présentée pour la première fois à Potsdam en 1999 au colloque internationale du Einstein Forum sur « L'Histoire culturelle et médiatique de la voix », et publiée d'abord en allemand sous le titre « "Töne aus dem Nichts". Rudolf Pfenninger und die Archäologie des synthetischen Tons », dans Friedrich Kittler, Thomas Macho et Sigrid Weigel (dir.), *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur und Mediengeschichte der Stimme*, Berlin, Akademie Verlag, 2002, p. 313-355, puis en anglais sous le titre « "Tones from out of Nowhere" : Rudolf Pfenninger and the Archaeology of Synthetic Sound », *Grey Room*, no 12, automne 2003, p. 32-79.*

Douglas Kahn

Plénitudes vides et espaces expérimentaux

La postérité des silences de John Cage

Le début des années 1950 était un moment propice pour que rien n'arrive. Robert Rauschenberg produisait des tableaux entièrement noirs ou entièrement blancs et effaçait un dessin de Willem De Kooning ; Ad Reinhardt commençait à peindre des toiles monochromes noires ; Samuel Beckett écrivait *En attendant Godot*, pièce où « rien n'arrive trois fois » ; Guy Debord réalisait le film *Hurlement en faveur de Sade*, avec des images manquantes et de longues plages de silences ; Paul Taylor créait la chorégraphie de *Duet*, où deux danseurs restent immobiles ; Jean-Paul Sartre poursuivait sa réflexion sur la question du néant et John Cage composait 4'33". C'est Cage qui sera amené à devenir le plus célèbre pour ce « rien ». Mais il ne s'agissait pas d'un rien dénué de sens. [...]

Le silence de Cage apparut au cœur de ce que beaucoup considèrent comme un sommet culturel de la civilisation occidentale : la musique savante occidentale. Certains moments fondamentaux dans les arts visuels trouvèrent à l'époque du modernisme leur source d'inspiration dans « la condition de la musique », tandis que la musique elle-même ne jouait qu'un rôle relativement mineur dans l'avant-garde de cette période. Le travail de Cage représentait la première grande incursion de l'avant-garde musicale dans les autres arts du XX^e siècle. Beaucoup d'artistes puiseront leur inspiration dans cette musique dont il avait radicalement reconfiguré les conditions en y incluant le hasard et l'indétermination – une musique prise dans la rhétorique du son, dans laquelle le son envahit le temps et l'espace, l'audition l'emporte sur l'émission, les sons sont envisagés pour eux-mêmes plutôt que dans leurs relations les uns aux autres ou encore, une musique intégrant les nouvelles perspectives offertes par la technologie. Parce que l'idée que Cage se faisait du silence intègre ou traverse toutes ces dimensions, et parce que son influence a été considérable, je limiterai mes remarques à deux moments privilégiés de silence : l'anecdote souvent rapportée de sa visite dans la chambre anéchoïque, et sa composition intitulée 4'33". Et encore ne m'en tiendrai-je qu'à quelques exemples. Avant cela, toutefois, je mentionnerai un troisième silence : *Silent Prayer [Prière silencieuse]*, le premier morceau silencieux de Cage. À l'occasion d'une conférence au Vassar College en 1948, il en exposa le principe lors d'une discussion sur la grève des musiciens qui protestaient contre la diffusion d'enregistrements de musique sur les stations de radio. Comme dans 4'33", le(s) musicien(s) s'abstiennent de faire leur travail pendant le temps convenu, mais *Silent Prayer* impliquait un double silence, dans la mesure où, pendant quarante ans, Cage ne diffusa pas sa conférence. Depuis, de nombreux musicologues et historiens de l'art ont évité d'aborder cette question, sans doute parce que la manière dont Cage traitait les réalités de la classe ouvrière, avec le détachement propre aux classes supérieures, semblait aller à l'encontre des principes philosophiques extrême-orientaux plus modérés auxquels son personnage a été associé. L'image d'un patron de syndicat au milieu de moines zen eût été trop dérangeante. Ce premier silence nous livre néanmoins des indications intéressantes sur Cage et sur l'idéologie de la musique savante occidentale, même si, ayant été refoulé si longtemps de notre connaissance du compositeur, il n'a pas exercé d'influence notable. Néanmoins, George Maciunas réintroduisit tout à fait involontairement des questionnements similaires quand, dans les actions qu'il mena en compagnie d'Henry Flynt contre « la culture sérieuse », il proposa en 1963 d'« organiser à la radio des émissions de musique en direct durant lesquelles on ne diffuserait rien du tout ».

À la différence de *Silent Prayer, 4'33"* et l'anecdote de la visite de Cage dans la chambre

anéchoïque étaient connues depuis des années. Lors de la première représentation de *4'33"*, le pianiste David Tudor s'était assis au piano et n'avait pas joué pendant le temps convenu. Le compositeur montrait ainsi aux autres artistes qu'il pouvait être très productif de travailler à la limite des choses – s'engager dans une dialectique explosive où ne rien faire veut tout dire, mettre en évidence la grandeur d'un acte simple au travers duquel l'humilité devient héroïque. Comme l'écrit Alison Knowles : *« Il a eu le courage de présenter l'idée en personne, debout sur une scène à Woodstock, face à d'autres êtres humains. Il y avait un piano, et il y avait David Tudor. L'idée était donc en rapport avec le matériau avec lequel il travaillait : le son et la musique. Mais cet acte a quelque chose d'extraordinaire, qui vous coupe le souffle, si je puis dire ! Son retentissement est évident à tous points de vue. Dans mes compositions visuelles et sonores, je recherche constamment ces "limites". Je cherche à retrouver la magnificence de 4'33". »*

L'intention de Cage était de « retenir » les sons intentionnels (la musique qu'attendait le public du fait de la présence du musicien à l'occasion d'un concert dans un lieu institutionnel consacré à la musique) et de détourner l'attention vers les sons non intentionnels du milieu ambiant, pour qu'ils soient entendus comme de la musique ou, pour reprendre les mots de Cage, comme des « sons en soi ». Ainsi, dans le silence ostensible de la salle de concert – créé par le musicien qui s'abstient de jouer –, il était démontré que le silence, au sens conventionnel du terme, n'existait pas.

Dans les travaux consacrés à Cage, on situe habituellement ce passage de la notion de silence comme absence de son à celle de silence comme *plénitude* et comme *impossibilité d'une absence de son* en 1951, en concomitance avec l'intérêt que porte Cage aux toiles blanches de Rauschenberg et avec sa visite d'une chambre anéchoïque à l'université de Harvard. Pour lui, les toiles blanches n'étaient pas un champ d'absence, mais une plate-forme pour les jeux sans cesse changeants d'ombres, de lumières et de poussières. Cette délectation esthétique – qui rappelle la notion d'*inframince* de Duchamp – trouve sa légitimité scientifique dans la chambre anéchoïque, lieu d'expérimentation spécialisé permettant de mener des tests en l'absence de tout bruit extérieur, mais aussi de toute possibilité de réverbération sonore contre les parois de la pièce.

« ... dans cette pièce silencieuse, j'ai entendu deux sons, un aigu et un grave. Après, j'ai demandé à l'ingénieur responsable des lieux pourquoi j'avais entendu deux sons puisque la pièce était à ce point silencieuse. Il m'a dit : « Décrivez-les moi ». Ce que j'ai fait. Il m'a alors expliqué : "Le son aigu, c'est le fonctionnement de votre système nerveux. Le son grave, c'est votre circulation sanguine." »

Il existait à l'époque deux chambres anéchoïques à l'université de Harvard, toutes deux construites pendant la guerre dans le cadre d'un programme de recherches militaires sur la communication et la réduction du bruit dans les véhicules et les situations de combat. La plus grande était utilisée par le Laboratoire électro-acoustique (dirigé par Leo Beranek) essentiellement pour tester les niveaux de bruit et leur réduction dans les structures et les matériaux propres à l'aéronautique. L'autre, beaucoup plus petite, servait au Laboratoire psycho-acoustique (PAL). S. S. Stevens, directeur de ce programme, menait, avec George A. Miller et F. M. Wiener, des recherches sur les facultés auditives des sujets humains et sur leur interface avec les systèmes technologiques. L'une des caractéristiques de la grande chambre était de simuler ce que l'on appelle des environnements acoustiques de plein air, où les sons se produisent dans de vastes espaces ouverts, et non dans l'enceinte d'un local de recherche. De toute évidence, Cage aurait pu faire l'expérience de la présence « pure » d'un son théoriquement « libéré » de l'espace ou encore de champs sonores aléatoires produits par l'espace dans une autre pièce formée de protubérances dures polycylindriques. Autrement dit, d'autres expériences menées dans les espaces

acoustiques spécialisés disponibles à Harvard à cette époque auraient pu donner lieu à de nombreuses histoires différentes.

Cage a probablement expérimenté la petite chambre anéchoïque tout simplement parce que le PAL était davantage spécialisé dans les recherches sur les êtres humains. L'importance accordée à l'individu rappelle l'intérêt précoce de Cage pour l'amélioration de soi et pour les pratiques philosophiques ancestrales de l'auto-observation permanente, notamment aux fins d'apprendre à se distancier de son moi ou de son ego pour reprendre la terminologie freudienne. Cependant, cette primauté de l'individu dans l'anecdote de la chambre anéchoïque était à l'opposé de ce qui se produisait dans *4'33"*, où l'intérêt était détourné de la personne du musicien (David Tudor lors de la première) pour se reporter sur les sons ambiants. Le rôle de la chambre anéchoïque consistait à éliminer les sons non intentionnels provenant du monde extérieur. Les seuls sons non intentionnels qui subsistaient étant ceux de son corps, Cage avait en fait intériorisé l'espace acoustique. Il avait écouté les sons de sa physiologie comme il aurait écouté ceux du milieu ambiant. Cette interprétation se voit confirmée par la manière dont Cage évitait dans ses compositions et dans sa conception de l'écoute à la fois l'expressivité corporelle et l'intercession de la conscience. La principale exception quant à ce dernier aspect apparaît dans l'interrogation que suscite chez lui l'expérience de la chambre anéchoïque : « *Quel est ce son aigu ? Quel est ce son grave ?* » Car, dans tous les autres cas, ce genre de réflexion est pour lui un obstacle qui empêche « les sons d'être eux-mêmes ». Nous verrons plus loin comment les artistes qui s'inscrivent dans le sillage de Cage ont choisi, pour leur part, d'explorer le corps et la conscience dans leurs relations à la perception.

La plénitude dans l'absence d'absence : Nam June Paik et George Brecht

4'33" et la chambre anéchoïque jouèrent un rôle toujours plus important dans la conception du silence de Cage. L'attention portée aux sons non intentionnels s'étendit bien au-delà des limites de lieux spécialisés comme la salle de concert ou le local d'un laboratoire ; elle pouvait être mobilisée n'importe où et à n'importe quel moment, ou plutôt partout et tout le temps. La création musicale se résorbait dans l'écoute « musicale » et devenait possible partout et à tout instant puisqu'elle ne dépendait que de la volonté d'une personne de s'intéresser aux sons non intentionnels. « *De nombreuses portes sont maintenant ouvertes (elles s'ouvrent en fonction de ce à quoi nous prêtons attention). Quand on en a franchi une et que l'on regarde derrière soi, on ne voit plus ni mur ni porte. Pourquoi tout le monde est-il resté si longtemps enfermé ? Les sons que l'on entend sont de la musique.* »

Par ailleurs, Cage conférait aux faibles sons, habituellement inaudibles, du corps – ceux qu'il avait entendus dans la chambre anéchoïque – l'intériorité plus profonde des vibrations moléculaires qui animent tous les objets, toute la matière.

« *Quand je suis entré dans la chambre anéchoïde, j'ai pu m'entendre moi-même. Eh bien, je veux à présent, au lieu de m'écouter moi-même, écouter ce cendrier. [...] Il serait extrêmement intéressant de le placer dans une petite chambre anéchoïde, et de l'écouter avec un système convenable d'amplification et de haut-parleurs. Dans chaque objet, il y a évidemment l'action d'un processus moléculaire vivant, mais, pour l'entendre, il faut isoler l'objet dans une chambre spéciale.* »

Ces faibles sons, inhérents aux vibrations moléculaires de la matière, avaient leur corollaire dans l'air chargé d'ondes hertziennes. « *L'air, voyez-vous, est plein de sons inaudibles, mais qui deviennent audibles avec des récepteurs**. »

*. Parmi les performances Fluxus réellement présentées ou simplement proposées, certaines faisaient appel à des états limites et à des sons extrêmes ou s'intéressaient à la zone liminale des sons faibles qui existent de part et d'autre de la gamme de fréquences audible par l'homme, en référence à la découverte des sons dans la chambre anéchoïque. Yoko Ono elle-même s'est essayée à composer deux minutes de silence. Et toujours, ces artistes se sont passagèrement inspirés de Cage dans le processus de maturation de leur itinéraire artistique.

Ce qui avait commencé sous la forme de sons non intentionnels dans le milieu ambiant se transforme donc en un cosmos vibratoire, qui est aussi celui des compositeurs américains modernistes des années 1920, influencés par la théosophie. Comme si la « matière subtile » du « plein » cartésien produisait des sons au lieu de devenir incandescent quand on l'agite. La nature a horreur du vide ; Cage aussi.

C'est dans cette direction qu'il faut chercher la clé de l'immense influence exercée par le silence de Cage. [...] en s'intéressant au son, et pas seulement au son musical, Cage était représentatif de ces modernistes qui entendaient renier la mimesis, la représentation, le langage, la culture et la médiation.

Nam June Paik et George Brecht ont fait directement appel à l'idée de plénitude, d'absence d'absence, telle qu'elle s'exprime dans les « White Paintings » [« Peintures blanches »] de Rauschenberg ou dans 4'33" de Cage. L'interprétation par Cage des toiles blanches de Rauschenberg comme un écran où se projettent des ombres, mais surtout comme un lieu d'atterrissage pour la poussière, est reprise dans *Zen for Film (Fluxfilm n° 1)* [1962-1964, repr. p. XX] de Paik, qui montre l'ombre des poussières sur un écran blanc. La disparition des images cinématographiques étant l'équivalent de la suppression des sons musicaux dans 4'33", chaque projection successive du film (un film-amorce vierge) accumule de nouvelles rayures, de la poussière, des fibres, des cheveux, révélant ainsi l'univers vengeur de l'image. [...]

Adeptes peu convaincus du bouddhisme zen, qu'il découvre au Japon sous sa forme institutionnelle orthodoxe, Paik hésite à s'engager dans un « patriotisme culturel » mal venu, tandis que Cage et d'autres artistes américains avaient découvert le zen par les textes. Pour sa part, George Brecht, chimiste chez Johnson & Johnson, connaissait bien le problème de la réduction des variables dans les procédures expérimentales et celui de la nécessaire pureté des réactifs chimiques. Il était également imprégné de philosophie zen et avait élaboré des opérations de hasard (d'après les techniques picturales de Jackson Pollock) avant de rencontrer Cage et de suivre son enseignement à la New School for Social Research. C'est cependant là qu'il entre pleinement dans la pensée de Cage. Sur la première page de son cahier de cours, Brecht rapporte presque mot pour mot l'expérience de la chambre anéchoïque. [...] Au lieu d'aborder l'absence en réduisant l'intensité – c'est la voie choisie par une grande partie de l'art paisible de cette époque –, Brecht pratique un silence maculé, une contamination exponentielle de la simplicité.

Paik et Brecht constituent des exemples représentatifs de ces artistes dont certaines œuvres ont été influencées assez directement par les conceptions du silence élaborées par Cage et par les actions qu'elles ont inspirées. La partition d'« event » de La Monte Young, *Piano Piece for David Tudor N° 2 [Pièce pour piano pour David Tudor]* (1960), imite l'ouverture et la fermeture du piano dans 4'33", et ce en hommage à Tudor, le pianiste de la première. [...]

[...]

L'atelier comme espace expérimental : Bruce Nauman

(Si James Turrell n'est pas immédiatement associé à l'univers des sons, Bruce Nauman est perçu comme l'un des grands artistes « sonores » de la seconde moitié du siècle. Ce dernier se souvient avoir lu, au début de sa carrière artistique, des écrits de Cage, peut-être interprétés de façon erronée mais créatrice. Étudiant en art entre 1964 et 1966 à l'université de Californie, à Davis, avec William T. Wiley et Bob Arneson, il y découvre une grande diversité d'approches sonores ; de fait, grâce aux initiatives du compositeur Larry Austin, cette université est alors l'un des hauts lieux du pays en matière de musique expérimentale, complétant les activités qui se déroulent non loin de là dans la région de la baie de San Francisco. [...])

Si Cage n'évoque que de façon indirecte l'espace acoustique spécialisé de la chambre

anéchoïque, si Turrell intègre ce type d'espace dans le tissu même de son travail, Nauman, pour sa part, choisit manifestement comme espace expérimental l'atelier de l'artiste. Ceci fait néanmoins écho au travail de Cage. Tout comme Cage avait introduit dans le matériau musical des sons jusqu'ici extra-musicaux, Nauman (s'inspirant des environnements et du minimalisme) a fait entrer dans le musée l'atelier qui, jusque-là, en avait été exclu. Les lieux d'exposition avaient pour fonction d'accueillir les produits de l'atelier, et non son architecture, les activités qui s'y déroulaient ou l'attrait qu'il contenait. Nauman transpose son atelier dans le lieu d'exposition à travers les enregistrements audiovisuels des performances qu'il y réalise et en recréant l'architecture, avec les murs, les couloirs et les pièces qu'il construit dans ses installations. Les œuvres de l'artiste qui évoquent le plus la chambre anéchoïque sont *Acoustic Wedge (Sound Wedge – Double Wedge) [Angle acoustique (Angle sonore – angle double)]*, *Diagonal Sound Wall (Acoustic Wall) [Paroi sonore diagonale (Paroi acoustique)]* et *Acoustic Pressure Piece [Dispositif avec pression acoustique]*. Créées dans la période 1968-1971, toutes comprennent des couloirs (étriqués, en « V », ménageant des ouvertures latérales irrégulières) dotés de parois recouvertes de matériaux isolants, qui absorbent les sons. [...]

Parmi toutes les œuvres faisant intervenir des parois acoustiques, c'est *Acoustic Pressure Piece* qui fait le plus explicitement appel à une perception kinesthésique raffinée et à l'orientation dans l'espace. Ses parois irrégulières font alterner l'expérience qui se produit tantôt du côté gauche, tantôt du côté droit du corps, tantôt sur le devant du corps, tantôt à l'arrière, selon la manière dont on choisit de traverser la pièce. D'autres œuvres faisant intervenir des parois acoustiques peuvent être interprétées comme étant destinées à étouffer les sons ambiants afin d'amplifier l'expérience de la contrainte. Par opposition, *Acoustic Pressure Piece* incite chacun à ressentir des pressions subtiles à travers une modulation alternée de contrainte et d'ouverture. On peut imaginer que Nauman cherche à faciliter l'acclimatation perceptuelle à la « pression » et, en même temps, à renforcer le besoin d'éprouver ce lieu du corps plus subtil, où la sensation de contrainte bascule dans celle d'ouverture, et réciproquement. Il est intéressant de constater que pour Nauman, ce n'est pas beaucoup demander, car, deux ans plus tard, il exigera du public bien davantage, même si ce n'est qu'au niveau théorique, dans *Elke Allowing the Floor to Rise Up over Her, Face Up [Elke laissant le sol s'élever au-dessus d'elle, face vers le haut] (1973)* et dans *Tony Sinking into the Floor, Face Up and Face Down [Tony s'enfonçant dans le sol, face vers le haut et face vers le bas] (1973)*. Dans ces œuvres enregistrées en vidéo, il ne demande pas seulement à des personnes d'imaginer mais de ressentir physiquement leur corps s'enfoncer dans le sol ou le sol passer par-dessus leur corps, autrement dit, de subir le plus haut degré possible de contrainte. Pour réaliser cette expérience, il fallait réunir deux conditions : répartir le plus possible l'effet de la force de gravité sur l'horizontalité du corps, et prévoir le temps nécessaire pour animer et libérer le corps proprioceptif (celui qui nous permet de ressentir un « membre fantôme » après une amputation) au-delà de ses limites biologiques. En ce sens, ces œuvres sont diamétralement opposées à *Acoustic Pressure Piece* et en même temps complémentaires : les premières supposent le soulagement d'une pression à laquelle on ne peut apparemment échapper en principe, la seconde l'appréhension d'une pression imperceptible au premier abord, mais l'une et l'autre sont d'excellents exercices psychophysiologiques de sublimation. Nauman éprouve pour le son et l'espace une fascination qui ne se limite pas au corps. [...]

Je n'ai fait qu'effleurer la question de la postérité du silence de John Cage. Même si l'artiste le plus jeune mentionné ici franchit la barre des soixante ans cette année, l'héritage de Cage survit dans de nombreuses œuvres : *diStillation* (2001) de Matt

Rogalsky, qui présente les pauses, les silences, les espaces entre les contenus ainsi que les temps morts sélectionnés au cours d'une journée de diffusion de BBC Radio et enregistrés sur vingt-quatre CD ; la chambre anéchoïque utilisée par Mikami Seiko dans *World, Membrane and the Dismembered Body* [*Monde, membrane et le corps démembré*] (1997), et beaucoup d'autres œuvres de la seconde moitié du siècle. Les « riens » productifs de Cage resteront à n'en pas douter des jalons majeurs pour les jeunes artistes. En attendant, *4'33"* est entré au répertoire des orchestres symphoniques, et l'œuvre est diffusée sur des chaînes de télévision et des stations de radio. En 1992, année de la mort du compositeur, la Télévision publique australienne a présenté Cage en train de « jouer » *4'33"*. « *Un dispositif de sécurité arrête la transmission après quatre-vingt-dix secondes de silence et affiche une mire. Le dispositif s'est déclenché à trois reprises au cours de la prestation.* »

Traduit de l'anglais par Jean-François Allain

6. LISTE DES ARTISTES

Albers Josef (1888, Allemagne - 1976, Etats-Unis)
Andersen Eric (1943, Danemark)
AY-O (1931, Japon)
Balla Giacomo (1871, Italie - 1958, Italie)
Baranoff-Rossiné Vladimir (1888, Ukraine -1944, France)
Beck Stephen (1937, Etats-Unis)
Beuys Joseph (1921, Allemagne -1986, ex-RFA)
Bilinsky Boris (1900, Russie - 1948, Italie)
Braque Georges (1882, France - 1963, France)
Brecht George (1925 ou 1926, Etats-Unis)
Cage John (1912, Etats-Unis - 1992, Etats-Unis)
Carrà Carlo (1881, Egypte - 1966, Italie)
Chiari Giuseppe (1926, Italie)
Corner Philip (1933, Etats-Unis)
Davis Stuart (1894, Etats-Unis - 1964, Etats-Unis)
De Saint-Point Valentine (1875, France - 1953, Egypte)
Depero Fortunato (1892, Italie - 1960, Italie)
Disney Walt (1901, Etats-Unis - 1966, Etats-Unis)
Dove Arthur (1880, Etats-Unis - 1946, Etats-Unis)
Duchamp Marcel (1887, France - 1968, France)
Eggeling Viking (1880, Suède - 1925, Allemagne)
Feininger Lyonel (1871, Etats-Unis - 1956, Etats-Unis)
Fine Albert (1932, Etats-Unis - 1987, lieu de décès inconnu)
Fischinger Oskar (1900, Allemagne - 1967, Etats-Unis)
Giacometti Augusto (1877, Suisse - 1947, Suisse)
Ginanni-Corradini Arnaldo (dit Ginna) (1890, Italie - 1982, Italie)
Ginanni-Corradini Bruno (dit Corra) (1892, Italie - 1976, Italie)
Graham Rodney (1949, Canada)
Grant Duncan (1885 Royaume-Uni - 1978, Royaume-Uni)
Gysin Brion (1916, Royaume-Uni - 1986, France)
Hartley Marsden (1877, Etats-Unis - 1943, Etats-Unis)
Hauer Josef Matthias (1883, Autriche - 1959, Autriche)
Hausmann Raoul (1886, Autriche -1971, France)
Higgins Dick (1938, Royaume-Uni - 1998, Canada)
Hill Gary (1951, Etats-Unis)
Hirschfeld-Mack Ludwig (1893, Allemagne - 1965, Australie)
Huyghe Pierre (1962, France)
Itten Johannes (1888, Suisse - 1967, Suisse)
Janco Marcel (1895, Roumanie - 1984, Israël)
Jones Joe (1934, Etats-Unis - 1993, Allemagne)
Kandinsky Vassily (1866, Russie - 1944, France)
Keene Peter, (1953, Royaume-Uni)
Klee Paul (1879, Suisse - 1940, Suisse)
Knizak Milan (1940, ex-République tchécoslovaque)
Knowles Alison (1933, Etats-Unis)
Kosugi Takehisa (1938, Japon)
Køpcke Arthur (1928, Allemagne - 1977, Danemark)
Kupka Frantisek (1871, Bohème Orientale - 1957, France)
Lapovsky Ben (1914, Etats-Unis - 2000, Etats-Unis)
László Alexander (1895, Hongrie - 1970,)

Lye Len (1901, Nouvelle-Zélande - 1980, Etats-Unis)
Mac Low Jackson, (Etats-Unis, 1922)
Macdonald-Wright Stanton (1890, Etats-Unis - 1973, Etats-Unis)
Maciunas George (1931, Lituanie - 1978, Etats-Unis)
Marclay Christian (1955, Etats-Unis)
Marinetti Filippo Tommaso (1876, Egypte - 1944, Italie)
Matiouchine Mikhaïl (1861, Russie - 1934, Russie)
McLaren Norman (1914, Royaume-Uni - 1987, Canada)
Moholy-Nagy László (1895, Hongrie - 1946, Etats-Unis)
Mondrian Piet (1872, Pays-bas - 1944, Etats-Unis)
Moorman Charlotte, 1933, Etats-Unis - 1991, Etats-Unis)
Nauman Bruce (1941, Etats-Unis)
Nouveau Henri (1901, Roumanie - 1959, France)
O'Keeffe Georgia (1887, Etats-Unis - 1986, Etats-Unis)
Ono Yoko (1933, Japon)
Page Robin (1932, Royaume-Uni)
Paik Nam June (1932, ex-Corée)
Patterson Ben (1934, Etats-Unis)
Pesánek Zdenek (1896, ex-Tchécoslovaquie - 1965, ex-Tchécoslovaquie)
Pfenninger Rudolf (1899, Allemagne - 1976, République Fédérale d'Allemagne)
Picabia Francis (1879, France - 1953, France)
Pollock Jackson (1912, Etats-Unis - 1956, Etats-Unis)
Ponc Miroslav (1902, ex-Bohème - 1976, ex-Tchécoslovaquie)
Rauschenberg Robert (1925, Etats-Unis)
Richter Hans (1888, Allemagne - 1976, Suisse)
Russell Morgan (1886, Etats-Unis - 1953, Etats-Unis)
Russolo Luigi (1885, Italie - 1947, Italie)
Schönberg Arnold (1874, Autriche - 1951, Etats-Unis)
Schwerdtfeger Kurt (1897, Allemagne - 1966)
Scriabine Alexandre (1872, Russie - 1915, Russie)
Severini Gino (1883, Italie - 1966, France)
Sharits Paul (1943, Etats-Unis - 1993, Etats-Unis)
Shiomi Mieko (dite Chieko) (1938, Japon)
Smith Harry (1923, Etats-Unis - 1991, Etats-Unis)
Survage Léopold (1879, Russie - 1968, France)
Taeuber Sophie (1889, Suisse - 1943, Suisse)
Van Doesburg Theo (1883, Pays-Bas - 1931, Suisse)
Vasulka Steina (Steina Briem Bjarnadottir, dite) (1940, Islande)
Vasulka Woody (1937, ex-République tchécoslovaque)
Vautier Benjamin (dit Ben) (1935, Italie)
Viola Bill (1951, Etats-Unis)
Vostell Wolf (1932, Allemagne - 1998, Allemagne)
Watts Robert (1923, Etats-Unis - 1988, Etats-Unis)
Whitney James (1922 ou 1921, Etats-Unis - 1982, Etats-Unis)
Whitney John (1917, Etats-Unis - 1995, Etats-Unis)
Wilfred Thomas (1889, Danemark - 1968, Etats-Unis)
Williams Emmett (1925, Etats-Unis)
Young La Monte (1935, Etats-Unis)
Zazeela Marian (1940, Etats-Unis)

7. VISUELS DISPONIBLES POUR LA PRESSE

Toute reproduction doit faire l'objet d'une demande d'autorisation préalable auprès de l'**ADAGP (01 43 59 09 79)** ou de l'organisme concerné et les droits d'auteur devront être acquittés auprès de ces organismes.

PARTIE 1

01. Frantisek KUPKA

Etude pour Amorpha, Fugue à deux couleurs

1910-1911

Huile sur toile , 118,8 x 68,5 cm

The Cleveland Museum of Art, Contemporary Collection of The Cleveland Museum of Art, 1969.51, Cleveland (OH), Etats-Unis

Photograph ©1997 The Cleveland Museum of Art

The Contemporary Collection of the Cleveland Museum of Art, 1969.51

© ADAGP, Paris 2004

02. Stuart DAVIS

Swing landscape

(Paysage swing), 1938

Huile sur toile, 220,3 x 439,7 cm

Indiana University Art Museum, Bloomington (IN), Etats-Unis

Photo : © 2004 Indiana University Art Museum

Photographie: Michael Cavanagh / Kevin Montague

© ADAGP, Paris 2004

03. Arthur Garfield DOVE

George Gershwin - I'll Build a Stairway to Paradise, 1927

Encre, huile et peinture métallique sur papier

50,8 x 38,10 cm

Museum of Fine Arts, Boston (MA), Etats-Unis.

Gift of the William H. Lane Foundation

Photograph © 2003 Museum of Fine Arts, Boston

04. Morgan RUSSELL

Untitled Study in transparency, vers 1913-1923

(Sans titre - *Etude en transparence*)

Huile sur papier de soie

26 x 37,5 cm

Dallas Museum of Art, Foundation for the Arts Collection, Dallas, Etats-Unis.

Gift of Suzanne Morgan Russell

Photo : © Dallas Museum of Art, All rights reserved

05. Thomas WILFRED

Untitled. Opus 161, 1965-1966

Composition de lumière évolutive (une phase)

Durée totale: 1 an, 315 jours, 12 heures

Machine lumineuse

132 x 87 x 66 cm

Coll. Carol and Eugene Epstein, Los Angeles, Etats-Unis

© 2004 by Eugene Epstein

06. Stanton MACDONALD-WRIGHT

Synchrone Kineidoscope (color-light machine), 1960-1969

Eléments mécaniques, gélatines-filtres de couleurs, moteur, 3 films cinématographiques (35 mm, silencieux, noir et blanc)

99,06 x 58.42 x 48.26 cm

Los Angeles County Museum of Art, Lent by Mrs. Stanton Macdonald-Wright, Los Angeles (CA), Etats-Unis

Photo : Modern Age Photography, Los Angeles

© Collection of Mrs Stanton Macdonald-Wright

07. Francis PICABIA

Negro song I, 1913

(Chanson nègre I)

Aquarelle et crayon sur papier, 66,3 x 55,9 cm

The Metropolitan Museum of Art, New York City, Etats-Unis.

Alfred Stieglitz Collection, 1949 (49.70.15)

Photograph ©1989 The Metropolitan Museum of Art

© ADAGP, Paris 2004

08. Oskar Fischinger

Studie Nr.8, 1931

(Etude n°8)

Film cinématographique

5', 35 mm, son, noir et blanc

Musique : Paul Dukas, *L'apprenti sorcier*

Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne, France

© Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, dist. RMN

09. Viking EGGELING

Etude pour Symphonie Diagonale, 1920

Crayon sur papier, 51 x 213 cm

Moderna Museet, Stockholm, Suède

Gift 1967 from Hans Richter

Foto SKM

10. Vassily KANDINSKY

Impression III (Konzert), 1911

Huile sur toile, 78,5 x 100,5 cm

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, Munich, Allemagne

Foto: Städtische Galerie im Lenbachhaus München

© ADAGP, Paris 2004

11. Boris BILINSKY

Symphonie fantastique (d'après Berlioz) "Musique en couleurs", 1931

Dépliant de 24 feuillets

Gouache et aquarelle sur papier, 600 x 26.5 cm ; 25 x 26,5 (chaque feuillet)

Coll. Famille Bilinsky

Photo : Jean-Claude Planchet, Centre Pompidou

© ADAGP, Paris 2004

12. Mikhaïl MATIOUCHINE

_ivopis'no-muzykal'nye Konstrukcija, 1918

(Construction picturo-musicale)

Huile sur carton, 51 x 63 cm

Greek Ministry of Culture

State Museum of Contemporary Art – Thessaloniki – Costakis Collection,
Thessalonique, Grèce

Photo : Greek Ministry of Culture, State Museum of Contemporary Art – Thessaloniki –
Costakis Collection

14. Theo VAN DOESBURG

Compositie in grijs (Rag-time), 1919

(Composition en gris (Ragtime))

Huile sur toile

96,5 x 59,1 cm

Peggy Guggenheim Collection, Venice (Solomon R. Guggenheim Foundation,
New York City), Venise, Italie

Photo © 2004 The Salomon R. Guggenheim Foundation

15. Hans RICHTER

Orchestration der Farbe, 1923

(Orchestration de la couleur)

Huile sur toile

153,5 x 41,7 cm

Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart, Allemagne

Photo : Staatsgalerie Stuttgart

16. Paul KLEE

Fuge in rot, 1921, 69

(Fugue en rouge)

Aquarelle et crayon sur papier, monté sur carton

24,4 x 31,5 cm

Coll. privée, Suisse

Photo : Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

© ADAGP, Paris 2004

17. Miroslav PONC

Kompozice pro barevnou melodickou linii (Kresba c.7), 1925

(Composition pour une ligne mélodique colorée (Dessin n°7))

Encre noire et aquarelle sur papier

22,1 x 29,5 cm

Galerie de la ville de Prague, République Tchèque

Photo : City Gallery Prague

Photographe : Hana Hamplovà

18. Vladimir BARANOFF-ROSSINE

Capriccio Musicale (Circus), 1913

Huile et crayon sur toile

130,4 x 163,1 cm

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D.C.,
Etats-Unis

Gift of Mary and Leigh B. Block, 1988

Photo : Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution,

Gift of Mary and Leigh B. Block, 1988

Photographe : Lee Stalworth

© ADAGP, Paris 2004

19. Ludwig HIRSCHFELD-MACK

Reflektorische Lichtspiele : Dreiteilige Farbensonatine Ultramarin-Grün, 1924

(Jeux de lumière réfléchis : Sonatine de couleurs outremer-vert en trois parties)

Photographie d'une phase (par Hermann Eckner)

Epreuve aux sels d'argent (tirage moderne des années 1950)

13.2 x 18.4 cm

Bauhaus-Archiv, Berlin, Allemagne

Fotonachweis : Bauhaus-Archiv, Berlin, Foto : Markus Hawlik

PARTIE 2

20. Gary HILL

Mesh, 1978-1979

(Maillage)

Vue de l'installation à l'Everson Museum of Art, Syracuse, New York, 1979

Installation interactive

3 caméras de surveillance, 4 moniteurs 20 pouces noir et blanc, système électronique
de contrôle et de gestion fabriqué sur mesure, 16 haut-parleurs 3 pouces mis à nu,
4 amplificateurs, et grillages de différents tramages

Dimensions variables

Coll. de l'artiste

Courtesy of the artist, Donald Young Gallery, Chicago, Etats-Unis, & : in SITU,
Paris, France

Photo © Gary Hill

Courtesy of the artist and Donald Young Gallery, Chicago, Etats-Unis

21. Bill VIOLA

Hallway nodes, 1972-2004

(“Nœuds de couloir”)

Installation sonore

2 haut-parleurs du type “Voice of the Theater” Altec Lansing placés aux extrémités
d'un couloir de 22 pieds

Dessin de l'installation

Coll. de l'artiste

Photo : Drawing by Bill Viola

22. Nam June PAIK

Sound wave input on two TVs (vertical and horizontal), 1963-1995

(Introduction d'ondes sonores dans deux téléviseurs (vertical et horizontal))

Téléviseurs préparés

2 moniteurs, 2 magnétophones

Coll. Musée d'art contemporain. Division des Affaires Culturelles, Ville de Lyon, France

Coll. Musée d'Art Contemporain © Photo Blaise Adilon

23. Gary HILL

Electronic Linguistics, 1978

Vidéo

3'45'', NTSC, muet, noir et blanc

Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris, France

Photo © Gary Hill

Courtesy of the artist and Donald Young Gallery, Chicago, Etats-Unis

24. Norman McLAREN

Dots, 1940

(Points)

Film cinématographique

2'47'', 35 mm, son, couleur

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, France

© Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, dist. RMN

25. Bill VIOLA

Information, 1973

Video

29', NTSC, son, couleur

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, France

Photo : Courtesy Electronic Arts Intermix (EAI), New York

Photographe : Jean-CLaude Planchet, Centre Pompidou

26.

Brion GYSIN et la *Dreamachine*, Paris 1963

© Chapman / Parry Pix

27. Peter KEENE

Raoul Hausmann Revisited, 1999-2004

(Raoul Hausmann revisité)

Installation avec source sonore, synthétiseurs analogiques, appareils de projection, capteurs photomultiplicateurs, haut-parleurs

Coll. de l'artiste

Photo Rolan Ménégon

© ADAGP, Paris 2004

28. La Monte YOUNG et Marian ZAZEELA

Dream House, 1962-1990

Vue de l'installation au Musée d'art contemporain de Lyon, 1990

Dimensions variables

Fonds National d'Art Contemporain, Ministère de la Culture et de la communication,
Paris, France.

Dépôt au Musée d'Art Contemporain de Lyon

© Blaise Adilon

29.

La Monte Young et Marian Zazeela, devant une peinture de M. Zazeela de 1960,

« Mount Anthony » New York City, 2000 Photo : Jung Hee Choi

© Jung Hee Choi, 2000

30. Stephen BECK

Illuminated Music II, 1972-1973

Vidéo

14'02'', PAL, son, couleur

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, France

Photo : Courtesy Electronic Arts Intermix (EAI), New York

Photographe : Jean-Claude Planchet

31.

Oskar Fischinger élaborant des bandes de sons synthétiques

Deutsches Filmmuseum Frankfurt/ Main

Sammlung Oskar Fischinger.

Copyright Deutsches Filmmuseum Frankfurt/ Main

32. Steina et Woody VASULKA

Soundsizes, 1974

(Dimension du son)

Vidéo

5', NTSC, son, couleur

Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris, France

Photo : Courtesy Electronic Arts Intermix (EAI), New York

Photographe : Jean-Claude Planchet, Centre Pompidou

33. Ben LAPOSKY

Oscillon 34, avant 1953

Photographie noir et blanc (tirage récent)

36 x 29 cm

The Sanford Museum and Planetarium, Cherokee (IA), Etats-Unis

Photo : The Sanford Museum and Planetarium, Cherokee (IA), Etats-Unis

34. Paul SHARITS

Shutter Interface, 1975

(Interface obturateur)

Double Projection cinématographique

32', 16 mm, son, couleur (chaque film)

Whitney Museum of American Art, New York, Etats-Unis.

Purchase, with funds from the film and Video Committee 2000.263

Photo : Collection of Whitney Museum of American Art, New York

Photographe : David Allison

35. Manfred MONTWE

Vue générale de l'exposition of Music-Electronic Television de Nam June Paik (Kuba TV), Galerie Parnass, Wuppertal, Allemagne (ex-RFA), 11 mars 1963

Photographie noir & blanc

24 x 30 cm

Coll. Manfred Montwé

Courtesy of M. Montwé / Photo by Manfred Montwé

Bad Wurzach, Allemagne

Photo : Manfred Montwé

PARTIE 3

36. Fluxus

cc V TRE (fLuxus cc fiVe ThReE), n°4, juin 1964

Ed. Fluxus Editorial Council

Revue

58 x 43,5 cm (fermé)

Bibliothèque Kandinsky, Centre de Documentation et de Recherche du Mnam, Centre Pompidou, Paris, France

Photo : Jean-Claude Planchet, Centre Georges Pompidou

37. Luigi RUSSOLO

L'Arte dei rumori, Milan, 1916

Livre

21,5 x 16 cm

Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, Centre de Documentation et de recherche du Mnam, Paris, France

Photo : Jean-Claude Planchet, Centre Pompidou

38. Giuseppe CHIARI

Gesti sul piano, 1972-1973

(Gestes sur le piano)

24 photographies noir et blanc

10,4 x 14,9 cm (chaque photographie)

Neues Museum – Staatliches Museum für Kunst und Design in Nürnberg, Sammlung René Block Leihgabe im Neuen Museum in Nürnberg, Nuremberg, Allemagne

Photo : Neues Museum in Nürnberg (Annette Kradisch)

39. Joseph BEUYS

Infiltration homogen für Konzertflügel, 1966

(Infiltration homogène pour piano à queue)

Piano à queue recouvert de feutre, croix en tissu

100 x 152 x 240 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, France

© Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, dist. RMN

© ADAGP, Paris 2004

40. Rodney GRAHAM

A Reverie Interrupted by the Police, 2003

(Une rêverie interrompue par la police)

Film cinématographique transféré sur DVD

7'59", 35 mm, son, couleur

Production : Donald Young Gallery, Chicago & Galerie Hauser + Wirth, Zurich

Courtesy the artist and Donald Young Gallery, Chicago

Photo : Scott Livingston, Courtesy Donald Young Gallery, Chicago

41. Pierre HUYGHE

L'expédition scintillante, Acte 2 "Untitled" (Light Box), 2002

Vue de l'installation dans l'exposition "L'expédition scintillante, a musical",

Kunsthau, Bregenz, Autriche, septembre 2002

Structure en bois avec projections de lumière et de fumée, 4 haut-parleurs

200 x 192 x 157 cm

Fnac (Fonds national d'art contemporain), Puteaux, France

Courtesy Marian Goodman Gallery, New York / Paris

Photo © KuB, Markus Tretter

42. Luigi RUSSOLO

Crepitatore, 1913

(Crépiteur)

Reconstitution en 1977 par Pietro Verardo et Aldo Abate

Bois et éléments mécaniques

40 x 51 x 40 cm

La Biennale di Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Venise, Italie

Photo : Archivio Storico delle Arti Contemporanee

43. Robert RAUSCHENBERG

White painting [two panel], 1951

(Peinture blanche [en 2 panneaux])

Huile sur toile

182.9 x 243.8 cm

Coll. de l'artiste

© Robert Rauschenberg / licensed by VAGA, New York, NY

Photo : Untitled Press, Inc.

Photo de David Heald

44. Ben

Disque de musique TOTAL. Je ne signe plus.

15 compositions musicales pour la recherche et l'enseignement d'une musique - total

- en hommage à John Cage, 1963

Disque et pochette

ø 17 cm ; 18,5 x 18,5 cm (pochette)

Coll. de l'artiste

Photo : Jean-Claude Planchet, Centre Pompidou

© ADAGP, Paris 2004

45. Collectif FLUXUS

Flux Year Box 2, 1966

Ed. Fluxus

Boîte en bois contenant des cartes imprimées, boîtes en plastique, films, objets divers
8,6 x 20,3 x 21,2 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, France

© Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, dist. RMN

46. Marcel DUCHAMP

Erratum Musical, 1912–1915

Double feuillet

Encre noire et crayon sur papier à musique

31,7 x 48,2 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, France

Dation en 1997

Photo : Jean-claude Planchet,

© Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, dist. RMN

© Succession Marcel Duchamp / ADAGP, Paris 2004

47. Manfred MONTWE

« *Random Access* » (*Schallplatten-Schaschlik*) de Nam June Paik,

Exposition of music-Electronic Television, Galerie Parnass, Wuppertal,

Allemagne (ex-RFA),

11 mars 1963

Photo Manfred Montwé © montwéART

48. George BRECHT

Water Yam, 1963

Ed. Fluxus

Boîte contenant 74 fiches imprimées

4,6 x 15 x 17 cm

Coll. Musée d'Art Contemporain. Division des Affaires Culturelles. Ville de Lyon, France

Coll. Musée d'Art Contemporain de Lyon © Photo Blaise Adilon

49. John CAGE

Water Music, 1952

Partitions originales, noir et blanc, papier journal découpé

152 x 63 cm (l'ensemble) ; 28 x 43 cm (chaque partition) ; 9 x 12 cm (photographie)

Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Vienne, Autriche.

Leihgabe Sammlung Hahn, Cologne.

Photo © MUMOK, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien

Music © 1960 Henmar Press Inc., New York Reproduced by permission of Peters
Edition Limited, London

50.

Emmett Williams, Wolf Vostell, Nam June Paik, Dick Higgins, Ben Patterson,

George Maciunas interprètent « *Piano Activities* » de Phil Corner, Fluxus Internationale

Festspiele neuester Musik, Wiesbaden, Allemagne (ex-RFA), 1^{er}-23 septembre 1962

Photo: Hartmut Rekort © Staatsgalerie Stuttgart, Archiv Sohm

51. Nam June PAIK

Primeval Music, 1961

(Musique primitive)

Caisse en bois, canette, fils de fer

52 x 92 x 68 cm

Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Vienne, Autriche

Ehemals Sammlung Hahn, Cologne

Photo © MUMOK, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien

52. Nam June PAIK

Zen for walking, 1961

(Zen pour la marche)

Deux sandales avec chaîne, fragment de sculpture, grelot

Dimensions variables

Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Vienne, Autriche

Ehemals Sammlung Hahn, Cologne

Photo © MUMOK, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien

8. AUTOUR DE L'EXPOSITION

Visites commentées

Les jeudis à 19h

Rdv à l'entrée de l'exposition

4,50 euros, tarif réduit 3,50 euros (+billet expo)

Groupes sur réservations

01 44 78 12 57

Le Collège du Centre

« Sons & lumières

Une histoire du son dans l'art du XX^e siècle »

par Sophie Duplaix, commissaire de l'exposition

et Marcella Lista, commissaire associée.

samedi 16 octobre à 11h30, Grande salle, niveau -1

4,50 euros, tarif réduit 3,50 euros.

Gratuit pour les adhérents, sur réservations

Un dimanche, une œuvre

Vladimir Baranoff-Rossiné, *Piano optophonique*, 1922-1923

Par Marcella Lista, commissaire associée de l'exposition

Dimanche 7 novembre, à 11h30, Petite salle, niveau -1

4,50 euros, tarif réduit 3,50 euros,

Gratuit pour les adhérents.

Vidéo et après

Gary Hill, dialogue avec Jacinto Lageira, historien et critique d'art.

Lundi 11 octobre, 18h30, Cinéma 2, niveau -1

Entrée libre, dans la limite des places disponibles

Cinéma

Sons et lumières :

Des compositions muettes de Viking Eggeling aux frontières du vidéoclip contemporain, ce cycle de films donne à voir différents champs de dialogue entre le son et l'image au XX^e siècle.

Du mercredi 22 au dimanche 26 septembre, Cinéma 2, niveau -1

Détails du programme dans la brochure Cinéma du Centre Pompidou.

Les produits « décalés » de l'exposition

À l'occasion de l'exposition, les Editions du Centre ont conçu

quelques produits « clin d'œil » :

Boucles d'oreille « Silence », 10 euros

Galets de bain effervescents à messages (boîte de 5), 14 euros

Photophores alphabétiques (boîte de 6) : « images », « éclats » 22 euros

La vente se fait exclusivement au Centre Pompidou, à la Librairie Flammarion du niveau 6 et au Printemps Design.

AU MÊME MOMENT AU CENTRE POMPIDOU...

ECOUTE

Galerie des enfants, Niveau 0

22 septembre 2004 – 3 janvier 2005

Contact presse : Dorothée Mireux (01 44 78 46 60)

XAVIER VEILHAN

Espace 315, Niveau 1

15 septembre – 15 novembre 2004

Contact presse : Aurélie Gevrey (01 44 78 49 87)

BERND ET HILLA BECHER

20 octobre 2004 – 3 janvier 2005

Galerie sud, Niveau 1

Contact presse : Anne-Marie Pereira (01 44 78 40 69)

THIERRY DE CORDIER

20 octobre 2004 – 31 janvier 2005

Galerie d'art graphique, Niveau 4

Contact presse : Aurélie Gevrey (01 44 78 49 87)

ACQUISITIONS RÉCENTES

20 octobre 2004 – 31 janvier 2005

Galerie du musée, Niveau 4

Contact presse : Aurélie Gevrey (01 44 78 49 87)

EMMANUEL SAULNIER

20 octobre 2004 – 31 janvier 2005

Atelier Brancusi

Contact presse : Aurélie Gevrey (01 44 78 49 87)

JEAN HELION

8 décembre 2004 – 7 mars 2005

Galerie 2, Niveau 6

Contact presse : Dorothée Mireux (01 44 78 46 60)

CAROLE BENZAKEN, LAURÉATE DU PRIX MARCEL DUCHAMP 2005

8 décembre 2004 – 7 février 2005

Espace 315, Niveau 1

Contact presse : Anne-Marie Pereira (01 44 78 40 69)

Pour plus d'informations

www.centrepompidou.fr