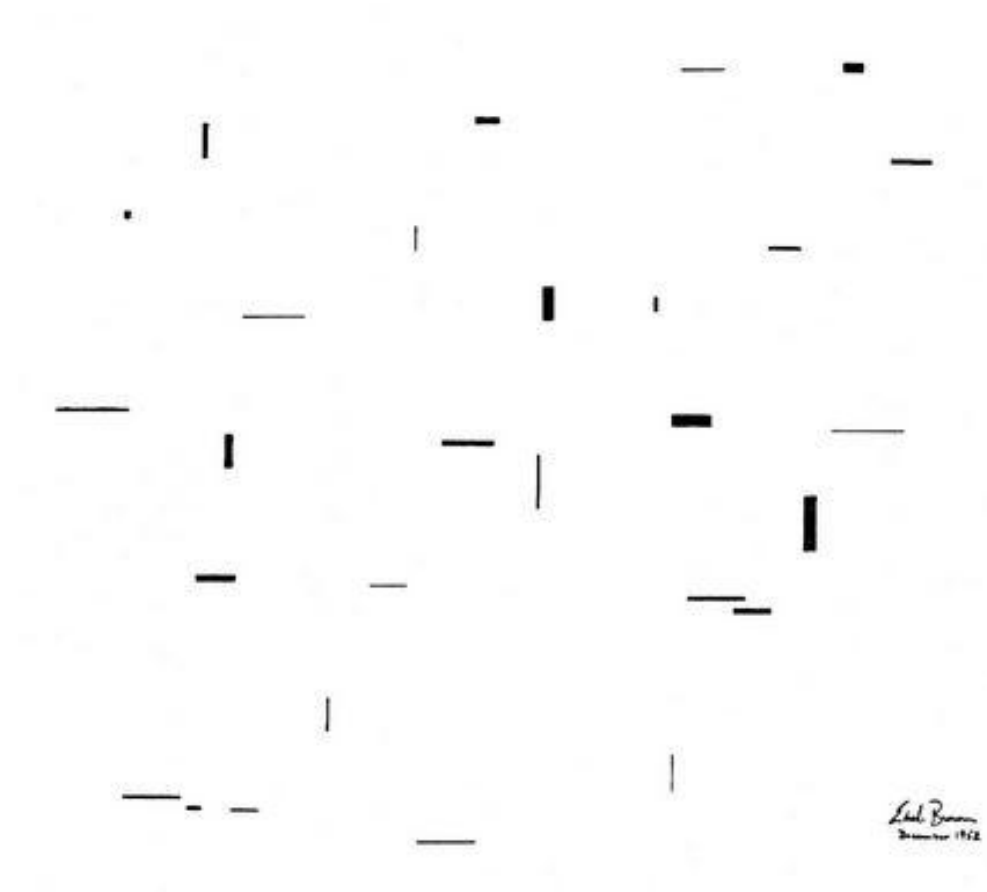


Séance 3 - 9 février

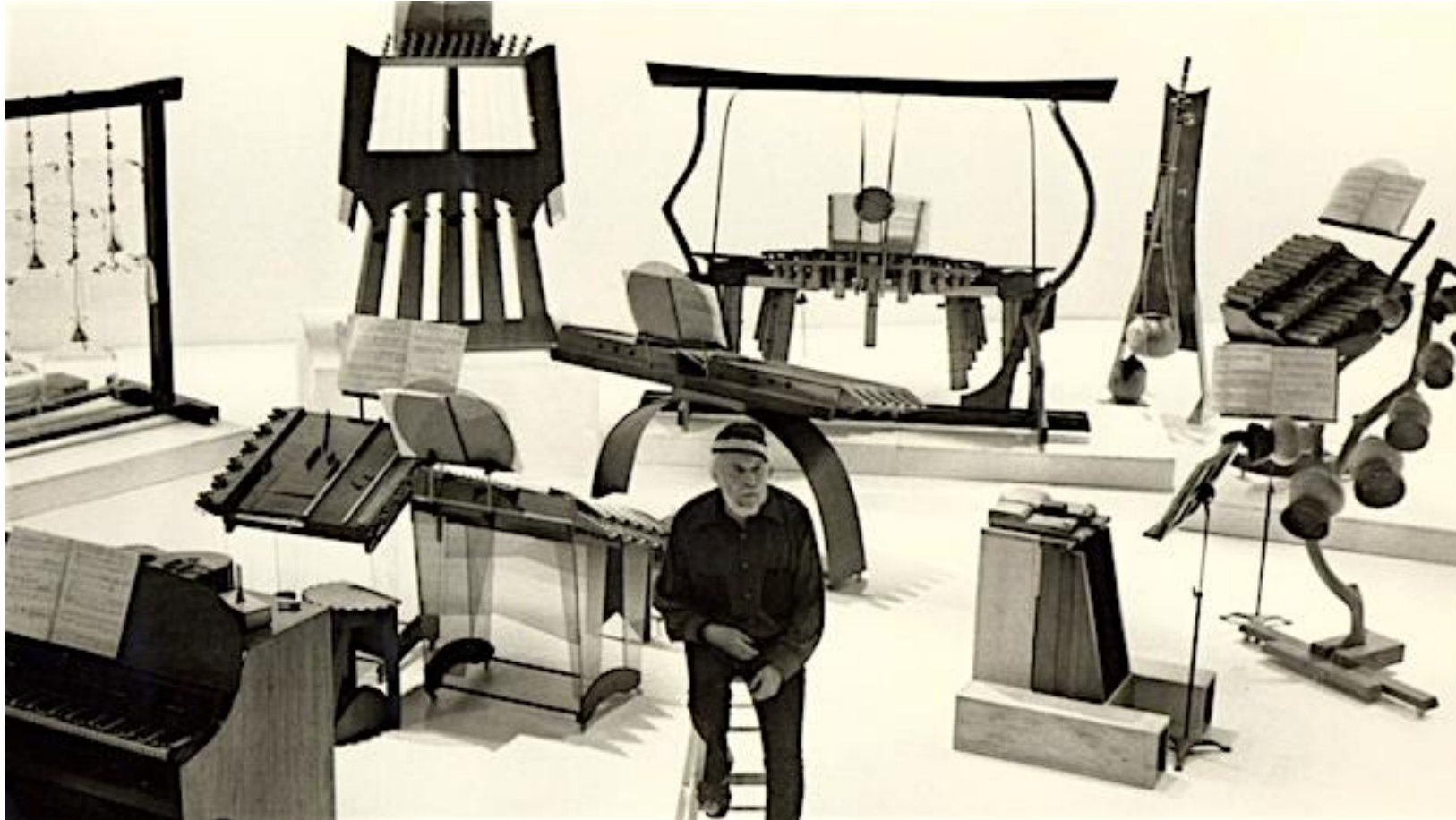
SON, ART, MUSIQUE

La partition devient image



Earle Brown , *December 1952, 1952*

L'instrument devient sculpture



Harry Partch et ses instruments microtonaux (années 1930–60)

Le son devient événement, potentiel ou matériau

CASUAL EVENT

drive car to filling station

inflate right front tire

continue to inflate until tire blows out

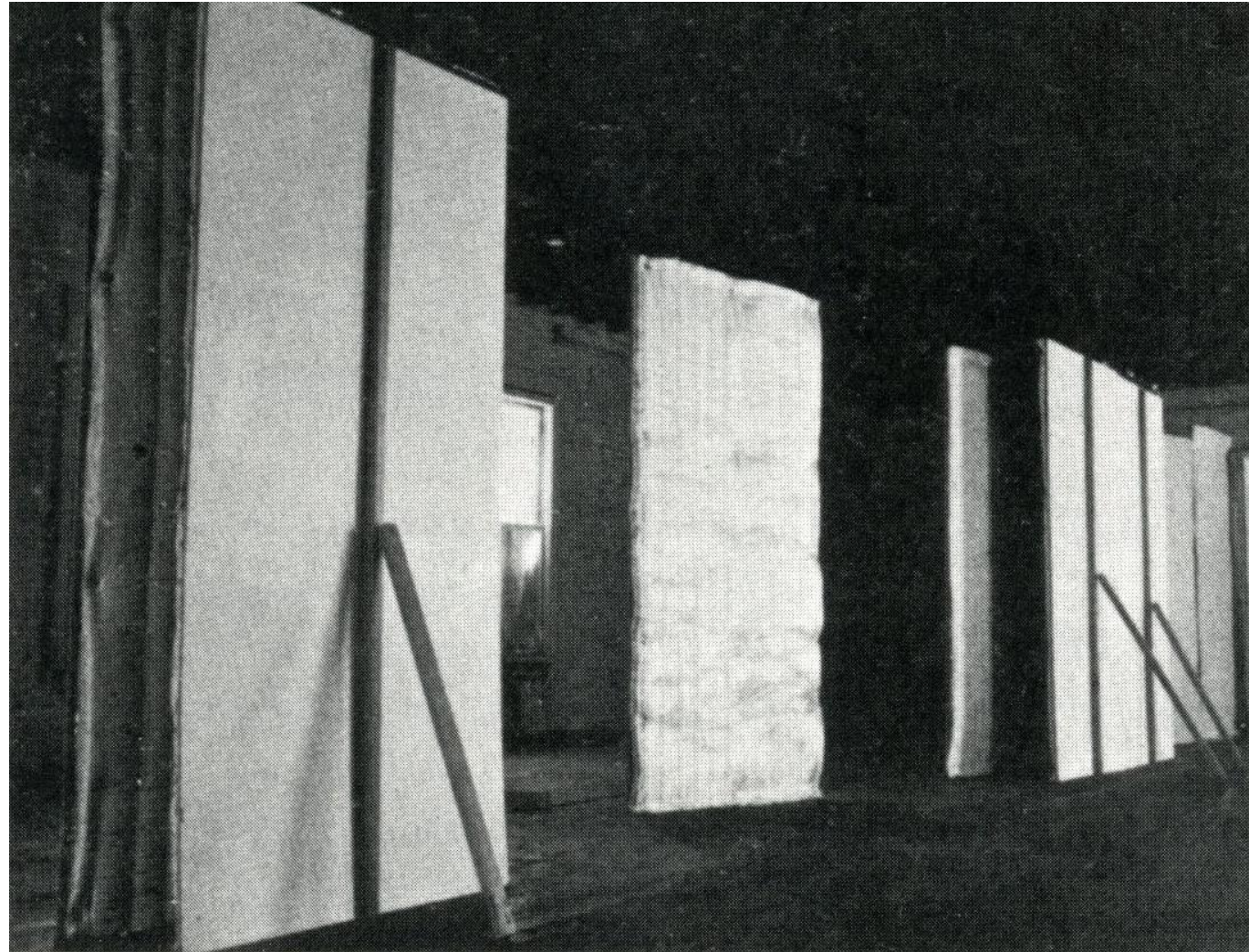
change tire*

drive home

*if car is newer model drive home on blown out tire

Robert Watts. *Casual Event*. c. 1962

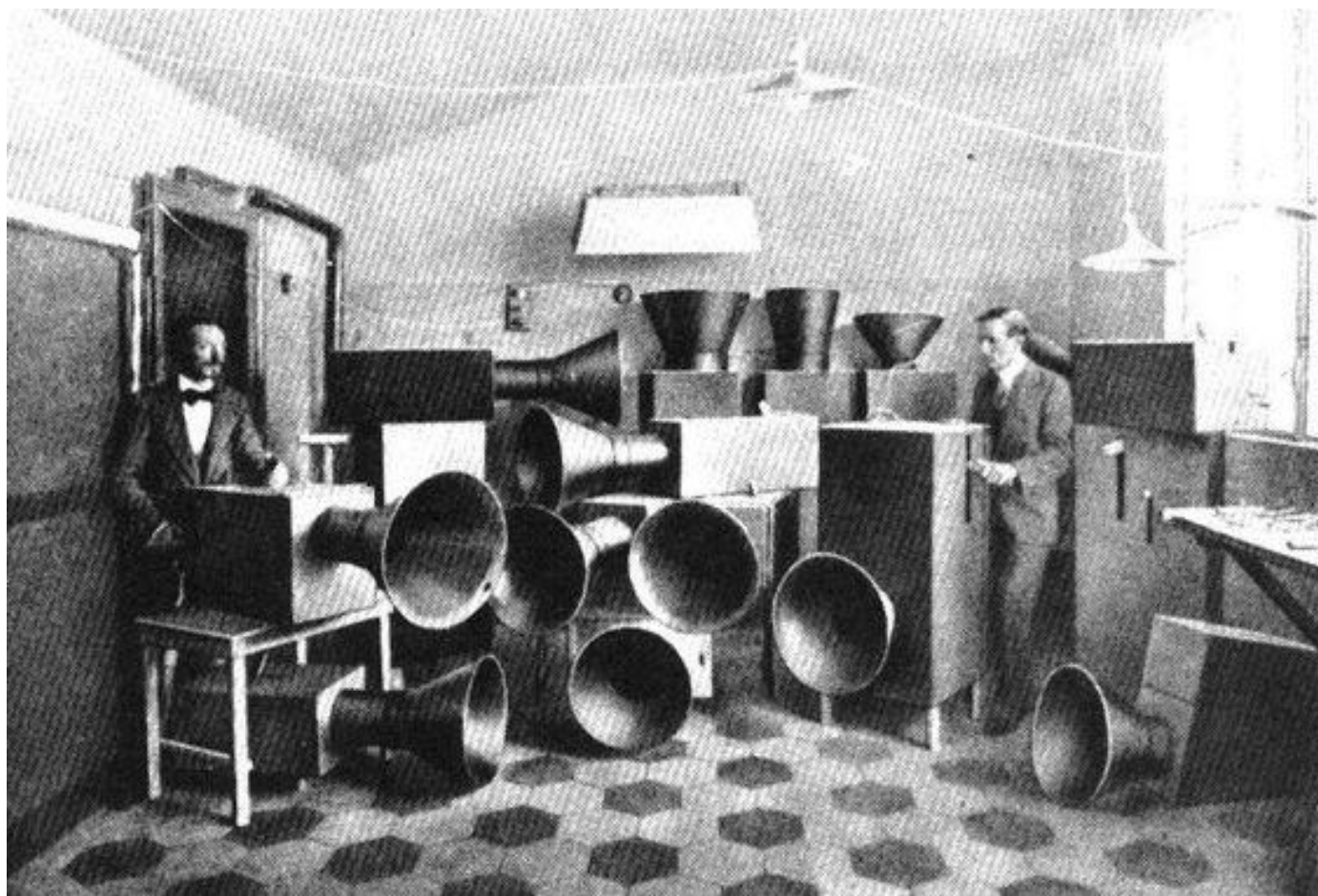
L'espace et le corps deviennent des paramètres de l'œuvre



Bruce Nauman, *Acoustic Pressure Piece*, 1971.



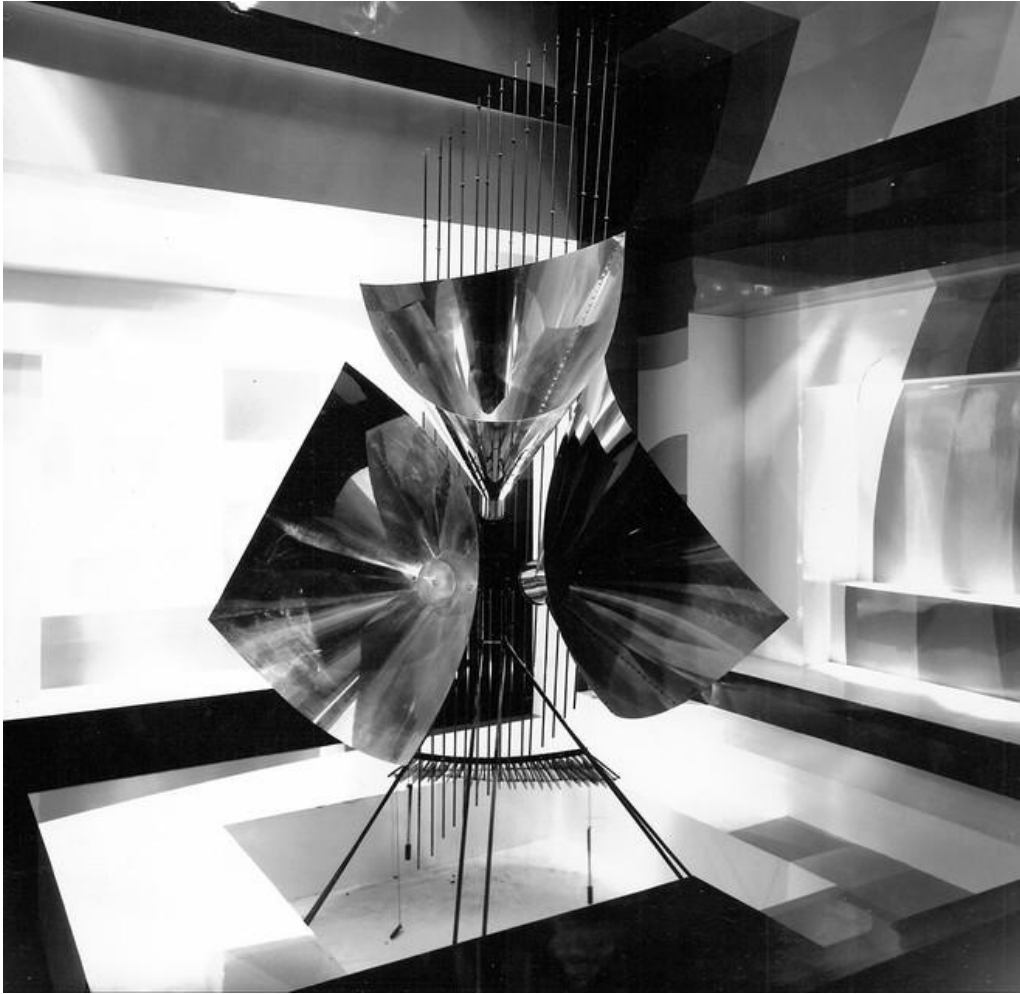
Hugo Ball interprétant *Kawane*, 1916, Cabaret
Voltaire, Zurich



Luigi Russolo et Ugo Piatti au sein de leur ensemble
d'*Intonarumori*, c. 1913

Christophe Kihm, « Art sonore ou art d'écouter ? », *Circuit*
30, n° 1, 2020, pp. 25-39 [en ligne].

Œuvres montrées dans l'exposition « Écouter par les yeux : objets et environnements sonores », Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1980



Frères Baschet, *Sculpture sonore*, 1964



Takis, *Musicale*, 1977, panneau de bois, haut-parleur, microphone, électro-aimant, corde de guitare, aiguille métallique, file de nylon

Œuvres montrées dans l'exposition « Écouter par les yeux : objets et environnements sonores », Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1980



Robert Morris, *Box with the Sound of Its Own Making*, 1961. Wood, internal speaker, Wooden Cube, 24.8 x 24.8 x 24.8cm (Seattle Art Museum, Seattle).



Man Ray, *Perpetual Motion*, 1923-1959, métronome avec œil imprimé.

Œuvres montrées dans l'exposition « Écouter par les yeux : objets et environnements sonores », Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1980

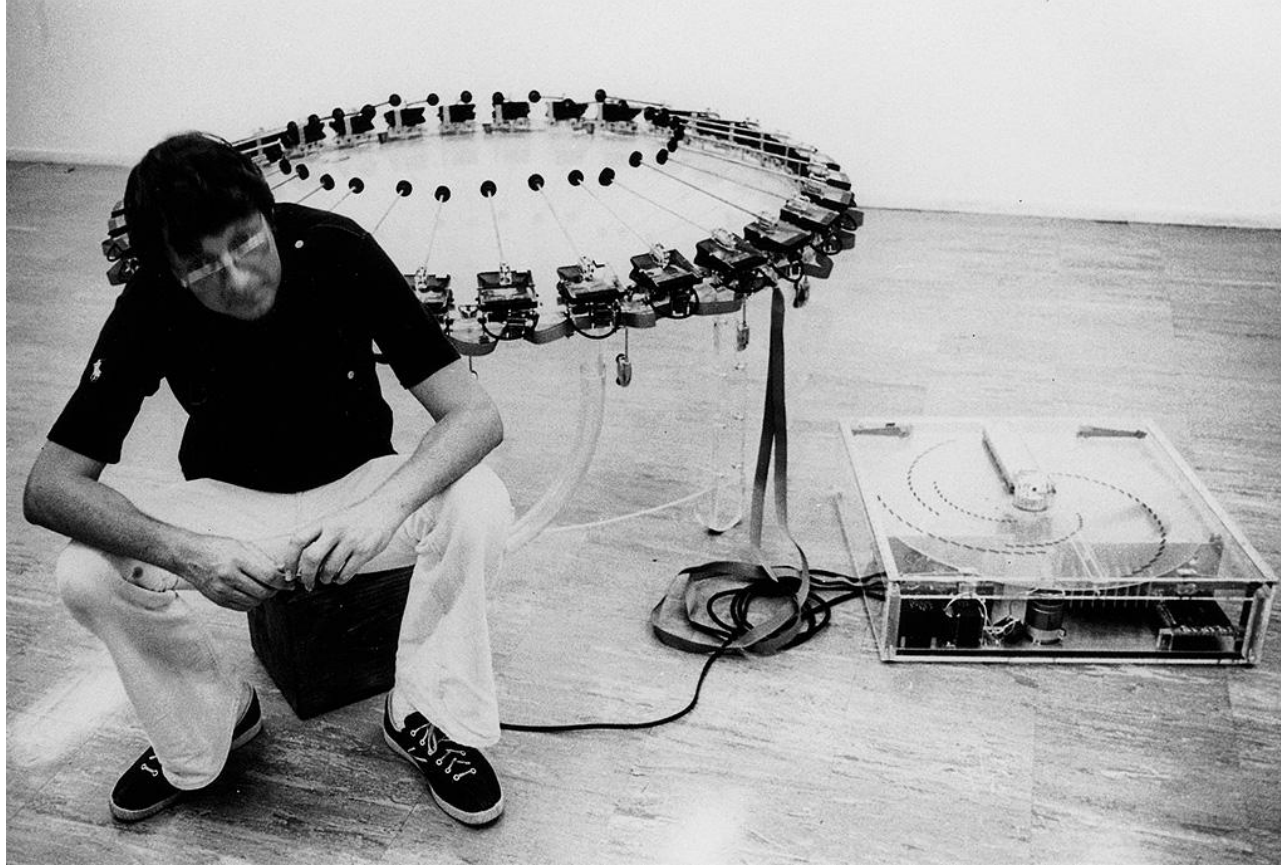


Joseph Beuys, *Ausfegen*, 1972-1973. Déchets, haut-parleur.

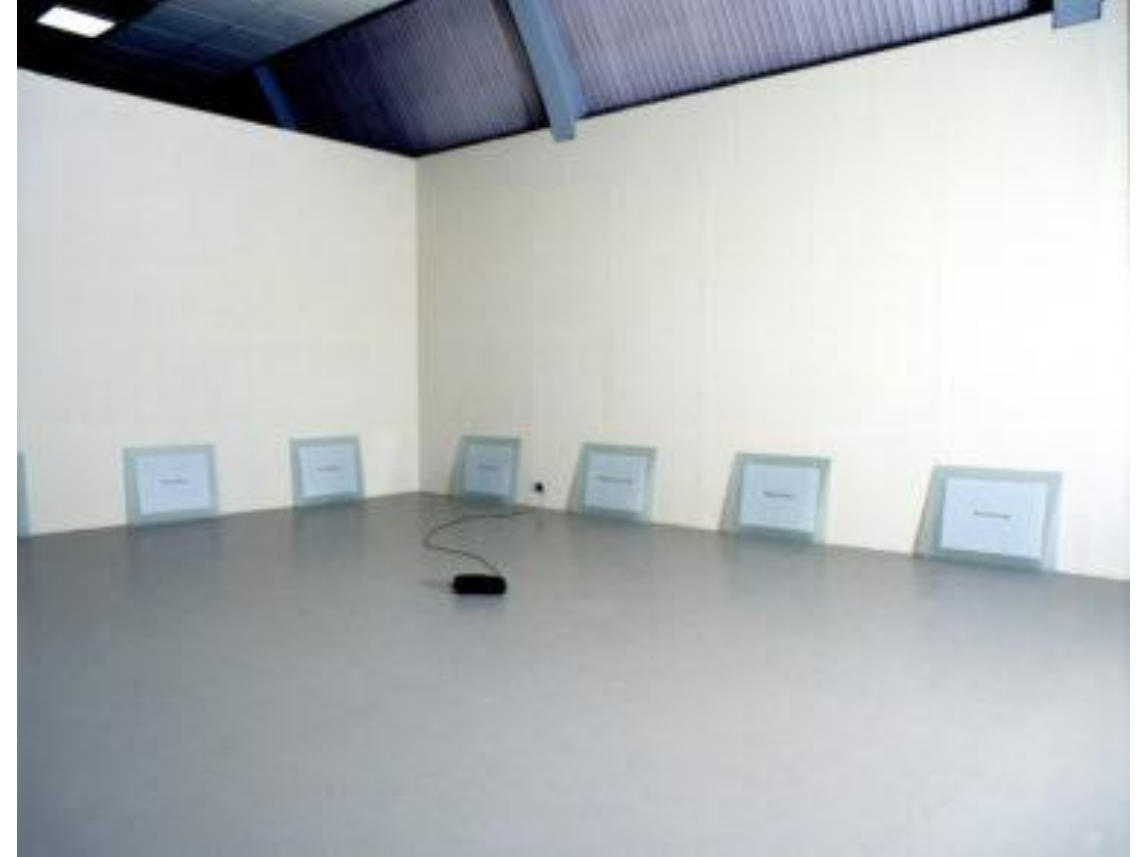


Robert Filliou, *Musique Télépathique n° 5*, 1976/78 33 pupitres d'orchestre, cartes à jouer, papier comportant un mot (coll. Musée d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou).

Œuvres montrées dans l'exposition « Écouter par les yeux : objets et environnements sonores », Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1980



Stephan Von Huene, *DRUM I*, 1974-5, système électro-pneumatique, 32 marteaux, plexiglass.



Jochen Gerz, *Sans titre*, 1980. Tables, magnétophone et cassette « Tableaux d'une exposition » de Moussorgsky

« **La plupart des artistes qui utilisent le son utilisent aussi d'autres phénomènes**, d'autres modes sensoriels et conceptuels, même quand il n'y a que du son dans l'œuvre. De ce seul point de vue, **qualifier ces œuvres de « sonores » tend à en restreindre les perspectives de compréhension**, alors que l'on pourrait suggérer au contraire l'ouverture que permettent ces approches. »

Douglas Kahn, « Sound Art, art, musique », *TACET*, n° 3, 2014, pp. 328-44.

« En bref, «art sonore» semble être une **catégorie fourre-tout** pour tout ce qui est sonore ou qui peut l'être, et parfois même pour ce qui ne l'est pas. »

Max Neuhaus, « Art sonore ? », in Daniele Balit et Matthieu Saladin (dir.), *Les pianos ne poussent pas sur les arbres, traduction d'écrits et d'entretiens de Max Neuhaus*, Dijon, Les presses du réel, 2019.

« En cherchant un moment originel pour l'émergence d'un « art sonore » en tant que tel, les critiques ont cessé d'écouter le son que l'art produit depuis des décennies. De même, l'indexation des œuvres dans des catégories telles que *sound-art*, *sonic art*, *lydkunst*, *arte sonoro* et *klangkunst*, tout en sensibilisant et en facilitant la recherche, a en même temps ghettoisé les praticiens et révélé une **lacune critique dans les outils méthodologiques à la disposition de l'histoire et de la théorie de l'art. Considérer les œuvres sonores comme une partie cruciale d'un tout irréductible** permettra d'éviter une myopie contre-productive spécifique au médium, tout en développant un vocabulaire inclusif pour lire chaque pièce comme un tout. »

Seth Cluett, « Ephemeral, Immersive, Invasive: Sound as Curatorial Theme, 1966–2013 », in Nina Sobol Levent, Alvaro Pascual-Leone, Simon Lacey (eds.), *The Multisensory Museum: Cross-disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2014, p. 110)

Entre la musique et la performance
L'improvisation libre et la *live electronic music*
dans les années 1960

Groupe Ongaku (1958-1962)

Takehisa Kosugi, Yasunao Tone, Shukou Mizuno, Mieko Shiomi, Mikio Tojima, Yumiko Tanno, Genichi Tsuge



Group Ongaku, *Automatism*, 1961

Fluxus

Manifesto:

2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting to, or treating with, a flux. "Flured into another world." South.
3. Med. To cause a discharge from, as in purging.

flux (flüks), n. [OF., fr. L. *fluxus*, fr. *fluere*, *fluxum*, to flow. See **PLUENT**; cf. **FLUSH**, n. (of cards).] 1. Med. a A flowing or fluid discharge from the bowels or other part; esp. an excessive and morbid discharge: as, the bloody flux, or dysentery. b The matter thus discharged.

Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, **PURGE** the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, — **PURGE THE WORLD OF "EUROPANISM" !**

2. Act of flowing: a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream; a continuing succession of changes.
3. A stream; copious flow; flood; outflow.
4. The setting in of the tide toward the shore. Cf. **REFLUX**.
5. State of being liquid through heat; fusion. Rare.

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART,
 Promote living art, anti-art, promote **NON ART REALITY** to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

7. Chem. & Metal. a Any substance or mixture used to promote fusion, esp. the fusion of metals or minerals. Common metallurgical fluxes are silica and silicates (acidic), lime and limestone (basic), and fluorite (neutral). b Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation, to clean and free them from oxide, thus promoting their union, as ro-in.

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.



George Brecht, *Drip Music*, 1959-1962, performé par Dick Higgins, Copenhague, 1962.



Nam June Paik, *One for Violin*, 1962.

JB7
~~JB7~~

Danger Music Number Seventeen

Scream! ! Scream! ! Scream! !
Scream! ! Scream! ! Scream! !

May 1962

Dick Higgins, *Danger Music Number Seventeen*, 1962

MOTOR VEHICLE SUNDOWN (EVENT)

(TO JOHN CAGE)
SPRING/SUMMER 1960
G. BRECHT

Any number of motor vehicles are arranged outdoors.

There are at least as many sets of instruction cards as vehicles.

All instruction card sets are shuffled collectively, and 22 cards are distributed to the single performer per vehicle.



George Brecht, *Motor Vehicle Sundown (Event)*, 1960

L'esthétique de John Cage en quelques principes

Le hasard : la composition peut être déterminée par des procédures aléatoires

Le silence : le silence absolu n'existe pas. Le silence relative structure l'expérience sonore

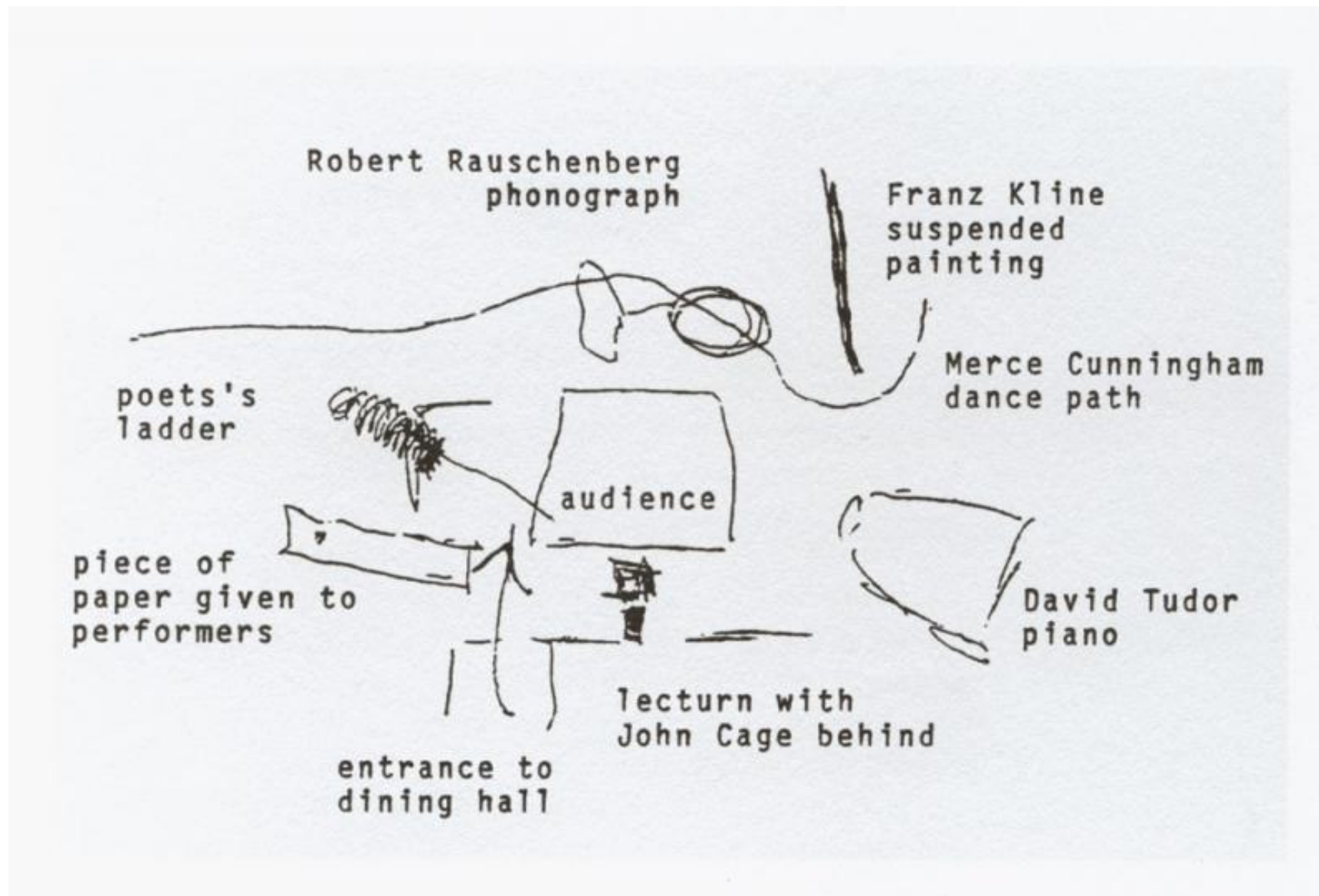
« **Laisser les sons être** » : inclusion des bruits, sons naturels ou quotidiens dans le champ de la musique

Écoute active : l'œuvre invite à écouter autrement ce qui nous entoure

Effacement de l'auteur : le compositeur renonce au contrôle total

Influence du zen : acceptation de ce qui advient, sans hiérarchie ni jugement

Œuvre ouverte : chaque interprétation peut être différente

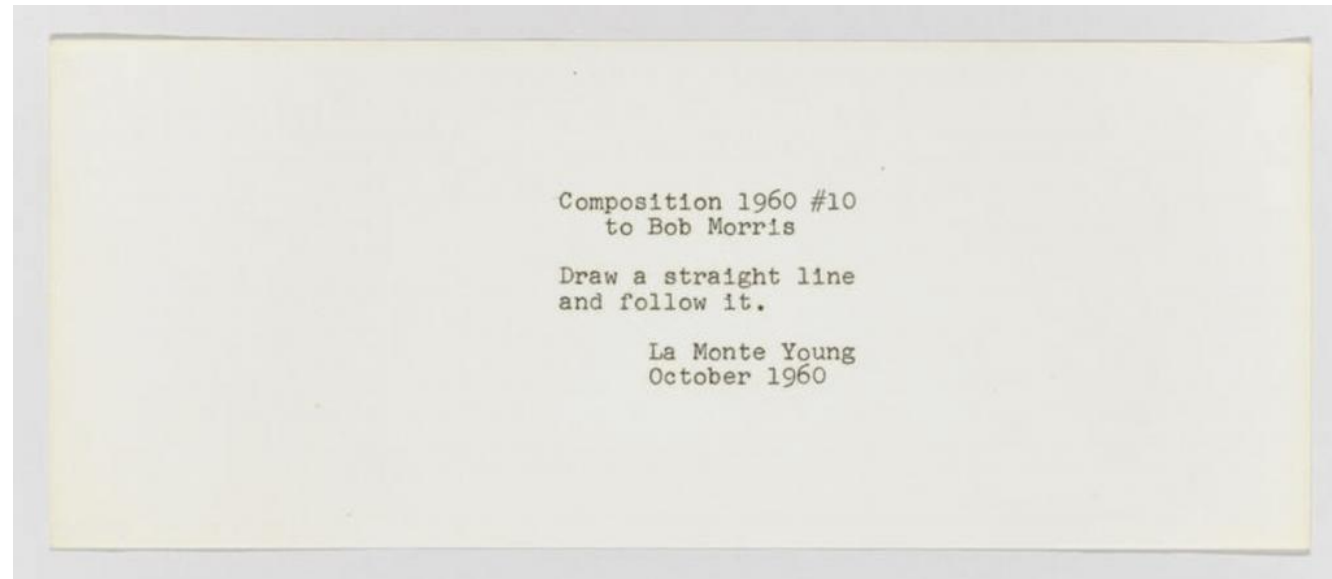


John Cage, *Untitled event* ou *Theatre Piece No. 1*, 1952, avec Robert Rauschenberg, Merce Cunningham, Franz Kline, 1952

Les nouvelles temporalités de la musique : de l'objet au processus



La Monte Young & Marian Zazeela, *Dream House*, 1990.



La Monte Young “Composition 1960 #10” (1960)

L'extension spatiale de la musique au XXe siècle



« La musique, aujourd'hui, connaît trois dimensions : une horizontale, une verticale, et un mouvement de croissance et de décroissance. Je pourrais en ajouter une quatrième, la projection sonore (cette impression que le son nous quitte avec l'idée qu'il ne reviendra pas, une impression qui ressemble à ce qui émerge des rayons lumineux émis par un puissant projecteur) : un sentiment de projection, de voyage dans l'espace, pour l'oreille comme pour l'œil. » Varèse (1936)

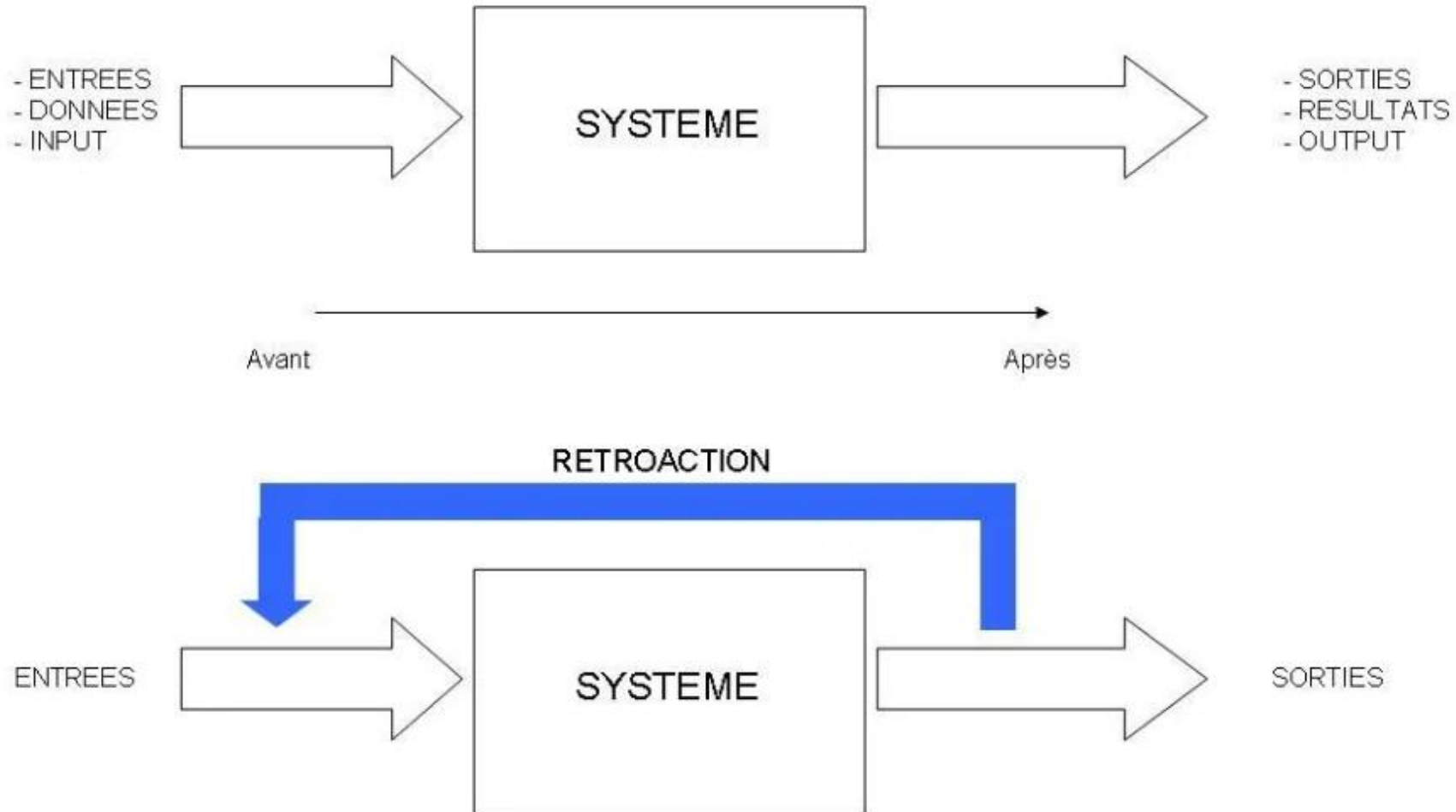
Edgard Varèse, *Écrits*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1983, p. 91.

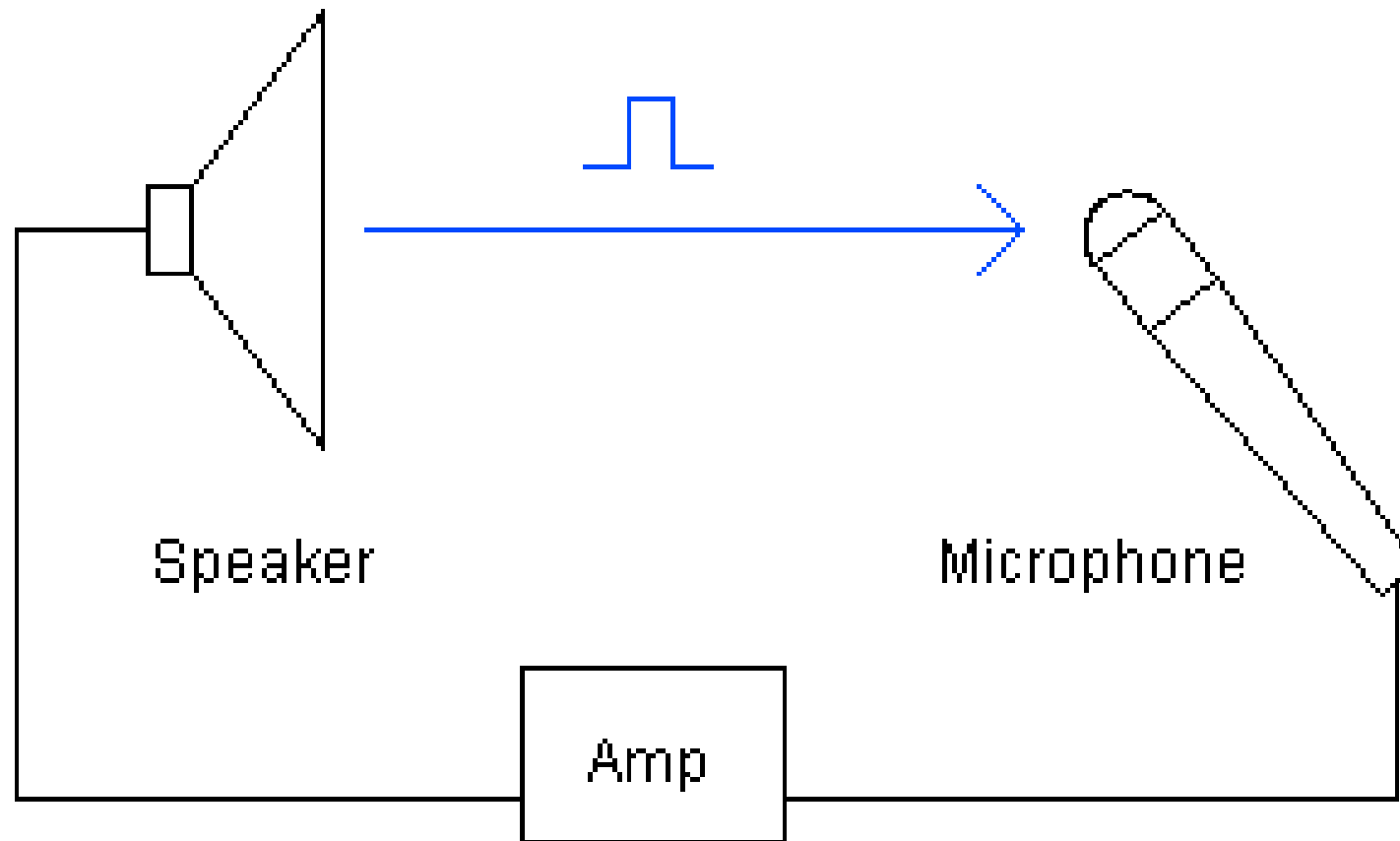
Le pavillon Philips lors de l'Exposition universelle de Bruxelles en 1958. Collaboration d'Edgard Varèse, Iannis Xenakis et Le Corbusier



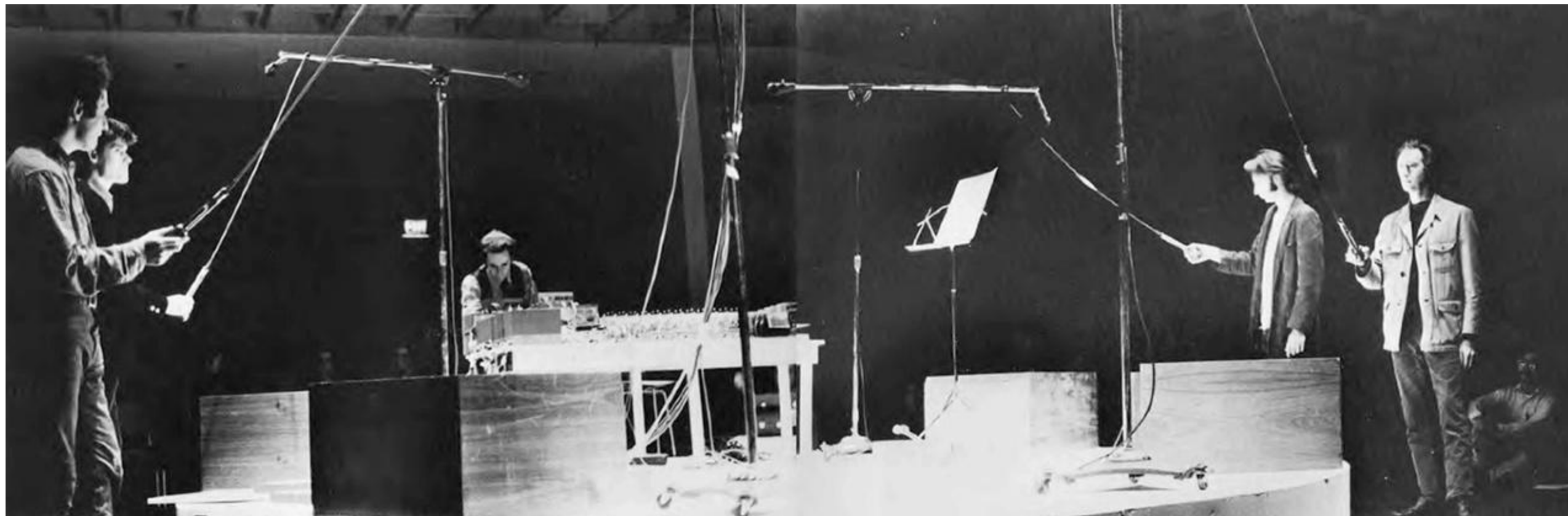
Iannis Xenakis, *Polytope de Cluny*, 1971, festival d'Automne à Paris

Le *feedback* (rétroaction) : vers une relation dynamique, en direct, entre technologie, espace et corps





Le *feedback* électroacoustique (larsen)



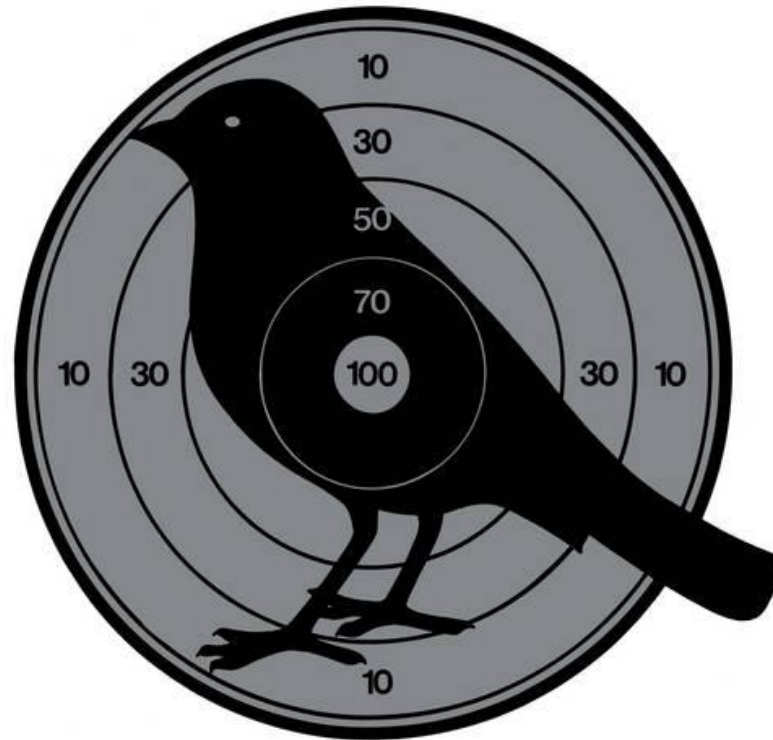
Steve Reich, *Pendulum Music*, 1968

VIDEO

nova musica n.11

ALVIN LUCIER

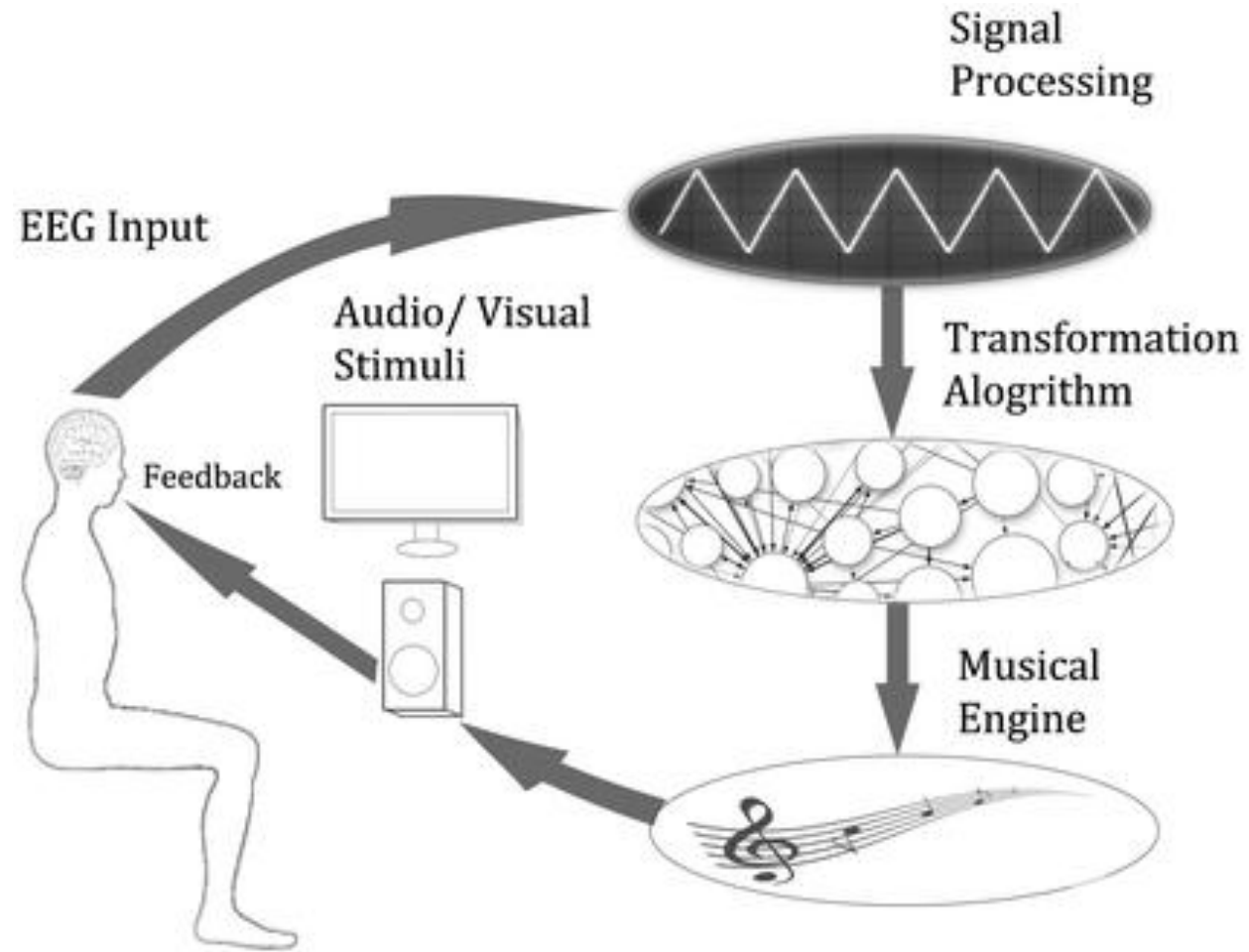
BIRD AND PERSON DYING



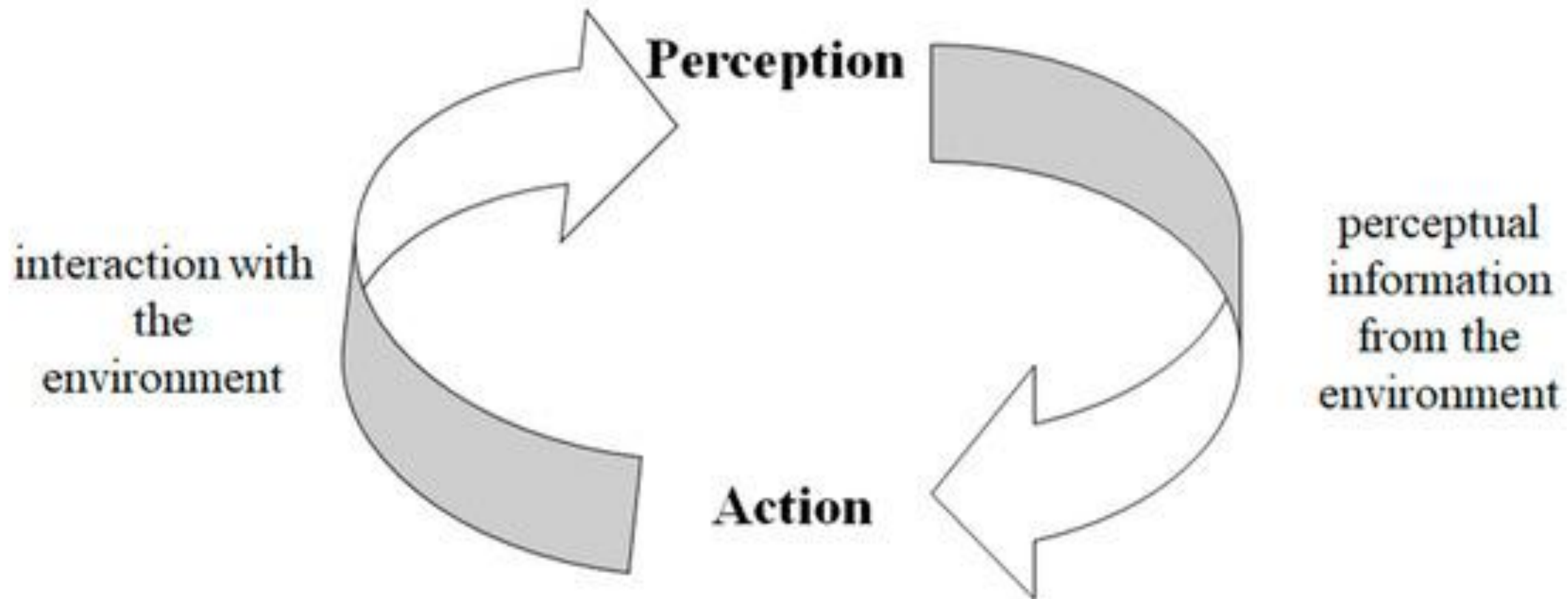
CRAMPS RECORDS/Milano

Lucier, *Bird and Person Dying* 1975

VIDEO



Le *biofeedback* en musique



Boucle de rétroaction perception-action

Le feedback comme ouverture à l'espace

« Le larsen électroacoustique, en tant que phénomène de rétroaction, dépasse la simple relation à l'instrument : en se manifestant dans la boucle de la chaîne électroacoustique (microphone-amplification-haut-parleurs), il inscrit d'emblée l'appareil électronique dans une dimension spatiale liée à la propagation du son. »

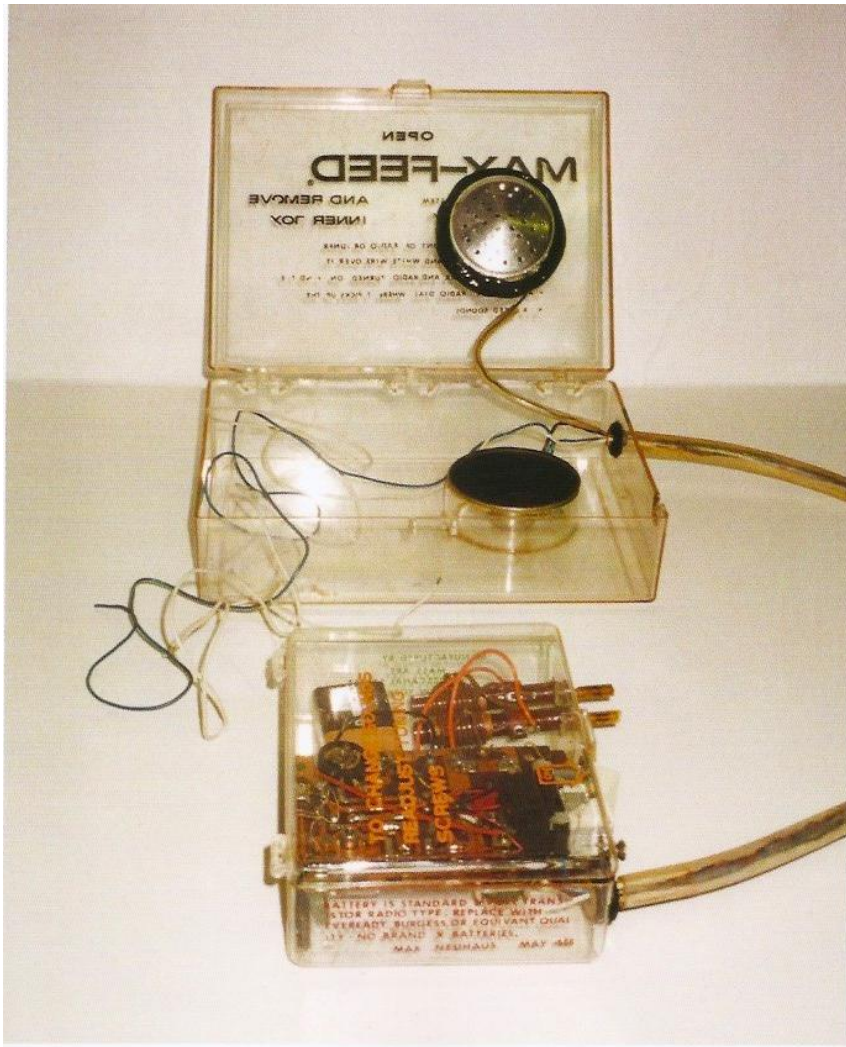
Matthieu Saladin, « Electroacoustic Feedback and the Emergence of Sound Installation: Remarks on a Line of Flight in the Live Electronic Music by Alvin Lucier and Max Neuhaus », *Organised Sound* 22, n° 2, 2017, pp. 268-75.

« Depuis plusieurs siècles, la musique occidentale repose sur la composition et l'interprétation. [...] Nous nous sommes tellement concentrés sur le langage que nous avons oublié comment le son se propage dans l'espace et l'occupe. »

Alvin Lucier, *Réflexions. Entretiens, partitions, écrits, 1965-1994*, Cologne, MusikTexte, 1995.

« Traditionnellement, les compositeurs situent les éléments d'une composition dans le temps. Une idée qui m'intéresse consiste plutôt à les situer dans l'espace [...] et à laisser l'auditeur les placer dans son propre temps. »

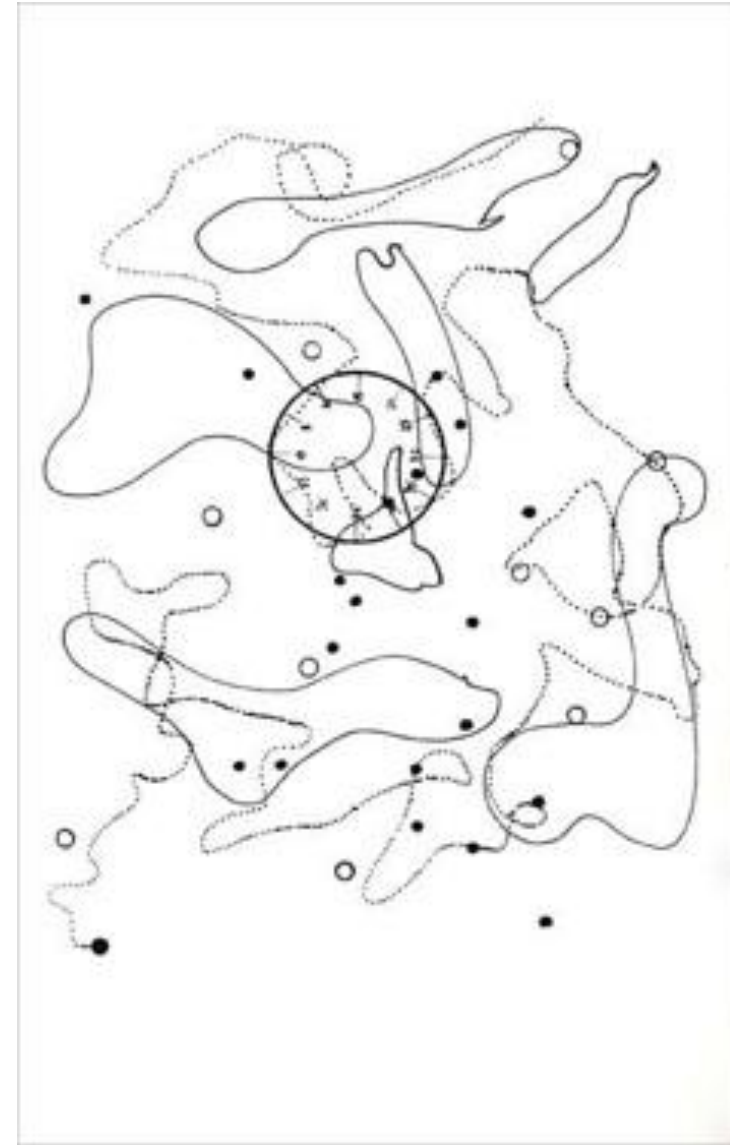
Max Neuhaus, Notes de programme, Toronto, Université York, 1974.



Max Neuhaus, *Max-Feed* 1966

« J'ai commencé ma carrière de musicien dans un domaine où **la distinction entre compositeur et interprète commençait à s'estomper. J'ai voulu aller plus loin et m'orienter vers un domaine où compositeur et interprète n'existeraient plus.** Au début des années 1960, j'utilisais le larsen acoustique dans mes performances scéniques. La pièce elle-même générait le son, et je n'avais aucun contrôle direct sur celui-ci. J'ai progressivement ajusté les niveaux des canaux de l'amplificateur jusqu'à ce que les choses commencent à bouger, mais je n'avais toujours aucun contrôle sur les sons et leurs mouvements. [...] **Il ne me semble plus nécessaire de le faire sur scène. J'ai commencé à comprendre que je n'étais pas intéressé par la création de « produits » musicaux, mais que je voulais être un catalyseur de l'activité sonore.** »

Max Neuhaus dans Denys Zacharopoulos, Ulrich Loock, *Max Neuhaus, Elusive Sources And "Like" Spaces*, Galleria Persano, 1990.



John Cage, *Cartridge Music*, 1960

Sonic Arts Union (1966-1976)

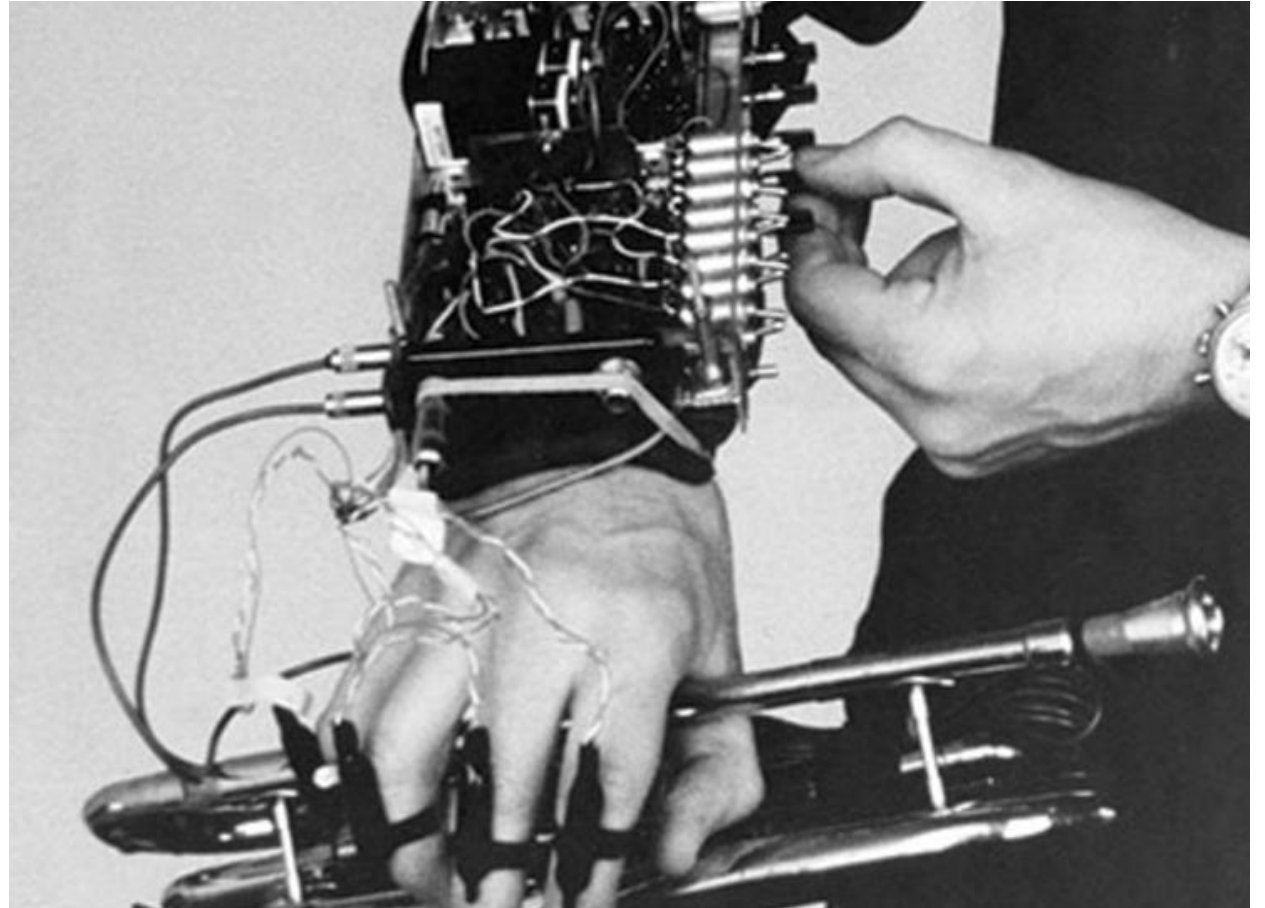
Robert Ashley, David Behrman, Alvin Lucier, Gordon Mumma, Mary Ashley, Shigeto Kubota, Mary Lucier, Barbara Lloyd



David Behrman, *Wave Train*, 1966



Gordon Mumma, *Hornpipe*, 1967





Alvin Lucier, *Vespers* (1968) Festival de musique contemporaine « Dag in de Branding », 2010

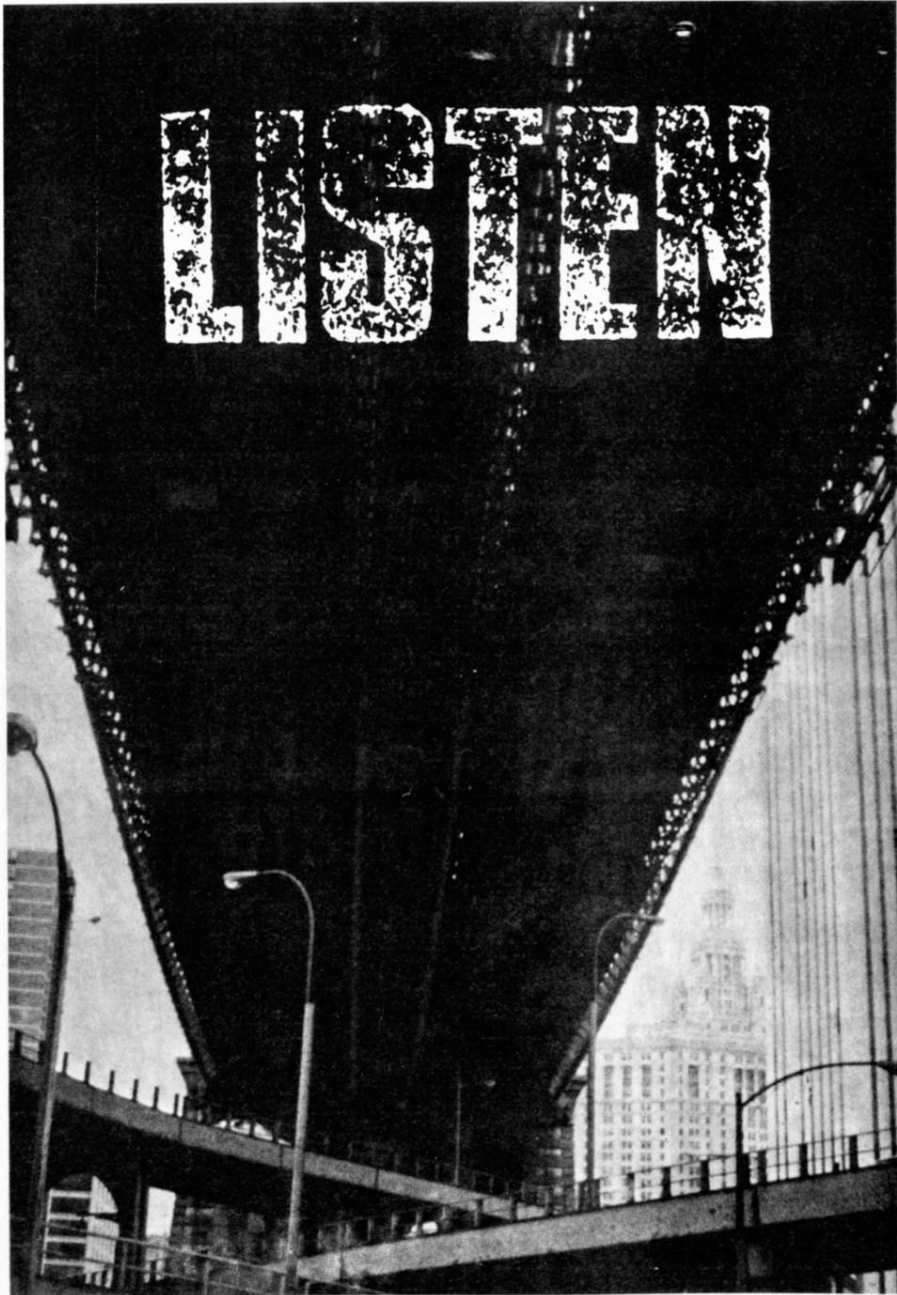
VIDEO

Avec le feedback, trois nouvelles relations à espace :

- Acoustique de l'espace influence sons produits
- Le son lui-même produit l'espace, des zones, territoires
- La présence et les mouvements du sujet percevant, sa localisation, influencent le matériau de l'écoute, « feedback auditif »

« Alors que les historiographies de l'art sonore considèrent souvent l'émergence des installations sonores comme une émancipation par rapport aux conditions des concerts, nous pourrions peut-être y voir plutôt une certaine émancipation du caractère vivant, où **le temps réel, l'interaction, la fragilité et l'indétermination de l'expérience en direct, qui étaient initialement si prisés par les musiciens électroniques lors de leurs performances sur scène, pourraient se retrouver dans l'expérience même du public.** »

Matthieu Saladin, « Electroacoustic Feedback and the Emergence of Sound Installation: Remarks on a Line of Flight in the Live Electronic Music by Alvin Lucier and Max Neuhaus » *Organised Sound* 22, n° 2, 2017, pp. 268-75.



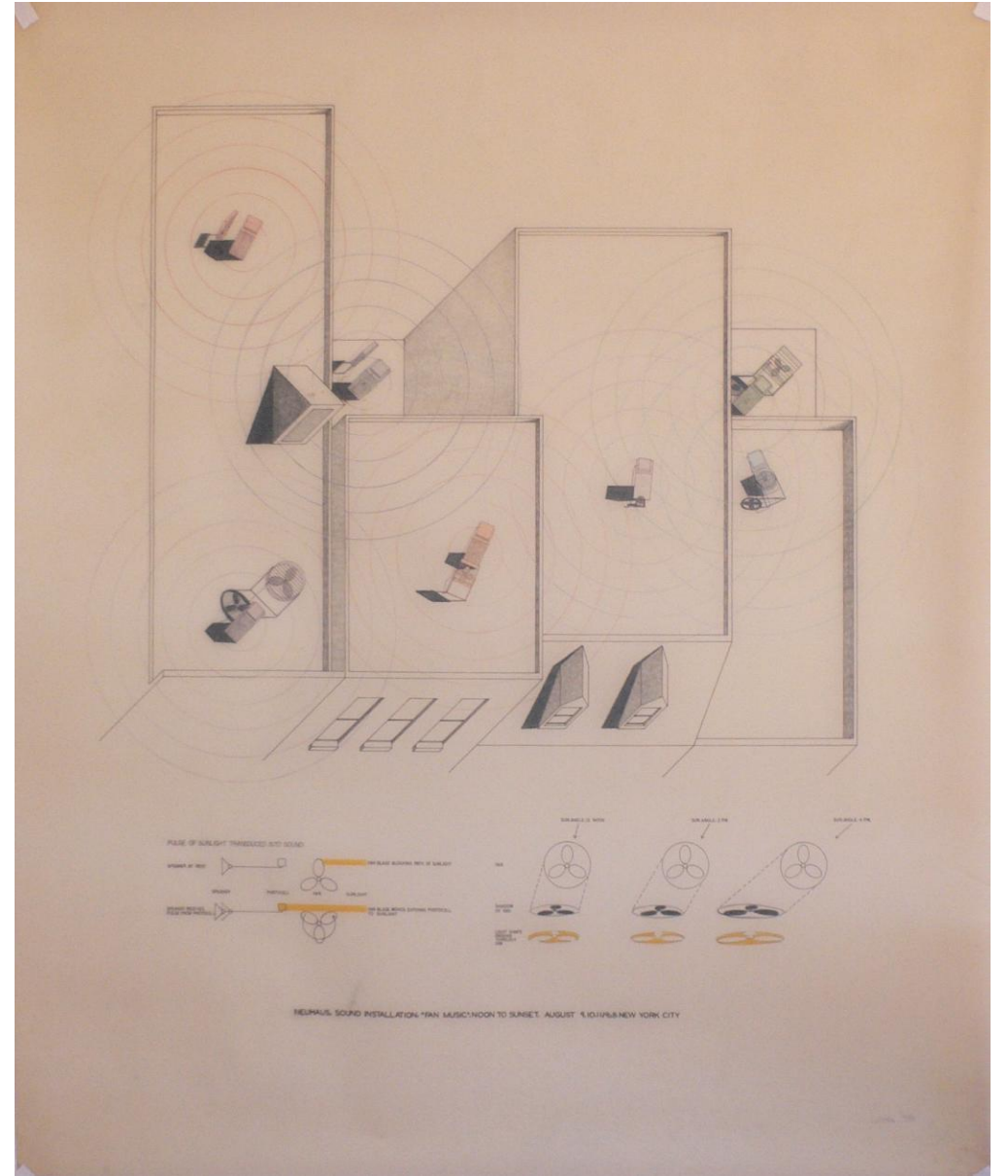
BROOKLYN BRIDGE-SOUTH STREET for Joe Jones

Max Neuhaus 1976

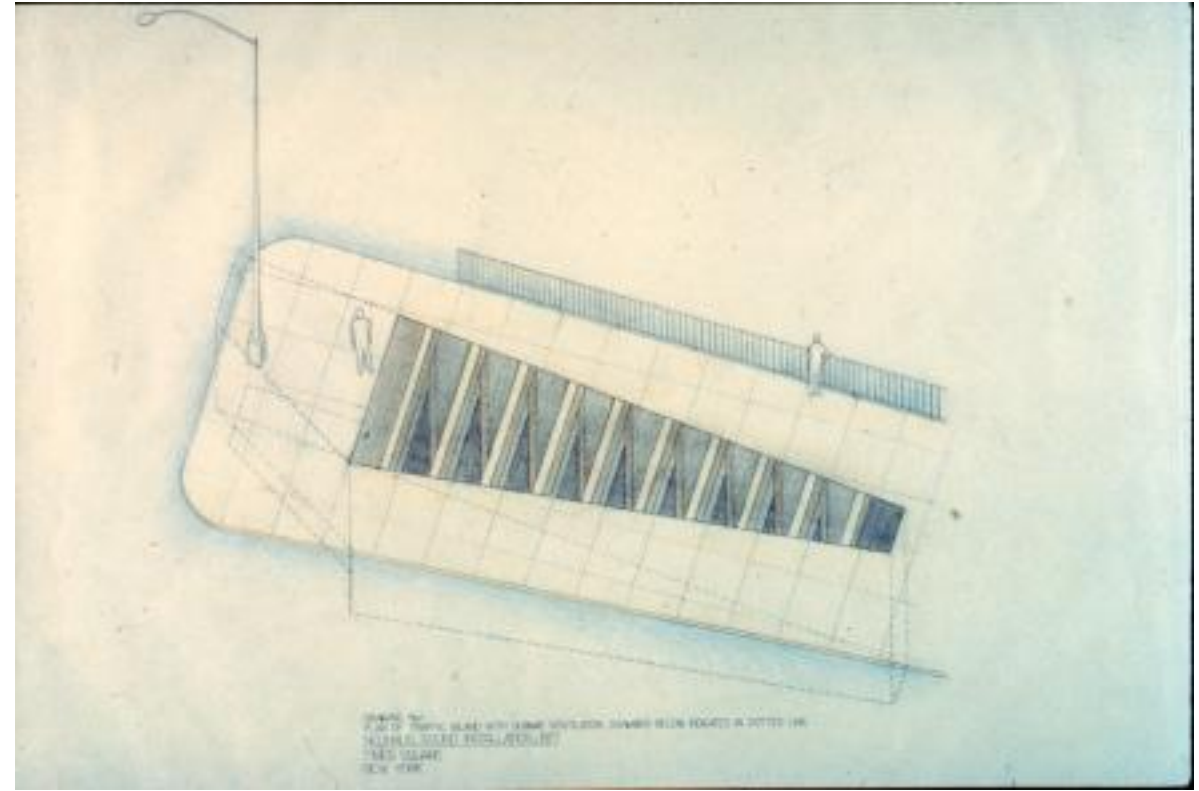
Max Neuhaus

« Il ne s'agit pas d'une succession d'événements sonores dans le temps. Cela semble être l'une de nos définitions fondamentales de la musique : une série d'événements sonores qui se succèdent dans le temps, un continuum temporel. L'autre différence [avec la musique] est que le son n'est pas l'œuvre. **Le son est le matériau à partir duquel je crée une œuvre... le matériau utilisé pour transformer l'espace en un lieu.** »

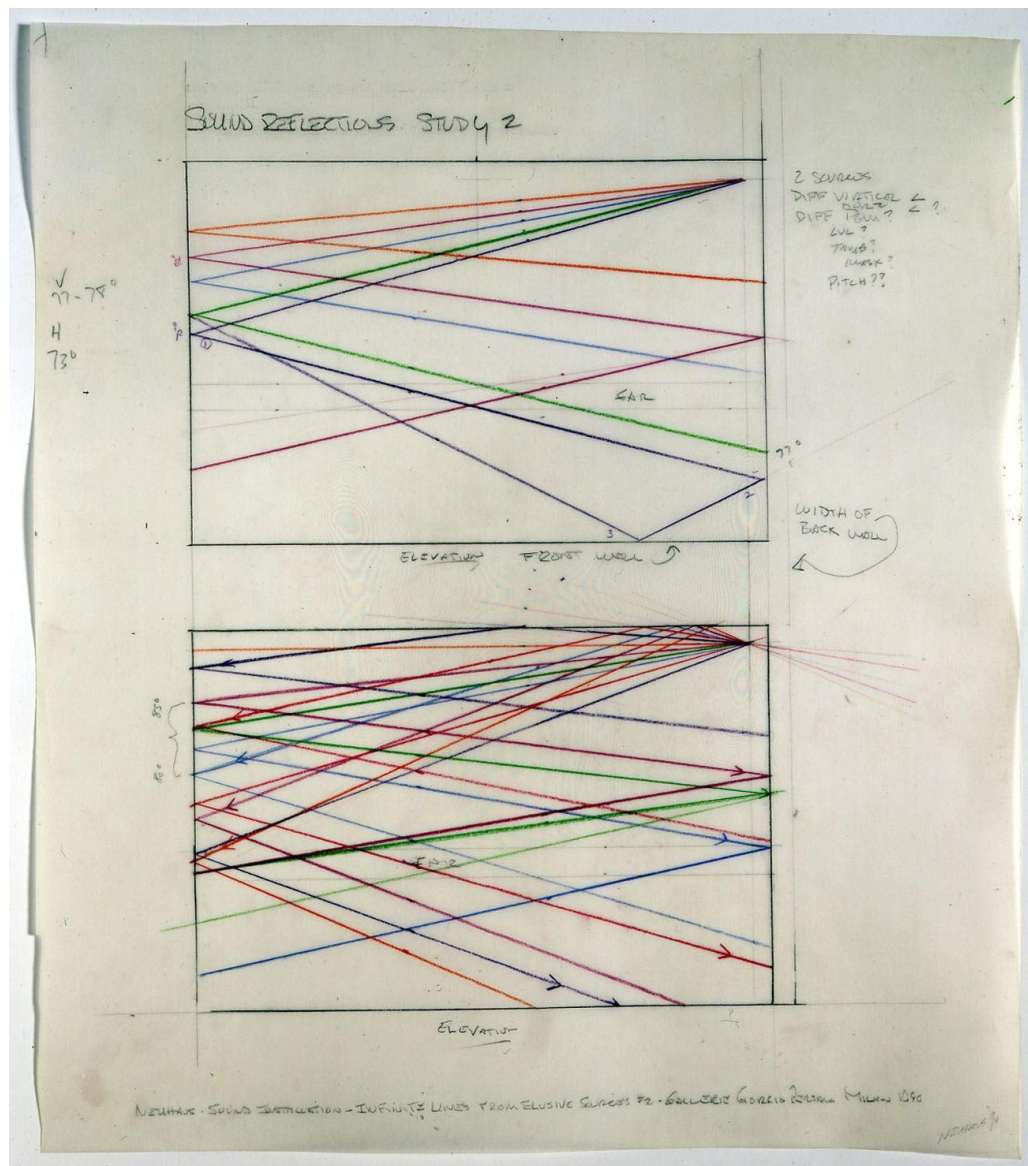
« A Conversation between Max Neuhaus and Ulrich Loock », Milan, March 25, 1990



Max Neuhaus, *Fan Music*, 1968. New York



Max Neuhaus, *Times Square*, 1977



« Je pense que ce qui empêche cela d'être de la musique, c'est son rôle dans l'œuvre. Encore une fois, nous en revenons à dire que **le son**, cette série de clics, n'est pas l'œuvre ; **c'est le catalyseur qui incite l'auditeur à rechercher la source... c'est un courant qui vous guide à travers cet endroit. »**

« A Conversation between Max Neuhaus and Ulrich Loock », Milan, March 25, 1990.

Max Neuhaus, dessin préparatoire pour l'œuvre *Infinite Lines from Elusive Sources*, 1990

DOUGLAS KAHN

NOISE WATER MEAT

A HISTORY OF SOUND
IN THE ARTS

Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*,
Cambridge, MA, MIT Press, 2001

Conclusion

- La catégorie d' « art sonore » est plurielle et instable. Elle ne peut se définir que par ses caractéristiques médiales (utilisation du son). Cette catégorie émerge de croisements entre la musique, les arts plastiques et la performance.
- Dans les années 1960, la séparation entre la musique et les arts visuels est bouleversée. On assiste à un éclatement des catégories artistiques. L'œuvre n'est plus un objet autonome, mais un processus, une situation, un dispositif. L'œuvre devient participative, situationnelle, et le rôle du compositeur et de l'interprète s'estompe.
- Dans le champ de la musique, le XXe siècle voit naître des pratiques qui s'étendent dans l'espace, notamment grâce aux techniques électroacoustiques (amplification, projection sur haut parleur).
- Le feedback électroacoustique est une des techniques employées par les artistes qui induit une relation dynamique, en direct, entre technologie, espace et corps. Il marque un premier passage vers l'installation sonore, où le son est un élément permettant de révéler l'espace et d'induire un rapport dynamique, contextuel, réflexif à celui-ci.