

**Académie universitaire Wallonie-Europe
Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département des Sciences historiques**

Rendre l'audible tangible

La muséalisation de l'art sonore
État des lieux et perspectives

Thèse présentée par Céline ELOY
en vue de l'obtention du titre de Docteur en
Histoire, Art et Archéologie
Orientation muséologie
Sous la direction d'André GOB

Année académique 2014-2015

Texte

Sommaire

INTRODUCTION

PREMIERE PARTIE : L'ART SONORE ET SA MUSEALISATION. HISTORIQUE

Chapitre I. Brève histoire de l'art sonore

1. Par delà la musique : les expérimentation spatiales et sonores
2. Arts plastiques : au-delà de l'inspiration musicale
3. L'art sonore

Chapitre II. Histoire de la muséalisation de l'art sonore

1. Les prémices de la muséalisation. Les années 1970 et 1980
2. L'éclosion de l'art sonore dans le musée. Les années 1990
3. Vers une reconnaissance institutionnelle. Des années 2000 à nos jours

DEUXIEME PARTIE : LA MUSEALISATION DE L'ART SONORE. ETAT DES LIEUX

Chapitre III. L'acquisition

1. Ce qui fait œuvre : statut et valeur
2. Ce qui est matériellement et juridiquement acquis
3. La mise en place des collections
4. Collecter et proposer : les méthodes d'acquisition

Chapitre IV. L'exposition

1. Description des expositions : corpus d'analyse
2. Les problématiques liées à l'exposition de l'art sonore. Identification, analyse et tentatives de réponse

Chapitre V. La conservation

1. Les éléments à conserver
2. Les méthodes de conservation
3. L'inventaire
4. De la réactualisation à la restauration : l'évolution de l'œuvre au sein de la collection

CONCLUSION ET PERSPECTIVES

Liste des sigles et acronymes

AFROA	Association française des régisseurs d'œuvres d'art
CAPC	CAPC Musée d'Art contemporain de Bordeaux
CNAP	Centre national des Arts plastiques
DOCAM	Documentation et Conservation du patrimoine des Arts médiatiques
FNAC	Fonds national d'Art contemporain
FRAC	Fonds régional d'Art contemporain
K21	Kunstsammlung Nordrhein Westfalen (Düsseldorf)
kuS	Kunstzentrum Signe (Heerlen)
MAC	Musée d'Art contemporain de Lyon
MACM	Musée d'Art contemporain de Montréal
Mac/Val	Musée d'Art contemporain du Val de Marne (Vitry-sur-Seine)
MAMCO	Musée d'Art moderne et contemporain de Genève
MBAC	Musée des Beaux-Arts du Canada (Ottawa)
MCA	Museum of Contemporary Art (Chicago)
MMK	Museum für Moderne Kunst (Frankfurt am Main)
MNAM-CCI	Musée national d'Art moderne - Centre de création industrielle. Centre Pompidou (Paris)
MNBAQ	Musée national des Beaux-Arts du Québec
MoMA	Museum of Modern Art (New York)
Mudam	Musée d'Art moderne Grand Duc Jean (Luxembourg)
P.S.1	Public School 1 - Contemporary Art Center (New York)
SFMoMA	San Francisco Museum of Modern Art (San Francisco)
ZKM	Zentrum für Kunst und Medientechnologie (Karlsruhe)

Introduction

« *Every sound has a space-bound character of its own.
The same sound sounds different in a small room,
in a cellar, in a large, empty hall, in a street,
in a forest, or on the sea*¹ »

Bela Belazs

La présente recherche est née d'une expérience troublante, vécue il y a quelques années. C'est en effet en 2008, lors de l'exposition « Paul McCarthy. Head Shop/Shop Head. Works 1966-2006 » au S.M.A.K.², que mes réflexions sur l'art sonore ont débuté. La pratique artistique sonore telle qu'elle sera développée et analysée dans cette thèse n'y était pas le point central, l'artiste étant davantage connu pour ses vidéos et installations. Mais, pour la première fois, alors que j'étais habituée à ces ambiances silencieuses qui règnent dans les musées, j'ai été marquée par le bruit, le son extravagant, celui qui peut prendre aux tripes et faire vibrer. En entrant dans l'exposition, les voix, les chants des pirates, les bruits de beuveries émanant des œuvres étaient tellement forts que l'on se sentait pris en otage, physiquement propulsé dans un univers particulier tout en étant presque incapable d'appréhender les œuvres correctement, tellement le son prenait le pas sur le reste. Le brouhaha était à ce point assourdissant que l'on avait peine à rester dans la salle d'exposition dédiée à la série *Pirate Project*. Si les effets sonores participaient à ce que l'on pourrait nommer la spectacularisation de l'œuvre, il était néanmoins troublant de l'entendre à ce point dans un environnement où habituellement les chuchotements sont favorisés et le moindre bruit étouffé. À partir de cette expérience se sont posées de nombreuses questions sur la place du son dans l'institution muséale, sur la capacité du musée à faire face à la dimension sonore des œuvres sans pour autant reléguer l'un ou l'autre aspect de la création au second plan... De lectures en visites de musées, je me suis progressivement intéressée à tout un pan de la création artistique, l'art sonore, et à son insertion dans l'institution muséale.

¹ BELAZS, Bela, « Theory of the Film : Sound », dans BELAZS, Bela, *Film Sound : Theory and Practice*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 124.

² L'exposition eut lieu du 13 octobre 2007 au 17 février 2008, au S.M.A.K. (Gand).

Si cette expérience sert de point d'entrée à cette thèse, les œuvres de Paul McCarthy ne sont pas pour autant considérées comme des œuvres d'art sonore à proprement parler. La composante sonore n'y est qu'un élément secondaire participant à la mise en évidence du visuel. Même si l'art sonore est une pratique relativement récente dans l'histoire de l'art, son insertion dans le musée est plus ancienne qu'on a tendance à le croire. La première œuvre sonore à entrer dans une collection muséale est *Tapotement* de Michael Snow (Fig. 1) en 1970, acquise par le Musée des Beaux-Arts du Canada à Ottawa. À l'époque, l'art sonore n'est qu'un embryon et la sculpture de Snow – puisqu'il s'agit d'une sculpture sonore – n'est pas inventoriée en tant que telle dans la base de données du musée. Si la pratique est déjà connue sous certaines formes, ce n'est qu'à partir des années 1980 que sa présence explose véritablement dans le milieu artistique. Il faut toutefois encore attendre une décennie avant qu'elle ne fasse son apparition de façon appuyée dans le milieu institutionnel muséal. Depuis, l'art sonore s'est fortement développé, au point d'être acquis par une majorité de musées d'art moderne et contemporain à l'heure actuelle³.

Le point d'orgue de cette « ascension muséale » est sans aucun doute la première exposition⁴ d'envergure organisée par le *Museum of Modern Art* en 2013, marquant en quelque sorte la consécration de l'établissement et de l'institutionnalisation de l'art sonore. Cependant, cette croissance ne s'accompagne pas forcément d'études poussées sur les problématiques liées à la muséalisation de l'art sonore, axe de recherche privilégié dans le cadre de cette thèse. L'analyse de la pratique sonore sous l'angle muséologique n'en est qu'à ses balbutiements et les rares réflexions menées sont surtout le fait d'artistes et de quelques historiens de l'art. Bien qu'ayant fait l'objet de plusieurs études issues de l'histoire de l'art et de la musicologie, l'art sonore reste encore pour une grande part inexploré dans le domaine des théories et des réflexions sur l'art. L'une des causes est probablement l'absence d'une définition commune et de cadrage de la pratique en elle-même. Si l'objectif de la présente recherche est avant tout muséologique, il convient donc d'apporter quelques précisions terminologiques et de définir le terrain d'étude qui sera celui suivi tout au long de cette thèse.

³ L'art sonore acquiert actuellement un statut incontestable au sein de l'art contemporain. Un des exemples de cette place considérable donnée à l'art sonore est la remise du *Turner Prize* en 2010, pour la première fois depuis sa création, à une artiste sonore : Susan Philipsz pour son installation sonore *Lowlands* (2008).

⁴ « Soundings: A Contemporary Score », *Museum of Modern Art* (New York), du 10 août au 3 novembre 2013.

1. Terminologie

Réfléchir à la question de l'insertion de l'art sonore dans le milieu muséal, c'est se poser la question de sa définition et, par là, de sa nature même. Car, malgré l'apparition du terme « *sound art* » en 1982⁵, une définition commune de l'« art sonore » n'a jamais été véritablement posée en tant que telle. Sous cette appellation, sont regroupées une multitude de facettes, allant des arts plastiques à la musique. Souvent confondu avec cette dernière, l'art sonore se distingue pourtant d'elle par différents aspects. La présence de la pratique sonore dans de nombreux domaines tels que le théâtre, la vidéo ou encore le cinéma, jette évidemment le trouble dans la conception d'une définition normative. Si la confusion règne, la cause en est essentiellement la double origine de l'art sonore : les arts plastiques et la musique.

Cette confusion se ressent également dans l'appellation donnée et prise par les artistes. Par leurs rapports multiples au son et leurs horizons divers, ces derniers peinent à se qualifier d'« artistes sonores ». Si privilégier la dénomination « artiste plasticien » en refusant de se catégoriser par un médium particulier est une pratique courante dans les arts contemporains, il n'en demeure pas moins que les artistes travaillant le son préfèrent davantage être qualifiés d'artistes plasticiens ou de musiciens plutôt que d'« artistes sonores ». Cette hésitation est à nouveau due à la double origine de nombreux créateurs : musiciens tantôt artistes sonores, artistes plasticiens tantôt compositeurs. Avant d'envisager les axes de recherche privilégiés, il s'avère donc nécessaire d'apporter un regard personnel sur la distinction entre musique et art sonore et de poser ensuite mes propres définitions.

1.1. *Musique et art sonore : une question de nature et de contexte*

Par convention, l'art sonore est considéré comme un art des sons. Mais, s'il est avant tout constitué de sons, il n'en est pas pour autant musique et ce, malgré les

⁵ La première utilisation du terme « *sound art* » provient de la *Sound Art Foundation*, créée en 1982 par William Hellermann (New York). Bien que la fondation ait organisé dès 1983 des expositions de sculptures sonores, elle promeut essentiellement la musique expérimentale. Voir LICHT, Alan, *Sound Art. Beyond Music, Between Categories*, New York, Rizzoli, 2007, p. 11.

parallèles que nous pourrions lui trouver avec la musique électronique. Dans les deux cas, la matière sonore est primordiale. Cependant, elle n'est pas manipulée plastiquement dans la musique électronique. En d'autres termes, le son en tant que matière n'est pas considéré plastiquement dans la musique, contrairement à l'art sonore. Dans son article de 2007, Brandon LaBelle indique que l'art sonore est « *art about sound; it is art that both uses sound as its medium and addresses sound as its subject of concern* »⁶. Il ajoute :

« *While operating and overlapping with music, sound art distinguishes itself by the simple fact that music is not necessarily about sound. It may draw upon acoustics, expand aurality, and produce sonic experience; but it does not necessarily set up a reflexive relationship between itself and the subject of sound as an investigation* »⁷.

Différents éléments peuvent rapprocher la pratique sonore artistique de la pratique musicale : la considération du son en tant que médium, la manipulation de l'acoustique, la production d'une expérience sonore, entre autres. Selon LaBelle, la grande distinction entre les deux se situerait donc dans l'objet même au centre de leurs préoccupations. Pourtant, cette divergence d'objectif qui semble marquer deux voies différentes n'est pas toujours facile à mettre en évidence au regard de la démarche de certains compositeurs. Reprenons une partie de la citation de LaBelle : « *Music is not necessarily about sound* »⁸. Si elle ne se préoccupe pas « nécessairement » du son, cela ne signifie pas pour autant que le son n'est jamais exploité pour lui-même dans certaines démarches réflexives musicales. John Cage ou les expérimentations liées à la musique concrète de Pierre Schaeffer en sont de parfaits exemples. L'introduction historique permettra d'y revenir de manière plus approfondie, mais nous pouvons d'ores et déjà signaler que ces compositeurs ont marqué l'évolution de la musique en se préoccupant davantage du son pour lui-même. Le son en tant que sujet d'investigation n'est donc pas un marqueur suffisant pour établir une distinction entre musique et art sonore.

Au-delà du sujet en lui-même, le contexte, la mise en forme du son et la relation particulière qui se crée avec le public sont les éléments les plus caractéristiques de l'art sonore et, par là, ceux qui rompent davantage cette filiation entre la pratique musicale et la pratique artistique sonore. Cette hypothèse est confirmée par les recherches de Lílian

⁶ LaBELLE, Brandon, « Short Circuit: Sound Art and the Museum », dans *BOL*, n° 6, 2007, p. 155.

⁷ *Idem*, p. 156.

⁸ *Ibidem*.

Campesato. Dans un article tiré de sa thèse de doctorat, cette dernière renforce l'idée que, pour opérer une distinction entre ces deux pratiques du son, il faut avant tout interroger les contextes de création et de présentation. Ainsi, l'auteur explique que les caractéristiques principales de l'art sonore sont : « *its conception and use of sound, the absence of a narrative discourse, an approach that emphasises contextual aspects, the interaction with the public, and the connection between body, space and time*⁹ ». L'utilisation du son en tant que matière n'est plus à démontrer. L'interaction avec le public peut être aisément comprise comme marqueur d'une distinction entre musique et art sonore. La question de l'absence de discours narratif nécessite quant à elle d'être discutée ici. Si, jusqu'au XX^e siècle, les compositions musicales sont articulées autour d'un discours qui se veut narratif, régi par une structuration temporelle d'unités particulières, il n'en va pas de même pour les expérimentations musicales formulées dès 1957 par John Cage¹⁰. Avec ce précurseur de l'art sonore, les compositions musicales ne sont plus définies par la création d'un discours particulier¹¹. Cage y introduit la notion d'aléatoire qui permet aux sons d'avoir leur vie propre et donc de ne pas être contraints par une composition entièrement dirigée par le compositeur. Pour revenir à la comparaison « musique/art sonore », si, effectivement, les sons utilisés plastiquement ne sont pas toujours organisés selon une succession définitive d'éléments, l'argument de Campesato ne peut valider, au regard des démarches de John Cage, l'hypothèse d'une séparation entre les deux pratiques sur l'unique base d'une absence de discours narratif. Quant au public, il joue évidemment un rôle important dans l'œuvre. Il abandonne l'attitude frontale imposée dans les salles de concert pour interagir directement avec les œuvres. Cette interaction peut se manifester par le simple fait qu'il est obligé de bouger pour appréhender la création, de faire appel à d'autres sens pour la découvrir ou d'enclencher un mécanisme pour faire fonctionner l'œuvre. Mais le visiteur peut également interagir de manière inconsciente avec l'œuvre. Ses mouvements à travers celle-ci modifient non seulement la perception qu'il en a mais aussi, par des jeux de réverbération acoustique avec son propre corps, la création en elle-même. Ceci dit,

⁹ CAMPESATO, LÍLIAN, « A Metamorphosis of the Muses: Referential and Contextual Aspects in Sound Art », dans *Organised Sound*, n° 14 (1), Cambridge, Cambridge University Press, avril 2009, p. 27. L'article est tiré de la thèse de doctorat de Lílian Campesato, défendue en 2007 : *Arte sonora : uma metamorfose das musas*, São Paulo, Universidade São Paulo, Departamento de Música.

¹⁰ CAGE, John, « Experimental Music », dans CAGE, John, *Silence : Lectures and Writings*, Middletown, Wesleyan University Press, 1973, p. 7-12.

¹¹ C'est ce que Will Mertens nomme le « *musical argument* ». Voir MERTENS, Will, « Basic Concepts of Minimal Music », dans COX, Christoph, et WARNER, Daniel (dir.), *Audio Culture : Readings in Modern Music*, New York, Continuum, 2004, p. 309.

sans minimiser l'importance du public, deux aspects, intrinsèquement liés l'un à l'autre, paraissent véritablement fondamentaux dans les caractéristiques apportées par Campesato : la prédominance des éléments contextuels et la connexion qui se crée entre le corps, l'espace et le temps. Sans être vraiment propres à l'art sonore, vu qu'ils entrent également en jeu dans de nombreuses pratiques de l'art contemporain, ces éléments combinés au son forment les particularités principales de l'art sonore et constituent la base de la présente recherche.

L'art sonore est surtout affaire de contexte :

« [...] *as can be observed within visual arts, sound art widely explores the use of differents elements (not only sounds, but also all sorts of objects, light, images, space, bodies) to create direct and complex relationship to what is outside the work itself*¹² ».

Ce qui caractérise l'art sonore est non seulement son contexte de présentation particulier mais aussi ses références constantes à son contexte de création. Depuis l'apparition des ready-made et de l'aventure de la *Fontaine* de Duchamp (1917), l'importance et l'influence du contexte d'exposition sur ce qui sera considéré ou non comme œuvre d'art sont connues. Ainsi, si l'art sonore est présenté dans un environnement muséal lié à l'art, il sera considéré comme œuvre « plastique » presque automatiquement¹³. Si, à l'inverse, l'œuvre est proposée dans une salle de concert, elle sera considérée conséquemment comme une pièce musicale. Cette distinction, qui, aux yeux de certains esprits inattentifs, peut paraître mineure, est pourtant fortement ancrée dans l'inconscient artistique et collectif. Les artistes eux-mêmes créent une séparation entre ces deux contextes de présentation d'où découle une considération différente des œuvres. Dominique Petitgand évoque ainsi sa pratique sous deux aspects bien distincts¹⁴ : la musique et l'art sonore. Il réalise des installations sonores et, en parallèle, des pièces qui sont diffusées dans des salles de concert. Les œuvres créées sont différentes et n'ont pas la même logique de

¹² CAMPESATO, Lillian, *op.cit.*, 2009, p. 27.

¹³ La question du changement de statut d'une œuvre lié au changement de contexte est également posée par Alan Licht : « *Does a piece of music become sound art simply when it's presented in a museum ?* ». LICHT, Alan, « Sound Art : Origins, development and ambiguities », dans *Organised Sound*, n° 14 (1), avril 2009, p. 4.

¹⁴ Entretien avec l'artiste, le 10 mai 2012 (Paris). L'intégralité de cet entretien est retranscrite dans le volume « Annexes ».

création selon leur futur contexte de diffusion. Le contexte de présentation, le « cadre »¹⁵ selon Gérard Genette, influe donc bien sur la distinction formulée entre art sonore et musique. Il est déterminant dans la considération que nous aurons de l'œuvre.

Confortant ces réflexions, Campesato indique que l'art sonore utilise différents éléments pour créer une relation directe et complexe avec ce qui est extérieur au travail lui-même. Ce qui est en fin de compte valable pour la quasi totalité des installations l'est davantage encore pour l'art sonore. La relation directe au corps a déjà été évoquée ci-dessus. Le rapport au temps n'est, quant à lui, pas tellement une question de durée de l'œuvre mais plutôt de temps d'appréhension et d'action. De nombreuses œuvres n'ont pas de début ni de fin, mais sont le fruit de la diffusion continue de flux sonores. Comme cela fut évoqué auparavant, peu d'entre elles abordent un discours narratif défini. Contrairement aux œuvres musicales, la durée intrinsèque de l'œuvre n'entre donc pas – ou peu – en jeu. D'une part, l'œuvre n'existe qu'en fonction de la temporalité que le visiteur souhaite lui accorder. Elle dépend donc du temps d'appréhension propre à chaque personne. Et, comme c'est le cas dans n'importe quelle exposition, « *even when time is chronologically established, as in the case when a recorded sound has a fixed duration, the viewer chooses his or her own course through the work and decides how much time is necessary for its fruition* »¹⁶. D'autre part, l'œuvre d'art sonore est en mouvement constant ou plutôt en action constante : « *in Sound art time is closely related to the processual development of the works* »¹⁷. Autrement dit, ce rapport est défini par le temps relatif nécessaire à l'œuvre pour se construire dans son environnement.

Le troisième élément contextuel entrant en relation avec l'art sonore est l'espace. L'art sonore est intrinsèquement et intimement lié à l'espace dans lequel il prend place. Intimement car le lieu intervient directement dans la présentation de l'œuvre. L'architecture, l'acoustique, la proportion des espaces sont autant d'éléments qui influent sur la diffusion et la réception de la création. Toute architecture possède ses propres sonorités, ses propres résonances¹⁸. « Ecoutez un édifice vide de tout homme. Il respire, il

¹⁵ Le terme « cadre » est ici repris selon la notion explorée par Gérard Genette (GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987) et évoquée par Guy Lelong dans son article « Musique in situ ». Le cadre serait le lieu d'accueil nécessaire à toute œuvre, celui destiné à les présenter mais sans obligatoirement interférer avec elle. LELONG, Guy, « Musique in situ », dans SZENDY, Peter (dir.), *Espaces*, Cahiers de l'Ircam, n° 5, Paris, Ircam/Centre Georges Pompidou, 1994, p. 31.

¹⁶ CAMPESATO, Lilian, *op. cit.*, 2007, p. 33.

¹⁷ CAMPESATO, Lilian, *op. cit.*, 2007, p. 33.

¹⁸ BLESSER, Barry, et SALTER, Linda-Ruth, *Spaces Speak, are you listening ? Experiencing aural architecture*, Cambridge, MIT Press, 2007.

a sa propre vie. Le parquet, les poutres craquent, les radiateurs craquètent, les chaudières grognent¹⁹ ». Tous ces éléments évoqués par Raymond Murray Schafer influencent la création et agissent sur elle de sorte qu'elle ne sera jamais vraiment perçue de la même manière à moins de recréer parfaitement toutes les conditions à chaque exposition. Intrinsèquement ensuite, parce que les œuvres donnent à entendre le lieu en lui-même et/ou parce qu'elles ne peuvent exister sans l'espace. Nous parlerons alors d' « étendues sonores²⁰ », c'est-à-dire qu' « un son s'étend dans un lieu s'il donne à entendre – ou s'il agit – sur son architecture ou son ambiance²¹ ». Les qualités du lieu et ses caractéristiques sont dès lors prises en considération dès les premières phases du processus de création afin de le manifester (« le porter à la conscience des visiteurs²²») ou d'agir sur lui (« modifier l'audition que les visiteurs peuvent avoir de ce lieu²³»). Dans ce cas précis, l'espace fait exister les œuvres qui ne sont plus autonomes. Sans lui, les créations sont en latence, en attente d'être exposées. Elles existent conceptuellement mais le lieu permet leur manifestation physique. À l'instar de toute installation *in situ*, le lieu génère les œuvres. Nous sommes donc au-delà du contexte en tant que « cadre »²⁴.

1.2. *Art sonore et installations sonores acousmatiques*

Reprenant les différentes caractéristiques évoquées dans le point précédent, une définition propre de l'art sonore peut donc être posée. Il s'agit d'un art, ou d'une pratique artistique, utilisant le son comme matière première, par le biais de dispositifs fonctionnant seuls à la fois dans le temps et dans l'espace et entrant en interaction avec le visiteur.

¹⁹ MURRAY SCHAFFER, Raymond, *Le paysage sonore*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1979, p. 304-305.

²⁰ GALLET, Bastien, *Composer des étendues (l'art de l'installation sonore)*, Genève, Ecole supérieure des Beaux-Arts, 2005.

²¹ GALLET, Bastien, « Composer des étendues, projeter des images : deux pratiques de l'art sonore », dans *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 17, n° 3, 2007, p. 21.

²² *Idem*, p. 22.

²³ *Ibidem*.

²⁴ La question de la spatialisation peut également être un critère de distinction entre musique et art sonore. Si elle intervient également dans l'évolution de la conception musicale, comme nous le verrons dans l'historique, elle n'est toutefois pas comparable à la relation qu'entretient l'œuvre d'art sonore avec son espace. Ainsi, comme le mentionne Guy Lelong, « là où le plasticien se sert plutôt des particularités architecturales précises du lieu où son œuvre est présentée le temps de l'exposition, le compositeur s'intéresse à des caractéristiques plus générales, puisque son œuvre est a priori destinée à être jouée dans des salles qui observent toutes plus ou moins le même modèle ». LELONG, Guy, *op.cit.*, 2007, p. 12.

Il existe une multitude d'approches artistiques pouvant correspondre à cette définition. Si cette étude entend aborder principalement les installations sonores dans leur globalité, elle se focalisera toutefois sur une catégorie d'œuvres particulières, qui semblent les plus problématiques dans l'approche muséologique que je souhaite analyser : les installations sonores acousmatiques. Ces œuvres sont des installations dans lesquelles l'origine du son est dématérialisée ou, du moins, dissimulée. L'adjectif « acousmatique » est emprunté au vocabulaire développé par Pierre Schaeffer dans les années 1940. La musique acousmatique est un genre développé par le compositeur qui regroupe les œuvres créées directement sur support. Elle est « un art des sons fixés ²⁵», c'est-à-dire que les compositeurs travaillent directement sur le son même qui est enregistré sur support et ne nécessite pas d'instruments ou d'interprètes intermédiaires pour être joué et diffusé. Ainsi, « acousmatique se dit d'un bruit que l'on entend sans voir les causes dont il provient ²⁶». En adaptant la notion d'acousmatique aux installations d'art sonore, on peut donc émettre l'idée que ces œuvres n'ont aucune source de visibilité particulière. Le public n'est confronté de la sorte qu'au son et non pas à un élément visuel. Les seuls dispositifs visibles sont à la rigueur les éléments diffusant le son, à savoir les haut-parleurs. Mais ces derniers ne servent qu'à diffuser et non à produire le son.

Ce type d'œuvres constitue la catégorie la plus extrême de l'art sonore. Elles ne donnent que le son à entendre. Elles n'ont pas d'existence visuelle propre mais elles dépendent de l'espace d'exposition pour exister. En d'autres termes, et presque paradoxalement, elles ne sont rendues « visibles » que par le lieu dans lequel elles sont présentées. Parce qu'elles représentent l'étape la plus aboutie de la dématérialisation de l'œuvre, parce qu'elles témoignent de toutes les problématiques liées à l'exposition mais aussi à l'acquisition et à la conservation des œuvres sonores, et parce qu'elles naissent d'un paradoxe entre le sonore et le visuel, l'analyse de ces installations sera régulièrement privilégiée dans la recherche actuelle²⁷.

2. Cadre et état de la recherche

²⁵ CHION, Michel, *L'art des sons fixés ou la Musique concrètement*, Fontaine, Ed. Métamkine, 1991.

²⁶ CHION, Michel, *Guide des objets sonores, Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris, Ed. Buchet/Chastel, 1983, p. 18.

²⁷ Exception faite de l'analyse des expositions, qui regroupent des œuvres témoignant des multiples facettes de l'art sonore, l'étude des étapes d'acquisition et de conservation portera presque exclusivement sur les installations sonores acousmatiques.

Si l'art sonore pose encore de grands questionnements tant par sa nature que par sa mise en forme, et si ces problématiques mériteraient de plus amples approfondissements, j'ai choisi l'axe de la muséologie pour l'aborder sous un angle nouveau. Historiciser l'art sonore et le contextualiser par rapport aux autres pratiques artistiques actuelles ne sont donc pas le propos de cette thèse. De nombreuses recherches sont d'ailleurs en cours sur ces aspects davantage étudiés par la sociologie et à l'histoire de l'art contemporain²⁸.

Le point de vue adopté dans le cadre de cette recherche est dès lors celui de la muséologie et se focalise principalement sur la muséalisation. De nombreux auteurs se sont penchés sur ce phénomène de « mise en musée ²⁹ » des objets. Pour rappel, il s'agit du processus scientifique par lequel un objet, qu'il soit usuel ou artistique, incorpore l'institution muséale. Ce processus débute par une étape³⁰ de séparation ou d'arrachement³¹ au contexte premier du dit objet mais ne s'arrête pas dès l'acquisition. La muséalisation implique toutes les étapes, ou plutôt toutes les activités du musée. Ce n'est pas par la seule action d'entrée au musée qu'un objet devient *musealia*³², objet de musée. Ainsi le processus de mise en musée inclut à la fois l'acquisition, l'exposition et la conservation³³.

²⁸ Se référer entre autres aux ouvrages suivants : HENNION, Antoine, *La passion musicale*, Paris, Métailié, 2007 ; LANGLOIS, Philippe, *Les cloches d'Atlantis. Musique électroacoustique et cinéma*, Paris, MF Editions, 2012 ; LICHT, Alan, *Sound Art. Beyond Music, Between Categories*, New York, Rizzoli, 2007 ; De la MOTTE-HABER, Helga, *Klangkunst. Tönende Objekte und Klingende Räume*, Laaber, Laaber-Verlag, 1999 ; KAHN, Douglas, *Noise Water Meat. A History of Sound in the Arts*, Cambridge, MIT Press, 1999.

²⁹ DESVALLÉES, André, et MAIRESSE, François (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 251.

³⁰ Le terme « étape » sous-tend en règle générale une organisation logique. Le processus de muséalisation pourrait se dérouler étape par étape posant, les unes à la suite des autres, l'acquisition, la mise en collection, l'exposition et la conservation. Il n'en est pourtant rien et de nombreux exemples tendent à démontrer le contraire. Il n'est en effet pas rare d'acquérir une œuvre à la suite d'une exposition et inversement. Le terme est donc employé dans ce contexte-ci pour faciliter la compréhension mais ne correspond aucunement à une quelconque logique chronologique de muséalisation.

³¹ Au terme « séparation », employé par André Malraux (*Les Voix du silence*, 1951), André Desvallées lui privilégie « arrachement » (*Manuel de muséographie. Petit guide à l'usage des responsables de musée*, 1998). Jean-Louis Déotte (*Suspendre, oublier. La mémoire exposée*, 1986) évoque quant à lui une « suspension » par rapport au contexte originel. Je reviendrai par la suite sur ce dernier terme qui semble mieux adapté à la situation de l'art sonore. Pour ma part, je considère que « arrachement » et « séparation » se valent et résument le fait que « l'objet muséalisé est coupé de son monde d'origine, celui où il était en usage, et [qu'] il est incorporé dans un univers nouveau, celui du musée, qui est à proprement parler, un monde utopique, un monde construit, projeté ». GOB, André, « Le jardin des Viard ou les valeurs de la muséalisation », dans *CeROART* [en ligne], n° 4, 2009, mis en ligne le 10 octobre 2009 (dernière consultation le 15 mai 2013).

³² STRÁNSKY, Zbyněk, *Introduction à l'étude de la muséologie*, Brno, Université Masaryk, 1995, p. 44 ; « Objet », dans DESVALLÉES, André, et MAIRESSE, François (dir.), *op. cit.*, p. 385.

³³ Si d'autres auteurs évoquent « la préservation, la recherche et la communication » pour décrire les étapes de la muséalisation, Stránsky décrit quant à lui les étapes sous les termes : sélection, présentation, thésaurisation. Je privilégie pour ma part les termes « acquisition », « exposition » et « conservation ». La

La muséalisation de l'art contemporain est régulièrement discutée. Considérées par certains comme un « art pour le musée ³⁴ », les pratiques artistiques actuelles auraient comme seule et unique destination le musée. Ceci dit, ce n'est pas parce que les œuvres sont créées en collaboration avec l'institution et qu'elles ont pour destination finale le musée, qu'elles ne sont pas pour autant problématiques dans ce cadre. Outre le fait que chaque pratique artistique apporte ses spécificités, le musée est en quelque sorte obligé de faire face à une multitude de problèmes surgissant de la diversité des matériaux et des concepts mis en avant par les artistes. D'œuvres aux dimensions improbables en performances difficiles à conserver en l'état, de supports rapidement obsolètes en problèmes juridiques liés au statut de certains matériaux employés, l'art contemporain ne cesse de questionner l'institution muséale. Cette dernière, sous l'action de quelques artistes parfois facétieux, est constamment poussée dans ses retranchements, nécessitant de nombreuses reformulations. Nous ne comptons plus le nombre de colloques, articles et ouvrages sur le sujet. Si la problématique de la muséalisation de l'art contemporain est régulièrement analysée, elle n'est pas pour autant résolue.

Dans ce flot continu de questions posées par la mise au musée de l'art actuel, l'art sonore apporte un nouveau lot de problématiques. L'apparition du son dans un environnement profondément lié au visuel est probablement l'élément le plus sensible de l'approche nouvelle proposée par l'art sonore. Elle entraîne de nombreuses conséquences dans la manière de présenter les œuvres mais aussi de les conserver et de les acquérir. Ainsi l'achat d'œuvres immatérielles, *a priori* similaires à une pièce musicale, n'est pas toujours bien perçu par les commissions d'acquisition. Ces dernières assimilent régulièrement les œuvres plastiques « à écouter » à des œuvres musicales, parfois sans remarquer de différences entre les deux. Non préparés à cette nouvelle pratique, les comités ne comprennent dès lors pas l'importance d'acquérir ce type d'œuvres dans un musée d'art. Il en va de même pour la conservation. Sans pour autant révolutionner les méthodes de préservation, l'art sonore requiert une expertise nouvelle, notamment en

recherche et la médiation, en tant que fonctions muséales, ne constituent pas les points centraux de ma recherche, même si elles transparaîtront dans la présente analyse.

³⁴ « Ce dernier [le musée d'art moderne] devient explicitement la destination d'un art dont on doit penser qu'il constitue dorénavant le devenir, le devenir-musée. L'art produit depuis le XIX^e siècle [...] est un art-pour-le-musée : c'est son explicite destination ». DÉOTTE, Jean-Louis, *Le musée, à l'origine de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 91.

matière de conservation des supports. Comme cela fut déjà remarqué, les œuvres sonores acousmatiques se matérialisent uniquement durant le temps de l'exposition, grâce à leur spatialisation. Entretemps, elles sont littéralement mises en suspens. Pour reprendre les termes de Jean-Louis Déotte, « la conservation des œuvres suspend leur référent réel³⁵ ». Il convient cependant de revenir sur le principe de suspension tel que l'auteur le considère. Suivant Déotte, le référent réel concerne tout le contexte originel de l'œuvre, à savoir, dans un cadre artistique, la commande, l'atelier de l'artiste (lieu de création), la destination (privée, publique, politique, etc.). Autrement dit, ce qui a contribué à la création de l'œuvre. De même, pour l'auteur, la suspension provoquée par la conservation n'est pas temporaire. Une fois l'œuvre conservée, son référent réel est suspendu à jamais. Partant du cas d'une œuvre sonore créée pour le contexte particulier du musée, le référent serait alors la commande passée par l'institution à l'artiste, l'espace de création qui devient également espace de présentation, etc. La suspension induite par la conservation de l'œuvre (et au sens matériel du terme, sa mise en réserve possible) nécessite une plus grande attention à porter à une partie du référent, c'est-à-dire l'espace générant l'œuvre, afin de ne pas dénaturer l'installation sonore en la muséalisant. Enfin, l'exposition est peut-être l'élément centralisateur de toutes ces problématiques.

« Exhibiting sound has always been a tremendous challenge for art institutions. On one hand, it is a challenge that must be met, since sound is increasingly recognized as a critical element of modern and contemporary art. At the same time, however, exhibition implies a practice of putting on display that is essentially oriented around the visual, and that practice is anything but ideal for auditory purposes – the acoustics of the White Cube are quite simply dreadful³⁶».

Ainsi que l'indique Draxler, la pratique d'exposition essentiellement orientée autour du visuel est inadaptée pour les œuvres sonores. Elle demande à être repensée pour accueillir des créations immatérielles, sans que celles-ci ne soient reléguées au second plan pour ne pas perturber l'appréhension des œuvres visuelles. De plus, l'art sonore impose des contraintes plus spécifiques : l'acoustique, la réverbération de l'espace, l'architecture et

³⁵ DÉOTTE, Jean-Louis, *op. cit.*, 1993, p. 64.

³⁶ DRAXLER, Helmut, « How can we perceive Sound as Art? The medium and code of the Audible in Museum Environments », dans AMMER, Manuela, DANIELS, Dieter, RAINER, Cosima, et ROLLIG, Stella (dir.), *See this sound. Versprechungen von Bild und Ton. Promises in Sound and Vision*, Lentos Kunstmuseum Linz, Cologne, Walther König, 2010, p. 26.

ses propres sonorités sont autant d'éléments à comprendre afin d'exposer au mieux l'art sonore. Par ailleurs, la présentation collective d'œuvres sonores dans un même lieu nécessite également une certaine sensibilité et une capacité d'écoute pour éviter le phénomène de contamination.

Dans l'état actuel des choses, les institutions muséales restent encore frileuses par rapport à l'art sonore, que ce soit en matière d'acquisition, d'exposition ou de conservation. Héritières d'une tradition visuelle, elles adoptent rarement les méthodes les plus appropriées, pas toujours par incapacité mais plutôt par peur de ne pas maîtriser ce qui leur échappe. C'est précisément cette lacune que cette étude voudrait combler en se focalisant sur un fil conducteur précis qui permettra d'aborder tous les questionnements liés à la muséalisation de l'art sonore.

La problématique spécifique sous-tendant la présente recherche est dès lors la suivante : la spatialisation nécessitée par l'art sonore et grâce à laquelle les installations sonores existent peut-elle subsister à travers la muséalisation ? L'espace rendu perceptible par l'invisible sonore et, inversement, l'invisible sonore rendu « visible » par l'espace peuvent-ils « survivre » sans que l'œuvre ne se trouve perdue par sa muséalisation même ? Car l'ensemble de l'installation, en ce compris sa spatialisation, doit être muséalisée. Ne tenir compte que du son sans l'espace reviendrait à dénaturer totalement l'œuvre³⁷. En d'autres termes, la muséalisation, telle qu'elle est définie actuellement, peut-elle être appliquée au cas de l'art sonore ? L'hypothèse formulée est qu'il est possible de conserver l'œuvre et ses caractéristiques intrinsèques, une fois celle-ci incorporée à l'institution muséale. L'idée soutenue est que cette muséalisation est rendue envisageable notamment grâce à une pensée expographique et à une conscience de la muséalisation extrêmement présente et forte chez les artistes sonores. Si l'exposition semble à la fois la plus problématique et la plus fondamentale des étapes de la muséalisation des installations sonores, j'ai toutefois opté pour une analyse globale du processus en refusant d'axer cette recherche uniquement sur les modalités de présentation. La problématique de la muséalisation des œuvres ne peut être réduite à leur seul moment de présentation. Bien au contraire, il est nécessaire de tenir compte de ce rapport au lieu à la fois dans l'acquisition (sélection) et dans la conservation.

³⁷ Ce sentiment est partagé par de nombreux artistes qui s'opposent à l'enregistrement de leurs œuvres, ayant l'impression que la spatialité serait dès lors perdue. Dans son article, Alan Licht évoque notamment Maryanne Amacher, Yasunao Tone et Bernhard Leitner. LICHT, Alan, *op. cit.*, 2009, p. 7.

3. Approche méthodologique adoptée

La présente recherche est formulée en deux parties. La première partie consiste en un historique, dont l'objectif n'est pas d'être exhaustif mais simplement de poser les jalons essentiels de l'histoire de l'art sonore. Elle s'articule autour de deux chapitres : un lié à l'histoire de l'art et l'autre à l'histoire de la muséalisation de l'art sonore. Le premier chapitre retrace l'histoire générale de l'art sonore au travers de trois axes : la musique et ses expérimentations sonores et spatiales ; les arts plastiques et l'inspiration musicale ; l'art sonore à proprement parler. Le deuxième chapitre se concentre sur l'histoire de la muséalisation des œuvres sonores. Cette mise en perspective historique permet d'aborder les premières problématiques rencontrées par l'institution muséale face à l'entrée des créations dans ses collections et à leur présentation. Par le dépouillement d'archives, de documents radiophoniques et de publications critiques sur les premières expositions, cette histoire de la muséalisation amorce également un début de réflexion sur les ébauches de solutions qui furent trouvées au fil du temps et qui amènent à la situation actuelle.

Si la première partie permet un regard rétrospectif sur l'histoire de l'art sonore et de sa muséalisation, cette recherche se concentre essentiellement sur un état des lieux actuel³⁸. La deuxième partie de cette recherche est consacrée au regard porté par l'institution muséale sur la muséalisation de l'art sonore. Elle est divisée en trois chapitres, reprenant les trois étapes concrètes et principales de la mise en musée (acquisition, exposition, conservation). Dans les faits, la muséalisation ne procède pas par étapes successives mais forme plutôt un ensemble dont le fonctionnement suit des schémas variables. Cependant, pour favoriser la lisibilité de l'analyse, chaque étape du processus sera abordée séparément.

Le premier chapitre se concentre sur les politiques d'acquisition. Si ces dernières ne semblent *a priori* pas différer des conditions d'acquisition « classiques » de l'art contemporain, la non visibilité des œuvres sonores, l'importance de l'espace mais surtout le fait qu'il s'agisse de son et non de visuel rendent l'entrée au musée davantage

³⁸ Chronologiquement, cet état des lieux se concentre sur un peu plus d'une décennie, partant des années 2000 jusqu'à nos jours. Ce cadre chronologique est dicté par l'intensification de la muséalisation de l'art sonore, observée dès 2001, avec un accroissement de sa présence dans les collections et la mise en place d'expositions majeures essentiellement portées sur les créations sonores en elles-mêmes.

problématique. L'exposition des installations sonores constitue le second chapitre de cette partie. Un corpus d'expositions, basé sur des visites personnelles, est d'abord établi. Les présentations y sont décrites suivant un schéma précis : informations générales, concept, muséographie et scénographie, médiation textuelle. Les problématiques dégagées à partir de l'énonciation de ces différentes modalités de présentation sont ensuite développées dans un deuxième point. Les questions posées par l'exposition de l'art sonore y sont développées en même temps que les approches expographiques privilégiées par les commissaires. L'analyse de ces approches met en lumière les options prises pour répondre aux différents questionnements suscités par l'art sonore. Plus que de réelles réponses face aux problématiques, les démarches proposées masquent surtout une inquiétude de la part des commissaires de se confronter réellement et physiquement à la présentation et à la spatialisation des œuvres sonores. La conservation est enfin abordée dans le troisième chapitre. Les différentes méthodes utilisées par le musée pour conserver les œuvres sonores y sont analysées : les éléments à conserver, les logiques de conservation développées, l'inventaire. Les principes de restauration sont également évoqués dans ce chapitre.

La sélection³⁹ des institutions muséales mises en avant au travers de l'analyse est réalisée selon un ensemble de critères parmi lesquels l'importance des installations sonores dans les collections et l'organisation (ou la participation en tant que commissaires) d'expositions dédiées à l'art sonore sont prédominantes. Toutefois, l'analyse s'écarte de ce corpus d'institutions⁴⁰ quand cela semble nécessaire. En effet, dans le cas précis de la mise en exposition, quelques expérimentations, formulées par des institutions non muséales, apparaissent intéressantes dans les modèles qu'elles proposent. Ces exemples particuliers sont donc ponctuellement intégrés afin d'y apporter une vision complète. Il convient également d'indiquer qu'aucune restriction géographique n'a été imposée à cette sélection. Le fait que la majorité des institutions abordées soient concentrées en Europe et en Amérique du Nord est avant tout le reflet de l'évolution de l'art sonore dans le paysage institutionnel. Dans la majorité des cas présentés, les pistes

³⁹ Cette sélection est précédée par une enquête préliminaire sur la présence de collections d'art sonore dans les musées d'Art moderne et contemporain. Elle est essentiellement formulée à partir de la consultation de bases de données et de questionnaires envoyés aux institutions.

⁴⁰ La sélection comprend notamment le MoMA (New York), le MNAM/CCI - Centre Pompidou (Paris), le CNAP (Paris), le Mac/Val (Vitry-sur-Seine), le Mudam (Luxembourg), le Musée des Beaux-Arts du Canada (Ottawa) et le *Museet for Samtidskunst* (Roskilde) pour ne citer que les principaux.

de réflexion dégagées résultent d'entretiens semi-directifs menés avec les acteurs concernés (conservateurs, régisseurs, commissaires) et d'observations personnelles découlant de visites de musées. Quelques artistes (Janet Cardiff, Bruce Nauman, Dominique Petitgand, Susan Philipsz, Stephen Vitiello) font l'objet d'une attention particulière par leur importance sur la scène artistique et leur implication dans les musées et expositions. Leurs œuvres et leur propos, analysés en profondeur, sont donc régulièrement cités dans la thèse.