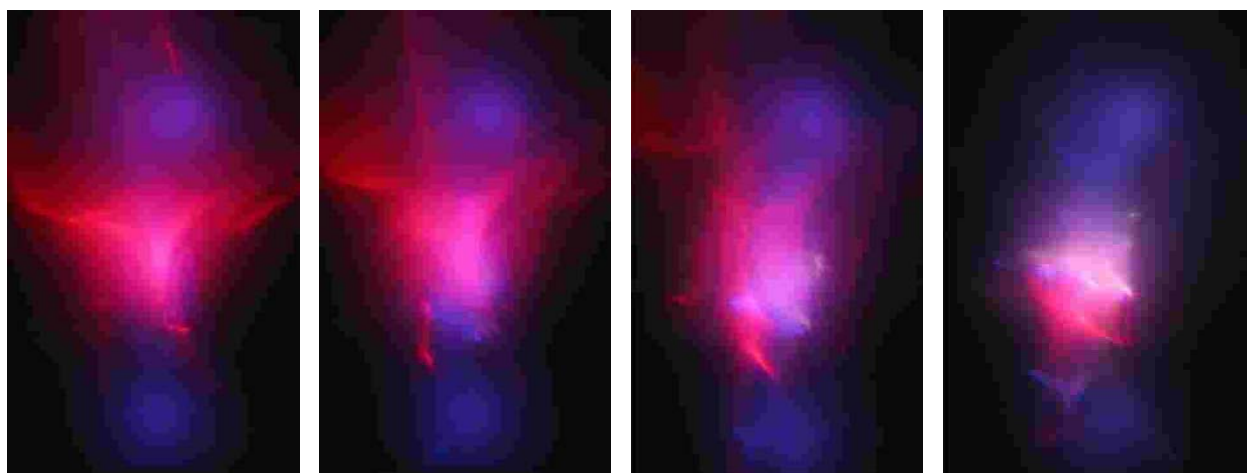


Sons & Lumières

Une histoire du son dans l'art du 20^e siècle

Du 22 septembre 2004 au 3 janvier 2005
Galerie 1, niveau 6



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

Du 22 septembre 2004 au 3 janvier 2005, *Sons & Lumières* anime le Centre Pompidou, Galerie 1, niveau 6, sur 2 100 m². En confrontant images et sons dans la création du 20^e siècle, la commissaire Sophie Duplaix et son associée Marcella Lista risquent une manifestation originale et ambitieuse avec **près de 400 œuvres de plus de 100 artistes** dont Joseph Beuys, John Cage, Marcel Duchamp, Raoul Hausmann, Gary Hill, Vassily Kandinsky, Paul Klee, Kupka, Piet Mondrian, Bruce Nauman, Nam June Paik, Francis Picabia, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, Hans Richter, Luigi Russolo, Arnold Shoenberg, Bill Viola.

L'intitulé de cette grande exposition renvoie **au spectacle, à l'expérience sensorielle du visiteur dans un environnement sonore et lumineux**, renouant avec l'idée romantique d'un art total, éveillant tous les sens. L'intérêt porté aux relations entre musique et arts visuels, déjà évoqué en 2002, lors de l'exposition *Sonic Process*, confirme la vocation pluridisciplinaire du Centre Pompidou qui encourage ce dialogue des arts.

La scénographie développe **une histoire de l'interaction** entre les langages visuel et sonore, selon trois axes thématiques : correspondances / empreintes / ruptures.

Dans la première partie, « **correspondances** », la musique est un modèle dans l'essor de l'abstraction, en peinture, vers 1910, puis avec d'autres moyens techniques (photographies, films, dessins animés, machines lumineuses...).

La seconde partie, « **empreintes** », cherche à convertir les images en sons et réciproquement, par des procédés parfois complexes (écriture directe des sons sur la piste sonore, photographie des ondes électriques produites par les oscilloscopes cathodiques, environnement vidéo interactif...).

Enfin, la troisième partie, « **ruptures** », démystifie l'art musical et ses correspondances, en provoquant hasard, bruit, silence...

Au fil du parcours, nous relèverons, pour l'enseignant, des caractéristiques majeures :

LA MUSIQUE POUR MODÈLE

- « L'art, c'est tous les arts »
- Echanges sensoriels : couleur, rythme
- Structures musicales
- Evolution technique

L'ART ET LA VIE

- Les matériaux
 - Lumière
 - Son
 - Bruit
 - Silence
- Le corps dans l'œuvre

LA MUSIQUE POUR MODÈLE

La musique, évoluant dans le monde subjectif abstrait, apparaît comme un modèle d'émancipation pour les peintres souhaitant se libérer de la reproduction.

« Pourquoi est-ce que je comprends mieux le musicien que le peintre ?

Pourquoi vois-je mieux en lui le principe vivant d'abstraction ? »

Lettre de Vincent Van Gogh à Théo, *Correspondance générale*, Paris, Gallimard, 1990, vol.III, août 1888, p.210

« L'ART, C'EST TOUS LES ARTS »

« L'art, c'est ce qui rend comparable entre elles la peinture ou la poésie, l'architecture ou la danse. »

Etienne Souriau, *Correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1969

Afin de mieux aborder ce dossier, rappelons quelques précédents.

L'abstraction prend sa source dans la **peinture romantique** du 18^e siècle qui, dans sa représentation de la nature, exalte passions et imagination, la « reine des facultés » selon **Delacroix**. Proches de la musique qui favorise leur lyrisme et leur spiritualité, les romantiques rêvent d'une **œuvre d'art totale** que prônera plus tard le musicien **Richard Wagner** (1813-1883), vénéré par les **peintres symbolistes**, dont le premier manifeste paraît en 1886. A partir de l'époque romantique surtout, des peintres et des musiciens refusent la séparation arbitraire des arts pour un retour à l'unité originelle de la création, une œuvre intégrale appelant tous les sens.

La science participe également aux rapprochements entre musique et arts plastiques. En 1740, le mathématicien jésuite **Louis-Bertrand Castel** conçoit, dans son traité sur l'optique des couleurs, une concordance entre les gammes musicale et chromatique. Entre le 18^e et le 19^e siècle, des scientifiques, tels que **David Hartley** et **William Nicati**, prouvent que sons et couleurs sont constitués de vibrations. Ces fréquences vibratoires seraient transmises au cerveau, par les mécanismes neurologiques, sous forme de sensations. Sur le plan physiologique, on distinguerait alors impression et sensation. L'impression, passive, favoriserait l'imitation, tandis que la sensation, active, puisqu'elle fait intervenir le système nerveux, encouragerait la subjectivité de l'artiste.

Le titre de Kandinsky : *Impression*, serait-il approprié ?

ECHANGES SENSORIELS : COULEUR, RYTHME

« Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. »

Charles Baudelaire, *Correspondances*, dans *Les Fleurs du mal*, 1857

Couleur

Vassily Kandinsky, *Impression III (Konzert)*, 1911

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

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunsthaus, Munich, Allemagne

Après un concert d'**Arnold Schoenberg** à Munich le 1^{er} janvier 1911, **Kandinsky** réalise cette peinture proche de l'abstraction, en hommage au compositeur, avec qui il engage un dialogue créatif.

Dans sa première lettre du 18 janvier 1911, Kandinsky écrit : « Le destin spécifique, le cheminement autonome, la vie propre enfin des voix individuelles dans vos compositions sont justement ce que moi aussi je recherche sous une forme picturale. »

Vassily Kandinsky, « *Schoenberg/Kandinsky : correspondance* », *Contrechamps*, n°2, avril 1994, Lausanne, L'Age d'Homme, p.11

La musique, représentée par un aplat de couleur jaune, envahit l'espace du tableau. Elle progresse au-delà des limites du cadre, libérant la forme des contingences narratives. Si chaque son existe pour lui-même, la couleur ici aussi à son autonomie.

Cependant, dans son ouvrage de 1911, *Du spirituel dans l'art*, **Kandinsky** associe couleur et timbre. Au jaune intense, qu'il définit « comme une fanfare éclatante », correspond la trompette, un son dense, aigu.

La dispersion du son, des vibrations de l'air, dans la salle de concert, révèle aussi les vibrations de l'âme du spectateur, sa résonance intérieure. Fusion, confusion des sens, des espaces. Le regard, face à l'œuvre, suit la courbe dynamique, un souffle, emporté hors du cadre, qui laisse la lecture, l'écoute ? en suspens.

Dans un projet pour le théâtre, qui ne fut pas réalisé, **Kandinsky** cherche à réunir peinture, musique, poésie et danse. Il renouvelle ainsi l'« art total » de **Wagner**, à qui il reprochait d'avoir additionné, juxtaposé, musique et poésie. La position de Kandinsky sur l'art est cependant complexe. S'il souhaite la fusion des modes d'expression, il souligne aussi leur spécificité. La notion de vibration, de résonance intérieure commune, apparaît alors nécessaire à la synthèse des arts.

« Chaque art à son langage propre, c'est-à-dire des moyens qui n'appartiennent qu'à lui, mais les moyens sont identiques puisqu'ils travaillent au même but : affirmer l'âme humaine à travers un « processus spirituel indéfinissable, et pourtant déterminé (vibration) ». » Vassily Kandinsky, « *De la composition scénique* », *L'Almanach du Blaue Reiter*, Paris, Klincksieck, 1981, p.249

Arnold Schoenberg, *La Main heureuse* (décor de scène, tableau I), 1910

Huile sur carton, 22 x 30 cm

Arnold Schoenberg Center, Vienne, Autriche

Dans une approche plus abstraite, **Schoenberg** renouvelle aussi l'« art total » de **Wagner**, lorsqu'il travaille, de 1909 à 1913, à la musique et aux décors de *La Main heureuse*.

« Il n'y a pas d'intention symbolique, cela doit être simplement regardé, ressenti. Absolument pas pensé. Couleurs, bruits, lumières, sons, mouvements, regards, gestes – en bref, les moyens qui constituent le matériau de la scène – doivent être liés les uns avec les autres de façon variée. Rien de plus. Si les tons, quel que soit l'ordre donné dans lequel ils se présentent, peuvent provoquer des sentiments, alors couleurs, gestes, mouvements, doivent aussi en être capables. Même s'ils n'ont aucune signification pour l'entendement. Car la musique n'en a pas non plus !! »

Avec sobriété, une tendance à l'abstraction, la peinture de **Schoenberg** renvoie aux émotions intimes. Peu de moyens, mais des couleurs nuancées, une expression forte, influencée par **Munch**. S'il compose ses huiles en musicien, sa musique s'inspire du visible.

« [...] Il doit être clair que les gestes, les couleurs et la lumière ont été traités ici pareillement à des sons : qu'avec eux de la musique a été faite. Qu'à partir de valeurs de lumière et de tons de couleur particuliers, on peut pour ainsi dire construire des figures et des formes semblables aux formes, aux figures et aux motifs de la musique. »

Vassily Kandinsky, « *Schoenberg/Kandinsky : correspondance* », *Contrechamps*, n°2, avril 1994, Lausanne, L'Age d'Homme, p.87-88

A l'écoute de sa musique, dissonante, au regard de sa peinture, raffinée, de tels propos surprennent. Si le discours souhaite une fusion entre son et image, la pratique est tout autre. Chez **Schoenberg**, le son brut, autonome, s'oppose à la couleur, délicate, appliquée en dégradés subtils. Mais, au-delà des styles, le peintre-musicien encourage une synesthésie des sens, favorisant la perception globale des arts, pour une œuvre intégrale.

Stanton Macdonald-Wright, *Conception Synchromy*, 1914

Huile sur toile, 91,3 x 76,5 cm

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution
Washington D.C, Etats-Unis. Gift of Joseph H. Hirshhorn, 1966

Dès 1912, le **Synchromisme**, contraction de « symphonie » et « chromatisme », développe une interprétation musicale de la peinture de **Delaunay**. Les synchromistes américains, **Morgan Russel** et **Stanton Macdonald-Wright**, comptent sur les contrastes colorés pour introduire le temps dans le tableau.

« Ces « couleurs rythmes » incorporent, en quelque sorte, à la peinture la notion de temps : elles donnent l'illusion que le tableau se développe, comme une musique, dans la durée, alors que l'ancienne peinture s'étalait strictement dans l'espace et que, d'un regard, le spectateur en embrassait simultanément tous les termes. »

Morgan Russel, *Les synchromistes. Morgan Russel et S. Macdonald-Wright*, catalogue d'exposition, Paris, Bernheim-Jeune & Cie, 1913, n.p.

Le regard, dispersé par tant de formes colorées, s'éparpille dans le tableau, cherche une direction, un sens. Egarée par la vivacité d'un tel foisonnement, la lecture hésite, se perd, risque, s'aventure. Sa mobilité, à l'image des compositions, rythme la musique, émanant de cette peinture.

Rythme

Kupka, Nocturne, 1911

Huile sur toile, 64 x 64 cm

Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Vienne, Autriche

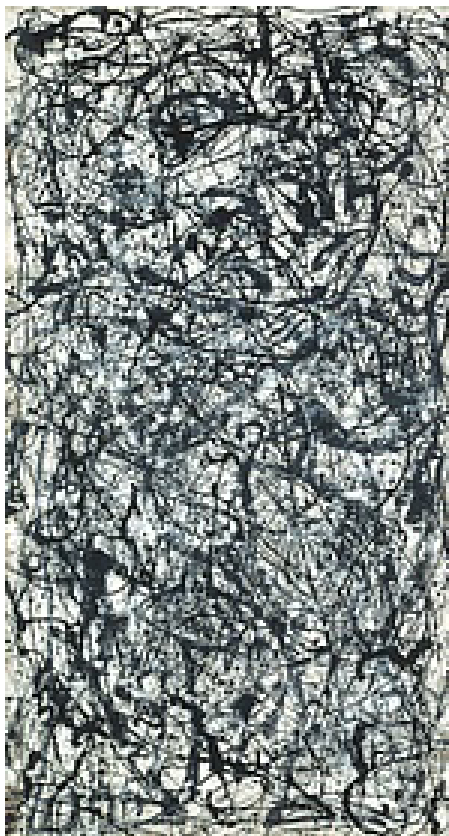
« Je tâtonne toujours dans le noir, mais je crois pouvoir trouver quelque chose entre la vue et l'ouïe et je peux créer une figure en couleurs comme Bach l'a fait en musique. De toute manière, je ne me contenterai pas plus longtemps de la servile copie. »

Kupka, dans *Orpheism' latest of painting cults : Paris school, led by Kupka, holds that color affects senses like music*, New York Times, 19 octobre 1913.

Loin de la reproduction, **Kupka** recouvre la toile de touches verticales répétées, en bandes rectangulaires, superposées, une variation de motifs bleutés, qu'il orchestre dans un tempo dynamique. Son corps participe aux mouvements : « Le rythme respiratoire doit correspondre autant que possible au rythme de l'acte même de dessiner ».

Kupka, *La Création dans les arts plastiques*, Paris, Cercle d'art, 1989, p.171.

Nocturne ne constitue pourtant qu'un extrait, un motif, prélevé d'un ensemble musical, qui dépasse les limites du cadre, format carré. La musique échapperait-elle à sa représentation ? Mais révéler son irréductibilité ne serait-ce pas la définir ?



Jackson Pollock

Number 26 A, Black and White, 1948

Email sur toile, 208 x 121,7 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

© Adagp, Paris 2004

La danse de **Jackson Pollock** sur sa toile donne aussi rythme à son écriture musicale. Sans le mettre en scène publiquement, comme le fait **Georges Mathieu**, au milieu des années 1950, Pollock travaille en musique, à l'écoute, jour et nuit, de disques de jazz. Dans ses *drippings*, il déploie son énergie, risque l'improvisation, un geste graphique, instantané, chorégraphique, instrumental ? La peinture coule, gicle, déborde et la toile s'anime de lignes rageuses.

« Un rythme, cela se voit, cela s'entend, cela se sent dans les muscles. », écrit **Paul Klee**.

En littérature, la musique peut aussi être source d'inspiration. Chez **Marcel Proust**, par exemple, les perceptions visuelles et sonores souvent se confondent : « L'ouïe, ce sens délicieux, nous apporte la compagnie de la rue, dont elle nous retrace toutes les lignes, dessine toutes les formes qui y passent nous en montrant la couleur. » Proust, *Le Côté de Guermantes II*, Paris, Gallimard, Folio, 1954, p.136

Si l'écriture de Proust a son rythme, sa respiration, un motif musical y surgit parfois : la « petite phrase » de Vinteuil, extrait d'une sonate du musicien. « [...] sous l'agitation des trémolos de violon qui la protégeaient de leur tenue frémissante à deux octaves de là – et comme dans un pays de montagne, derrière l'immobilité apparente et vertigineuse d'une cascade, on aperçoit, deux cents pieds plus bas, la forme minuscule d'une promeneuse – la petite phrase venait d'apparaître lointaine, gracieuse, protégée par le long déferlement du rideau transparent incessant et sonore. »

Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris, La Pléiade, 1954, 3 vol., *Du côté de chez Swann I*, p.264

STRUCTURES MUSICALES

« J'ai lu dans Platon que *nomos* (la loi) signifiait aussi mélodie. »

Webern

Paul Klee, *Fugue en rouge*, 1921, 69

Aquarelle et crayon sur papier, monté sur carton, 24,4 x 31,5 cm

Coll. privée, Suisse

Après avoir hésité entre une carrière de peintre et une carrière de musicien, Paul Klee choisit la peinture. Mais la musique, sa « bien-aimée ensorcelée », ne cessera d'habiter ses œuvres. Il la représente comme un jeu poétique, symbolique.

Sur les portées de lignes horizontales : une écriture, des énigmes. La toile devient partition à déchiffrer, une mélodie graphique.

Dans *Fugue en rouge*, de 1921, **Klee** tente d'appliquer au langage visuel les principes de construction de la fugue : sujet, contre-sujet, développements. Mais plutôt que de répéter un même thème, à la manière de **Bach**, ses formes superposées évoluent, croissantes, décroissantes. L'aquarelle permet ces passages colorés, transparents, cette polyphonie.

La prolifération de lignes et de couleurs rappelle les œuvres de **Pollock**, **Kupka** ou **Kandinsky**, citées précédemment. Elle aurait, en littérature, son équivalent dans le style de **James Joyce** et son fameux *work in progress*, une écriture en train de se développer.

Piet Mondrian, *New York City I*, 1942

Huile sur toile, 119,3 x 114,2 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

Mondrian, comme **Klee**, prend pour modèle l'architecture rigoureuse des compositions de **Bach**, mais il cherche à rendre une musique absolue, sans interprétation individuelle, ni rapport à la nature. « Le Néo-plasticisme [...] présente le rythme, délivré de la forme : comme rythme universel. [...] Il est une ébauche de réalisation dans la vie d'un ordre nouveau, plus universel. »

Piet Mondrian, *De jazz en de Neo-Plastiek*, ! 10 (Amsterdam), décembre 1927

Comme **Kandinsky**, à l'écoute de la musique de **Schoenberg**, **Mondrian** apprécie l'autonomie du rythme, dans le jazz qu'il découvre à New York. Loin des mélodies classiques, naturelles, il voit dans ce nouveau langage une façon pour l'homme d'inventer son propre rythme, moderne, collectif. La danse et ses règles imposées effacent aussi les particularités individuelles, pour entraîner le corps, dans un mouvement global. Mondrian reprend le rapport vertical/horizontal des danseurs sur la piste, laissant le temps en suspens. Le boogie-woogie, à l'image de New York, est aussi en accord avec son style.

« Le boogie-woogie, c'est en effet l'expression par excellence de la grande métropole, de sa vitesse, de ses jeux pulsés de lumières, avec ses rues qui se coupent à angle droit, ses géométries entrecroisées. »

Jean-Yves Bosseur, *Musique et arts plastiques*, Minerve, France, 1998, p.111

La force du tableau est de capter l'énergie de New York, du jazz, de la danse, sans recourir à la narration. Difficile de contenir cette dynamique : les lignes s'accumulent aux bordures de la toile.

EVOLUTION TECHNIQUE

« Nous réclamons la peinture électrique, scientifique !!! »

Raoul Hausmann

Au début des années 20, les artistes vont utiliser les techniques issues du développement de l'électricité pour générer dans leur œuvre sons, couleurs ou images en y introduisant la notion de temps propre au modèle musical. Du *piano optophonique* de Vladimir Baranoff-Rossiné, au *Kineidoscope* de Stanton Macdonald-Wright (1960-69), ces techniques prennent le relais de la peinture pour correspondre avec la musique. L'exposition montre l'affinement progressif de ces expérimentations.

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

Reconstitution par Jean Schiffrine, 1971

Caisse en bois avec clavier

Dispositif de projection et de sonorisation, 239 x 120 x 164 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

Après de longues recherches pour unir peinture et musique, **Vladimir Baranoff-Rossiné**, artiste russe émigré à Paris, dépose un brevet pour son « piano optophonique », dans son pays, en 1923, puis en France, en 1925. La même année, il y ouvre l'Académie optophonique, vouée à l'étude des relations entre son et image.

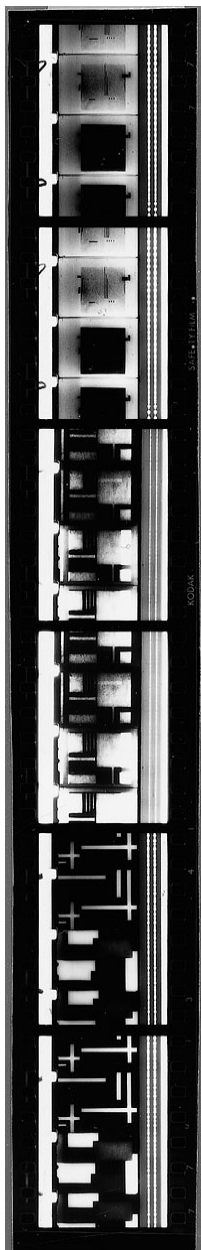
Il définit, lui-même, sa création : « Aujourd'hui, nous nous trouvons devant un fait accompli : c'est le piano optique de Baranoff-Rossiné – projetant dans l'espace ou sur un écran des couleurs et des formes mouvantes et variées à l'infini, dépendant absolument, comme dans le piano sonore, du fonctionnement de touches. »

Vladimir Baranoff-Rossiné, *L'institut d'art opto-phonique*, manuscrit inédit daté d'après 1925

Avec précision, l'inventeur traduit sa musique (intensité sonore, hauteur du son, rythme, mouvement) en lumières colorées, unies à « des formes abstraites et concrètes, en états statique et dynamique, successifs et simultanés ». Au rythme des notes jouées, se déploient, dans la salle obscure, des combinaisons kaléidoscopiques.

Toujours dans ce même manuscrit, Baranoff-Rossiné écrit : « L'idée de Rossiné a donc été de superposer à une composition musicale se développant dans le temps, une composition lumineuse, ayant un développement parallèle et telle qu'elle se superpose à la première en suivant toutes les inflexions, tant physiques que cérébrales. »

Mais la projection de disques en verre peints, sur l'écran, manque de fluidité. La lecture d'images successives semble interrompue par des temps saccadés.



Hans Richter

Rhythm 21, 1921-1924

Film cinématographique, 3'35", 16 mm
(Film original en 35 mm), muet, noir et blanc
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
© Estate Richter

Hans Richter et **Viking Eggeling**, figures du mouvement **Dada**, se rencontrent au Cabaret Voltaire, en 1918. Influencés par le modèle musical, ils s'associent dans la recherche d'un langage qui déclinerait le mouvement des formes plastiques.

« C'était inévitable : quand nous regardions les choses, c'était une sorte de danse, une sorte de musique... Nous étions forcés d'entrer dans une autre sphère qui n'était pas la sphère du cadre, de la toile », déclare Richter.

Dans le catalogue de l'exposition, **Peter Szendy** raconte l'évolution de leur travail plastique. Suite de dessins sur des rouleaux... puis, sur des transparents superposables... et, enfin, dans le médium filmique (Peter Szendy, Viking Eggeling, *Diagonal Symphony*, page 158).

Rhythm 21 de Richter et *Diagonal Symphony*, 1923-1924 (daté 1921) d'Eggeling, considérés comme les premiers films abstraits dans l'histoire du cinéma d'avant-garde, sont les aboutissements de leur recherche. Reprenant les paramètres communs à l'image et au son (proportion, intensité, nombre, position), ils jouent sur ces lois d'équilibre pour former leurs images en mouvement.

« L'articulation du mouvement, pour moi, c'est le rythme. Et le rythme, c'est du temps articulé. C'est la même chose qu'en musique. Mais dans le film, j'articule le temps visuellement, alors que dans la musique, j'articule le temps par l'oreille. »

Hans Richter, dans *Hans Richter...*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1971

Si l'on compare ces films, tous deux muets, il semble que **Richter** utilise davantage la spécificité du médium, jouant sur la notion de cadre/hors cadre, dans l'expression du rythme. Par cette orientation, il rejoint les préoccupations constructivistes de l'avant-garde internationale des années 1920. Mais à ces premiers films manque la musique...

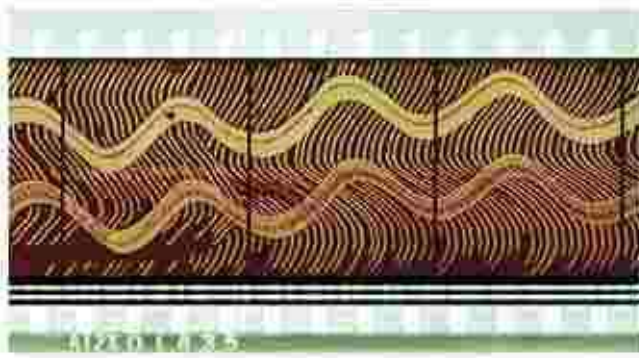
Oskar Fischinger, Etude n°8, 1931

Film cinématographique, 5', 35 mm, son, noir et blanc
Musique Paul Dukas, *L'Apprenti sorcier*
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

« En utilisant des appareils d'enregistrement et de lecture synchrones, on a donc fixé l'objet sur la pellicule ou sur l'écran avec toutes ses propriétés sonores et c'est alors que se révèle à nos yeux la spécificité du genre cinématographique. »

Oskar Fischinger, *Les problèmes de couleur et de son au cinéma*. « A propos de mon film synesthésique R.5. », dans Nicole Brenez et Miles McKane, *Poétique de la couleur, Anthologie*, Paris/Aix en Provence, Auditorium du Louvre/Institut de l'image, 1995, p.67

Ce dessin animé d'**Oskar Fischinger** permet d'apprécier la fine correspondance entre la musique de Paul Dukas et le défilé d'images abstraites. Même s'il ne s'agit pas du son réel, le son synchrone, produit électriquement, apporte au film, sa vie, son excitation. La couleur, cependant, complèterait l'expérience artistique, sensorielle...



Len Lye

***Colour Box*, 1935**

Film cinématographique, 2'50'', 35 mm, son, couleur

Musique *La Belle Créole*

(interprétée par Don Baretto)

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

© The Post Office (London)

« *Colour Box* a été peint directement sur le celluloïd et tiré en utilisant le système couleur Dufay à partir de cet original [...]. Dans *Colour Box*, la couleur est « en surface » sous forme d'arabesque de motifs colorés (apparemment justifiée par la légère arabesque du petit air de danse qu'elle accompagne). Tout mouvement était un pur mouvement de couleur. »

Len Lye, *Expérimentations sur la couleur* (1936), dans Nicole Brenez et Miles McKane (dir.), *Poétique de la couleur. Anthologie*, Paris/Aix en Provence, Auditorium du Louvre/Institut de l'image 1995 ; repris dans Jean-Michel Bouhours et Roger Horrocks (dir.), *Len Lye*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2000, pp.146-147

Aux sons synthétiques se mêlent, dans *Colour Box*, de nouvelles couleurs de synthèse. Sans influence réaliste, littéraire, narrative, l'harmonie chromatique épouse la composition musicale et les vagues ondulées. Mais, au-delà des formes, Len Lye cherche avant tout la force d'une sensation pure.

Pour atteindre l'effet musical, de nombreux artistes trouveront des solutions dans la recherche technologique, dont, par exemple, Stanton Macdonald-Wright.

Stanton Macdonald-Wright, *Synchrome Kineidoscope, (Color-Light Machine)*, 1960-1969

Eléments mécaniques, gélamines-filtres de couleurs, moteur

3 films cinématographiques, 35 mm, silencieux, noir et blanc

99,06 x 58,42 x 42,26 cm

Los Angeles County Museum of Art

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

Pour dépasser la fixité du support de la toile, le peintre **Stanton Macdonald-Wright**, figure du **Synchromisme**, invente une machine lumineuse à partir du procédé cinématographique. Près de 5 000 photographies de peintures se déroulent sur un film. Le mouvement, provoqué par la succession d'images abstraites, fait fusionner lignes, formes et couleurs. Dans un même développement rythmique, peinture et film s'unissent.

Kurt Schwerdtfeger, *Jeux de lumière colorée réfléchis*, 1921-1959

(Reconstitution des spectacles de 1921)

Film cinématographique, 15', 16 mm, son, noir et blanc et couleur

Schwerdtfeger Estate

Afin d'approfondir le travail de **Paul Klee** sur la musique, dans *Fugue en rouge*, de 1921, des artistes du **Bauhaus**, **Ludwig Hirschfeld-Mack** et **Kurt Schwerdtfeger**, se lancent dans diverses expérimentations. Un jeu de lampes, disposées derrière des verres colorés, un mouvement de pochoirs suffisent à déployer une douce polyphonie, que retient le film cinématographique. L'œuvre de Klee est ainsi transposée avec une égale transparence, mais en musique, en lumière, en mouvement.

Les techniques se perfectionnent : les films s'écoulent et rayonnent de couleurs. Tout au long du siècle, les arts de la lumière, le cinéma, la vidéo poursuivent leurs investigations dans le dialogue fertile entre image et son...

En cours, la question du modèle pourra être abordée.

En arts plastiques, les notions de présentation/représentation, écart/ressemblance, figuratif/abstraction seront approfondies. L'étude de la couleur, des formes, du graphisme, de la composition, du support, apprendra aux élèves un vocabulaire spécifique : aplat, cerne, cohérence, contraste, dégradé, gestualité, estompage, nuance, passage, recouvrement, réserve, motif, ton, ton local, touche, transparence, variation, format, bord, bordure, cadre/hors cadre, suite/série...

En musique, des analogies seront faites entre les composantes plastiques, littéraires et les composantes musicales : espace (horizontalité, verticalité), temps (éléments du dynamisme rythmique), couleur/timbre (dynamique, nuances), forme (motif, phrase musicale, thème)...

L'ART ET LA VIE

Les avant-gardes du début du 20e siècle – Futurisme, Constructivisme, Dada, Surréalisme – ouvrent la sphère artistique à la vie sociale, publique, politique. Mais comment rejoindre le spectateur ? son quotidien ? Comment travailler à la lisière de l'art et de la vie ?

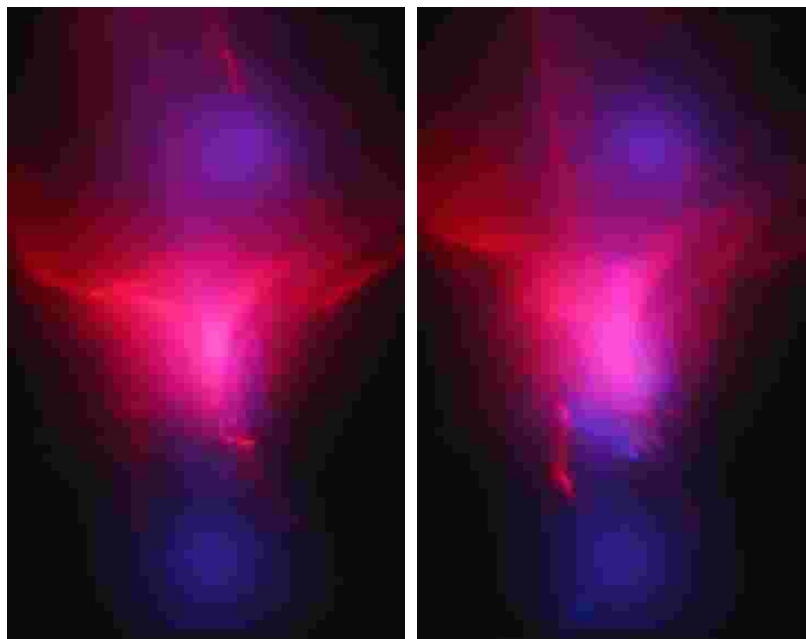
« Nos ateliers ne peignent plus de tableaux, ils bâtissent les formes de la vie ; ce ne seront plus les tableaux mais les projets qui deviendront des créatures vivantes. »
Kazimir Malévitch

LES MATERIAUX : LUMIERE, SON, BRUIT, SILENCE

Aux matériaux traditionnels font place de nouveaux matériaux. Quitter la peinture, sortir du cadre, pour rejoindre d'autres matières, d'autres espaces, et rapprocher l'art de la vie, de ses composantes.

Lumière

En 1816, **Nicéphore Niepce** invente la photographie, technique permettant d'obtenir l'image d'objets par l'action de la lumière, sur une surface sensible. L'invention bouleverse l'histoire de la peinture, délivrée du fardeau de la reproduction. Elle favorise l'expression de l'artiste, l'attire pour l'abstraction. Mais la photographie apporte aussi à l'art un nouveau matériau : la lumière.



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

Pour plus d'images et d'informations sur Thomas Wilfred :

www.wilfred-lumia.org

La composition de lumière évolue sur l'écran, dans le silence d'une petite salle obscure. Son auteur, **Thomas Wilfred**, musicien danois arrivé aux Etats-Unis en 1916, la désigne par le terme **Lumia**, qu'il définit comme le 8e des beaux-arts.

« Pour la première fois, l'artiste utilise la lumière en tant que telle, comme un musicien utilise le son, un peintre le pigment, un sculpteur le marbre. »

Thomas Wilfred, *To the editor, The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (Baltimore), vol. VI, n°3, mars 1948, pp.273-274

Les propos de Thomas Wilfred ne sont pas tout à fait exacts car, depuis 1890, plusieurs expérimentateurs ont développé un art de la lumière mobile à l'aide de systèmes de projection ou d'éclairage optique et électrique, mais son travail reste le plus connu dans ce domaine.

Par le jeu de touches sur un clavier mécanique, le compositeur fait danser, chanter silencieusement, ces formes évanescences. Il devient chorégraphe d'un nouvel espace, abstrait, sans plafond, ni murs, sans limites.

Les projections cinétiques, jouées par un instrument silencieux, signent **un nouvel art du son... Mises en scène mobile**, pour des spectacles de danse ou de théâtre, elles ont aussi inspiré films ou dessins animés, tels que *Fantasia* de Walt Disney.

Etrange et douce atmosphère que cette lumière colorée, musique virtuelle à contempler !

Ben Laposky, Oscillon 26, avant 1953

Photographie noir et blanc (tirage récent), 36 x 29 cm
The Sanford Museum and Planetarium,
Cherokee (IA), Etats-Unis

Dans les années 1950, grâce à un matériel sophistiqué, l'artiste et ingénieur **Ben Laposky** photographie la série des *Oscillons*, ondes électriques produites par les oscilloscopes cathodiques. Il compare ces dessins géométriques lumineux à de la **musique visuelle**.

« Les abstractions, comme nous l'avons montré, sont créées par des ondes électriques, tout comme la musique se compose d'ondes sonores. Les motifs sont abstraits et mathématiques, tout comme la musique est, pour une très large part, abstraite et mathématique. »

Ben F. Laposky, *Electronic Abstracts. Art for the Space Age*, dans *Proceeding of the Iowa Academy of Science*, vol. 65, 1958, pp.346-347

Fixée dans son élan, la lumière, comparée à un son, devient l'objet principal de l'œuvre. Son mouvement dessine, avec grâce et précision, de précieux graphismes. Dans l'espace contrasté, les ondulations se détachent d'un fond sombre, ce qui valorise leur éclat.

Les photographies de **Ben Laposky** associent esthétique et technologie, en cela elles confirment les propos de **Moholy-Nagy**, l'un des chefs de file du Bauhaus en Allemagne : « La plupart des œuvres visuelles du futur vont incomber au peintre de la lumière. [...] »

Il aura le savoir scientifique du physicien et le savoir-faire technologique de l'ingénieur, couplés à son imagination, à son intuition créatrice et à l'intensité de ses émotions ».

Extrait du catalogue de l'exposition *Sons & Lumières*, éditions du Centre Pompidou, Paris, 2004, p.214

Nam June Paik, Sound Wave Input on Two TVs (Vertical and Horizontal), 1963-1995

(Introduction d'ondes sonores dans 2 téléviseurs)

Téléviseurs préparés - 2 moniteurs, 2 magnétophones

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

Pour *Sons & lumières*, l'artiste d'origine coréenne, **Nam June Paik**, reconstitue l'ensemble des 13 *Téléviseurs préparés de l'exposition de musique et de télévision électronique* de 1963. Il s'agit des prémices de l'art vidéo. En manipulant les sources sonores pour déformer les images et créer des motifs abstraits, l'artiste détourne les téléviseurs de leur usage habituel.

Les deux moniteurs posés l'un sur l'autre sont branchés à des magnétophones diffusant des fréquences électriques. Cette interférence produit à l'écran des zébrures. Accidents ? Parasites ? Les modules deviennent installation lumineuse, abstraite, insonore. Les trames vacillent, ondulent, rayonnent. La lumière ne sert plus seulement à rendre l'image, à informer. Considérée pour elle-même, valorisée en tant que matériau artistique, elle perd sa fonctionnalité.

La lumière est aussi une composante essentielle du mythe *Optophone* d'**Hausmann** repris par **Peter Keene**, dans son œuvre de 1999-2004, *Raoul Hausmann revisited*. On la retrouve, clignotante, dans la *Dreamachine*, 1961, de **Brion Gysin**, ou dans la série d'installations du cinéaste américain **Paul Sharits**, *Shutter interface*, 1974. Favorisant la méditation dans *Dreamhouse*, 1963, de **La Monte Young**, la lumière inspire rêve et voyage dans *L'Expédition scintillante*, 2002, de **Pierre Huyghe**...

Son

« Le poème pousse ou creuse un cratère, se tait, tue ou crie le long des degrés accélérés de la vitesse. Il ne sera plus un produit de l'optique, ni du sens ou de l'intelligence... » Tristan Tzara

Détruits par les dadaïstes, musique, langage, poésie éclatent en manifestations sonores. Le son devient matériau à découper, à scander, à manipuler. D'autres correspondances apparaissent entre peinture et musique : ainsi, le collage cubiste d'éléments hétérogènes renvoie à une superposition de phénomènes sonores, la graphie devient son, l'art de la vidéo trouve à s'épanouir avec le son comme producteur d'images, ou encore le son devient ready-made...

Georges Braque, Violon Bach, 1912

Fusain et papier collé sur papier, 63 x 48 cm
Kunstmuseum Basel,
Kupfersichtkabinett, Bale, Suisse

Dans *Violon Bach* de 1912, **Georges Braque** met en résonance la représentation du violon, le nom de Bach, une clé de fa, une portée et un papier imitant le faux bois, rappelant la matière de l'instrument. Les éléments, tous liés à la musique, sont juxtaposés sur la feuille, comme autant de sons disparates.

Tandis que, chez **Stravinsky**, dans des œuvres telles que *Petrouchka* ou *L'Oiseau de feu*, le collage d'éléments sonores hétérogènes fait penser à un « cubisme musical ». La musique dissonante de **Schoenberg** rappelle aussi le collage cubiste.

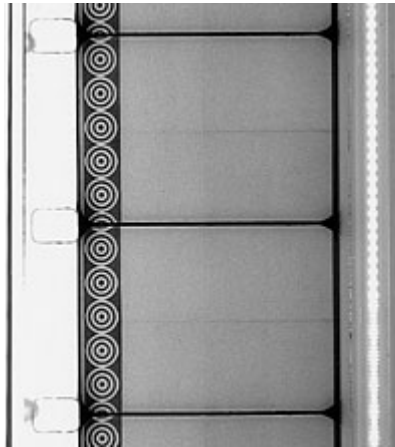
Parmi les compositeurs, **Schoenberg** se démarque en 1923 avec la *Valse des cinq Pièces pour piano op.23*, écrite selon un procédé nouveau : le **dodécaphonisme sériel**, méthode fondée sur l'organisation systématique des douze sons (7 notes + 5 demi-tons). « Le principe d'égalité parfaite de chacun des douze degrés de l'échelle chromatique supprime les mouvements obligés, les fausses relations, les enchaînements privilégiés, abolissant donc toutes les règles jusque-là admises de l'harmonie, du contrepoint et de la composition. »

Gérard Denizeau, *Musique et arts visuels*, Honoré Champion, Paris, 2004, p.262

Schoenberg impose un nouvel ordre : « une succession de douze hauteurs étant déterminée par le compositeur, aucune ne doit être réentendue avant que les onze autres n'aient été énoncées. » (Gérard Denizeau, idem.)

Le peintre **Franz Marc** compare ce principe de variation continue sur la série de sons initiale, à des taches de couleur qui seraient, chacune, séparée par une toile blanche. Le dodécaphonisme, qui travaille sur la dissonance, fait du son l'équivalent d'un matériau brut. Il annonce le principe de **John Cage** : « laisser être les sons ce qu'ils sont ».

Dès la commercialisation du **cinéma sonore**, autour de 1928, le son synthétique devient l'une des pistes de recherche des cinéastes d'avant-garde : **Rudolf Pfenninger** en est le pionnier en 1928-1932, peu avant qu'**Oskar Fischinger** ne s'y intéresse à son tour, fasciné à l'idée d'entendre le son des créations graphiques reportées sur la piste sonore.



Oskar Fischinger

Ornament Sound, 1932 (1972)

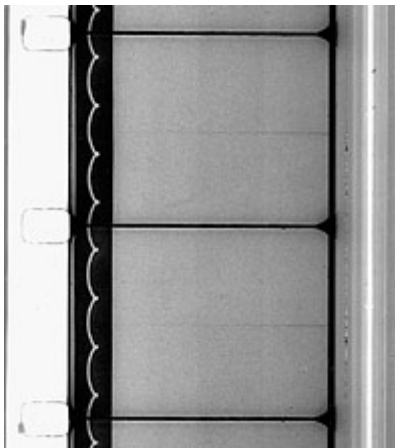
Reconstitution par William Moritz en 1972
à partir d'expériences originales réalisées en 35 mm par
Fischinger en 1932
Film cinématographique, 4', 16 mm, son, noir et blanc
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

A l'origine de la **musique technologique**, la graphie sonore...

« Les ornements sont de la musique. [...] Dans un fragment de pellicule de film sonore, un des bords présente une mince bande ornée de dentelures. Cet ornement, c'est de la musique dessinée, c'est du son ; en passant par le projecteur, ces sons graphiques se font entendre avec une pureté inouïe et, dès lors, ce sont très manifestement des possibilités fantastiques qui s'ouvrent ici pour la composition musicale à venir. »

Oskar Fischinger, (*Ornements sonores. Une invention révolutionnaire – Musique graphique – Comment dessiner des octaves – L'ornement du chanteur – Nouvelles possibilités de composition*), *Kraft und Stoff*, supplément à la *Deutsche allgemeine Zeitung* (Berlin), n°30, 28 juillet 1932 (extrait traduit par Jean Torrent)

Dans les années 1940, **Norman McLaren** et les frères **John** et **James Whitney** développent l'écriture sonore avec une virtuosité inédite et renouvellent ainsi en profondeur le dialogue de l'image et du son.



Steina et Woody Vasulka, **Soundsize, 1974**

(Dimension du son) Vidéo, 5', NTSC, son, couleur
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

« Un motif de points générés est affiché sur un processeur de balayage. Les cycles aléatoires des tensions de contrôle d'un synthétiseur de sons permettent de contrôler à la fois la hauteur de son et la dimension de l'image. »

Soundsize, September, 1974 dans Linda L. Cathcart (dir.), *Vasulka. Steina, Machine Vision. Woody, Descriptions*, catalogue d'exposition, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery, 1978, p.47

La naissance de l'art vidéo dépend du travail sur le son et des recherches de **Nam June Paik**. En 1956, l'artiste présente à l'université un diplôme sur **Schoenberg**, puis il étudie la musique électronique avec **Stockhausen** et rencontre **John Cage**.

Les *Téléviseurs préparés* de 1963, déconstruits sur le modèle des pianos préparés de Cage (pianos sur les cordes desquels ont été disposés des objets modifiant les sons), révèlent ses manipulations.

En perturbant les sons (circuits électroniques démontés, diodes inversées...), l'image est transformée. Ce jeu expérimental découvre les ressources de la vidéo. Considéré pour ses qualités plastiques, artistiques, le médium cesse d'être un instrument narratif de communication.

Les **Vasulka, Bill Viola, Stephen Beck, Gary Hill**,... poursuivront, plus tard, les recherches.

« 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 des sons et des images. 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. »

Conversation à Santa Fe, 10 mai 1984, dans *Steina et Woody Vasulka, vidéastes*, catalogue d’exposition, Paris, Ciné-MBXA/Cinédoc, 1984, p.14



La Monte Young et Marian Zazeela

***Dream House*, 1962-1990**

Vue de l’installation au Musée d’art contemporain de Lyon, 1999

Environnement sonore et lumineux

Fonds national d’art contemporain,
Ministère de la Culture et de la Communication,
Paris, France

Dépôt au Musée d’art contemporain de Lyon

© Photo Blaise Adilon

Suite à Nam June Paik, autre conséquence de Fluxus : l’**environnement** du compositeur américain **La Monte Young** et de son épouse plasticienne **Marian Zazeela**, la *Dream House*.

Concept extensible et multiforme, élaboré en 1962, cette *Maison pour le rêve* est définie par un ensemble de fréquences sonores et lumineuses continues. Si elle s’adapte aux architectures, elle cherche à exister dans le temps, tel un « organisme en évolution doté d’une vie et d’une histoire propres ».

La *Dream House* s’installe, dès 1963, dans le lieu d’habitation des artistes, puis à Munich en 1969, ou à New York, en 1979, pendant six ans. Enfin, de façon quasi permanente, à partir de 1993, au-dessus de leur domicile.

« Le tout premier son dont j’ai le souvenir est celui du vent soufflant dans les interstices des rondins et tout autour de la cabane de transhumance où je suis né, dans l’Idaho. [...]. Durant mon enfance, certaines expériences sonores de fréquences continues ont influencé mes conceptions et mon évolution musicales : le son des insectes, le son des poteaux téléphoniques et des moteurs ; le son de la vapeur qui s’échappe... »

La Monte Young, *Some Historical and Theoretical Background on My Work*, 1987/1999 (extrait traduit par Jean-François Allain)

Le rituel du déchaussement et l’écriture néon doublement inversée de **Marian Zazeela** annoncent l’entrée dans un autre univers, une perte de repères. Plongé dans une lumière homogène, un espace dépouillé, le spectateur choisit son mode d’écoute : en se déplaçant dans la salle ou en restant sans bouger à un endroit fixe. Cet espace vibratoire, joué en continu, provoque des sensations inédites, une expérience du temps suspendu, favorisant la méditation. Véritable laboratoire, les réactions provoquées par les fréquences sont analysées.

« Nous chantions, travaillions et vivions dans cet environnement acoustique accordé en harmonique, et nous en étudions les effets sur nous-mêmes et sur les divers groupes de personnes invitées à venir passer du temps dans les fréquences. »

La Monte Young et Marian Zazeela, *Continuous Sound and Light Environments*, 1996/2004 (extrait traduit par Jean-François Allain)

Marcel Duchamp, Erratum musical, 1913

Double feuillet, encre noire et crayon sur papier à musique, 31,7 x 48,2 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

Dans un autre contexte, pourquoi les sons ne seraient-ils pas des **objets trouvés** ?
« Duchamp avait pensé les ready-made essentiellement comme des objets. Cage a prolongé l'idée vers des sons ready-made et Brecht vers des actions ready-made. »
Charles Dreyfus, catalogue *Hors Limites*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994, p.161

Erratum musical décline sur la partition une polyphonie à trois voix, attribuées à **Marcel Duchamp** et ses deux sœurs, Yvonne et Madeleine. La définition, dans le dictionnaire, du verbe *imprimer* constitue les paroles de cette musique : « Faire une empreinte marquer des traits une figure sur une surface imprimer un sceau sur cire ».

Chaque interprète chante, en canon, les notes, tirées au hasard dans un chapeau, puis inscrites sur la ligne vocale. Les sons trouvés composent *l'Erratum musical*, une répétition de combinaisons aléatoires.

John Cage a souvent associé **Satie** et **Duchamp** à sa musique, fondée sur des procédés de tirage au sort. « Je choisis les sons à l'aide d'opération de hasard. Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique... »

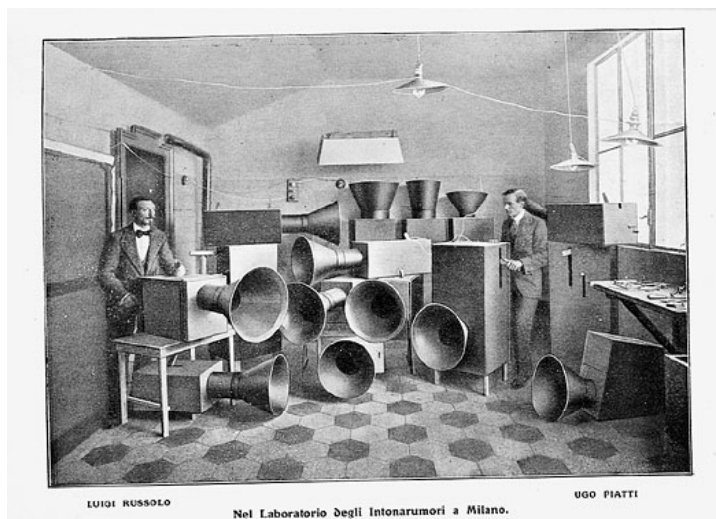
John Cage, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique*, La Souterraine, La main courante, 1998, p.27 (traduit et présenté par Daniel Charles)

Bruit

« Ce cercle limité de sons purs doit être brisé et l'infinie variété des bruits doit être conquise. »

Luigi Russolo, *L'Art des bruits*, Manifeste futuriste de 1913, Editions Allia, Paris, 2003, p.15

A partir des expérimentations futuristes sur le bruit, qui devient matière tactile et volupté acoustique, de nouvelles pratiques voient le jour, notamment avec John Cage et Fluxus, où l'art rejoint la vie sous formes d'actions musicales.



**Luigi Russolo et Ugo Piatti
dans le laboratoire des
bruiteurs futuristes à Milan**

Photographie de presse publiée dans
Luigi Russolo, *L'Arte dei rumori*,
Milan, 1916

Livre, 21,5 x 16 cm

Centre Pompidou, Bibliothèque
Kandinsky, Paris

© Centre Pompidou

Photo Jean-Claude Planchet

Le **mouvement futuriste** italien propose une nouvelle vie, glorifiant vitesse, dynamisme et modernité. En 1913, le peintre et musicien **Luigi Russolo** publie un manifeste intitulé *L'Art des bruits*. Il y révolutionne la tradition musicale. Bruits naturels et vacarmes modernes deviennent matériaux artistiques.

« Nous prenons infiniment plus de plaisir à combiner idéalement des bruits de tramway, d'autos, de voitures et de foules criardes qu'à écouter encore, par exemple, l'*Héroïque* ou la *Pastorale* ».

Luigi Russolo, *L'Art des bruits*, 1913 (idem, p.15)

Pour réaliser cette nouvelle « volupté acoustique », Russolo conçoit des *intonarumori* : **bruiteurs**, machines à « entonner » des bruits divers. Lors d'un **concert bruitiste**, donné par Russolo, en 1921, le journaliste Pierre Scize décrit les effets, volontairement discordants, de ces nouveaux instruments :

« Le hululeur qui grogne, le grondeur qui barrit, le crépiteur qui stridule, le strideur qui miaule, le bourdonneur qui sifflotte, le glouglouteur qui hoquette, l'éclateur qui mugit, le sibilleur qui émet de profonds rots, le croasseur qui vrombit, le froufrouteur qui chuinte... »

Russolo ne se contente pas d'imiter le bruit, il exploite sa texture, riche, dense, accidentée. A l'opposé d'une musique idéale, immatérielle, le bruit devient matière tactile, hétérogène. Toucher, odorat, goût sont des sens, jugés inférieurs par la tradition académique, que les futuristes souhaitent revaloriser. **Carra** l'exprime dans son Manifeste de 1913 : *La peinture des sons, bruits, odeurs*.

Le **Futurisme** ouvre la voie vers de nouvelles pratiques musicales, explorées par **John Cage** puis **Fluxus**. Il est à l'origine de la musique concrète.

« L'art, le théâtre et la musique en particulier doivent être l'enseignement verbal à TOUT écouter, à TOUT voir, et surtout à rechercher parmi le TOUT possible TOUTES les visions, expériences et TOUS les sons nouveaux et imaginables. »

Ben – Fluxus, *Tout est musique – plus de musique*, Nice

A partir de 1961, aux Etats-Unis comme en Europe, se forme une constellation d'artistes autour de Fluxus, un courant qui se veut insaisissable. **Fluxus**, le flux de la vie, est un état d'esprit, plus qu'un mouvement, issu de la conception anticonformiste dadaïste.

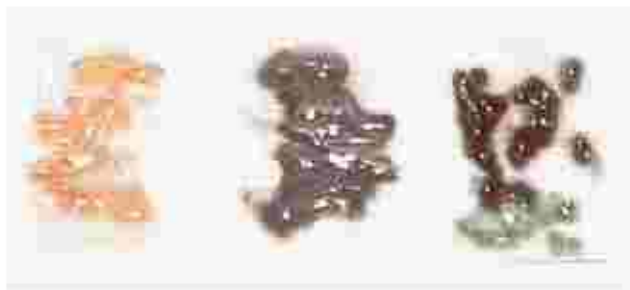
Des événements éclectiques caractérisent ce non-art : idées, **actions musicales**, **happenings**, films, vidéos, photographies, écritures...

Dans la lignée de John Cage, dont certains ont suivi les cours à la New School for Social Research, plasticiens, compositeurs, musiciens préconisent une forme d'art total. De nombreux « concerts » fluxus, fondés sur des performances, font du bruit leur matière première.

Dick Higgins

Symphonie 607 - Les Plongeurs, 1968

Détail. Partition originale, 5 feuilles
Peinture et impact de balles sur papier,
57,5 x 44,5 cm (chaque feuille)
Sammlung Block, Mon, Danemark
Dr



Les partitions de **Dick Higgins** sont des **résidus d'action**. Prises pour cibles, l'artiste tire dessus à la carabine. Des photographies montrent leur exécution. Les feuilles, marquées par les impacts de balles, sont également peintes à la bombe de couleur. La destruction des partitions signe l'opposition à la musique traditionnelle. Si l'œuvre est insonore, le bruit des coups portés s'inscrit sur le papier troué, déchiré.

Silence

Au même titre que le bruit, le silence est un temps quotidien, valorisé par les artistes.

En 1952, **John Cage** conçoit 4'33'', pièce de silence, dont la durée est le titre du morceau. A Woodstock, le 29 août 1952, le pianiste **David Tudor** exécute la performance 4'33''. Il signale chacune des trois parties (respectivement de 33'', 2'40'' et 1'20'') en fermant le couvercle du clavier et la fin de chacune d'entre elles en l'ouvrant. Cependant, la durée des mouvements est indifférente, de même que l'instrument, la combinaison d'instruments ou l'instrumentiste, le groupe d'instrumentistes. C'est en voyant les toiles blanches de **Robert Rauschenberg** que **Cage** commence à travailler cette action.

« Les peintures blanches étaient des aéroports sur lesquels se posaient les lumières, les ombres et les particules. »

John Cage, *On Rauschenberg, Artist, and his Work, Metro*, Revue internationale de l'art contemporain, n°2, 1961, p.43 (extrait traduit par Jean-François Allain)

En effet, les toiles ne sont pas vides mais animées de poussières, réflexions lumineuses, ombres portées... A l'image de ces **monochromes** « imparfaits », la pièce de **John Cage** 4'33'' n'est pas tout à fait silencieuse.

« Ils n'ont pas saisi. Le silence n'existe pas. Ce qu'ils ont pris pour du silence, parce qu'ils ne savent pas écouter, était rempli de bruits au hasard. On entendait un vent léger dehors pendant le premier mouvement. Pendant le deuxième, des gouttes de pluie se sont mises à danser sur le toit, et pendant le troisième ce sont les gens eux-mêmes qui ont produit toutes sortes de sons intéressants en parlant ou en s'en allant. »

Richard Kostelanetz, *Conversations avec John Cage*, Paris, Editions des Syrtes, 2000, p.105-106 (traduit et présenté par Marc Dachy)



Joseph Beuys

Infiltration homogène pour piano à queue, 1966

Piano à queue recouvert de feutre, croix en tissu, 100 x 152 x 240 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne Paris

© Adagp, Paris 2004

Autre démarche radicale, celle de **Joseph Beuys**, artiste allemand, qui, sans se réclamer de **Fluxus**, participe à certaines manifestations.

« Le son du piano est piégé à l'intérieur de la peau en feutre. Au sens habituel du terme, un piano est un instrument qui sert à produire des sons. Quand il ne sert pas, il est silencieux, mais il conserve son potentiel sonore. Ici, aucun son n'est possible et le piano est condamné au silence. [...]. *Infiltration homogène* exprime la nature et la structure du feutre ; le piano devient donc un dépôt homogène du son, qui a le pouvoir de filtrer à travers le feutre. La relation à la situation humaine est indiquée par les deux croix rouges, qui signifient l'urgence : le danger qui nous menacera si nous restons silencieux et si nous échouons à nous engager dans la prochaine étape de l'évolution. »

Joseph Beuys, entretien avec Caroline Tisdall (septembre-octobre 1978), dans C.Tisdall, *Joseph Beuys*, catalogue d'exposition, Londres, Thames and Hudson, 1979, p.168 (extrait traduit par Jean-François Allain)

Si l'instrument enveloppé de feutre est un corps étouffé qui retient son expression, le silence constitue la matière première de l'œuvre. Il interroge notre condition. Avec la même sobriété et une grande efficacité, Beuys expose, en 1973, un autre silence.



Joseph Beuys

Le Silence, 1973

5 bobines de pellicule zinguée du film *Le Silence* d'Ingmar Bergman, 1963. Diamètre : 38 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
© Adagp, Paris 2004

Cinq bobines enferment une copie originale du film de Bergman : *Le Silence*. Chaque bobine est numérotée, signée « Beuys », et porte un nom. L'objet ready-made, le jeu sur son intitulé rappellent la démarche de **Marcel Duchamp**. Comme pour le piano, dans l'œuvre précédente, Beuys impose au film le silence. L'écart provoqué entre le potentiel sonore de l'objet et sa présentation révèle un manque, une frustration, un mystère. C'est en éprouvant ce vide que l'artiste cherche à nous rendre le silence.

L'histoire de l'art montre que des matériaux non traditionnels peuvent constituer une œuvre. En classe, des propositions encourageront l'élève à utiliser des matériaux inhabituels. Il exploitera, dans ses travaux, leurs qualités plastiques et sensorielles. Pour valoriser les productions, différents modes de présentation seront à expérimenter.

LE CORPS DANS L'ŒUVRE

Artistes et spectateurs sont, de plus en plus, impliqués, physiquement, dans la création.

Peter Keene, Raoul Hausmann revisité, 1999-2004

Installation avec source sonore, synthétiseurs analogiques
Appareils de projections, capteurs photomultiplicateurs, haut-parleurs
Dimensions variables
Collection de l'artiste

Evoqué dès 1921, le projet visionnaire d'Hausmann, « l'Optophone », veut créer une continuité entre les ondes du son, de la lumière, de l'électricité. L'appareil a pour but de convertir les images en sons et réciproquement, grâce à des transformateurs : des capteurs au sélénium.

La **voix de Raoul Hausmann** et la musique de ses disques fétiches constituent le son initial. Par l'action de trois cylindres, ce son se transforme en une lumière colorée mobile qui va être captée et retransmise en sons synthétisés. L'artiste intervient donc physiquement dans son installation, en utilisant sa voix comme matériau. Il souhaite également l'implication du spectateur qu'il plonge dans un **environnement sonore et lumineux**. Dans sa quête d'art total, Hausmann en appelle aux qualités sensorielles du visiteur.

Faute de moyens, jugé sans utilité pratique, l'« Optophone » ne peut se réaliser. A partir de 1999, l'artiste anglais **Peter Keene** l'interprète, avec les moyens techniques de l'époque, au plus proche de la version imaginée par Hausmann. L'installation de **Gary Hill**, *Maillage*, 1970, lui ressemble.

Gary Hill, *Maillage*, 1978-1979

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
Collection de l'artiste Courtesy of Gary Hill, Donald Young Gallery, Chicago, Etats-Unis
& : in SITU, Paris, France

Dès son entrée dans la trame grillagée couvrant les quatre murs de la pièce, le spectateur est pris dans un réseau complexe d'images et de sons. Capturée par une caméra, son image se déplace vers un deuxième moniteur, puis un autre. Sur les écrans, le pixel de l'image renvoie au tramage du grillage, tout comme le son, à la qualité métallique, provenant des oscillateurs.

L'**environnement vidéo interactif** enferme le visiteur dans un maillage où il se trouve pris au piège, contraint à participer, assistant, malgré lui, à l'évolution de sa propre image, le long du grillage, du filet... Cette implication du corps dans l'œuvre, on la retrouve avec **Brion Gysin** et **Ian Sommerville**, dans *Dreamachine*.

Brion Gysin, *Dreamachine*, 1960-1976

Cylindre en papier fort peint et découpé, Altuglas, ampoule électrique, moteur
120,5 x 29,5 cm (diam.)
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

« Aujourd'hui, dans le car qui allait à Marseille, j'ai été pris dans une tempête transcendante de visions colorées. Nous suivions une longue avenue bordée d'arbres et je fermais les yeux face au soleil couchant. J'ai alors été submergé par un afflux extraordinaire de motifs d'une luminosité intense, dans des couleurs surnaturelles, qui explosaient derrière mes paupières : un kaléidoscope multidimensionnel tourbillonnant dans l'espace », écrit **Brion Gysin** dans son journal, le 21 décembre 1952.

L'artiste apprend plus tard qu'il avait subi l'effet d'un phénomène de *flicker* (clignotement). Cette expérience va bouleverser sa création. A travers sa *Machine à rêver*, il nous fait partager ce ressenti. L'appareil, construit avec **Ian Sommerville**, est constitué d'un cylindre en carton, muni de fentes et contenant une ampoule, il tourne sur un gramophone à 78 tours par minute.

Ce **dispositif lumineux au clignotement continu**, à regarder les yeux fermés, provoque des **sensations inédites** : lumières extraordinaires, hallucinations, visions kaléidoscopiques. Le sujet voit aussi sa perception du monde environnant s'accroître. Ces réactions, souvent recherchées dans la culture psychédélique des années 1960-1970, constituent l'œuvre elle-même. La machine à *flicker* n'est pas à regarder, elle n'est qu'un moyen d'accéder à cet état second, variant selon la position du spectateur (distance/rapprochement, yeux ouverts/yeux fermés) et suivant l'utilisation de l'appareil (vitesse, couleurs et motifs du cylindre, disposition des fentes).

On retrouve cette atteinte au corps dans *Nœuds de couloir*, 1972, où **Bill Viola** contraint le visiteur à traverser un couloir, correspondant à l'onde sonore, pour éprouver physiquement le son même. Autre « couloir », autres sensations, chez **Bruce Nauman**.

Bruce Nauman, Dispositif avec pression acoustique (ou Couloir acoustique), 1971

Vues de l'installation à la Leo Castelli Gallery, New York City, 1973

Panneaux et matériel isolant

Environ 244 x 1524 x 122 cm (dimensions variables)

The Solomon R. Guggenheim Museum-Panza Collection, 1991

91. 3834, New York City, Etats-Unis

Le visiteur est invité à suivre un long corridor, étroit, contraignant, composé d'une succession irrégulière de panneaux capitonnés, insonorisés. Le parcours est ponctué d'ouvertures permettant la perception alternée des sons ambiants et des sons intérieurs du corps.

Par notre participation active, dans son installation, **Bruce Nauman** veut nous intéresser aux problèmes causés par les changements de pression sur le système auditif. D'après ses recherches, ces changements engendreraient tensions et troubles physiologiques.

« Nauman faisait remarquer qu'une situation comparable existait dans la nature quand certains vents se mettent à souffler ou quand un orage approche – ces phénomènes provoquant des changements de pression dans l'atmosphère, qui peuvent être infimes, mais qui sont supposés expliquer certaines instabilités émotionnelles courantes ou encore l'augmentation des taux de suicide dans une région donnée. »

Marcia Tucker, *phéNAUMANologie*, *Artforum* (New York), n°4, décembre 1970 ; repris dans Christine Van Assche (dir.), *Bruce Nauman*, catalogue d'exposition, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1997, pp.82, 84-85 (traduit par Jean-Charles Masséra)

Ce chapitre consacré au corps dans l'œuvre resterait incomplet si nous n'évoquions pas aussi sous cet angle certains travaux déjà cités.

Jackson Pollock, Number 26 A, Black and White, 1948

Email sur toile, 208 x 121,7 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

Jackson Pollock projette son corps, son souffle sur la toile couchée au sol. Les gouttes ou traces de peinture sont le prolongement de ses gestes longs, rapides, instinctifs, du sang qui coulerait de ses veines... **Danse gestuelle** autour de l'œuvre en train de se développer, au rythme du be-bop, le temps d'une « improvisation contrôlée ».

Jackson Pollock réclame la résistance d'un support dur pour livrer bataille, entre maîtrise et pulsion, **être dans la peinture**. Face à l'œuvre, le spectateur fait, lui aussi, l'expérience d'un **corps à corps**. Le grand format, exposé au mur, à sa hauteur, le place directement, dans le combat des lignes tourmentées. A l'action de Pollock fait place un corps plus inerte mais néanmoins requis.

Joseph Beuys, Infiltration homogène pour piano à queue, 1966

Piano à queue recouvert de feutre, croix en tissu, 100 x 152 x 240 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

Le piano **figure** un corps recouvert d'une peau de feutre. Son expression, dans l'épaisse couverture, se trouve anéantie. Condamné au silence, éteint, il perd la voix, sa vocation première.

Joseph Beuys personnifie l'instrument. Sa présence imposante, **symbolique**, insiste sur le silence qu'il manifeste. La signalétique de la croix rouge renvoie à l'urgence médicale, un **danger de mort**. Si la parole cesse, l'existence perd son sens. Les coutures, cicatrices dans la chair du feutre, évoquent la blessure de l'enfermement qui isole.

La Monte Young et Marian Zazeela, *Dream House*, 1962-1990

Environnement sonore et lumineux. Vue de l'installation au Musée d'art contemporain de Lyon, 1999
Fonds national d'art contemporain, Ministère de la Culture et de la Communication, Paris, France
Dépôt au Musée d'art contemporain de Lyon

A l'opposé de la douleur suggérée par ce « corps-piano », la *Dream House* est un espace à vivre dans le temps. Ses auteurs, **La Monte Young** et **Marian Zazeela**, espèrent que, pendant la durée de l'exposition, les visiteurs puissent revenir plusieurs fois pour se familiariser avec le lieu.

Trouver sa place : immobile, en mouvement, debout, allongé ou assis près d'une fenêtre... Maison pour rêver, méditer, le corps doit s'abandonner aux vibrations sonores et lumineuses continues. Approche sensible, sensorielle pour une immersion complète dans un environnement, où l'on perd ses repères, disponible aux sens uniquement.

En arts plastiques, sujets et analyses d'œuvres détermineront les différentes manifestations du corps dans l'œuvre. Pour répondre à ce questionnement, le programme de terminale développe quatre entrées : le corps en action / le corps figuré / le corps dans l'espace et le temps / le corps et l'expérience sensible du monde et des autres. De l'empreinte à la représentation ou à la performance, le corps marque l'art du 20^e siècle jusqu'à devenir un matériau vivant, une œuvre.

Epilogue

S'il a été difficile, comme le rappelle **Alfred Pacquement**, directeur du Musée national d'art moderne, de choisir un titre à cette exposition : *Art et Musique ? Dream Machine ? Echo et Narcisse ? Vibrations ?...*, trouver un sens de lecture à la relation image/son fut une entreprise complexe. L'histoire du son dans l'art du 20^e siècle aurait pu envisager de multiples directions pour aborder le sujet et retenir un nombre d'œuvres considérable. Comme les trois chapitres qui scandent le parcours et ne suffisent pas à en considérer la totalité, l'épilogue de l'exposition, avec les œuvres de **Rodney Graham** et de **Pierre Huyghe**, ouvre sur le rêve, le voyage. Une histoire à suivre, donc...

BIBLIOGRAPHIE

- Catalogue de l'exposition *Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du 20^e siècle*, éditions du Centre Pompidou, Paris, 2004
- Gérard Denizeau, *Musique et arts visuels*, Honoré Champion, Paris, 2004
- Luigi Russolo, *L'Art des bruits, Manifeste futuriste de 1913*, Editions Allia, Paris, 2003
- Dossier L'Objet d'Art, hors série, n°102, déc. 2003, *Aux origines de l'abstraction*, musée d'Orsay
- Catherine Zintler, *Peinture et musique*, Presses Universitaires du Septentrion, France, 2002
- Jean-Yves Bosseur, *Musique et arts plastiques*, Minerve, France, 1998
- Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Bordas, Paris, 1994
- Jean Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Seuil, France, 1974

© Centre Pompidou, Direction de l'action éducative et des publics, décembre 2004
Texte: **Valentine CRUSE**, professeur relais de l'Education nationale à la DAEP
Dossier en ligne sur www.centrepompidou.fr/education rubrique 'Dossiers pédagogiques'
Coordination: Marie-José Rodriguez