

Université de Montréal

**L'exposition revisitée par le sonore :
l'émergence de nouveaux régimes d'écoute au musée d'art**

par
Karine Bouchard

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la faculté des études supérieures en vue de l'obtention
du grade de Philosophiae Doctor (Ph. D.) en histoire de l'art

Décembre 2018

© Karine Bouchard, 2018

Résumé

L'art sonore et la musique apparaissent plus régulièrement dans la programmation de musées d'art depuis le tournant du 21^e siècle et provoquent des transformations majeures au sein des pratiques de l'exposition. Toutefois, aucun modèle expositionnel n'a permis jusqu'à maintenant de réinvestir le sujet à partir des enjeux spécifiques au sonore, de ses technologies et de ses possibilités d'écoute, qui sont souvent négligées, ni de réévaluer intrinsèquement les limites des modèles oculocentristes qui ont orienté les discours et les pratiques des institutions muséales. Cette thèse revisite l'exposition du musée d'art, soit l'ensemble des espaces discursif et physique qui interagissent avec le lieu, en démontrant l'épuisement d'une logique rappelant les codes du *white cube* et de la *black box*, en proposant le studio de son et le concert de musique comme nouveaux modèles d'exposition, issus des modèles de production et de diffusion de l'industrie de la musique. Pour ce faire, cette recherche défend le postulat selon lequel le développement du sonore dans l'exposition est tributaire des sons enregistrés produits grâce aux technologies de reproduction et de diffusion sonores ainsi que des pratiques – individuelles et collectives – d'écoute de la sphère quotidienne. L'étude s'appuie sur une série d'expositions dévoilant différentes déclinaisons de la relation entre le discours muséal et la mise en espace selon des points d'ancrage sonores spécifiques : l'exposition d'art sonore *Soundings: A Contemporary Score* (2013) au Museum of Modern Art ; *Ragnar Kjartansson* (2015) et *Anri Sala* (2011) au Musée d'art contemporain de Montréal ; la musique électronique de *Sonic Process* (2002) au Centre Pompidou ; et finalement, la musique populaire au sein de l'exposition *David Bowie Is* (2013) développée par le Victoria & Albert Museum. De là, cette thèse démontre, en s'appuyant sur les théories des *sound studies* et de la phénoménologie de l'écoute, la manière dont le son exposé renvoie à des enjeux qui lui sont propres, à des éléments de mixage qui favorisent des régimes d'écoute au musée d'art et qui reconstruisent la posture du visiteur par l'errance. Au-delà de la dimension sensorielle, le son dans le contexte du musée d'art déplace les modèles théoriques et disciplinaires de manière à abolir les hiérarchies et à reconfigurer l'idée du musée sous l'angle de la résonance.

Mots clés : exposition ; musée d'art ; art sonore ; musique ; *sound studies* ; espace ; technologie sonore.

Abstract

Sound art and music have appeared in art museum programming with increasing regularity since the turn of the 21st Century and have caused major shifts in the exhibitory practices. However, no exhibition model has so far been able to properly account for the multifarious issues raised by sound in the museum space. There has been a failure to adequately address both the technological and audible opportunities of sound and, concomitantly, an inability to re-evaluate the intrinsic limits of oculocentric models that have guided the discourses and practices of museum institutions. This thesis revisits the exhibition practices of the art museum—the set of discursive and physical spaces that interact within these locations. It demonstrates the limits of a logic built on codes reminiscent of the white cube and the black box, proposing instead the idea of the sound studio and the music concert as new exhibition models, which are related to the production and distribution models of the music industry. To do so, this research initially argues that the development of sound in an exhibition context depends on the recorded sounds of reproduction and distribution technologies as well as the practices—individual and collective—of listening in everyday. The study is based on a series of exhibitions that reveal variations in the relation between the museum discourse mapped out above and the organization of the exhibition spaces according to sound-specific pieces: the exhibition of sound art *Soundings: A Contemporary Score* (2013) at the Museum of Modern Art; *Ragnar Kjartansson* (2015) and *Anri Sala* (2011) at the Museum of Contemporary Art in Montreal; the electronic music of *Sonic Process* (2002) at the Center Pompidou; and finally, popular music in the *David Bowie Is* exhibition (2013) developed by the Victoria & Albert Museum. From here, the thesis will demonstrate—based on the theories derived from both sound studies and listening phenomenology—the ways in which the sound within the exhibition space raises specific issues, how mixing encourages regimes of listening in the art museum and how the visitor's posture is transformed by the possibilities of wandering through the museum space. Beyond the sensory dimension, sound in the art museum context brings about a shift in theoretical and disciplinary models; abolishing hierarchies and reconfiguring how we understand the idea of the museum from the concept of resonance.

Keywords: Exhibition; Art Museum; Sound Art; Music; *Sound Studies*; Space; Sound Technology

Table des matières

Résumé.....	ii
Abstract.....	iii
Liste des figures.....	vii
Liste des sigles	xi
Remerciements	xiii
INTRODUCTION	1
Déconstruire le paradigme de l'image et de la vision.....	4
Pour une question de définitions : le son au-delà de l'art.....	7
Les spatialisations sonores au musée.....	13
L'exposition du son dans le contexte élargi des <i>sound studies</i>	16
L'écoute au sein des technologies de reproduction et de diffusion sonores.....	20
L'écoute de l'exposition	25
Vers une nouvelle définition de l'espace d'exposition	30
I. LE SONORE DANS LES DISCOURS SUR LE MUSÉE : de l'écoute de l'art à l'écoute du divertissement	36
1. Réexaminer le musée d'art du 20^e siècle à partir du silence.....	37
1.1. Le discours de l'institution muséale : l'idéologie du monument de cérémonie moderne .	38
1.2. Le silence de l'exposition : le culte de l'objet et de la matérialité dans le <i>white cube</i>	43
1.3. Le silence de l'observateur : la construction du corps comme objet de savoir.....	52
1.3.1. Le parcours du regard : revisiter la marche du flâneur	53
1.3.2. Du régime panoptique : la discipline des corps	57
1.3.3. L'individualité du visiteur observateur	60
2. Réexaminer le musée d'art du 21^e siècle à partir du bruit.....	67
2.1. Les bruits au musée d'art : l'idéologie du spectaculaire.....	69
2.2. Les bruits de l'exposition : les résonances au-delà de la <i>black box</i>	77
2.3. Les bruits du visiteur : les expériences sensorielles.....	86
2.3.1. Le parcours de l'écoute : la déambulation du promeneur écoutant	87
2.3.2. Du régime panacoustique et autres modèles d'écoute	94
2.3.3. L'éclatement de l'individualité du visiteur	97
2.2.4. La parole du visiteur	99
Conclusion	101

II. L'EXPOSITION DE L'ART SONORE : les pratiques d'écoute du <i>white cube</i> à la <i>black box</i>.....	104
3. À l'écoute du silence.....	105
3.1. L'art sonore et l'épuisement de la logique du <i>white cube</i>	107
3.1.1. Le son dans les expositions d'art	110
3.1.2. Le discours sur l'art sonore du MoMA : l'ouverture aux espaces	120
3.1.3. La scénographie de l'art sonore par le MoMA : la réaffirmation du <i>white cube</i> ..	129
3.2. Les oeuvres muettes : l'écoute conceptuelle.....	134
3.2.1. La matérialité de l'œuvre d'art sonore.....	137
3.2.2. L'oeuvre non cochléaire	139
3.2.3. Fixité et distance contemplative.....	144
3.3. Pour une lisibilité du discours par l'écrit : transmission, diffusion et promotion.....	147
4. À l'écoute du bruit	153
4.1. La transgression des codes du <i>white cube</i>	154
4.1.1. Revisiter la posture corporelle : pour un rapport de proximité.....	155
4.1.2. Revisiter les limites scénographiques	158
4.2. Les sons des lieux : l'écoute <i>in situ</i>	161
4.2.1. Le paysage sonore de l'exposition : l'écoute de la collectivité	162
4.2.2. Les sons artistiques hors de la salle d'exposition : l'écoute du musée	165
4.3. La spatialisation sonore dans la <i>black box</i> : l'écoute du mixage	169
4.3.1. Le mixage en temps réel	171
4.3.2. L'exposition comme pièce musicale : la composition du visiteur	181
Conclusion	188
III. L'EXPOSITION DE LA MUSIQUE : les pratiques d'écoute de l'industrie de la musique et du disque	192
5. À l'écoute de la musique électronique.....	193
5.1. La production de la musique au sein de la logique du musée : le modèle du studio d'enregistrement	196
5.1.1. Le musée comme lieu de création de la musique électronique.....	204
5.1.2. Le musée comme producteur d'albums musicaux.....	212
5.2. La transgression des codes réminiscents de la <i>black box</i> : l'écoute poïétique.....	219
5.2.1. L'isolation sonore des salles d'exposition : l'écoute du studio de son	220
5.2.2. L'esthétique du mixage et l'expérience de DJing : l'écoute du musicien	228
6. À l'écoute de la musique populaire	241

6.1. Le musée au sein de la logique de diffusion de la musique : le modèle du concert	247
6.1.1. L'exposition comme spectacle rock multimédia	250
6.1.2. Le système de sonorisation : l'écoute augmentée.....	257
6.1.3. L'écoute de l'exposition-spectacle à travers les médias	267
6.2. La construction de David Bowie comme icône par les objets de la musique : l'écoute du chanteur, au-delà des sons.....	270
Conclusion	283
CONCLUSION : Le musée comme architecture sonore.....	287
Sons et espaces.....	289
Vers de nouveaux régimes d'écoute au musée.....	291
Bibliographie	293
Figures.....	346

Liste des figures

Figure 1 : Janet Cardiff et George Bures Miller, *The Paradise Institute*, 2001. Médias mixtes. 5,1m x 11m x 3m.

Source : Janet Cardiff et George Bures Miller, [en ligne], https://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/paradise_institute.html. Consulté le 21 septembre 2018.

Figure 2 : Janet Cardiff et George Bures Miller, *The Paradise Institute*, 2001. Médias mixtes. 5,1m x 11m x 3m.

Source : Janet Cardiff et George Bures Miller [en ligne], https://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/paradise_institute.html#. Consulté le 21 septembre 2018.

Figure 3 : Zentrum für Kunst und Medientechnologie, *Sound Art. Sound as a Medium of Art*, 2013. Vue de l'exposition.

Source : Zentrum für Kunst und Medientechnologie, [en ligne], <http://soundart.zkm.de/en/informationen/>. Consulté le 21 septembre 2018.

Figure 4 : Susan Philipsz, *Study for Strings*, 2012. Œuvre sonore à canaux multipistes, haut-parleurs. Dimensions variables. Collection de l'artiste et Tanya Bonakdar, New York.

Source : Galerie Isabella Bortolozzi, [en ligne], <http://bortolozzi.com/exhibitions/susan-philipsz-moma/>. Consulté le 20 décembre 2017.

Figure 5 : Carsten Nicolai, *Wellenwanne Lfo*, 2012. Métal, verre acrylique, eau, miroir, équipement audio, stroboscope, lumière, écran de projection. Dimensions variables. Collection de l'artiste et Galerie EIGEN+ART, Berlin.

Source : Carsten Nicolai, [en ligne], http://www.carstennicolai.de/?c=works&w=wellenwanne_lfo. Consulté le 21 septembre 2018.

Figure 6 : Christine Sun Kim, *All. Day.*, 2012. Encre, pastel et fusain sur papier. 97,8 x 127 cm. Collection de l'artiste.

Source : Karine Bouchard, photographie inédite.

Figure 7 : Marco Fusinato, *Mass Black Implosion (Shaar, Iannis Xenakis)*, 2012. Encre sur partition d'archive fac-similé, encadré. 68 x 58,5 cm. Collection de l'artiste et Anna Schwartz Gallery.

Source : Karine Bouchard, photographie inédite.

Figure 8 : Camille Norment, *Triplight*, 2008. Microphone, pied, lumière, électroniques. Dimensions variables. Collection de l'artiste.

Source : Karine Bouchard, photographie inédite.

Figure 9 : Haroon Mirza, *Frame for a Painting*, 2012. Lumières DEL, lumière de bicyclette, haut-parleurs, table, panneau d'insonorisation, reproduction photographique. Dimensions variables. Collection de l'artiste.

Source : Marie-Claude Mirandette (février-juin 2014). « Le mur du son / Janet Cardiff: The Forty Part Motet, The Cloisters / Janet Cardiff ; Soundings: A Contemporary Score, Metropolitan Museum of Art, New York », *ETC MEDIA*, n° 101, p. 68.

Figure 10 : Susan Philipsz, *Study for Strings*, 2012. Œuvre sonore à canaux multipistes, haut-parleurs. Dimensions variables. Vue de l'installation à la Kassel Hauptbahnhof, Documenta 13. Collection de l'artiste et Tanya Bonakdar, New York.

Source : Museum of Modern Art (Eoghan McTigue), [en ligne], <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/soundings/artists/11/works/>. Consulté le 21 septembre 2018.

Figure 11 : Tristan Perich, *Microtonal Wall*, 2011. 1500 haut-parleurs, microprocesseurs, aluminium, 1,22 x 7,62 m. Collection de l'artiste et Bitforms gallery, New York.

Source : Everyday Listening. Sonic Inspiration, [en ligne], <http://www.everydaylistening.com/articles/2015/2/6/microtonal-wall.html>. Consulté le 21 septembre 2018.

Figure 12 : Sergei Tcherepnin, *Motor Matter Bench*, 2013. Banc en bois de métro, transducteurs, amplificateur, lecteur média HD. Unique.

Source : Museum of Modern Art, [en ligne], <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/soundings/artists/12/works/>. Consulté le 21 septembre 2018.

Figure 13 : Jacob Kirkegaard, *AION*, 2006. Installation sonore et visuelle. Vue de l'installation.

Source : Museum of Modern Art, [en ligne], https://www.moma.org/explore/inside_out/2013/09/04/altered-states-of-sound/. Consulté le 21 septembre 2018.

Figure 14 : Ragnar Kjartansson, *The Visitors*, 2012 [arrêt sur image – Ragnar Kjartansson – 1/3]. Vidéo, 64 min. Collection Luhring Augustine, New York et i8 Gallery, Reykjavik.

Source : Musée d'art contemporain de Montréal, [en ligne], <https://macm.org/communiques/ragnar-kjartansson-au-mac/>. Consulté le 21 septembre 2018.

Figure 15 : Ragnar Kjartansson, *The Visitors*, 2012 [arrêt sur image – musiciens – 2/14]. Vidéo, 64 min. Collection Luhring Augustine, New York et i8 Gallery, Reykjavik.

Source : Musée d'art contemporain de Montréal, [en ligne], <https://macm.org/communiques/ragnar-kjartansson-au-mac/>. Consulté le 21 septembre 2018.

Figure 16 : Ragnar Kjartansson, *The Visitors*, 2012, [salle d'exposition]. Vidéo, 64 min. Collection Luhring Augustine, New York et i8 Gallery, Reykjavik.

Source : Bible urbaine (Mathieu Pothier et Elisabeth Davids), [en ligne], <https://www.labibleurbaine.com/sorties/lexpo-ragnar-kjartansson-musee-dart-contemporain-de-montreal/>. Consulté le 21 septembre 2018.

Figure 17 : Anri Sala, *Doldrums*, 2008. Caisses claires (10), baguettes, fils électriques. Collection Johnen Galerie et Esther Schipper.

Source : Esther Schipper (Guy L'Heureux), [en ligne], <http://www.estherschipper.com/artists/62-anri-sala/exhibitions-archive/>. Consulté le 21 septembre 2018.

Figure 18 : Anri Sala, *Le Clash*, 2010. Projection vidéo HD, Dolby Digital 5.1, 8 min., 31 sec. Collection Johnen Galerie et Esther Schipper.

Source : Esther Schipper (Guy L'Heureux), [en ligne], <http://www.estherschipper.com/exhibitions/155/>. Consulté le 21 septembre 2018.

Figure 19 : Anri Sala, *Long Sorrow*, 2005. Projection vidéo HD, son stéréo, [durée inconnue]. Collection Johnen Galerie et Esther Schipper.

Source : Esther Schipper (Guy L'Heureux), [en ligne], <http://www.estherschipper.com/exhibitions/155/>. Consulté le 21 septembre 2018.

Figure 20 : Anri Sala, *Score*, 2011. Partition pour orgue de barbarie, cimaise gravée. Collection Johnen Galerie et Esther Schipper.

Source : Esther Schipper (Guy L'Heureux), [en ligne], <http://www.estherschipper.com/exhibitions/155/>. Consulté le 21 septembre 2018.

Figure 21 : Christine Van Assche, *Sonic Process*, 2002. Pochette d'album [recto]. Centre Pompidou/Milan Music, Paris/Encino.

Source : Discogs, [en ligne], <https://www.discogs.com/fr/Various-Sonic-Process/release/425171>. Consulté le 21 septembre 2018.

Figure 22 : *Volume: Bed of Sound*, 2000. Pochette d'album [recto]. MoMA PS1, New York.

Source : Discogs, [en ligne], <https://www.discogs.com/fr/Various-Volume-Bed-Of-Sound/release/1597863>. Consulté le 21 septembre 2018.

Figure 23 : Wu-Tang Clan, *Once Upon a Time in Shaolin*, 2014. Coffret d'album.

Source : Exclaim!, [en ligne], http://exclaim.ca/music/article/wu-tangs_once_upon_time_in_shaolin_bought_by_martin_shkreli. Consulté le 21 septembre 2018.

Figure 24 : Victoria Broackes et Geoffrey Marsch, *David Bowie Is*, 2013, [salle d'exposition]. Victoria & Albert Museum, Londres. Vue de l'exposition.

Source : New York Times (Fifty Nine Production/Rea Studios), [en ligne], <http://www.nytimes.com/2013/03/19/arts/19iht-fbowie19.html>. Consulté le 21 septembre 2018.

Figure 25 : Anri Sala, *Answer Me*, 2008. Projection vidéo HD, Dolby Digital 5.1, 4 min., 51 sec. Collection Johnen Galerie et Esther Schipper.

Source : E-flux, [en ligne], <https://www.e-flux.com/annoncements/35972/anri-sala/>. Consulté le 21 septembre 2018.

Liste des sigles

ACMI	Australian Centre for the Moving Image, Melbourne
AGO	Art Gallery of Ontario Musée des beaux-arts de l'Ontario
EMP	Experience Music Project Science Fiction Museum, Seattle
ICA Boston	Institute of Contemporary Art, Boston
IRCAM	Institut de recherche et coordination acoustique/musique, Paris
MACBA	Museu d'Art Contemporani de Barcelona
MACM	Musée d'art contemporain de Montréal
MBAM	Musée des Beaux-Arts de Montréal
MCA Chicago	Museum of Contemporary Art, Chicago
MAC Lyon	Musée d'art contemporain de Lyon
MNAM-CCI	Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle Centre Pompidou (Paris)
MNBAQ	Musée national des Beaux-arts du Québec
MOCA Los Angeles	Museum of Contemporary Art, Los Angeles
MoMA	Museum of Modern Art, New York,
MoMA PS1	Museum of Modern Art Public School – Contemporary Art Center, New York
V&A	Victoria & Albert Museum, Londres
ZKM	Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe

À la mémoire de Béatrice

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier généreusement ma directrice de recherche, Christine Bernier, qui a su m'aider à introduire ma passion pour le son et la musique dans ma démarche de recherche, laquelle est maintenant devenue le leitmotiv de mon parcours académique présent et futur.

Un remerciement tout spécial pour les membres du jury, Marie Fraser, Céline Hervet et Johanne Lamoureux qui ont pris le temps de lire cette thèse et d'offrir des commentaires enrichissants qui permettront d'approfondir davantage ma réflexion sur le sujet.

J'exprime également mes sincères remerciements au Département de philosophie et des arts de l'Université du Québec à Trois-Rivières qui, depuis bientôt neuf ans, m'appuie professionnellement. Je remercie personnellement Pierre-Simon Doyon de m'avoir impliquée dans plusieurs projets, tous forts passionnants, ainsi que Jean-François Côté et Branka Kopecki pour les échanges enrichissants autour de la recherche-crédation audiovisuelle, sans oublier, bien sûr, tous les membres du corps professoral et administratif. Une pensée spéciale à mes étudiants en arts visuels qui m'ont aidé à envisager l'art et la culture à travers un prisme de possibilités et qui enrichissent constamment mes réflexions grâce à leurs nombreux projets créatifs.

Au fil de mes années doctorales, j'ai eu la chance de côtoyer les membres et amis du laboratoire de recherche *La Création sonore, cinéma, arts médiatiques, art du son* du Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal, dirigé par Serge Cardinal. C'est ce milieu foisonnant de discussions et de créations qui est à l'origine de plusieurs découvertes et méthodologies de travail, dont les vestiges traversent cette thèse. D'entendre tout un chacun parler de ses réflexions sonores, concernant les figures du preneur de son et du concepteur sonore jusqu'à la théorie du mixage, a fait germer en moi cette envie de penser par le son et par l'écoute.

Dans cette foulée, je salue également tous mes collègues et ami.e.s du doctorat interuniversitaire en histoire de l'art et d'autres disciplines qui ont croisé mon parcours et qui ont vécu ce même cheminement. Merci à mes partenaires de travail assidues, Julie-Anne, Nancy, Viviane, à celles qui sont présentes depuis le tout début, Gabrielle, Christelle, Verushka.

D'un point de vue très concret, je dois souligner que ce projet a été largement enrichi grâce au personnel de la médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal et du département des archives du Centre Pompidou. Sans l'aide et la disponibilité de chacun, je n'aurais pas eu accès à autant d'informations et de ressources qui se sont finalement avérées essentielles pour l'originalité du corpus de cette thèse.

Je remercie également le Conseil de recherche en sciences humaines (CRSH), le Syndicat des chargés de cours de l'UQTR et le Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal pour leur soutien financier qui a permis de réaliser concrètement les recherches et la rédaction de cette thèse.

Sur une note plus personnelle, je salue ma famille, tantes et oncles, cousins et cousines qui restent présents. Je remercie particulièrement mes ami.e.s qui ont été encourageants dans tous les moments de la rédaction de cette thèse. Je les remercie pour leur soutien inconditionnel et, soulignons-le, leur grande patience. Et au-delà de ces années doctorales, je dois mentionner que ces groupes d'amis, pour la plupart musiciens, artistes, enrichissent mon quotidien par leurs réflexions, leurs projets et leur folie. Ils me rappellent à chaque fois qu'au-delà de mon statut d'historienne de l'art, je suis également pianiste et, dans une dimension encore embryonnaire, (peut-être) artiste d'art sonore. Un merci tout spécial à Diane, Pascale, Rachel, Jean-Michel, Julie, Audrey-Anne, Alexis, Eric. Pour tous les autres, je ne vous oublie pas, vous saurez vous reconnaître.

J'ai également une pensée pour ma belle-famille : je lui suis grandement reconnaissante pour son soutien moral et matériel, pour sa grande générosité, son écoute. Ghyslain et Guylaine, Josalie et Benoît, je vous remercie d'être présents.

J'adresse un remerciement tout spécial à mes parents, pour lesquels j'ai un immense respect, Thérèse et Paul-Émile, qui m'ont inculqué ces valeurs de dépassement de soi, de curiosité, qui m'ont transmis cet amour de la découverte et de l'histoire. Merci de m'avoir appris que tout est possible.

Finalement, je remercie intimement Charles qui égaye chacune de mes journées par sa folie et sa musique, par sa manière d'envisager la vie et de rendre toute situation agréable. Merci de ton support à tous les niveaux et de ta présence, simplement.

INTRODUCTION

En 1914, Harlan Smith se posait la question suivante : si nous avons conçu des musées qui s'organisent autour de la vue et de la vision, pourquoi n'avons-nous pas envisagé l'équivalent sonore, soit des musées de sons (*museums of sounds*)? Son article décrit, déjà à l'époque, quelques tentatives isolées d'introduire le sonore dans ces espaces institutionnels, dont celle du commissaire du Children's Museum à Brooklyn qui suggérait d'intégrer le phonographe de marque Victor, au sein même des salles d'exposition, afin que de la musique soit diffusée lors de l'expérience du parcours.¹ Un second exemple, relaté par Smith, renvoie aux essais de diffusion du son dans l'institution muséale, toujours par le biais du phonographe, qui ont également eu lieu au sein des musées de sciences, dont certains possédaient des collections de disques de musique autochtone utilisées à des fins ethnologiques (Smith 1914 : 273).²

À partir de cet aperçu, un nouveau musée était ainsi imaginé par Harlan Smith, au sein duquel cette nouvelle technologie qu'était à l'époque le phonographe, par sa capacité à diffuser les sons enregistrés, faisait découvrir des pièces musicales de différentes cultures, mais également des sons d'animaux ou des engins mécaniques tels que le train. Le musée idéal, pour Smith, était ce lieu réinvestissant l'espace par différents types de sons, des bruits à la musique, dans le but d'éduquer les visiteurs par l'oreille.

Si ces idées n'ont pas occasionné les échos espérés à l'époque, elles contiennent toutefois en germe les principaux questionnements qui émergeront un siècle plus tard. Tributaires des récents développements technologiques, les sons enregistrés emplissent aujourd'hui les espaces d'exposition. Mais ces occurrences sonores qui, depuis les deux dernières décennies, se font de plus en plus présentes, posent certains problèmes quant à la structure intrinsèque du musée, et

¹ Les autorités se sont toutefois empressées de refuser la demande qu'elles considéraient comme étant non appropriée ; la raison donnée étant que la musique allait compromettre la dignité de l'établissement.

² Selon l'auteur, les sons étaient plus aisément tolérés dans les salles des musées lorsqu'il s'agissait de musique diffusée par le biais de concerts, en parallèle aux expositions. À cet effet, le Museum of Science and Art de Glasgow accueillait à l'époque des récitals d'orgue deux fois par semaine.

plus spécifiquement celle du musée d'art, lequel est empreint d'une réminiscence des codes du modèle expositionnel du *white cube*, entre autres, dont les stratégies discursives se sont organisées autour de la vision tout au long du 20^e siècle.

Depuis le tournant du 21^e siècle, les manifestations du sonore s'observent plus régulièrement dans la programmation de musées d'art. Rappelons cependant que, déjà au cours des années 1960, des objets sonores ont été introduits dans les expositions d'art de manière isolée et éparse, mais que leur présence n'a favorisé ni l'émergence d'un discours propre au son, ni une révision en profondeur des codes expositionnels ou ceux de la réception, ni une réécriture de l'histoire de l'art. Une étude des catalogues d'exposition et d'articles critiques démontre que la communauté artistique de l'époque ne semblait pas avoir retenu spécifiquement la notion sonore, à quelques exceptions près. D'autres préoccupations, plus urgentes, animaient alors le milieu des arts : l'avènement de l'image en mouvement, le développement de l'art conceptuel et de la performance, la dématérialisation des oeuvres. La composante sonore était ainsi subsumée sous des réflexions élargies concernant la redéfinition de l'art et l'éclatement des catégories.

Aujourd'hui, nous sommes témoins d'expositions qui déterminent le son comme l'acteur principal du discours, donnant lieu à un nombre considérable d'écrits (ouvrages théoriques, catalogues d'exposition, articles critiques). De telles manifestations soulèvent des enjeux spécifiques, muséologiques et muséographiques entre autres, concernant les stratégies discursives, la mise en espace et les matériaux du sonore. Parmi ces expositions, itinérantes ou non itinérantes, qui prennent pour sujet le son et qui méritent une analyse exhaustive en raison de la pertinence et des changements qu'elles apportent au milieu artistique, nous avons d'abord retenu *Sounding : A Contemporary Score*. L'exposition a mené à la consécration de l'art sonore au Museum of Modern Art de New York, ce musée qui a été, au cours du 20^e siècle, le bastion du *white cube*. Nous avons ensuite privilégié des expositions telles que *Anri Sala* et *Ragnar Kjartansson*, présentées au Musée d'art contemporain de Montréal, qui ouvrent les modèles expositionnels se réclamant de la *black box* au potentiel sonore des dispositifs de spatialisation audiovisuelle, et ce, à partir de la musique. Dans une visée dialogique, nous nous sommes attardée à la manifestation *Sonic Process* qui introduit, quant à elle, la musique électronique au Centre Pompidou et l'exposition *David Bowie Is* du V&A qui porte sur la musique populaire jusqu'à engager

l'industrie qui la soutient. Ce corpus, qui structure cette thèse, démontre que le son dans l'exposition d'art n'est surtout pas une donnée homogène et fixe, ni uniquement un sens – autre que la vue – à considérer : chaque cas fait subir des variations profondes aux modèles expositionnels en usage actuellement, lesquels sont issus, le plus souvent, de modèles canoniques et de leurs préoccupations concernant la vision. Nous constaterons, à partir de ces cas d'étude, que l'intégration des formes du sonore mène à des transformations majeures concernant l'exposition, soit le discours, la production, l'espace de diffusion et la réception de celle-ci.

En dépit de ces expériences muséales qui ont intégré et mis en valeur le sonore, les disciplines de l'histoire de l'art et de la muséologie n'ont toutefois pas, jusqu'à maintenant, développé les concepts et les outils nécessaires à l'analyse du son et de l'écoute au même titre qu'elles l'ont élaboré pour l'image et le regard (Greenberg, Ferguson et Nairne 1996). Par conséquent, il n'existe pas, encore aujourd'hui, d'appareil théorique pour penser le son au musée. Pourtant, le sonore, dans ses rapports aux technologies de reproduction et de diffusion, engage d'autres approches théorique et méthodologique si l'on souhaite en saisir tout son potentiel et sa spécificité.

La théorisation de l'entrée du son dans le musée d'art a d'abord été l'affaire de la communauté d'artistes sonores (Licht 2007 ; Seth Kim-Cohen 2009) ainsi que de quelques articles épars, tels que celui de Cox (2015). Il devient donc impératif d'approfondir la réflexion théorique de ces premières analyses.³ Pour ce faire, nous n'avons d'autres choix que d'interroger l'histoire de l'art et la muséologie à partir de champs de recherche autres, spécialisés dans l'étude du sonore, dont les *sound studies* et la théorie française de la phénoménologie de l'écoute. Autrement dit, il s'agira de revisiter les enjeux (visuels) des disciplines de l'histoire de l'art et de la muséologie pour les (re)penser à partir du sonore.

³ De telles questions ont également rejoint certains historiens des médias sonores. Nous suggérons de consulter les travaux de Connor (2003).

Déconstruire le paradigme de l'image et de la vision

Le *white cube* a longtemps été le modèle d'exposition privilégié du musée d'art favorisant un paradigme moderniste inavoué, mais d'emblée reconnu, qui suggère une intrication entre le musée d'art, l'histoire de l'art, l'image et la vision, lequel persiste encore aujourd'hui, bien qu'il soit réactualisé. Dans les quatre essais fondateurs publiés à l'origine dans *Artforum* entre 1976 et 1981, regroupés ensuite dans un ouvrage intitulé *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, traduit en français en 2008, Brian O'Doherty définit l'espace du musée moderne, ce *white cube*, comme étant neutralisé, homogénéisé, purifié, hors du temps et de l'espace dont la seule lumière est celle générée par les murs blancs :

L'histoire du modernisme est étroitement cadrée par cet espace : ou plutôt, l'histoire de l'art moderne peut être mise en corrélation avec les changements qui ont affecté cet espace comme ils ont affecté le regard que nous portons sur lui. Aujourd'hui, nous avons atteint un point où ce n'est pas l'art que nous voyons d'abord, mais l'espace (nous répandre sur l'espace en entrant dans une galerie est un cliché de notre temps). L'image qui vient à l'esprit est celle d'un espace blanc, idéal, qui, mieux que n'importe quel tableau, pourrait bien constituer l'archétype de l'art du vingtième siècle : il s'éclaire au fil de l'inéluctable nécessité historique qui semble attachée à l'art qu'il contient. La galerie idéale retranche de l'oeuvre d'art tous les signaux interférant avec le fait qu'il s'agit d'« art ». L'oeuvre est isolée de tout ce qui pourrait nuire à son auto-évaluation. Cela donne à cet espace une présence qui est le propre des espaces où les conventions sont préservées par la répétition d'un système de valeurs clos. Quelque chose de la sacralité de l'église, du formalisme de la salle d'audience, de la mystique du laboratoire expérimental s'associe au design chic pour produire cette chose unique : une chambre d'esthétique (Brian O'Doherty [1976, 1986] 2008 : 36).

En désignant ainsi le musée d'art par cet « espace blanc », cette « chambre d'esthétique », O'Doherty est venu confirmer la mise en valeur de la vision et de l'opticalité pure prônée par le courant de pensée moderniste, dont le critique Clement Greenberg a été le chef de file. Ce modèle d'exposition engage l'oeuvre dans un processus de création qui s'inscrit dans une histoire téléologique des objets au musée, orientée et progressive, où l'histoire devient un produit du musée. Mais, surtout, les seules occurrences à l'écoute dans cet espace sont le silence des oeuvres, lequel n'a pas d'emblée été relevé par l'auteur. Dans cette thèse, nous tenterons ainsi de faire valoir ce silence, cette donnée négligée, qui s'avère essentielle pour l'expérience (visuelle) du *white cube*. Repenser ainsi ce modèle expositionnel à partir de son aseptisation auditive inscrit l'écoute – du silence – comme le moyen premier pour saisir et percevoir l'oeuvre.

L'intention de cette thèse n'est pas de restituer une histoire des différents modèles d'exposition, d'autant plus que nous concentrons notre recherche aux musées d'art moderne et contemporain. Nous nous limiterons ainsi à l'analyse des réminiscences du *white cube* et de ses dérivés qui sont susceptibles d'être opératoires pour l'exposition du son.⁴ La grande autorité du *white cube*, qui a été l'exemple canonique à partir de la seconde moitié du 20^e siècle, jusqu'à ce qu'il soit critiqué d'abord par Brian O'Doherty et par plusieurs auteurs par la suite (Preziosi 1994), a été d'une influence considérable pour la définition de l'identité du musée d'art, la construction des stratégies discursives et la mise en exposition, lesquelles ne sont pas sans conséquence sur la manière dont, actuellement, nous théorisons et percevons le son exposé.

Le musée d'art se distingue des autres institutions muséales, de science et d'histoire (McClellan 2003), par son identité culturelle propre, par son appartenance visible à la modernité ainsi que par son mandat de diffusion et d'exposition d'objets d'art, comme le proposent des ouvrages d'introduction (Alexander et Alexander 2008). Dans son texte *Change and Continuity: Art Museums and the Reproduction of Art-Museumness*, Ian Ang (2015) présente les limites du musée d'art à se renouveler, malgré sa volonté de démocratisation, d'inclusion et d'accessibilité. Alors que certains phénomènes récents l'ont ébranlé, dont l'avènement du numérique ou le développement des technologies, ces changements n'ont pas suffi à affaiblir ses ancrages modernistes. Les analyses de Nick Prior (2003 : 67) renvoient à un constat similaire : les musées d'art continuent de célébrer les valeurs esthétiques dix-neuviémistes, telles que l'idée de génie et la transcendance culturelle, bien que ces mêmes institutions croient avoir intégré de nouvelles approches et modes d'exposition. Le musée d'art doit se réinventer pour se développer au 21^e siècle, mais, paradoxalement, son identité historique et esthétique, soit sa « muséité de l'art » (Ang 2015 : 212), l'a empêché de réorienter ses pratiques pour répondre aux exigences de son époque et des critiques : une part de son identité moderniste a perduré depuis le 20^e siècle.⁵ Les expositions d'art sonore et de musique se sont heurtées d'emblée à ces réticences.

⁴ Il serait toutefois pertinent dans une prochaine étude de revisiter la *period room* et ses stratégies d'exposition concernant les reconstitutions historiques en rapport au sonore, tel qu'abordé par Glicenstein (2009).

⁵ La « muséité de l'art » est une traduction libre à partir du terme « *art-museumness* » imaginé par Ian Ang (2015).

Les motifs pour lesquels le musée d'art ne s'affranchit pas aisément des codes modernistes sont intrinsèquement liés aux rapports qu'il entretient à l'image et à la vision, se calquant sur les schèmes de l'histoire de l'art.⁶ Rappelons que l'histoire de l'art, en tant que discipline universitaire, s'est développée au 19^e siècle au moment de l'essor des musées, si bien que les facteurs d'émergence de ces deux institutions de l'art s'entrecroisent, comme l'a bien démontré Jonathan Crary (1994). Ces conditions d'émergence ont contribué à la production de discours institutionnels, qui mettent en scène des objets et des artefacts *visuels*. Plusieurs auteurs ont d'ailleurs démontré que l'institution secrète de l'histoire de l'art ; elle la (ré)écrit en imposant sa vision de l'art, selon ses acquisitions (Damish 2000 ; Poinot [1999] 2008). L'intérêt pour la vision est ainsi la clé de voûte de ce phénomène qui a favorisé la promotion des valeurs de la modernité.

Dans une même visée, les théories artistiques et esthétiques ont développé cette mise en valeur du « voir » qui a monopolisé les réflexions au sein des disciplines de l'histoire de l'art et de la muséologie. Ainsi, des auteurs tels que Jean Paris (1965), Berger (1973), Jenks (1995), Elkins (1997), Freedberg (1998), Mitchell (2005), Dikovitskaya (2005) et Moxey (2007) ont constitué des modèles d'analyse, jusqu'à créer un passage obligé entre l'histoire de l'art et l'histoire des images, entre la théorie de l'art et la théorie du visuel, entre autres. Parallèlement, dans un ouvrage intitulé *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in the Twentieth-Century French Thought* en 1993, Martin Jay a analysé le dénigrement de la vision au 20^e siècle par les philosophes français. Outre ce travail qui souligne la critique de l'oculocentrisme en s'inscrivant dans les *visual studies*, nous remarquons celui des auteurs en *sound studies* qui attaquent également ce passage obligé de la vue comme sens hégémonique de l'organisation culturelle et sociale moderne d'une part, et comme fondation des modes de savoirs d'autre part (Kahn [1999] 2001 ; Drobnick 2004 ; Sterne 2003).

En ce qui concerne les *museum studies*, nous constatons qu'une lecture plus approfondie de la littérature scientifique portant sur le musée montre une attention soutenue accordée au visible.

⁶ Pour une analyse des discours contemporains sur l'histoire de l'art et la culture visuelle dans ses rapports au musée, nous référons le lecteur au texte de Johanne Lamoureux (2006).

Elle fonde l'idéologie du musée et ses pratiques muséographiques dans la mise en espace des objets. De là découlent, entre autres, des expositions qui ont été construites sous le modèle moderniste et formaliste que les ouvrages du domaine des études muséales interprètent, guidés par les choix esthétiques, politiques et sociaux du savoir philosophique représenté par la vision. Les auteurs sont nombreux à avoir démontré que le musée produit des types de regards à partir de dispositifs pour la vue (Alpers 1991 ; Bann 1984 ; Baxandall 1991 ; Karp et Lavine 1991) et de l'observation d'un objet (Belcher 1991 ; Dean 1994). Pour des auteurs tels que Sherman et Rogoff (1994), l'hégémonie de la vision devient le récit principal du discours du musée, transmis par le biais de l'exposition. Et bien que le modèle moderniste du *white cube* ait été revisité au profit de modèles multiples, qui déplacent l'intérêt vers l'expérience du visiteur, selon Dewdney, Dibosa et Walsh (2013), la vision conserve un rôle prépondérant dans la construction des analyses.

Il importe finalement d'ajouter que l'ouvrage de Duncan (1995) et celui de Preziosi et Farago (2004), ce dernier faisant l'objet d'une analyse dans la première partie de cette thèse, a mis en évidence les rapports entre la vision et les outils de pouvoir du musée qui s'élaborent parallèlement à la volonté politique et éthique de l'institution : c'est en rendant les objets accessibles *visuellement* que l'instance active la libération (ou la libéralisation) de l'art.⁷ En somme, il appert que la référence obligée à la vision s'est établie comme un paradigme (non) formel au sein des disciplines qui nous concernent dans cette thèse.

Pour une question de définitions : le son au-delà de l'art

L'art sonore a contribué à ébranler cette articulation obligée à la vision, au point où le Museum of Modern Art l'a consacré en 2013, par l'exposition *Soundings. A Contemporary Score*. Déjà dans

⁷ Nous constatons ainsi ce rapprochement à différents niveaux, et parfois implicitement, dans les études suivantes : Duncan et Wallach (1978 ; 2004) ; Sherman et Rogoff (1994) ; Silverstone (1994) ; Bennett (1995) ; Déotte et Huygue (1998) ; Witcomb (2003) ; Preziosi et Farago (2004) ; Basu et MacDonald (2007) ; MacDonald (2007) ; Mairesse et Desvallées (2007) ; McClellan (2008) ; Rectanus (2002 ; 2006) ; MacDonald (2015).

les années 1960, le son dans l'art s'est accru par le biais d'oeuvres d'artistes tels qu'Anne Lockwood et Max Neuhaus ou de l'artiste Kurt Weill et de son œuvre *Absolute Radio* (1925), lesquels demeurent une référence majeure lorsqu'il s'agit de considérer les origines de l'art sonore.

Cette nouvelle attention accordée au son par le musée a ainsi émergé, en premier lieu, grâce à l'intégration de l'art sonore – plutôt que des différentes formes de la musique – dans les espaces expositionnels, soit grâce aux occurrences sonores *artistiques* qui faisaient œuvres et leurs possibilités esthétiques. Une analyse des expositions répertoriées dans les ouvrages (Licht 2007 ; Ouzounian 2008 ; Cluett 2013) laisse penser que des expérimentations concernant la mise en scène du son dans l'exposition ont eu lieu dès les années 1950 et 1960. Ces premières manifestations interrogeaient les rapports entre le son et le visuel dans l'art, dont témoigne l'exposition *Exposition of Music – Electronic Television* (Paik 1963) qui présentait les travaux de Fluxus à la Galerie Parnass de Wuppertal-Elberfeld. Dans ces mêmes années, l'événement *Art By Telephone*, s'étant tenu au MoCA à Chicago en 1969 (Van der Marck 1969), proposait un usage conceptuel du son. Ayant recours aux médias technologiques, l'exposition mettait de l'avant la voix enregistrée comme médium pour transmettre les descriptions de projets d'art qui allaient être réalisés par une équipe de techniciens interprétant les directives de l'artiste au sujet de la mise en espace de l'oeuvre. À l'époque, le peu d'attention que la presse médiatique a accordée à ces expositions et l'omission de considérer le son (enregistré) aux fondements de la création attestent du désintérêt du milieu pour l'intégration du sonore au sein des formes de présentation des oeuvres.⁸ Par conséquent, dans la littérature de l'histoire de l'art ou de la muséologie, ces expositions n'ont pas donné lieu à des études élaborées.

Justifiant indirectement cette difficulté à faire reconnaître le son au sein de l'exposition, Drobnick (2004) mentionne qu'un tournant sonore n'aurait eu lieu que récemment et ferait écho au tournant pictural développé à la fin du 20^e siècle par W.J.T. Mitchell. L'auteur perçoit à ce moment l'émergence grandissante d'une considération du son dans les sciences humaines par

⁸ Nous avons tenté de pallier à ce manque par la rédaction de l'article *Sound Recordings in the Art Gallery* (Bouchard 2015) qui effectue une analyse exhaustive de *Art by Telephone* et de ses réactualisations.

l'augmentation de la prise en compte de l'acoustique comme site d'analyse, comme engagement esthétique et comme modèle de théorisation vers la fin des années 1990. Il est possible de voir poindre cedit tournant si l'on considère l'explosion des expositions qui traitent de la dimension sonore au début et après les années 2000, tel que nous le présenterons au début de la seconde partie de cette thèse. De cette prolifération d'expositions, nous constaterons que se dégagent des tendances similaires : tout d'abord, les expositions qui tentent de calquer l'aspect sonore sur l'aspect visuel en notant une correspondance possible ou une complémentarité afin de repenser l'histoire de l'art sont les plus fréquentes, dont *Sons & lumières* (2004) du Centre Pompidou ou *Visual Music* (2005) du Museum of Contemporary Art, Los Angeles ; ensuite, les expositions qui mettent en scène l'aspect sonore en fonction de l'espace physique et politique où sont interpellés différents médias.

Selon Licht (2007), ce désintérêt du milieu et de la littérature pour l'art sonore et son exposition jusque dans les années 1990 et 2000 semble tributaire de la nature même des œuvres d'art sonore qui cherchent paradoxalement à résister aux catégories. Il devient alors compliqué de forger une classe avec une appellation fixe pour elles. Cette difficulté semble prendre racine entre autres dans le rapprochement de l'art sonore avec les médias et la technologie, dont le téléphone, la radio et le cinéma, plutôt qu'avec les pratiques artistiques qui ont traité du son, dont celles de Mondrian, Kandinsky, Fischinger ou encore Russolo. L'intention de l'art sonore est rarement celle de représenter, de créer un portrait ou d'exprimer les interactions humaines ; le propos principal réside plutôt dans une étude du son lui-même comme phénomène de la nature ou de la technologie. Autrement dit, il s'inscrit alors dans une forme d'abstraction dont l'influence ne provient pas directement de la déconstruction musicale ou picturale qui a eu lieu dans le milieu des arts et qui a été retenu par les histoires de l'art, mais plutôt des correspondances qui s'émancipent de l'esthétique et qui se rapprochent des préoccupations liées aux médias et à la technologie. Ce dernier point se confirme en estimant que la présence du son dans l'art, et par conséquent dans les expositions au cours de la seconde moitié du 20^e siècle, coïncide de fait avec l'augmentation de la présence des technologies d'enregistrements et de diffusion, selon la thèse de Labelle (2006) : les équipements nécessaires se commercialisent et deviennent d'autant plus accessibles à l'époque.

Par ailleurs, les pratiques artistiques sonores correspondent temporellement au développement de la performance, de l'art d'installation et du *land art* et, au même titre que ces formes d'art, engagent un rapport avec le lieu immédiat dans lequel elles se situent, bien que l'art sonore résiste à s'intégrer dans les discours et les concepts de la notion d'espace lorsqu'il est construit socialement, culturellement et politiquement, selon Ouzounian (2008). Précisément, l'art sonore, surtout sous sa forme installative, conditionne l'espace – il se situe ainsi dans l'espace plutôt que dans le temps. En dialogue avec la pensée de Labelle et Ouzounian, Eloy (2014) note que la spécificité de l'art sonore réside dans la manière dont il *occupe* l'intégralité du lieu, en l'occurrence la salle d'exposition, au même titre que la performance et l'installation. En somme, les formes de l'art sonore s'organisent spatialement et interrogent différents types d'espaces ; les œuvres étant circonscrites par les éléments *in situ* et *ex situ*.

Ontologiquement, si les formes classiques de la musique sont directionnelles et qu'elles constituent une expérience qui est généralement définie et circonscrite avec un début, un milieu et une fin, l'art sonore n'est pas, quant à lui, formé de sons organisés. L'œuvre musicale, tel un récit construit, guide le visiteur tandis que l'art sonore n'est pas structuré ; il est davantage flottement. Contrairement à cette musique, l'art sonore tient compte de l'appréciation de l'environnement sonore total, incluant également des sons tels que des bruits qui favorisent la construction même des œuvres et de leur logique structurante. Si ce mode d'organisation des sons peut s'éloigner des principes de compositions musicales plus traditionnelles, il apparaît d'abord au visiteur du musée sans unité ou direction par sa logique intrinsèque de fragmentation ou de répétition, entre autres. Dans ce cas, l'intention première est moins celle de comprendre la structure des thèmes, motifs et modulations, mais celle de saisir plutôt *l'expérience* proposée par l'œuvre (Licht 2007), ce qui s'arrime davantage à l'émergence des nouvelles politiques muséales au tournant du 21^e siècle, tel que nous l'expliquerons dans la première partie de cette thèse.

Dans la foulée de ce tournant « sonore » mentionné par Drobnick, ce n'est que vers la fin des années 1990 qu'a émergé le terme « *sound art* » dans la littérature scientifique qui sera par la suite traduit en français par « art sonore », bien que sa genèse remonterait aux œuvres de l'artiste audio et compositeur Dan Lander au milieu des années 1980. Soulignons, en outre, que John

Cage a, parallèlement, contribué au développement de la définition de cet art (Licht 2007). L'expression a notamment été employée pour désigner la musique de bruits ou les collages musicaux, lesquels ont cependant été récupérés en tant que genre musical (Labelle 2006 ; Licht 2007) pour se rapporter davantage à la « musique contemporaine » ou « savante » dans laquelle les principes musicaux s'émancipent du système tonal. Par conséquent, le terme a également été confondu à celui de « musique nouvelle » ou de « musique expérimentale » dans ses débuts. Si une synthèse des différentes définitions créées notamment à partir de celles générées par les artistes d'art sonore eux-mêmes a été élaborée, le terme demeure flou et est loin d'être unanime : l'intention même de l'art sonore est de résister à une définition fixe, ce qui met à mal d'emblée une possible catégorisation et une difficulté pour le musée à développer un discours à ce sujet qui rend compte des exigences de l'histoire de l'art. Des ouvrages récents sur lesquels nous nous appuyons pour élaborer l'argumentaire de cette thèse, dont *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art* de Voegelin (2010), revisitent justement l'art sonore en déconstruisant les possibles catégories préalablement établies et en assumant l'ambiguïté du terme de manière à orienter le propos en fonction de l'écoute, de la phénoménologie et de la sensibilité.

D'emblée, s'il se manifeste aujourd'hui dans les musées où il est susceptible d'être considéré comme un médium *per se*, au même titre que la vidéo, le son artistique se positionne *entre* les catégories et propose de fait une ouverture du lieu institutionnel, physique et géographique qu'il importe maintenant de mettre à jour dans cette thèse. Pour cette étude, nous privilégierons davantage une définition plus ouverte qui propose de désigner l'art sonore par ses entours : les premières études en la matière ont démontré que le son dit artistique appartient aux situations d'expositions plutôt qu'aux situations performatives musicales (Licht 2007). Toutefois, cette définition ne constitue que des prémices qu'il importe d'emblée de réactualiser, car nous sommes témoins, depuis les deux dernières décennies, d'événements qui brouillent les frontières entre situations d'exposition et situations performatives musicales ; parmi celles-ci, *Sonic Process* qui fait entrer la musique électronique au Centre Pompidou (2002) ou la manifestation *David Bowie Is* du V&A (2013) qui introduit la musique populaire. Ces expositions, qui interrogent plusieurs éléments et pratiques liés à la fois à l'art sonore et à la musique, transcendent les possibilités de l'exposition de l'art sonore telles que cernées par les auteurs jusqu'à maintenant. Pour ce faire,

cette thèse abolit les frontières entre les différentes définitions de l'art sonore et de la musique pour considérer l'interaction entre l'élément sonore dans ces arts, la mise en espace et l'espace même dans lequel le son évolue. Ce qui mène à réfléchir au lieu idéal des manifestations artistiques sonores, en dialogue avec les constats de Brian Eno (cité dans Licht 2007), qui considère que ce lieu ne serait sans doute pas la galerie d'art, mais plutôt un espace entre cette galerie et le club, l'église, le square, le parc, entre autres, ou un espace qui véhicule certains aspects de ces lieux.

À cet effet, précisons que la salle d'exposition se distingue de la salle de concert et la prise en compte de cette donnée est majeure pour le développement de notre argumentaire. Dans la mesure où les études ont établi que le contexte de diffusion est un facteur de distinction déterminant pour la présentation et la diffusion de l'art sonore et de la musique (Eloy 2014), tel que démontré, il semble que si l'art sonore est présenté dans une instance artistique, voire un environnement muséal, la qualité « plastique » de l'œuvre sera mise en valeur.⁹ Et à l'inverse, la création sonore proposée dans la salle de concert sera plus sujette à être perçue comme une pièce musicale. Toutefois, les expositions analysées dans cette thèse compliquent davantage ces conceptions. En plus d'examiner et de réévaluer cette manière dont le lieu influence la perception de l'œuvre sonore dans l'exposition, nous suggérons d'interroger comment l'art sonore ou la musique transforment le lieu muséal et ses espaces, jusqu'à en modifier son identité et sa structure.

Si cette étude incitera à la prise en compte de l'intégralité de l'espace dans lequel le son est diffusé, où les œuvres sont circonscrites par les paramètres *in situ* et *ex situ*, nous souhaitons ouvrir l'analyse au-delà des sons dits artistiques, pour y intégrer les bruits environnants et les sons fonctionnels. Nous serons en mesure d'étudier les résonances entre les différentes occurrences sonores, les composantes spatiales et *l'expérience d'écoute* du visiteur ; l'écoute

⁹ Une distinction doit être effectuée entre diffusion et exposition. Si le premier terme fait référence, entre autres, à une répartition d'ondes, le second inclut une présentation devant un public. Par ailleurs, certains textes concernant l'art sonore, dont Kahn ([1999] 2001) ; Kahn et Whitehead (1992) ; Augaitis et Lander (1994) ; Lander et Lexier (1990) ; Licht (2007), se sont également concentrés sur la composition et les traditions de diffusion, mais nous nous limiterons à cette mention pour les besoins de cette étude.

dans le lieu d'exposition devenant ainsi le moyen de canaliser ces manifestations sonores variées à l'étude. Nous remédierons à ce manque manifeste dans les études récentes, dont celles de Labelle (2007) et de Cox (2015) ainsi que la thèse de Céline Eloy intitulée *Rendre l'audible tangible. La muséalisation de l'art sonore* (2014), mentionné précédemment, qui ont effectué un premier état des lieux de la « muséalisation » de l'art sonore.¹⁰

Ces auteurs se sont attardés aux enjeux de l'objet artistique sonore même, à sa présentation ou à sa circulation (Loughlin 2013), en négligeant toute autre forme de manifestations du sonore dans l'exposition, en évitant une analyse de la musique, des sons fonctionnels, de leurs correspondances et surtout, en omettant de traiter des enjeux liés à la réception, soit de l'écoute de ces sons. Et si le passage obligé de cette articulation entre son et exposition a d'abord été envisagé selon l'espace immédiat, il devient également primordial de rétablir l'équilibre en infléchissant l'intérêt vers une prise en compte *des* espaces inhérents au musée, lesquels dialoguent avec l'espace physique de la salle d'exposition, soit l'espace institutionnel, discursif, social, médiatique, politique.

Les spatialisations sonores au musée

Déjà, les technologies de reproduction et de diffusion anciennes et récentes ont contribué au développement de l'intérêt grandissant pour le rapport entre les paramètres sonores et l'espace physique autant que médiatique qui est devenu l'objet d'étude principal de plusieurs recherches au sein des *sound studies*. Selon Sterne (2003), la correspondance en face à face était le mode de communication exact tandis que la reproduction sonore a entraîné une inauthenticité et une décontextualisation dans la transmission. En effet, si la voix et le corps existaient d'abord d'une

¹⁰ Nous reportons également le lecteur aux travaux muséographiques de Corbel (2003) qui analyse les différents usages du son dans les musées de science, d'histoire culturelle et naturelle, Martinez (2003) qui présente différents dispositifs de la mise en son de l'exposition. Nous le référons également aux études sur l'exposition du son de Camirand (1998), Coiteux et Passerault (1997) et Stocker (1994) qui fournissent le point de vue du praticien muséologue. L'article « Ears-on Exhibitions: Sound in the History Museum » de Bijsterveld (2015) mérite de s'y attarder pour comprendre la manière dont, au musée d'histoire, le son peut rendre plus accessible les notions historiques que les données visuelles.

manière holistique – ils ne faisaient qu’un et ils étaient cohérents phénoménologiquement – les technologies ont fragmenté ce tout à la modernité.¹¹ Envisagé de cette manière, le son a également un potentiel de *transformation* de l’espace (Labelle 2006 : 297). D’abord, les réflexions sur les possibilités de circulation des occurrences sonores envisagées en fonction des technologies sont un élément majeur non négligeable dans les ouvrages concernant le son. Les dispositifs d’enregistrement et de diffusion du son ont permis de rendre mobiles les occurrences sonores et de les faire circuler à travers différents espaces, dont l’espace domestique et privé. Par sa mobilité et ses multiples copies, le son enregistré comme production culturelle peut être reconstruit et fragmenté. Il se transforme en objet de marchandisation, en bien d’échange et de consommation : dans ce cas, il peut assumer un statut autre que celui d’objet de contemplation, rappelant ainsi les enjeux de la thèse benjaminienne de l’unicité de l’œuvre d’art et plus précisément, le passage de la valeur d’usage de l’objet (valeur rituelle) à la valeur d’échange (valeur d’exposition). De telles technologies de reproduction peuvent ensuite mener à un projet social, culturel ou commercial selon Sterne (2003).

Conséquemment, Cubitt mentionne que cette mobilité crée de véritables paysages sonores utopiques, de spectacle. Autrement dit, le son au sein des espaces et, plus précisément, de l’espace médiatique audio(visuel) façonne, selon l’auteur, non seulement des univers diégétiques, mais également des « architectures d’espaces sociaux » ainsi qu’une « géographie virtuelle du son » (Cubitt 1996 : 108) qui s’effectuent par la transmission du temps et de l’espace à travers les enregistrements et les diffusions ; le son est un média à la fois physique et social pour Cubitt. Cette transformation de l’espace par le son qui bâtit l’univers médiatique mérite une attention particulière dans le cadre de cette thèse qui prend en compte cet espace géographiquement, socialement et politiquement situé qu’est le musée, comme nous le démontrerons ultérieurement.

Les études suggèrent que la prise en compte des différents types d’espaces devient inhérente à l’analyse de cet art. Plus précisément, comme nous l’avons mentionné, des questionnements concernant la mobilité du son ont émergé suite au constat de la prolifération de dispositifs de

¹¹ Pour cette question phénoménologique, se référer également à Meric (2012).

reproduction. Mais en contrepartie, ces études se sont paradoxalement complexifiées par une attention accordée aux propriétés *in situ* du son et à l'imbrication des deux statuts, mobile et situé. De ce fait, l'étude de Labelle s'intéresse pertinemment aux rapports entre l'art sonore, la spatialité et les pratiques *in situ* en faisant interagir les théories architecturales, les études performatives et les théories médiatiques (Labelle 2006). L'auteur propose d'interroger le son lorsqu'il interfère avec son environnement local, tout en étant connecté à des horizons autres et plus lointains par sa nature mobile. Apparaissant ainsi sans frontières d'une part, mais *in situ* de l'autre, le son laisse surgir un double statut.

Le musée d'art est l'un des lieux architectural et institutionnel abritant le son pouvant imposer certains types d'espaces au sonore tel que les travaux de Labelle l'ont établi. Inversement, par sa manière d'interagir *a priori avec* et de s'immiscer *à travers* l'espace, le son est susceptible d'agir sur l'espace muséal, institutionnel comme physique. Par conséquent, il permet de concevoir un détachement de l'objet vers une appropriation de l'environnement, d'une transformation d'un objet unique à une multiplicité de points d'écoute et une multiplication des sites d'exposition qui émerge notamment grâce aux possibilités de diffusion des technologies sonores (Labelle 2006 : xii). L'un des exemples ayant été théorisés est celui de la radio qui peut devenir une alternative non *in situ* à l'espace de diffusion qu'est la salle de concert ou, dans le cas qui nous concerne, la salle d'exposition. En outre, si l'ouvrage *Site of Sound #2 : of Architecture and the Ear* de Labelle et Martinho (2011) fournit une analyse des oeuvres sonores récentes relatives aux différents types d'espaces, il isole cependant certaines études de cas qui n'offrent malheureusement pas un panorama général actuel à partir de l'ensemble de l'exposition.

Les auteurs qui ont interrogé les rapports entre le son et les espaces ont le plus souvent négligé de s'attarder spécifiquement au musée d'art, sauf quelques exceptions qui s'en rapprochent, dont les études de Dyson (2017), lesquels analysent les manifestations sonores au sein de différentes institutions, sans toutefois porter une attention singulière à l'instance muséale et au lieu d'exposition, ses salles et ses cimaises. Notre recherche devient d'autant plus utile qu'elle comble cette lacune en examinant les éléments du sonore dans l'exposition, lorsqu'ils s'intègrent à l'œuvre, mais également, et surtout, lorsqu'ils agissent sur les entours, en tenant compte des

différentes limites physiques, culturelles, technologiques, politiques et économiques qui s'interconnectent au sein du musée d'art.

L'exposition du son dans le contexte élargi des *sound studies*

Afin de rendre compte de cette spécificité des rapports entre son et espace lorsqu'il s'agit d'analyser l'exposition du son au musée d'art, les *sound studies*, qui ont mené à la réévaluation du rôle du sonore dans la constitution du savoir, deviennent un cadre théorique efficace.¹² Les études ont développé une histoire élargie du sonore, où la dimension sociale du son a été mise en valeur et étudiée selon ses contextes physiques, culturels et politiques, dont l'ouvrage *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* de Jonathan Sterne (2003) en a été l'un des textes fondateurs. Cette dimension sociale avait été négligée dans les études précédentes concernant les pratiques artistiques sonores autoréférentielles et néomodernistes.

Le son est envisagé au-delà de sa référence artistique et rejoint les histoires des publics de concert, du téléphone, de la parole, des films sonores, des paysages sonores et des théories de l'écoute. Rares sont les histoires du son qui relient ces travaux à d'autres études analogues, à l'art sonore, ou encore, à des domaines intellectuels plus élargis comme le proposent ces auteurs. Les études récentes ont ainsi pu pallier ce manque de considération du son qui n'est apparu que par intermittence et par fragment dans la vaste littérature concernant la culture sonore et la philosophie du son ainsi que dans les théories et les études plus spécifiques dans les domaines de la communication, de la musique et de l'art. Une histoire du son élargie a été façonnée, laquelle pourrait devenir le pendant de la culture visuelle (Sterne 2003 : 3). Plus précisément, outre les travaux de Sterne (2003), ceux de Bull et Back (2003) ainsi que de Drobnick (2004 : 9-10) font

¹² Cette liste sélective présente les différentes études qui ont contribué au développement d'une culture du sonore : Augoyard et Torgue (1995) ; DeNora (2000) ; Bull et Back (2003) ; Van Dijk and Bijsterveld (2003) ; Sterne (2003) ; Bijsterveld et Pinch (2004) ; Drobnick (2004) ; Katz (2004) ; Labelle (2004 ; 2006) ; Licht (2007) ; Auslander (2008) ; Labelle (2010) ; Sterne (2012a). Parmi les ouvrages ayant forgé une théorie de l'écoute, notons : Schaeffer (1996) ; Barthes (1982) ; Chion (1983) ; Chion (1993) ; Szendy et Nancy (2001), Nancy (2002) ; Blesser et Salter (2007) ; Ihde (2007) ; Szendy (2007), Erlmann (2010) ; Voegelin (2010) ; Kassabian (2013) ; Lacey (2013) ; Herbert (2017) ; Lacey (2017).

correspondre diverses perspectives transhistoriques et transdisciplinaires en ce qui concerne les pratiques sonores et d'écoute ; les études de la performance, l'anthropologie, l'histoire de l'art, les études cinématographiques, les études littéraires et la philosophie sont interpellées. Influencées par la théorie culturelle, ces thèses se situent dans la foulée des théories qui conçoivent le son de manière interdisciplinaire, selon sa complexité politique et culturelle, tel que Jacques Attali (1977) l'a démontré. Ce décloisonnement des disciplines dans lesquelles le son vient s'introduire contribue indirectement à une restructuration idéologique de l'exposition du musée d'art. Par extension, cette réorganisation vient compléter la logique du son lui-même qui s'émancipe des catégories et de l'art sonore, en se joignant, entre autres, aux médias et aux pratiques du son d'une manière plus élargie.

Ces travaux proposent la remise en valeur du son, du fait d'écouter et d'entendre en tant qu'éléments centraux dans la fondation des modes de savoirs ainsi que dans l'organisation culturelle et sociale moderne qui avait été jusqu'alors réservée au visuel : le son n'avait pas été analysé comme un élément intellectuel fondamental dans les sciences humaines jusqu'alors (Sterne 2003 : 2). Ces théories semblent également répondre au philosophe Jean-Luc Nancy affirmant que ce qui « se présente à la vue : forme, idée, tableau, représentation, aspect, phénomène, composition » (2002 : 15) a constitué le savoir philosophique. L'auteur s'est interrogé à savoir qu'arriverait-il si une « vision sonore » devenait un « bruit visuel » ? Sous cet angle, est-il possible d'interroger plutôt le musée à partir de « ce qui se présente à l'ouïe » ?

Au sein des *sound studies*, le son devient la clé de voûte de l'analyse, tel que le propose Jonathan Sterne :

Sound studies is a name for the interdisciplinary ferment in the human sciences that takes sound as its analytical point of departure or arrival. By analyzing both sonic practices and the discourses and institutions that describe them, it re-describes what sound does in the human world, and what humans do in the sonic world. [...] It reaches across registers, moments and spaces, and it thinks across disciplines and traditions, some that have long considered sound, and some that have not done so until more recently (2012b : 2).

Comme point de départ d'une telle analyse culturelle du son, l'ouvrage de Sterne revisite l'opposition entre la vision et l'écoute, ce qu'il appelle la litanie audiovisuelle. Elle ouvre les

possibilités de compréhension et de perception au-delà d'une hégémonie de la vision, dans un rapport audiovisuel équilibré, où les interrogations se positionnent davantage *entre* ces deux sens :

[...] hearing is spherical, vision is directional ; hearing immerses its subject, vision offers a perspective ; sounds come to us, but vision travels to its object ; hearing is concerned with interiors, vision is concerned with surfaces ; hearing involves physical contact with the outside world, vision requires distance from it ; hearing tends toward subjectivity, vision tends toward objectivity ; hearing brings us into the living world, sight moves us toward atrophy and death ; hearing is about affect, vision is about intellect ; hearing is a primarily temporal senses, vision is a primarily spatial sense ; hearing is a sense that immerses us in the world, vision is a sense that removes us from it (Sterne 2003 : 15).

Nous retenons de cette litanie que le son et l'écoute interrogent *autrement* l'espace, la temporalité et la perception que le proposent l'image et la vision. Selon Voegelin, la vision permet un détachement et une objectivité qui se présente comme une vérité tandis que l'écoute abolit ce détachement et remet en question toute forme d'objectivité. L'écoute remplit le sujet écoutant de doutes concernant ce qu'il entend puisque le son et la source sonore sont éloignés physiquement et temporellement, alors que, malgré la distance, le son est toujours entendu de manière simultanée et immersive, dans un effet de proximité avec le sujet :

Hearing does not offer a meta-position; there is no place where I am not simultaneous with the heard. However far its source, the sound sits in my ear. I cannot hear it if I am not immersed in its auditory object, which is not its source but sound as sound itself (Voegelin 2010 : xii).

Concernant l'expérience d'exposition, il appert que le fait d'écouter, plutôt que de regarder, déconstruit le rapport actuel entre l'objet et le sujet percevant. En infléchissant ainsi les comportements, l'écoute du son permet d'accorder une attention plus grande à la subjectivité. Au sein de l'exposition, le déplacement de l'intérêt vers l'écoute force une translation épistémologique vers l'expérience du visiteur. Interpellé, l'individu construit et reconstruit ces manifestations sonores par son oreille, en portant attention à une occurrence au détriment d'une autre, selon son intention ; « tout objet perçu à travers le son n'est tel que par notre intention d'écoute », comme le souligne Schaeffer (1966 : 343). L'intention varie selon le savoir du sujet percevant, qui se développe par son identité, ses intérêts, sa culture, ses pratiques d'écoute. Autrement dit, le visiteur organise, structure et comprend, selon son savoir auditif, les différentes occurrences sonores qui fusent dans l'espace et arrivent à lui.

Les *sound studies*, qui ont analysé l'écoute de manière à façonner la perception du monde selon l'ouïe (Drobnick 2004 ; Erlmann 2004 ; Szendy 2007; Voegelin 2010), rappellent ou entrent en résonance avec certaines théories esthétiques et politiques de l'écoute de la tradition française, soit les travaux de Barthes (1982), Chion (1990 ; 1993) et Schaeffer (1966).¹³ Ces théories se croisent parfois, s'entremêlent ou apparaissent clairement par fragment dans les analyses du sonore au sein de l'exposition du musée d'art présentées dans cette thèse. Si elles peuvent sembler occultées par moment, elles ne sont que dissimulées et continuent d'en guider une partie de la structure interne.

Les « attitudes », les « comportements » ou les « fonctions » d'écoute (Schaeffer 1966 : 112) se répondent et se contredisent parfois, mais en aucun cas, elles ne sont redondantes ou répétitives. L'écoute est un processus perceptif complexe : « Il est possible de décrire les conditions physiques de l'audition (ses mécanismes), par le recours à l'acoustique et à la physiologie de l'ouïe ; mais l'écoute ne peut se définir que par son objet, ou, si l'on préfère, sa visée » (Barthes 1982 : 217). Pour Cardinal, l'écoute du son sensible est une activité double. Elle cherche d'abord à repérer du fond sonore certaines figures pour ensuite en déchiffrer ou en décoder la source :

Écouter un événement acoustique, c'est d'abord éprouver une matière sonore, la plasticité du son, son mouvement dans le temps et dans l'espace ; c'est se rendre attentif aux irrégularités d'un timbre, aux fluctuations d'un volume, aux variations d'une hauteur. C'est ensuite identifier une source, cerner et rassembler des cellules sonores éparpillées dans le temps et dans l'espace afin de circonscrire l'identité d'un « objet » producteur de son (Cardinal 1995 : 94).

Dans l'exposition du musée, l'écoute permet des rencontres qui se forment entre les différents matériaux sonores et se révèlent dans l'espace d'une part, et le visiteur, en tant que sujet percevant, qui devient un corps *résonnant* et *raisonnant*, d'autre part : à cet effet, Nancy (2002) joue sur les limites du double sens du terme qui peut référer à la fois au renvoi du son (résonnant) comme à celui du sens (raisonnant). Le corps est ainsi le lieu physique et temporel de l'écoute où

¹³ Pour un résumé et une analyse de la pensée de Barthes, Nancy et Schaeffer, nous référons le lecteur aux textes rédigés par Serge Cardinal : *Écoute des indices, écoute des signes, écoute de la signifiante ; Espace du son, espace du sens, espace du sentir, espace du soi ; Les quatre écoutes : écouter, ouïr, entendre, comprendre*. Ces résumés sont disponibles sur le site internet du laboratoire de recherche La Création sonore : cinéma, arts médiatiques, arts du son : <http://www.creationsonore.ca/resumes-et-travaux/>, [en ligne], consulté le 18 février 2018. Pour un résumé et une analyse de la pensée de Michel Chion, consulter les travaux de Frédéric Dallaire sur ce même site.

le son devient un produit ou un artefact culturel et politique (Sterne 2003 ; Kahn 2002 ; Drobnick 2004 ; Méric 2012). Plus précisément, les différences culturelles et historiques doivent être prises en compte dans une telle analyse. Kahn (2002) notera à titre d'exemple qu'au modernisme, le cri dans l'art théâtral, musical, cinématographique n'a pas la même signification que le cri généré dans un habitat naturel. L'entendement ne sera effectivement pas le même en fonction des époques, du lieu et du contexte, car il découle d'un comportement appris et acquis, tel que le mentionne Drobnick (2004 : 11). L'exposition du musée d'art s'inscrit comme l'un des lieux ayant des codes et des règles qui forge les comportements. Il importe alors d'interroger la manière dont elle permet à l'auditeur de moduler l'écoute de manière à créer « différentes postures perceptives » (Dallaire 2009 : 5-6) selon ces codes et règles.

L'écoute au sein des technologies de reproduction et de diffusion sonores

Le savoir auditif construit par l'écoute est tributaire des différents dispositifs technologiques sonores développés à la modernité, leurs possibilités d'enregistrement, de reproductibilité, de multiplication et de diffusion des sons, tel qu'analysé dans les travaux de Jonathan Sterne qui revisitent précisément le son en fonction des questionnements de la reproductibilité technique. Le développement des pratiques actuelles de création sonores et d'écoute a été possible grâce aux supports technologiques d'enregistrement : les sons ont pu être imités, transformés, commercialisés, reproduits en masse et industrialisés (Sterne 2003 : 2). Plus précisément, la simplification dans l'utilisation des techniques d'enregistrement ainsi que le développement des supports, qui permettent un usage plus privé et plus manipulable du son par l'auditeur, sont des conditions ayant participé à la matérialisation du son, à son façonnement en un artefact, une archive, rendant possible l'écriture de son histoire (moderne).¹⁴ Il a alors été envisageable

¹⁴ Les possibilités de reproductibilité par l'enregistrement qui ont permis une accessibilité et une mobilité plus grande des sons ont également été abordées dans les travaux de Lacey (2017).

d'écouter et d'entendre le passé sonore en le conservant pour démontrer ensuite les changements historiques générés.

Ainsi, la modernité au sens où le conçoit Sterne a engendré une reconceptualisation, voire une transformation du son et de l'écoute : la nature éphémère des occurrences sonores n'aurait que favorisé une écoute au présent, si ce n'était des technologies de reproductibilité qui ont transformé la relation temporelle de cette écoute (Sterne 2003 : 18). Leur développement a autorisé l'introduction et la prolifération des sons médiatisés par l'émergence du phonographe, de la radio, du cinéma parlant et de la télévision, entre autres, ainsi que par les différents types de supports de diffusion du son, dont le disque vinyle et le tourne-disque, la cassette et le magnétophone, ou encore le fichier MP3 et l'iPod. Les présences acoustiques pouvaient être entendues en décalage ou simultanément ; le grain de la voix, ses modulations et ses harmoniques étaient alors altérés (Barthes 1982 ; Dyson 2009). En somme, c'est avant tout grâce aux techniques et technologies modernes que les sons ont pu être exposés au-delà de leur propre temps (Kahn 2002 : 5). Et l'institution muséale comme lieu de pouvoir, de développement de discours et de construction de l'histoire (de l'art) joue sans nul doute un rôle qui ne doit pas être négligé dans une telle étude, où le matériau sonore, au sein du musée, prend une valeur historique. Inversement, ces technologies sonores sont susceptibles d'agir sur les fondements du musée et l'exposition, tel qu'il conviendra d'expliquer dans cette thèse.

Ces technologies ont également permis de favoriser de nouveaux statuts d'écoute. Elles ont eu une influence considérable sur les transformations des pratiques sociales d'écoute depuis la modernité¹⁵, lesquelles pratiques ne sont pas sans conséquence sur l'expérience d'écoute dans l'exposition du musée d'art. Surtout, elles ont mené aux possibilités d'entendre les sons enregistrés à partir de différents supports de diffusion ainsi qu'au développement des technologies médiatiques, ce qui a produit de nouveaux régimes auditifs pour la société moderne, différent des précédents : « [...] critics have been able to discern a veritable "aural awakening" [Biocca 1990 :

¹⁵ Précisons que les travaux de Sterne démontrent également qu'entre 1750 et 1925, le son devient un domaine de pensée et de pratique qui, selon lui, s'est conceptualisé et développé selon la voix et la musique, ainsi que selon une rationalité. Sterne élabore sa pensée à partir des travaux de Ong (1982). Ainsi, il faut savoir que l'intérêt pour une pensée sonore était déjà présent avant le développement des supports technologiques.

1] in the early years of the 20th century with the take-up of the telephone, the phonograph and the radio » (Lacey 2017 : 217). Ce *réveil auditif* (nous soulignons), voire ce champ élargi de la culture sonore, a contribué, dès le début du siècle dernier, à forger les habitudes d'écoute des différents publics de la société au quotidien. Aujourd'hui, les fichiers MP3 diffusés par l'iPod, par la Muzak, soit la musique d'ambiance que l'on retrouve dans plusieurs commerces, la radio, sans compter les technologies audiovisuelles, telles que la télévision ou l'ordinateur, ainsi que les technologies tributaires de l'industrialisation, dont les moyens de transport, font en sorte que nous assistons à une prolifération des occurrences sonores, de plus en plus présentes sous diverses formes dans le quotidien, soit à une exacerbation des sons et de leur écoute depuis ce *réveil auditif* de la modernité.

Une analyse plus approfondie démontre que certaines technologies d'enregistrement et de diffusion ont connu des moments dominants au cours du 20^e siècle où ils ont été mis en valeur par des instances économiques, dont l'industrie de la musique et du disque ; historiquement, les formats se sont succédé :

If we look back over the past quarter century, it would appear that the commodity form of music has undergone a massive transformation. Twenty-five years ago, it was dominated by recordings on physical media: compact discs, tapes, and (though in decline) LP records. Today, the world's largest music store sells digital files. Sales of recordings on CD have plummeted precipitously, and though vinyl is enjoying a resurgence (Sterne 2012a : 185-226).

Auslander (2004) a démontré qu'au cours du 20^e siècle, le développement de ces technologies d'enregistrement a progressé de manière à ce que le format de l'objet diminue jusqu'à sa dématérialisation complète. De fait, la simplification des supports, leur accessibilité d'utilisation et leur forme manipulable ont permis un usage plus privé du son qui a mené à sa domestication. Aujourd'hui, les objets de diffusion ont disparu du monde visuel pour se transformer en une information numérique pure, immatérielle et téléchargeable où ils circulent alors au sein du réseau du web. Les fichiers MP3 revisitent la condition matérielle des objets technologiques sonores : ils se sont substitués aux disques et aux cassettes et forgent de nouvelles normes

d'écoute s'émancipant d'un format tangible.¹⁶ Le MP3 est un produit de compression jouant un rôle majeur dans le développement des médias modernes. Il est l'un des éléments étudiés dans l'histoire des médias, laquelle tend à concevoir le dispositif sous une forme de progression vers une meilleure définition ainsi qu'une fidélité de l'enregistrement initial, dans une visée de pureté sonore. Par sa portabilité et sa capacité à emmagasiner ainsi qu'à reproduire une quantité importante de fichiers sonores, le MP3 permet d'expérimenter le son de manière globale et rapide, comme le mentionne Sterne (2012a : 27).

Certains des différents publics étant témoins de ces pratiques d'audition dans la société depuis ce *réveil auditif* ont également fréquenté le musée et ont fait l'expérience de l'exposition ; toutefois, pendant que les sons se propageaient dans la ville, dans les foyers domestiques, dans les salles de cinéma, depuis le siècle dernier, le musée, quant à lui, les prohibait. L'institution jouait un rôle dans la construction des valeurs collectives et la compréhension sociale, s'étant longtemps définie principalement comme une institution vouée à l'éducation des publics (Luke 2002), qu'elle transmettait par le biais du *silence* dans les salles d'exposition. Rappelons que le musée en tant qu'instrument du *nexus* savoir-pouvoir a longtemps proposé une idéologie liée aux phénomènes d'apprentissage, et ce, en fonction de l'expérience du visiteur lors de l'exposition. Aujourd'hui, plusieurs auteurs (Smith 2015) ont mis en valeur une diversité des paradigmes muséaux. Mais peu importe le choix du paradigme, l'exposition continue d'incarner ce potentiel de mise en place des stratégies discursives ; elle demeure au service de l'idéologie du musée (Poinsot [1999] 2008).

Un décalage entre un régime d'écoute dans la vie quotidienne et un régime d'écoute au musée a longtemps été manifeste : l'instance muséale moderne ayant été un bastion idéologique du silence des œuvres, des spectateurs, de l'espace des salles d'exposition. Aujourd'hui, ce hiatus est réduit par les changements apportés à l'idéologie du musée qui recherche de nouveaux publics, s'arrime au divertissement et au spectaculaire, comme le mentionnent Dewdney, Dibosa et Walsh (2013).

¹⁶ Plusieurs types de fichiers numériques existent, mais le MP3 est devenu le format normalisé et le plus commun dans l'industrie musicale et dans la distribution. Ces autres types de fichiers étant : .wav, .aif, .aac, .ogg, .rm, .aup, wma, entre autres.

Pour ce faire, l'institution intègre, par le fait même, le bruit et la musique dans ses salles d'exposition. Les publics qui font l'expérience de l'exposition muséale sont composés d'auditeurs possédant déjà un savoir auditif forgé par les pratiques d'écoute quotidiennes. Ce savoir et ces pratiques ont exercé une pression sur les expositions, leur commissariat et les codes et règles de la réception qu'il convient d'analyser, pour saisir leur influence au sein de l'exposition, les discours du musée d'art, la scénographie et l'expérience de l'exposition, ou au contraire, leur degré d'appropriation ou de détachement.

Ainsi, notre thèse remédie à l'absence d'études de l'espace d'exposition, dans lequel des pratiques d'écoute peuvent se développer, au sein des différentes analyses qui ont abordé les pratiques d'écoute selon les espaces domestique, médiatique, public, politique, architectural (Thompson 2002 ; Sterne 2003 ; Bijsterveld 2003 ; Katz 2004 ; Labelle 2010 ; Lacey 2013). D'un point de vue épistémologique, notre thèse espère contribuer aux théories des expositions en revisitant les modèles d'exposition et les postures du visiteur actuels. Elle espère également, d'une manière plus générale, enrichir l'histoire de l'art et les études muséales par l'intégration de théories liées au son et à l'écoute. Elle souhaite enrichir le domaine de la muséologie qui semble avoir été moins attentif au sonore que certaines disciplines, dont les études cinématographiques, sociologiques, vidéoludiques, architecturales, de même que les *media studies* ; les recherches s'étant accrues depuis les deux dernières décennies. L'étude permettra en outre de réunir les traditions anglo-saxonnes et francophones de la recherche en revisitant les ancrages méthodologiques des *sound studies* où le son se situe au cœur des questionnements et en les intégrant à un appareillage théorique français de la tradition phénoménologique et politique de l'écoute. Enfin, l'étude servira à intégrer le sonore et l'écoute comme perspective critique au sein des théories et des pratiques oculo-centristes occidentales des études muséales et des institutions artistiques. Autrement dit, elle mettra de l'avant ce « tournant sonore » (Drobnick 2004) souligné par les théoriciens des *sound studies* grâce à une analyse d'expositions qui témoignent de l'émergence de cet art au cours des dernières décennies.

L'écoute de l'exposition

Cette thèse vise à approfondir la réflexion sur les enjeux actuels de l'exposition d'art sonore et de musique par l'intégration d'une méthodologie propre au son et à l'écoute, en s'appuyant, rappelons-le, sur les théories des *sound studies* et de l'appareillage français de la tradition phénoménologique. Pour chaque cas étudié, il s'agira d'ouvrir l'espace d'exposition en examinant le discours de l'autorité muséale, les conditions d'énonciation du dispositif expositionnel et l'expérience (d'écoute) du visiteur dans un jeu de résonance. Par une analyse rapprochée des interactions au sein de l'espace physique de l'exposition, dans une volonté d'articuler le son à un espace précis, soit celui du musée d'art, nous serons en mesure de saisir les inflexions que le sonore fait subir à l'exposition et la manière dont il crée des interactions avec d'autres espaces physiques, sociaux, institutionnels, médiatiques. Notre objectif n'est pas de rédiger une histoire des expositions d'art sonore et de musique au musée, mais plutôt de faire surgir des modèles d'exposition qui s'émancipent de la logique visuelle et des régimes d'écoute inédits au musée. Émergeront des pratiques et habitudes sociales, culturelles et politiques mises en valeur par les stratégies discursives du musée lorsqu'il est question de l'exposition du son, lesquelles sont interrogées à partir de trois axes : les pratiques – individuelles et collectives – d'écoute de la sphère sociale ; les espaces autres et le musée ; l'impact des sons enregistrés qui sont inhérents aux technologies de reproduction et de diffusion sonores.

Une telle recherche ne souhaite pas diviser les sens de manière à isoler une sensibilité auditive. Elle espère plutôt contribuer à rétablir l'équilibre et éviter la catégorisation trop rigoureuse en offrant une réflexion sur cette donnée nouvellement prise en compte dans les discours et les pratiques. Notre intention n'est pas non plus de proposer une recherche qui s'arrime aux réflexions des *senses studies* mettant en scène les différentes possibilités sensorielles à partir des arts sonores, olfactifs, gustatifs et haptiques.¹⁷ La nature même du sonore ainsi que la manière

¹⁷ À cet effet, nous référons le lecteur à l'article de Mădălina Dianocu (2013) ou encore, à l'ouvrage de Levent et Alvara Pascual-Leone (2014).

dont les études l'ont exploité ne permet pas une telle catégorisation, car une pensée sonore doit être comprise dans son ébranlement du sens commun.

Ce faisant, l'enquête se réalisera à partir d'une analyse discursive : il s'agira de dégager la voix des commissaires et des critiques d'art de manière à saisir les stratégies et les orientations, les récurrences et les contradictions dans les discours, les possibles rapprochements et décalages entre l'intention des commissaires et sa réception quant à l'expérience des expositions. En nous intéressant ainsi aux discours de l'autorité muséale (catalogues et textes rédigés par les acteurs de l'institution) et aux discours qui sont récupérés et réinterprétés par les différents lieux textuels de la réception critique (ceux de la presse journalistique, de magazines spécialisés et de la blogosphère), nous serons en mesure de dresser une cartographie des possibilités sonores inhérentes à l'exposition.

Nous orienterons nos questionnements en fonction de la manière dont l'exposition du musée d'art fait naître ou revisite des pratiques d'écoute ; nous examinerons également les possibilités du musée d'art à offrir une expérience d'écoute qui se distingue des habitudes d'écoute actuelles des auditeurs dans la société ou, au contraire, s'y associe et l'imité. Inversement, il sera question de porter attention à la manière dont l'écoute peut contenir un potentiel de transformation des conventions institutionnelles. Autrement dit, il s'agit d'interroger dans quelle mesure les pratiques d'écoute s'introduisent au cœur des discours muséaux et des codes expositionnels de manière à confronter les présupposés du visuel et de la vision ; dans ses rapports à la matérialité, à l'aspect sociopolitique, institutionnel, historique, phénoménologique, perceptif, esthétique et économique. Une première hypothèse consiste à croire que l'expérience d'exposition au musée d'art dépend des choix scénographiques qui proposent des postures d'écoute, lesquelles, à divers degrés, s'émancipent et deviennent autonomes des pratiques d'écoute active dans les différentes sphères de la société. Ces similitudes et ces décalages entre l'écoute au musée et l'écoute *extra-muros* dépend de la nature du sonore présentée dans l'exposition : l'art sonore ou la musique populaire proviennent de réseaux artistiques, culturels et médiatiques distincts et ont contribué chacun à leur manière à développer des régimes d'écoute singuliers.

La sélection des cas d'étude a été fixée selon l'apport idéologique et discursif de chacun. Au-delà du contexte géopolitique précis de l'institution dans laquelle elles ont été présentées, les expositions ont été retenues pour la portée de leurs discours ou pour leur capacité à *produire* un discours à partir du son et de l'écoute. Chaque manifestation devait en outre avoir suscité un intérêt médiatique considérable auprès de la critique et du public. Certaines ont été présentées dans les musées occidentaux en Europe, en Amérique et au Royaume-Uni, dont l'influence est majeure pour l'élaboration de l'histoire de l'art : parmi ceux-ci, le MoMA de New York, le Centre Pompidou de Paris et le Victoria & Albert Museum de Londres. Nous avons également trouvé pertinent d'introduire dans notre analyse des expositions qui s'émancipent de l'emprise esthétique et historique forte de ces musées dont l'autorité pourrait, dans certains cas, limiter la liberté des discours ou de la muséographie afin d'ajouter à la contribution scientifique. Ce faisant, nous avons étudié des expositions présentées au Musée d'art contemporain de Montréal, qui est une plaque tournante pour les rapports entre le sonore et le muséal. Il importe de mentionner que parallèlement, si le Canada possède une longue tradition liée au son en art, l'ouvrage *Le son dans l'art contemporain canadien* de Nicole Gingras (2003) témoigne de ce fait en ayant répertorié ces créations sonores jusqu'au début des années 2000. Cependant, les textes de l'ouvrage qui sont davantage descriptifs problématisent peu l'analyse des œuvres en fonction de leur mise en exposition, leur circulation et leur perception par le spectateur. Il devient alors impératif de réfléchir à une étude théorique et plus complète de l'exposition de l'art sonore.

Une délimitation temporelle s'est imposée étant donné l'intérêt récent pour les propriétés sonores par les acteurs du musée d'art. En effet, peu d'expositions qui mettent l'accent sur les enjeux sonores ont fait l'objet de discours avant le 21^e siècle. Surtout, cette périodisation prend appui sur l'intérêt grandissant pour le son au tournant du siècle. Nous en constatons ainsi les retombées à travers le prisme muséal. Les expositions retenues se situent donc entre 2002 et 2016. De cette manière, nous inscrivons nos recherches à la suite de celles de Licht (2007), de Kahn ([1999] 2001), de Ouzounian (2008) et de Eloy (2014) qui ont traité des pratiques et des expositions d'art sonore au 20^e siècle et au début du 21^e siècle. Notre étude suggère également d'entamer un dialogue avec les travaux de Cluett (2013 ; 2014) qui revisite les enjeux entourant le commissariat des pratiques sonores et qui analyse la manière dont le son ou l'absence du son a marqué les moyens de production et les conditions de réception des œuvres d'art. Surtout, nous

mettons à jour la notion d'écoute lorsqu'elle est interdépendante du musée et de l'exposition, ce qui ajoute une donnée inédite ayant été négligée dans les recherches de Cluett.

Tel que décrit précédemment, une pensée sonore abolit la pertinence des métadiscours qui deviennent désuets (Voegelin 2010 : xiii) ; le son demande à ce que l'on revoie les problèmes en termes d'engagement, de témoignage, de narration, plus près du sujet et de soi que d'une politique extérieure. Pour ce faire, les analyses discursives des expositions à l'étude s'effectuent à partir de rapports intertextuels entre différents types d'articles et niveaux de scientificité. Les textes théoriques, les catalogues d'exposition, les communiqués de presse côtoient les dossiers de presse constitués de textes de journaux grand public, de magazines d'art spécialisés, mais également de blogues et d'articles de pages web. Nous introduisons ainsi dans l'analyse de la réception des écrits éclectiques, rédigés par des critiques d'art autant que par des non-spécialistes. L'examen ne peut se limiter aux sources officielles, car selon nos observations, l'expérience vécue est formatée et peu explicitée dans ces textes : les magazines et journaux officiels évacuent le jugement baudelairien au profit d'une critique informative où une description générique s'effectue à partir d'observations.¹⁸ L'expérience de l'exposition se retrouve plutôt, en revanche, transmise par certaines sources d'opinion, dont les blogues, ce qui nous permet de saisir l'expérience d'écoute du visiteur dans l'espace immédiat des salles d'exposition. Dans ce type de publication, il est commun de lire une critique défavorable ou une prise de position politiquement ouverte en ce qui concerne une expérience individuelle et intime.¹⁹ Cet écrit révèle l'expérience de l'exposition sous plusieurs angles perceptifs selon le savoir de l'auteur, ses présupposés culturels et sociaux, d'où l'importance de cette source dans notre recherche.

Orienter les questionnements liés au son et à l'écoute dans l'exposition sous l'angle du visiteur vient préciser les interrogations concernant les interactions entre le son et l'espace. L'individu se

¹⁸ Concernant la mise en place de la critique informative, nous référons le lecteur à l'article de Bouchard et Wicky (2014).

¹⁹ À titre indicatif, nous remarquons que les blogues se déclinent en différents types bien qu'ils se définissent tous comme une chronique d'opinion. Composés parfois par des connaisseurs, parfois par des néophytes, leurs apports scientifiques est inégal et difficilement vérifiable. Ils sont également moins limités par une emprise institutionnelle comme l'article de journal ou de magazine est susceptible de l'être. Certains s'associent davantage à un média écrit, soit *La Presse* ou le *New York Times*, tandis que d'autres proviennent d'une initiative personnelle.

situe dans ces espaces, il est mobile et circule entre ceux-ci, au sein d'un parcours balisé. Dans cette visée, il sera possible d'effectuer un retour sur la manière dont l'espace expositionnel a agi ou a interagi sur le visiteur, voire la manière dont il a été construit par la littérature existante, pour ensuite proposer des postures se rapportant spécifiquement au sonore. Le visiteur qui fait l'expérience de l'exposition reste une donnée quasi absente des études muséales et des théories des expositions s'étant intéressées à diverses formes de regardeurs et, pour emprunter l'énumération à Lacey (2013 : 4), de spectateurs, de lecteurs, d'utilisateurs de pages web. Les études de publics dans le domaine muséal (Daignault et Schiele 2014 ; Malm et Wik 2012) présentent le même constat ; la plupart des travaux ne portent pas une attention soutenue à l'expérience d'écoute.

Nous avons retenu le terme « visiteur » puisqu'il renvoie à l'appellation la plus normative : le visiteur est cet individu qui parcourt le lieu pour en explorer les différentes caractéristiques et dont l'expérience est plurielle. Tout comme le terme « observateur » qui fera l'objet d'une analyse dans la première partie de la thèse, nous évitons le terme « spectateur », qui réfère le plus souvent à un témoin oculaire et passif, comme le mentionne O'Doherty : « Qui est-il ce Spectateur, qu'on nomme aussi le Regardeur, ou l'Observateur, ou encore, à l'occasion, le *sujet percevant (Perceiver)* ? » ([1976, 1986] 2008 : 65).²⁰ Pour sa part, John Dewey précise que l'individu voyant est nommé spectateur alors que l'individu écoutant est plutôt envisagé comme un participant, car l'acte de voir est souvent séparé et détaché de son objet alors que l'acte d'écoute est fréquemment associé à la notion d'immersion (Dewey 1927 : 219, cité dans Herbert 2017 : 227). Cette dichotomie a également rejoint les études sur le paysage sonore (Augoyard 1991 ; Schafer [1977] 1994), ce qui confirme davantage notre intention d'amalgamer les différentes désignations de l'individu qui fait l'expérience de l'exposition sous le terme générique de « visiteur ».

²⁰ En outre, appuyons les propos de l'auteur en soulignant que cette définition générique du spectateur comme sujet visuel est également présentée de cette manière dans les différents dictionnaires, dont le Larousse, [en ligne], http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/spectateur_spectatrice/74095, consulté le 18 février 2018.

Le visiteur est pensé comme un sujet culturellement, historiquement, technologiquement et phénoménologiquement situé dans un environnement déterminé. Nous considérons que le critique d'art, lors de l'expérience d'exposition, s'inscrit sous cette désignation. Les articles nous autorisent, par le biais du témoignage du critique, à reconstituer la perception d'un visiteur conceptuel de l'événement et d'en suivre la trajectoire, le cheminement ; il s'agit de saisir sa compréhension de l'exposition par son expérience vécue pour analyser la réception des expositions.

Pour le développement de l'argumentaire, nous ferons également usage du terme « public » : si le visiteur relève d'une posture individuelle, le second concerne une construction collective. Et puisque l'écoute des sons tend à favoriser l'expérience commune, le terme agira comme une posture idéologique pour l'analyse du sonore dans l'exposition. En outre, le public n'est pas considéré comme un agrégat de visiteurs, mais plutôt une pluralité d'individus culturellement et socialement différents au sens où l'entendent Dewdney, Dibosa et Walsh (2013 : 8-9) ; ces publics doivent ainsi être pensés d'une manière plurielle et relocalisés au centre des pratiques muséales.

Vers une nouvelle définition de l'espace d'exposition

Notre recherche se déploie en trois temps. La première partie de la thèse est un état de la question sous forme de fiction théorique à partir de textes qui traitent de modèles théoriques appliqués aux expositions de musées d'art moderne et contemporain. Ces textes ont été choisis selon leur pertinence et leur malléabilité pour notre entreprise. En effet, nous avons revisité ces derniers à partir d'une sensibilisation au sonore et à l'écoute, selon la manière dont les *sound studies* le proposent. Cette approche théorique se développe jusqu'à cerner les limites des circonstances sonores dans la façon de penser le discours muséal et l'exposition. Elle réoriente d'abord l'espace qualifié de *white cube* et ses réminiscences passées et actuelles. Nous revisitons cet espace envisagé comme un lieu d'hégémonie du visuel et, conséquemment, de silence. Nous démontrons que le silence est au coeur du fonctionnement du musée moderne : l'aseptisation auditive a

favorisé le déploiement du discours du musée par le *lisible*, elle a permis la mise en valeur de l'objet contemplé au sein de l'exposition tout en construisant le corps du visiteur selon une discipline du regard. La définition générique et historique de l'exposition comme une « mise en vue » d'objets dans un espace situé au service de l'idéologie du musée est ainsi revisitée à la lumière de la notion de lieu *silencieux*. Déjà, les théories des expositions sont principalement teintées de références à la vision par l'étymologie même du terme à l'étude. Il importe de rappeler que l'usage premier et le plus fréquent du verbe « exposer » est de « disposer en manière de mettre en vue » (Dulguerova 2010 : 9). L'exposition produit alors une énonciation où elle est l'idée de *donner à voir*. La visualité est ainsi aux fondements mêmes de la définition de l'exposition comme mode d'apparition des œuvres (Poinsot [1999] 2008 : 34).

Dans un second temps, toujours à la manière d'une fiction théorique de textes du domaine, les modèles pluriels du musée contemporain, qui se rejoignent dans la mise en valeur du développement d'une expérience de l'ordre du spectaculaire, sont revus à la lumière de leur condition *bruyante*. Plus précisément, l'analyse isole le potentiel de cacophonie, de spatialisation et de résonance permis par les manifestations sonores au sein des modèles réminiscent de la *black box*. Cette première partie met à jour les postures de regard du visiteur lors du parcours d'exposition, mais en propose des équivalents sonores selon l'expérience : nous relevons ainsi de possibles postures d'écoute du visiteur du musée, qui avaient été jusqu'alors uniquement développées au sein des études sur le son et l'écoute (Chion 1993 ; Szendy 2007) dans un contexte d'expérience de paysages sonores, notamment. Cette étude de textes remaniés sous l'angle du sonore espère servir d'exemple opératoire pour de futures révisions de la pensée à partir du sonore.

Suite à l'élaboration de ces assises, les seconde et troisième parties interrogent d'un point de vue pragmatique les structures internes des expositions à l'étude. Pour chaque cas, nous examinons les différents discours de manière à saisir les transgressions que font subir les occurrences multiples des sons (enregistrés) aux espaces du musée. Chaque analyse démontre en outre le potentiel de l'écoute des différents bruits à favoriser un changement des comportements acquis des visiteurs au musée, jusqu'à développer de nouvelles positions corporelles à adopter lors de

l'expérience du parcours, lesquelles s'élaborent au-delà de la marche linéaire et de la distance entre l'œuvre et le corps.

Nous sommes d'abord témoins des limites des modèles et des pratiques rappelant le *white cube* lorsqu'il s'agit d'exposer l'art sonore. Par sa présentation au Museum of Modern Art qui a longtemps favorisé le silence, *Soundings. A Contemporary Score*, résiste aux sons artistiques par ses choix scénographiques. L'écoute est alors analysée lorsqu'il y a silence dans l'exposition, laquelle ouvre aux bruits du musée hors de la salle d'exposition et du corps du visiteur. Dans la foulée d'une telle articulation entre espace d'exposition, bruits et écoute, nous examinons également les limites de réfléchir les réminiscences de la *black box* selon ses correspondances au cinéma élargi et à la composante visuelle des installations. À partir des expositions *Ragnar Kjartansson* et *Anri Sala*, s'inscrivant en contre-exemple à l'exposition *Soundings. A Contemporary Score*, nous démontrons que tout dans les analyses discursives de ces expositions contient en germe un potentiel d'écoute du mixage qui s'élabore grâce au phénomène de spatialisation en temps réel des sons enregistrés dans l'espace physique.

Ces découvertes nous ont menée à souligner l'épuisement des modèles actuels d'exposition et à approfondir la recherche sous l'angle de l'exposition de la musique enregistrée. Si l'intégration de la musique électronique et populaire dans l'exposition est une pratique de plus en plus régulière au musée d'art, aucune analyse ne s'est encore intéressée, jusqu'à ce jour, aux enjeux de sa mise en espace et aux expériences d'écoute qu'elle propose. Surtout, rappelons qu'aucune étude n'a fait s'imbriquer les pratiques muséales de la musique avec celles de l'art sonore. Cet éclectisme du corpus est essentiel dans la réussite du projet, pour comprendre l'exposition du sonore dans sa globalité, mais surtout pour saisir les décalages entre les différents discours et les pratiques sonores qui prennent forme au sein du musée d'art, sans quoi tout un segment de l'analyse serait évacué, rendant l'étude d'emblée désuète.

L'analyse de l'exposition *Sonic Process* ouvre les possibilités de faire correspondre l'espace d'exposition et le studio d'enregistrement. Cette nouvelle référence, qui modifie en profondeur l'exposition, dont la scénographie et l'expérience, est un point de jonction qui témoigne des

limites des modèles expositionnels rappelant le *white cube* et la *black box*. L'intégration d'un espace lié à la production de musique électronique au sein de l'espace discursif et physique du musée fait basculer l'analyse vers une prise en compte plus grande des codes propres au son enregistré et à l'écoute. L'apport des *sound studies* devient d'autant plus important qu'il permet d'expliquer l'exposition selon les pratiques d'enregistrement de DJing, lesquelles exacerbent l'écoute du mixage dans l'exposition muséale. Ces associations au studio de son positionnent l'exposition muséale comme un espace de production de la musique qui rivalise avec d'autres espaces pour la création et l'écoute d'enregistrements sonores.

L'exposition *David Bowie Is* s'émancipe davantage des lieux communs des modèles d'exposition du musée d'art, liés au *white cube* et à la *black box*, en faisant correspondre la salle d'exposition à la salle de concert : l'analyse témoigne des possibilités d'adaptation du musée jusqu'à se substituer au spectacle réel. L'exposition, comme le son, multiplie les sites de diffusion et transgresse les frontières jusqu'à rejoindre les espaces médiatiques (la radio). Les stratégies discursives et les conditions d'énonciation de l'exposition se calquent sur les pratiques d'écoute de la musique jusqu'à proposer une expérience complémentaire à l'écoute effectuée par le biais des supports technologiques, dont le MP3, qui permettent la diffusion des chansons de David Bowie dans la sphère du quotidien.

Il importe de souligner que l'ouvrage *Gallery Sound* de Caleb Kelly (2017) entre en dialogue avec nos recherches en soulevant des interrogations concernant le silence, le bruit et la musique dans le *white cube* et la *black box*. Toutefois, des différences théoriques et méthodologiques majeures distinguent notre étude de celle de Kelly : alors que l'intérêt de l'auteur réside dans l'analyse d'oeuvres d'art sonores sous une perspective liée aux problématiques architecturales du musée et de la galerie d'art, nous déplaçons la recherche vers les stratégies discursives et les conditions d'énonciation de l'*exposition* de ces oeuvres, et ce, au sein du musée d'art spécifiquement ; car contrairement aux galeries indépendantes, le musée d'art est garant d'une institutionnalisation et d'une imposition d'un discours au sujet de l'art. Tel que mentionné précédemment, le musée est producteur de sens ; il promeut des valeurs culturelles et identitaires, un pouvoir politique (Preziosi 1994 ; Duncan et Wallach 2004), composantes qui sont transmises par l'exposition diffusant ces conditions par le biais des stratégies discursives dictées par

l'idéologie muséale ; elle en constitue son véhicule (Poinsot [1999] 2008). Se développent alors des politiques, des économies et des publics singuliers.

Une seconde spécificité de notre thèse réside dans une étude approfondie des pratiques spécifiques d'écoute lors de l'expérience de l'exposition, ce qui n'a pas été soulevé dans les travaux de Kelly. L'apport majeur de notre recherche pose en outre une réflexion sur les conditions d'écoute lors d'expositions de musique électronique ou populaire au musée d'art, qui s'émancipe d'une référence à la musique contemporaine ou à l'art sonore. Contrairement aux positions de Kelly qui interroge la musique comme art et comme expérience artistique au sein de l'architecture du musée et de la galerie, nous assumons que la musique n'est pas uniquement définie par le concert en direct dans l'« institution artistique » comme le prétend l'auteur : « At certain openings a string quartet might be heard playing compositions by Mozart, or perhaps a DJ spins hip hop. Music regularly takes centre stage in the art space as jazz, Western art music, experimental music, rock and pop are frequently performed in the art museum » (Kelly 2017 : Musical Galleries).

Notre argumentation s'arrime davantage aux préoccupations théoriques du premier ouvrage de l'auteur intitulé *Cracked Media* (Kelly 2009). Ce dernier interroge la musique sous l'angle de ses objets et des médias technologiques – du phonographe au disque compact – qui ont été récupérés et surtout, détournés de leur fonction initiale par les artistes et musiciens, dont John Cage, Nam June Paik, Yasunao Tone ou Oval. Si l'auteur étudie les déplacements qu'ont subis ces objets musicaux, dans la lignée de l'histoire de l'art sonore de Douglas Kahn ([1999] 2001), nous proposons plutôt d'élargir l'analyse et de considérer l'intégralité des différentes représentations au musée, au-delà de leur récupération par les artistes d'avant-garde. En outre, sans isoler ces objets, nous les incluons dans une étude plus englobante de la musique au sein des expositions muséales.

En outre, nous révisons également l'idée de l'auteur selon laquelle cette musique doit être uniquement envisagée en fonction des problèmes d'acoustique qu'elle génère lorsqu'elle est diffusée dans l'espace du musée ou de la galerie (Kelly 2017 : b. Off Site and impermanent.audio: experimental and improvised). Nous croyons que l'acoustique doit être

étudiée à partir de l'apport des conditions de production, de diffusion et de réception de la musique mises en oeuvre par l'industrie de la musique d'une part, et de son influence sur l'exposition au musée d'art et ses publics, d'autre part. En effet, plusieurs genres musicaux se sont développés grâce à l'industrie musicale depuis le 20^e siècle et sont sous son emprise, dont la musique rock et populaire, qui intègre aujourd'hui le musée d'art. Nous remédions à cette omission en prenant en compte ces conditions de production, de diffusion et de réception dans nos analyses, desquelles ont émergé des liens entre l'espace d'exposition, le studio d'enregistrement et le concert. Ceci a notamment pour conséquence, dans une visée élargie, d'approfondir les influences de l'orientation des expositions du musée d'art vers la notion d'amusement et de divertissement énoncée par plusieurs auteurs (Bruce 2006 ; Maleuvre 2006). Notre apport s'ajoute plutôt aux études ayant tenté de définir ce nouvel espace d'exposition susceptible de s'émanciper de références au *white cube* ou encore à la *black box* (Uroskie 2014), lesquelles ont servi à caractériser plusieurs expositions empruntant, notamment, aux pratiques cinématographiques. En somme, l'analyse de Kelly conserve une approche orientée vers les productions artistiques, sans déplacer suffisamment les interrogations vers l'exposition même et les pratiques d'écoute, ce qui est étudié de prime abord dans cette thèse.

**I. LE SONORE DANS LES DISCOURS SUR LE MUSÉE : de
l'écoute de l'art à l'écoute du divertissement**

1. Réexaminer le musée d'art du 20^e siècle à partir du silence

*le bruit énorme que fait le
silence de ce qu'on voit*
(Chion 1993 : 24)

L'hégémonie du visuel dans le contexte du musée du 20^e siècle est surtout une hégémonie du silence. Celui-ci laisse transparaître différentes relations de pouvoir au sein de l'exposition et de la sphère muséale. Il s'agit de se demander quels sont les espaces de silence au musée ? Et où se situe, dans ces espaces, la parole que le silence permet ? Un premier silence interdit toutes paroles échangées entre les visiteurs. Autrement dit, il réprime la circulation des discours émis par les visiteurs entre eux. Par conséquent, le silence appelle ainsi au recueillement et à la méditation. Il agit sur ces derniers et sur le monde. En dialogue avec la pensée de Nancy, nous imaginons que le visiteur doit alors écouter ce qui peut « surgir du silence et fournir un signal ou un signe » (Nancy 2002 : 20) en lien avec le soi. Lors de l'expérience d'exposition, il écoute tout en prenant conscience de l'oeuvre muette et de son propre corps, soit de sa propre subjectivité. S'il porte une attention au silence de la salle, il s'ouvre également aux différents sons qui émergent de ce silence. Le soi peut alors se développer par l'écoute.

Dans une seconde visée, le musée d'art du 20^e siècle libère sa propre voix par l'intermédiaire de discours qui, pour leurs bonnes compréhensions, *imposent* ce silence du visiteur étant à l'écoute du musée, respectant ses idéologies. Nous revisitons une fois de plus les propos de Nancy (2002) pour énoncer que le visiteur « apprend », « s'informe » et « obéit » si l'on se réfère à l'étymologie du terme « écouter ». Il serait alors question pour ce visiteur d'entendre le musée grâce à son silence, c'est-à-dire de comprendre le sens au-delà du son, le sens qui résonne, dans l'ordre de l'intelligibilité. Il écoute le musée qui tient le discours, soit la voix du musée qui diffuse le message à travers le silence du visiteur. Conséquemment, il existe des silences et *des* écoutes de ce silence au musée qui se déclinent sous plusieurs formes. Nous analyserons le rapport entre le silence et l'ensemble des paramètres entourant l'exposition du musée dans ces prochaines pages. Nous mettrons en valeur différents récits d'auteurs des études muséales concernant les modèles

d'exposition du 20^e siècle qui permettent d'imposer le discours muséal au visiteur à partir du silence de ce dernier. Autrement dit, de ces récits, nous ferons ressortir la part du silence dans la construction de ces modèles.

1.1. Le discours de l'institution muséale : l'idéologie du monument de cérémonie moderne

Duncan et Wallach (1978) ont convenu que le musée du 20^e siècle joue un rôle important dans la transformation du spirituel en une croyance vivante. Dès lors, une analogie entre l'institution muséale et les monuments de cérémonie tels que l'église, le temple, le sanctuaire ou certaines sortes de palais ont nourri ces réflexions. Rappelons que la conception du musée comme temple autonome, singulier et détaché d'autres lieux dans la ville a été l'un des modèles canoniques développés par plusieurs auteurs en études muséales (Déotte 1993), dont il sera question dans ce chapitre. Ce modèle a longtemps été dominant, bien qu'il semble aujourd'hui désuet, en référant davantage au musée dit « moderne ». Il permettait toutefois de justifier la définition du musée comme une institution ayant une emprise et un pouvoir sur ses sujets, car seuls les monuments de cérémonie accèdent au développement et à la transmission d'une idéologie. Les auteurs Sherman et Rogoff (1994) ont expliqué, à cet effet, qu'en France comme aux États-Unis, les politiques culturelles ont saisi le musée : les élites se sont servi de cette institution et ont usé de l'aura culturelle pour rendre légitime leur hégémonie.

Plus précisément, Duncan et Wallach ont fait correspondre l'idée selon laquelle ces monuments de cérémonie affirment le pouvoir et l'autorité sociale d'une classe dite « élitiste » ou « patronale » d'une part, et le fait que ces lieux appartiennent tous à la même classe architecturale, d'autre part.²¹ L'expérience du visiteur silencieux au sein de l'exposition du musée est construite par cette architecture dans laquelle se développe un parcours iconographique appréhendé par la

²¹ En complément, consulter l'ouvrage intitulé *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums* de Duncan (1995) qui revisite la question selon laquelle les musées reprennent des éléments architecturaux des palais et des temples pour le développement de valeurs modernes.

contemplation. Si chaque individu répond différemment selon son éducation, sa culture et sa classe à cette idéologie véhiculée, l'architecture impose la même structure à tous les visiteurs ; elle les engage dans une activité de l'ordre d'un rituel moderne. Au musée, le rituel sacré laisse place à un rituel séculier, d'autant plus que la séparation est nette entre l'Église et l'état dans les sociétés modernes. L'idée de la référence au rituel persiste à travers les possibilités de contrôle que possède le musée et celui de la représentation de sa communauté.

La thèse principale développée par les auteurs, dont le premier texte a été rédigé en 1978 et repris dans l'ouvrage *Grasping the World: The Idea of Museum*, de Preziosi et Farago (2004), explique que chaque musée important, le MoMA, entre autres, correspond à un moment dans l'évolution de l'idéologie bourgeoise.²² Il possède sa propre tradition iconographique transmise par un programme iconographique qui traduit l'idéologie du musée. Ce processus est le même que celui de tous les monuments de cérémonie. Les auteurs expliquent que les valeurs célébrées par l'institution sont justifiées à travers les images et les objets, les peintures et les sculptures qui scandent les cimaises du musée comme le décor de l'église ou du palais, lesquelles forment ensemble le sens du programme iconographique. Une fois intégré à la scénographie du lieu du rituel, ce programme marque et définit l'espace des cérémonies. Nous souhaitons mettre l'accent sur le fait que cet « environnement idéologiquement actif » (Duncan et Wallach 1978 : 30), suggéré et implicite, est le plus souvent conçu pour le *regard* : le programme iconographique se traduit d'abord par des commentaires visuels. Par conséquent, les possibilités de transmission du discours et du pouvoir ainsi que la réussite de ce projet sont tributaires du silence imposé au visiteur.

Cette thèse de Duncan et Wallach est devenue une référence pour les études muséales et mérite que l'on s'y attarde pour comprendre les conséquences du regard dans la transmission du savoir, culturel et historique. L'argumentation principale consiste à comparer la cathédrale de Chartres (France), le prototype de la cathédrale gothique classique, au Museum of Modern Art de New York (MoMA), le modèle du musée d'art moderne. Le MoMA est ainsi l'église de Chartres du

²² Nous revisitons ce texte pour sa capacité à illustrer, à l'époque, les enjeux qui ont entouré la perception du musée d'art comme un monument de cérémonie et à faire émerger la notion de silence dans la pensée muséale.

milieu du 20^e siècle, ayant obtenu le statut d'institution hégémonique dans l'histoire de l'art académique après la Seconde Guerre mondiale. Cette analogie entre le musée, l'Église et le sacré transcende les rapports liés à l'architecture de chacune des institutions, bien que la comparaison initiale traite des éléments physiques. À cet effet, les auteurs analysent la structure construite du MoMA et la disposition des œuvres dans les différentes salles pour démontrer comment, grâce à l'art et à l'architecture, le parcours traduit, par des formes de rituel, l'idéologie du capitalisme tardif, cet âge d'or du capitalisme, en des termes artistiques.²³ Ce musée incarne alors un monument à l'individualisme, à la liberté subjective :

The church's elaborated portals and sculptural decorations proclaimed the ritual meaning of the space inside. MoMA belongs to the age of corporate capitalism. It addresses us not as a community of citizens but as private individuals who value only experience that can be understood in subjective terms. MoMA has no message for a "public" world. The individual will find meaning only in the building's interior. The blankness of the translucent exterior wall suggests the separation of public and private, external and internal (Duncan et Wallach 1978 : 31).

Cette analogie entre Chartres et le MoMA se traduit par une analyse de la façade du musée, laquelle est inspirée du design propre au Bauhaus et à l'après-Seconde Guerre mondiale : elle incarne une nouvelle esthétique de la rationalité et de l'efficacité par les matériaux de verre et d'acier ainsi que par sa structure même qui est épurée. Avec ce type de construction, le MoMA présente un visage impersonnel. L'individu trouve un sens à l'intérieur même du bâtiment, contrairement aux églises, dont le programme iconographique débute sur le portail, lequel crée un passage entre le monde extérieur et intérieur. La façade du MoMA évoque davantage l'individualité plutôt que la communauté de citoyens. Son architecture suggère une séparation nette entre l'intérieur et l'extérieur, entre le public et le privé. C'est précisément cette entrée qui démontre l'appartenance du MoMA à l'ère du capitalisme où l'expérience doit être comprise par le soi individuel :

Only a membrane, stretching from pavement to overhang, stands between the street and the interior. No steps mark the passage. Even while still part of the flow of the street, you are visually drawn into the interior. Suddenly detached from the stream of pedestrian traffic, you pass through the revolving doors and move into the low but expanding space of the ground floor. There is no one conscious moment of passage. Separated from the movement of the

²³ L'image a été renforcée par les mécènes qui n'ont pas manqué de prôner la modernité et le libéralisme dès sa fondation.

street, you are released into the space of the interior [...] The ground floor is an open, light-filled space. You feel as if you can go wherever you wish. There are no architectural imperatives like those of the Metropolitan, with its grand stairway and succession of great halls. On MoMA's ground floor you experience a heightened sense of individual free choice – a major theme of the building as a whole. Now you choose where to go (Duncan et Wallach 1978 : 31).

Comme le soulignent les auteurs, une fois à l'intérieur du bâtiment, le visiteur se trouve face à un espace ouvert lui offrant le libre de choix de se diriger vers l'une ou l'autre des salles.

Lorsqu'il pénètre dans la première salle de l'exposition de la collection permanente, ce visiteur est en présence de chefs-d'œuvre qui ont forgé l'histoire de l'art. De salle en salle, il suit ce parcours labyrinthique déterminé par un programme iconographique qui esquisse le triomphe de l'expressionnisme abstrait américain. Il importe de rappeler que ce mouvement a été d'une importance majeure dans la promotion internationale de l'identité américaine dans laquelle le MoMA était impliqué.²⁴ Pour ce faire, le parcours principal circonscrivant l'histoire de l'art moderne relie les œuvres des différents mouvements d'avant-garde, de Cézanne à l'expressionnisme abstrait. Les salles adjacentes se terminant le plus souvent en cul-de-sac présenteraient quant à elles des œuvres qui sont susceptibles d'acquérir une signification seulement lorsqu'elles sont mises en relation à ces trois mouvements ; l'histoire de la photographie, celle de la sculpture moderne ou celle des arts décoratifs sont plutôt reléguées dans les salles connexes.

Ce parcours expositionnel, susceptible de mener à la finalité de l'art symbolisée par l'expressionnisme abstrait, est ainsi scandé par des œuvres *visuelles* d'artistes dont leur singularité a été établie dans l'histoire de l'art, dans la lignée du génie créateur unique. Cette unicité est inhérente au langage visuel abstrait dans la mesure où plus il est subjectif, plus la conscience de l'artiste serait unique et individuelle : « Modern high art expresses individualism largely through the use of unconventional visual languages : each artist strives to invent a distinctive one, implicitly denying the possibility of shared world of experience » (Duncan et

²⁴ Durant la Guerre froide, l'Amérique générait ses idéologies politiques par le biais du programme de diffusion de l'art abstrait qui se traduisait par l'exportation de l'expressionnisme abstrait américain. Pour une étude plus exhaustive, nous référons le lecteur aux ouvrages de Guilbault (1988), Martel (2006) et Lorente (2011).

Wallach 1978 : 34). Dans cette visée, l'élaboration du récit idéologique de l'expressionnisme abstrait, dans l'espace d'exposition du MoMA plus précisément, soit par le parcours, est présenté au regard du visiteur pour diffuser les vertus capitalistes et matérialistes à partir de l'individualisme, en les haussant à un niveau spirituel.

Une analyse de ce texte à partir d'une pensée sonore interrogerait le rôle et l'importance du *silence* qui est sous-jacent à la présentation des oeuvres.²⁵ C'est d'abord le silence du lieu qui façonne le rituel. Ce dernier s'inscrit au coeur de différentes pratiques cultuelles et culturelles qui ont forgé les habitudes au sein des institutions cléricales (Chartres) comme muséales (MoMA). Une telle pensée sonore pourrait également dévoiler que l'apprentissage et l'assimilation du pouvoir de l'institution par le regard des sujets sont tributaires de la contribution du silence. Plus précisément, il s'agirait de réfléchir à la *contemplation* des images par le visiteur – ou le croyant, dans le cas d'un monument de cérémonie – dont l'accessibilité est rendue possible grâce à l'écoute de ce silence.²⁶ Les valeurs des programmes iconographiques transmises par le biais du silence sont activées par l'acte de lecture des images qui, comme un texte, ouvrent à la compréhension, laquelle est favorisée par le discours d'une autorité, soit celle des acteurs de pouvoir du musée ou du prêtre de l'Église. Au musée, la voix et la parole de l'autorité qui ont participé à la construction d'une culture orale dans le cas de monuments de cérémonie ont été remplacées par l'écrit, l'intelligibilité étant tributaire de la lecture des différents textes (catalogue d'exposition ou cartel). La voix (intérieure) du lecteur pourrait alors citer celle du commissaire. Cette lecture qui est individuelle annihile toute sensibilité de la musicalité de la voix au profit de l'entendement.

²⁵ Le silence réfère depuis longtemps au repos, à la tranquillité, à la retraite et à « la séparation du grand monde ». L'entrée du terme « silence » dans l'Encyclopédie de Diderot et D'Alembert (1778 : 88) en témoigne.

²⁶ Nous référons aux travaux de David Freedberg (1998) et Hans Belting (2007) pour une perspective anthropologique et historique des habitudes culturelles entourant les images.

1.2. Le silence de l'exposition : le culte de l'objet et de la matérialité dans le *white cube*

La thèse de Duncan et Wallach s'inscrit dans la lignée de récits majeurs, développés par plusieurs auteurs en études muséales, dont nous expliciterons les principaux enjeux au cours des prochaines pages, qui font l'éloge de l'objet et de ses conditions matérielles pour définir la nature et les modalités de l'exposition du musée d'art au 20^e siècle. De là, une première définition générique (Baxandall 1991 ; Belcher 1991 ; Dean 1994) envisage l'exposition comme un groupement localisé d'*objets* et de *matériel* interprétatif qui forment une unité cohérente pour rendre compréhensibles tous les éléments nécessaires à une présentation publique. À partir de cette définition agissant comme postulat, il importe de définir et de revisiter les récits des auteurs qui s'entrecroisent en fonction de la manière dont le silence a participé à exacerber le culte de l'objet matériel, sa mise en espace et sa perception, qui est tributaire de la réussite de ce type d'expositions ; le silence s'avérant intrinsèque au succès des rencontres au sein de ces événements. Toutefois, nous serons confrontées aux limites de ces différents récits des études muséales. Nous offrirons ainsi des alternatives pour réfléchir ce silence hors des lieux communs teintés de la pensée hégémonique greenbergienne, ce qui mènera à repenser la matérialité de l'objet et ses qualités modernistes, en fonction, cette fois, du son et de l'écoute dans un contexte silencieux. Par une attention accordée au silence, la relation de l'exposition à l'objet subit alors un double déplacement.

Déjà, de premières études, qui agissent comme prémices, tel que celle de Svetlana Alpers, affirment que les conditions de visibilité s'arriment ouvertement à l'objet de collectionnement, lequel consolide cette mise en valeur des habitudes de regard en silence sur un élément physique. L'intérêt visuel devient, pour l'objet, sa principale condition de reconnaissance :

The museums of Europe have a long history of encouraging attention to objects [...] Much has been said of the ideology of power, political and intellectual, engaged in both the collecting of objects and the taxonomic manner of ordering them. But I want to stress that what was collected was judged to be of visual interest [...] (Alpers 1991 : 25-26).

Et au-delà de l'objet même, ce que nous regardons et voyons au musée est orienté d'abord par l'organisation de ces objets dans l'espace. Alpers souligne cette importance accordée aux

pratiques scénographiques pour la réalisation du projet visuel : « [...] the museum – as a way of seeing – itself keeps changing and that installation has a major effect on what one sees. A constant, however, is the issue of seeing » (Alpers 1991 : 31). La théorie de Alpers dialogue avec la pensée de Glicenstein qui considère également l'objet comme une œuvre esthétique inscrite en tant qu'élément de matérialité dans l'espace d'exposition du musée d'art. Les objets agissent comme un acte de prescription, au centre des préoccupations des acteurs du musée, et conditionnent une exposition, laquelle se traduit par la mise en espace de points de rencontre fixes et immobiles. L'exposition comme une « entité matérielle » (Glicenstein 2009 : 11) est ainsi tributaire de propriétés physiques, fixes et immobiles, des objets. De fait, ce sont cette fixité et cette immobilité qui permettent entre autres le silence du lieu.

Grâce à la mise en scène d'objets matériels, l'exposition peut ainsi imposer des préoccupations idéologiques au visiteur, de manière à formater ou à modeler différents comportements sociaux qui coïncideraient, notamment, avec des besoins politiques ou économiques de l'État-nation (Preziosi 1998) : la structure expositionnelle cerne le discours par la manière d'organiser la matérialité dans l'espace (Alpers 1991). De fait, en tant qu'espace d'analyse critique, ce type d'exposition matérialise par conséquent les pouvoirs que le musée s'accorde ; elle est impliquée dans « l'assimilation à la mise en scène de la marchandise » et dans les « phénomènes d'aliénation » (Poinsot [1999] 2008 : 10). Et, soulignons-le à nouveau, ce legs est d'abord le propre de l'objet visible, de la visualité et de la vue au-delà des autres sens selon Alpers, dont la thèse s'inscrit dans la foulée des théories de Bann (1984) et de Baxandall (1991) et trouve écho dans les propos de James Elkins (1997) qui développe la notion de regards multiples au service du pouvoir muséal.²⁷ Envisagée de cette manière, l'exposition silencieuse favorise un ou des regards sur un objet dans un lieu architectural ; les différents types de regards formant les rapports entre le visiteur du musée et l'objet, sur lequel ce visiteur pose son attention, autorisent la réception et la compréhension.²⁸

²⁷ Prendre en compte le texte « There's something in the Air: Sound in the Museum », de Rupert Cox (2015) qui effectue un résumé succinct de la pensée de ces auteurs.

²⁸ Si la question de la mise à vue de l'objet a servi à développer tout un pan des théories muséales, elle est également présente chez les auteurs qui s'attardent à la muséologie d'un point de vue pragmatique, dont Francesca Monti et

À cet effet, l'importance accordée au silence, inhérent aux conditions d'énonciation de l'exposition, atteint son apogée par le développement du modèle moderniste du *white cube* qui unit les différents récits des auteurs étudiant le musée du 20^e siècle. Poinso rappelle que, soutenu principalement par le MoMA et par la vision de William Rubin, le modèle présentait notamment les collections de peintures et de sculptures en évitant les œuvres qui demandaient une transgression des paramètres imposés, ce qui a favorisé l'écriture de l'histoire de l'art moderne :

[Le MoMA] n'en a pas moins constitué des prototypes qui ont permis d'engager sur une base concrète une première écriture d'une histoire de l'art moderne. Malgré ses imperfections, cette histoire a eu le mérite d'être la première et la plus complète pendant des décennies (Poinso [1999] 2008 : 22).

Par le biais de son développement à travers les expositions du MoMA, entre autres, le *white cube* a favorisé l'accrochage de grands formats picturaux sur des cimaises blanches. Comme le décrit Thomas B. Hess au sujet des tableaux de Barnett Newman :

Entre un grand tableau et celui qui le regarde, une relation d'enveloppement intime s'établit. Les bords du tableau s'étendent au-delà du périmètre de sa vision, et [le visiteur] est aspiré dans l'action qui se déroule sur la toile. Une surface rouge de six mètres de large a une couleur totalement différente d'une surface de deux mètres du même rouge, et fait un effet différent (cité dans Poinso [1999] 2008 : 23).

Il importe d'évoquer à nouveau que les auteurs ont décrit le *white cube* comme un modèle d'exposition correspondant à cette expérience moderniste qui fait valoir l'autoréférentialité du tableau et l'art pictural au sommet de la hiérarchie des beaux-arts. Ce dernier, tel un « pendant » de l'œuvre moderniste, est ce cadre qui, loin d'être un accessoire superflu, active la création bidimensionnelle ; le *white cube* permet en effet l'expérience de l'œuvre (picturale) autonome et pure, définie par ses qualités formalistes²⁹. Comme le mentionne Cubitt, l'importance accordée à la matérialité de l'œuvre est inhérente à l'importance de la « pureté de la perception » qu'elle génère. Et c'est le silence de l'œuvre, appuyé par le silence du *white cube*, qui la rend possible :

Suzanne Keene (2012). Ce champ d'étude demande à être investigué, mais nous nous limiterons, dans le cadre de cette étude, à cette mention.

²⁹ Ces notions sont associées à une conception historique du musée et elles en ont circonscrit l'histoire. Aujourd'hui, certaines études ont perpétué et revisité cette vision sous l'angle d'une approche phénoménologique de la relation entre l'objet et le visiteur. Se reporter aux travaux de Dudley (2010).

I want to make my first step the silence of the art object. In a certain, still important, still persuasive modernist aesthetic, the painting or sculpture achieves its apogee as art not in its materiality as paint, stone, but in the purity of perception it engenders or makes possible (Cubitt 1996 : 98).

Soulignons davantage l'idée que c'est le silence de l'oeuvre pure et autonome qui dévoile les possibilités de dématérialisation ou de transcendance de la matière :

[...] the allure of art is indistinguishable from its dematerialization, an appreciation not, as in Greenberg's best writing, of its physicality, but precisely of that "significant form," in Bell's phrase, that transcends the matter by which it is conveyed (Cubitt 1996 : 98).

Le silence autorise également la valeur rituelle inhérente au culte de l'oeuvre d'art envisagée comme étant auratique, inaccessible, voire sacrée, qui doit être perçue à *distance* ; l'oeuvre étant définie par son autoréférentialité, sa valeur d'unicité, son originalité, son authenticité, son existence en un seul lieu et moment précis (*hic et nunc*). Rappelons qu'au sein de ce modèle d'exposition, l'oeuvre conserve sa valeur rituelle et cultuelle au profit de sa valeur d'exposition dans l'idée où l'art est lié à la tradition, fournit un témoignage historique et permet la transmission de l'héritage culturel ; contrairement à l'oeuvre reproductible qui perd cette valeur de culte et d'usage au profit d'une valeur d'exposition et d'échange. Plusieurs auteurs, dont Déotte et Huyghe (1998), ont revisité les études muséales sous cet angle, dont les analyses sont teintées de la thèse de Walter Benjamin ([c.1939] 2003).

Le *white cube* active l'oeuvre de cette manière ; il dissocie l'objet, le tableau ou la sculpture du monde pour le présenter dans ce lieu aseptisé visuellement ainsi qu'*auditivement*. Conçu pour l'oeil, il permet l'exposition de l'oeuvre de manière à ce qu'elle soit contemplée à distance par le visiteur. Son origine se trouve dans le culte du « merveilleux » (*wonder*), tel que défini par les travaux de Greenblatt (1991). Pour accorder une attention uniquement portée à l'objet, ce modèle contribue à ce que tous les sons parasites soient volontairement annihilés par le regard porté à l'oeuvre :

For MoMA is one of the great contemporary places not for the hearing of intertwining voices, not for historical memory, not for ethnographic thickness, but for intense, indeed enchanted looking. Looking may be called enchanted when the act of attention draws a circle around itself from which everything but the object is excluded, when intensity of regard blocks out all circumambient images, stills all murmuring voices (Greenblatt 1991 : 42).

Ce modèle dit « merveilleux » développé par Greenblatt attribue le pouvoir à l'objet, cette oeuvre moderniste, et aux modalités de sa mise en espace de manière à attirer le visiteur : « By wonder I mean the power of the displayed object to stop the viewer in his or her tracks, to convey an arresting sense of uniqueness, to evoke an exalted attention » (Greenblatt 1991 : 42). Autrement dit, l'auteur explique que le cœur du mystère réside ainsi dans la mise en valeur des qualités de l'oeuvre, dans le pouvoir visuel du chef-d'oeuvre, en l'exposant idéalement de manière à faire ressortir le génie créateur artistique et son charisme. Surtout, le silence active la vision esthétique axée sur l'oeuvre même : la mise en espace silencieuse attire l'attention par le regard sur l'oeuvre auratique et de manière réciproque, l'intensité du regard généré par le chef-d'oeuvre et sa mise en espace éradique toute attention pouvant être portée à l'écoute de sons émanant des visiteurs ou de l'espace architectural.

Dans l'espace d'exposition du *white cube*, ce regard lit en silence, à distance, les éléments de la connaissance (de l'histoire de l'art) et le discours (politique) muséal afin que le visiteur fasse correspondre les différentes informations disponibles sur les cimaises sans distraction. L'œil déchiffre les cartels expliquant les oeuvres, il fait correspondre les objets entre eux selon un ordre qu'il a déterminé, mais qui demeure orienté par les choix scénographiques du musée. Comme le souligne Greenblatt, les différents éléments à lire paraissent statiques lors de l'expérience d'expositions qui mettent en scène le merveilleux : « the viewer may have purchased a catalogue, read an inscription on the wall, [...] but in the moment of wonder all of this apparatus seems mere static » (Greenblatt 1991 : 49). C'est le silence qui participe à rendre les éléments de lisibilité statiques. Ce dernier, se situant en arrière-plan de ces actes de lecture, les supportant, se définit lui-même comme étant intrinsèquement statique selon Grant-Davie (2013).

De là, plusieurs niveaux de lecture se présentent au visiteur, par le regard. Comme le souligne Mieke Bal (1995), la lecture peut d'abord s'effectuer au sens littéral ; les éléments contenus dans l'oeuvre se juxtaposent et produisent du sens ; l'oeuvre s'expose alors comme un texte. Une seconde lecture combine les oeuvres sur une même cimaise, de manière à décroquer l'autonomie de chacune. Enfin, une association entre le cartel et l'oeuvre ajoute du sens ; le texte étant également un médium visuel et tangible, par sa calligraphie, que le visiteur a appris à décoder par la vue comme il le ferait pour l'image. Ces différentes « conversations » mènent au

monologue du discours autoritaire, celui du musée, ce narrateur principal qui dicte de manière autoritaire :

It is a specific integration of constative speech acts building up a narrative discourse. [...] The invisible but authoritative « first-person » narrator can be called the subject of such speech acts. This subject's « speech » shapes the viewer's experience to a considerable extent. Therefore, it seems imperative to learn the lessons that museum displays have to offer, so as to understand the implications of such diverse acts of exposition as showing and showing off, pointing out and pointing at, praising and trashing and taking for granted, explaining and persuading (Bal 1996 : 87-88).

Pour résumer, la lecture du sens des objets de l'exposition par le visiteur est une lecture intérieure et individuelle, qui supprime de la vocalité pour l'intelligibilité de la voix intérieure (ou la voix du texte) au profit de la voix du musée et de ces récits sociopolitiques qui apparaissent à lui. Cette voix s'élabore ainsi grâce au silence de l'exposition qui est la clé de voûte du processus d'entendement du visiteur.

Ces définitions encouragent l'élaboration, la compréhension et la mise en place de discours où l'hégémonie de la vision comme idéologie culturelle est essentielle à l'expérience d'exposition. De ces différentes analyses, une pensée liée aux éléments du sonore, au-delà du silence, semble déjà condamnée, car elle exigerait d'emblée une révision en profondeur des codes du *white cube*, tel qu'ils sont définis par les auteurs mentionnés. En nous appuyant sur les propos de Cubitt et de Chion, nous soulignons que les propriétés de matérialité et de pureté doivent être revisitées lorsqu'il s'agit de penser le sonore et que celui-ci doit être envisagé selon ses qualités de masse ou de texture. Si la matérialité envisagée selon l'acte d'écoute n'a pas été retenue par les auteurs en études muséales précédemment cités, il demeure que des recherches ont été entreprises par les artistes musiciens, dont Stockhausen et Cage, dès la moitié du 20^e siècle :

Greenberg's great achievement was to give some matter back to art [...] both Stockhausen and Cage, in very different ways, have to struggle to render back to music, through new modes of listening and new structural principles, a sense of sound's materiality. That same step, by renewing the confrontation of auditor and vibration, gives to the act of listening a materiality which it had lost (Cubitt 1996 : 100-101).

Ces développements artistiques concernant la matérialité sonore ont également fait l'objet de recherches théoriques dans le domaine de l'acoustique et de la philosophie du son et de l'écoute,

qu'il importe d'expliciter. D'abord, rappelons que le son renvoie le plus souvent à sa source, soit à sa référence au monde. L'auditeur le reconnaît, car il est le son *de quelque chose*, soit du vent dans les arbres, de la rivière, par exemple. Il s'identifie à un objet, à une référence extérieure à lui-même, et peut donc être reconnu du visiteur. Ainsi, l'écoute est difficilement pure :

There is a pressure, in listening, not to hear the sound but the name of the sound, to infer from it its source, or to impute to it a certain semantic function, but not to hear what it is in itself, save only in a preliminary moment of hearing, after which we can identify what is making the sound and say to ourselves, « Now I understand, » by displacing the act of hearing onto the act of sound production (Cubitt 1996 : 101).

C'est ce que les théoriciens du son nomment l'écoute causale qui « consiste à se servir du son pour se renseigner, autant que possible, sur sa cause » (Chion 1990 : 25), celle-ci pouvant être visible ou invisible. L'écoute causale fournit ainsi des informations à partir du son.

Pour s'émanciper du principe de causalité du son et de ses descriptions sémantiques, Pierre Schaeffer (1966) a développé des recherches concernant l'écoute réduite, laquelle met en valeur les qualités acoustiques du son en lui-même, détaché de sa source. Plus précisément, Michel Chion, qui a fait l'exégèse de la pensée de Schaeffer, explique que le son entendu et écouté en lui-même, que ce soit de l'ordre du verbal, de l'instrumental ou du bruit, doit devenir *l'objet à observer* et non plus le véhicule menant à une cause extérieure ; l'écoute réduite fixant les sons qui acquièrent dès lors un « statut de véritables objets » (Chion 1990 : 30). L'écoute réduite est tributaire d'une expérience d'écoute à partir d'un support d'enregistrement. Le son est alors fixe :

Il faut réécouter, et pour ce, tenir le son fixé sur un support. Car un instrumentiste jouant devant nous, ou un chanteur est incapable de refaire à chaque fois le même son : il ne peut reproduire que sa hauteur et son profil général, non les fines qualités qui particularisent un événement sonore et le rendent unique (Chion 1990 : 29-30).

C'est de cette manière que le son peut se concevoir comme masse ou texture ; il est autoréférentiel et autonome. Toutefois, ces qualités de pureté et de matérialité, lorsqu'elles s'appliquent au son, semblent mettre à mal les fonctions essentielles du silence au sein des conditions d'énonciation de l'exposition moderniste ou de l'exposition envisagée selon ses rapports à l'objet, tel qu'elle a été définie par les auteurs en études muséales. Paradoxalement, ces qualités du son rendent désuètes les possibilités d'activation du chef-d'oeuvre. Il s'agirait déjà

d'interroger les transformations nécessaires pour que cette matérialité de l'objet sonore soit exposée de manière à permettre l'auratique et la transcendance. Pour ce faire, le silence doit être d'emblée aboli.

Une révision mettant en valeur une pensée sonore pour expliquer l'exposition qui présente un culte de l'objet, exacerbée par le modèle du *white cube*, démontre que l'objet comme monument de matérialité et de finalité doit être envisagé comme une « dynamique de la perception » (*dynamic of perception*) (Voegelin 2010 : 100) lorsque le son est écouté. Autrement dit, envisager l'objet en fonction du sonore, c'est surtout réviser son apparition au monde, son existence ; le son n'apparaissant pas avant la perception, ce qui ébranle les acquis concernant la condition historique et archivistique de l'objet. Surtout, il exige une refonte de la perception du visiteur selon une perspective de l'écoute. Les récits des auteurs en études muséales ont démontré que le modèle du *white cube* n'autorise pas le développement de l'écoute et l'accession à une expérience sonore. Autrement dit, la potentialité du silence d'ouvrir et de déployer la matérialité pour déplacer l'attention de l'objet vers un intérêt accordé à l'expérience intrinsèque du visiteur n'est pas intégrée à la réflexion.

Écouter dans un contexte de silence suppose d'envisager que le corps du visiteur devienne la source du son. Le silence est cette absence de bruit ; il devient également une absence de parole (Baraquin *et al.* [1995] 2005). Mais même dans une condition de silence parfait, lorsqu'il n'y a rien à écouter, d'autres sons attirent l'attention et l'on entend encore. Tel que l'a démontré Caleb Kelly par la description de la pièce *4'33"* (1952) de John Cage, le silence absolu est impossible :

[*4'33"*] at first might seem to be about silence since the performer of the piece sits silently without playing a note on their instrument for the duration of the piece. For the premiere it was David Tudor in front of a grand piano, but in fact the composition actually frames listening and all the sounds that occur during its performance. What is garnered from listening to the piece is that silence is anything but silent and that within the time frame of the performance all manner of sounds can be heard (Kelly 2017 : a. Listening to visual art).

Ainsi, revisiter l'exposition silencieuse par l'écoute autorise le visiteur à saisir différents sons, dont les réverbérations du lieu, comprenant alors que ces bruits sont produits par son corps, entre autres. Il devient conscient de ses propres délimitations dans l'espace, de ses pas qui résonnent

dans la salle, de ses chuchotements, mais également des bruits internes de sa respiration, des battements de son coeur, des bruits de son estomac de manière à ce que le sonore se propage et retentisse jusqu'à l'intérieur même. Sa propre vie en temps réel est écoutée. Les frontières entre les sons et les vibrations extérieurs et intérieurs du corps se brouillent alors :

[...] we do not, and it is impossible, to distinguish between the vibration of the air, the vibration of the eardrum and the bones (the feet, are sensitive receptors, especially of bass notes, the collarbone of more airborne sounds), and the neurobiological events which, in consort, provide us with the mental event of sound perception (Cubitt 1996 : 103).

Ainsi, le silence ne s'entend pas comme une privation, mais comme une *disposition de résonance*, où le sujet phénoménologique devient un sujet résonnant ; le corps est, dans ce cas, une caisse de résonance (Nancy 2002). Autrement dit, le son se propage et retentit dans l'espace, mais également à l'intérieur du sujet. La distance est alors abolie entre le sujet et l'objet par le son qui entre directement par l'oreille et envahit tout le corps. Ainsi, le sonore est capable de reconstruire le sujet sous sa forme sonore, car tous les sons écoutés par le visiteur l'incluent lui-même. Le « je » se situe au centre de toutes ces manifestations acoustiques qui sont écoutées : « Silence is the place of the "I" in the listened-to world », tel que le mentionne Voegelin (2010 : 93).

Par ce glissement de l'attention portée à l'objet vers un intérêt pour l'expérience du visiteur, il semble que le son suggère une analyse davantage subjective de l'exposition silencieuse, ce qui fait à nouveau écho à la pensée de Voegelin mentionnant que le sonore, par cette subjectivité intrinsèque qu'il suscite, met à mal non seulement l'expérience du chef-d'oeuvre, soit de l'oeuvre même, mais également les conventions et l'identité historique relatives aux États-nations au profit d'une identité culturelle et personnelle :

[...] going against the bias of an enlightened humanity with its pre-occupation with the Idea, historical identity and the conventions of the nation-state, sound rather than the image preserves the human subject as a maker of culture, and therefore preserves the culture as a dynamic production, rather than as concluded artefacts (Voegelin 2010 : 100).

Le silence de l'exposition et celui de l'objet, lequel est susceptible d'être remplacé par la notion de « production dynamique », activent chez le visiteur l'écoute du soi selon le monde qui l'entoure.

En somme, si la littérature muséale concernant l'exposition d'art moderniste reflète une expérience auditive aseptisée, revisiter le modèle du *white cube* selon les conditions d'écoute du silence n'active plus les possibilités de transcendance à partir du regard sur le chef-d'oeuvre. Ce silence demande ainsi d'effectuer un changement de paradigme en déplaçant l'intérêt de la matérialité et de la pureté de l'objet – et de réévaluer également l'importance des conditions silencieuses pour le *white cube*, lesquelles sont essentielles au processus de l'expérience du chef-d'oeuvre – vers une subjectivité, vers le soi du visiteur, où l'écoute de son propre corps dans l'espace d'exposition renverse les codes politiques préétablis élaborés par les stratégies discursives de l'exposition.

1.3. Le silence de l'observateur : la construction du corps comme objet de savoir

Nous avons suggéré le potentiel des éléments sonores pour faire valoir les préoccupations relatives au corps du visiteur qui, grâce à l'écoute, est susceptible de développer sa subjectivité et de détourner l'attention vers un « je » qui lui est propre. Il appert que les conditions identitaires ont été définies par le visuel, ce que la littérature n'a pas manqué de soulever. Le visiteur subit ainsi les intérêts de l'État-nation par le biais du musée, entre autres ; l'institution lui inculque une identité.

Si les modèles d'exposition à la modernité ont servi à instaurer et à orienter les habitudes du visiteur selon les modalités spécifiques mentionnées, une construction du corps au musée découle d'abord de l'importance que la société moderne occidentale accordait à ce regard, dont il fut mention jusqu'à maintenant. En effet, tel que nous l'avons expliqué, l'hégémonie de la vision en tant que processus historique et culturel occidental a mené à l'élaboration de théories liées exclusivement à un plaisir du voir et, par conséquent, à cette construction du corps, tel qu'envisagé dans les théories muséales, qui est tributaire de l'idée foucauldienne d'investissement politique des corps au 19^e siècle en fonction de la rentabilisation du travail industriel par la surveillance (Revel 2008). Si l'histoire des corps se dessine à l'époque, un changement majeur

considère cette enveloppe charnelle comme matérialité et physicalité : le corps, comme force productive, est engagé dans le fonctionnement de l'appareil de production, ce que Bennett (1995) revisite sous l'angle du développement des pratiques visuelles par le musée au tournant du 20^e siècle. Il s'agit d'examiner, dans les pages suivantes, la manière dont ces présupposés liés au corps sont revisités en fonction du silence qui active politiquement l'exposition.

1.3.1. Le parcours du regard : revisiter la marche du flâneur

L'analyse de la littérature en études muséales, qui s'est intéressée à la construction du regard au musée, et plus précisément à l'appropriation du parcours du visiteur par le regard et la marche, s'impose.³⁰ L'expérience du parcours d'exposition du musée d'art s'est longtemps effectuée par un parcours d'une marche directionnelle ; le visiteur déambulant en silence d'un lieu à un autre, dans une trajectoire linéaire, suivant un circuit délimité. Tim Boon (2011) a revisité la marche comme espace d'énonciation traitée par Michel de Certeau (1984) qui, par le biais de son ouvrage *The Practice of Everyday Life*, substitue l'idée de marcher dans la ville à celle de se promener au musée.³¹ En reprenant les propos de Certeau, Boon explique : « Nowhere is this better deployed than in his chapter on walking in the city. Where he says "city," we should imagine "museum" » (cité dans Boon 2011 : 422-423). L'acte de marcher est pour le système urbain ce que l'acte du discours est pour le langage, selon de Certeau (1984). Le marcheur, comme le visiteur du musée, doit s'appropriier la topographie par la manière piétonne comme l'orateur doit s'imprégner du langage par la parole. Si le discours peut être un passage à l'acte acoustique, le lieu est quant à lui un acte spatial, ce qui implique de considérer les différentes postures du marcheur, comme

³⁰ Ce faisant, notre analyse revisite les postures d'auteurs qui ont traité du concept de la marche et du flâneur à la modernité. Toutefois, puisque cette notion est polymorphe, nous sommes amenées à prendre appui sur certaines considérations du moderne chez ces auteurs. D'abord, nous considérons la modernité du 19^e siècle qui a mené Crary (1994) à en réfléchir les limites en fonction du changement de paradigme de la vision. Ensuite, nous revoyons la modernité technique et l'essor de l'industrialisation au 19^e siècle qui constituent la posture de Bennett (1995). Ces modernités côtoient le modernisme en art qui a été défini par Greenberg (1988) et qui teinte les analyses de O'Doherty ([1976, 1986] 2008) dans la définition du *white cube*. En somme, d'une manière plus générale et en concordance avec les théories de Sterne (2003), nous considérons la modernité dans son sens élargi à partir des débuts du 19^e siècle et dans son rapport à la technologie qui a émergé à l'époque.

³¹ Selon Boon, Michel de Certeau est peu cité dans le domaine des études muséales.

l'énonciation verbale qui demande à une personne d'être positionnée pour écouter l'orateur. Boon construit son argumentation selon l'analogie entre la narrativité générée par l'ordre spatial de la ville, ses possibilités, ses improvisations, comme ses interdictions de marche et le parcours de l'exposition qui pourrait suggérer ces mêmes restrictions. Envisagée sous cet angle, il semble que la pratique d'une visite d'exposition au musée substitue l'acte d'énonciation, lié à la parole, à la voix, au discours et aux sens du visiteur, à l'expérience de la marche.

Conséquemment, la déambulation du visiteur amène Crary (1994) à repenser l'analogie selon la posture du flâneur marchant à travers le parcours d'exposition déterminé, comme il le ferait à travers les passages dans la ville. L'auteur a analysé comment, historiquement, la modernité a forgé la figure de l'observateur qui devient l'un des nouveaux types de sujets ou d'individus prenant forme au 19^e siècle.³² Le flâneur est cet homme urbain défini d'abord comme l'archétype dixneuviémiste du Parisien. Cette définition est tirée de la pensée de Baudelaire ([1863] 2010)³³ : en se promenant dans la ville, le flâneur s'approprie les différents espaces ainsi que les passages parisiens majoritairement par les plaisirs de l'œil.³⁴ Et conséquemment, par ses habitudes culturelles, l'observateur s'attend à ce que la majeure partie de son activité muséale soit liée au regard, tel que l'a montré Baxandall (1991).

À cet effet, Crary spécifie, en s'appuyant sur la thèse benjaminienne, qu'au sein de l'espace urbain se trouve l'espace d'exposition du musée qui devient l'un des lieux pour la collectivité, créant d'emblée un lien obligé entre l'œil et le parcours muséal. Pour lui, cette institution n'est, au milieu du 19^e siècle, qu'une des nombreuses « maisons de rêve du collectif », et

³² L'importance liée au regard a réduit le sujet spectateur à un sujet observateur, dont la thèse de Jonathan Crary en a permis l'élaboration. Si ce détournement se perçoit dans les études visuelles, celles des images ainsi que celles des études cinématographiques et médiatiques, il est également présent dans les théories muséales. Le terme spectateur, tel que nous l'avons mentionné en introduction, serait connoté et il référerait vaguement à un témoin qui assiste à un spectacle sans y participer, aussi bien dans une galerie d'art qu'au théâtre. Celui de l'observateur serait plus spécifique, selon Crary, et définirait de nouvelles correspondances entre le sujet et les modes de représentation. Dans les deux cas, nous constatons déjà que le visiteur du musée est tributaire d'une construction du regard qui perdure encore aujourd'hui.

³³ Avec Baudelaire, la modernité devient une façon d'être, un mode de vie.

³⁴ Il importe de rappeler brièvement que si Baudelaire en est l'instigateur, la figure s'est développée sous l'égide de Walter Benjamin ([1939] 1989) qui l'a revisitée et modifiée en fonction de la ville moderne et de ses nouveaux dispositifs technologiques dans son ouvrage inachevé sur les passages parisiens.

« l'observateur le parcourt et l'appréhende exactement comme si c'était un passage, un jardin botanique, un cabinet de cires, un casino, une gare ferroviaire ou un grand magasin » (Crary 1994 : 49). Tout, dans l'analogie entre ces espaces et ces institutions programmés, converge vers la formation d'un corps en mouvement du flâneur, orienté, forgé qui déambule d'un lieu à l'autre, redéfini par le regard.³⁵

La flânerie, qui devient une posture explicative pour retracer les changements qui se sont opérés dans la représentation et dans l'expérience esthétique au 19^e siècle, a également été exploitée par les domaines des études cinématographiques et médiatiques, qui exacerbent la notion de regard déjà bien développée par les études muséales. Friedberg (1993) mentionne à cet effet que le corps se dématérialise pour ne devenir qu'un regard mobile à l'écran, susceptible d'évoluer dans la réalité virtuelle de manière temporelle et spatiale, dans une flânerie imaginaire. Un autre type de parcours se dessine alors, qui ne dépend plus de l'espace physique, mais de la technologie ainsi que de l'espace virtuel et imaginaire. Conséquemment, l'œil de l'observateur devient spatialement et temporellement mobile, prêt à recevoir une réalité virtuelle située devant son corps immobile pour se construire à travers elle.

Friedberg explique que si ce type de flâneur est ce spectateur des nouveaux dispositifs technologiques de l'image, de la télévision, du cinéma et, plus récemment, de l'interface web, sa genèse se situe dans les panoramas et dioramas au 19^e siècle. Contemporains aux passages parisiens, ces dispositifs ont contribué à localiser physiquement un flâneur tout en lui fournissant de nouvelles formes de mobilité uniquement pour le regard. Autrement dit, dans ce cas, cette flânerie comme phénomène urbain est intrinsèquement liée à la nouvelle esthétique de la réception qu'offrent les pratiques de visionnement de films dans la salle de cinéma. Dans l'espace d'exposition, certains dispositifs s'arrimant aux possibilités de diffusion rappelant la *black box*, tel que nous le préciserons dans cette thèse, qui incitent le visiteur à regarder une vidéo ou un film expérimental, évoquent cette forme de flânerie.

³⁵ D'autres auteurs ont examiné la figure du flâneur sous l'angle de l'espace urbain, de l'architecture et du regard. Parmi ceux-ci, citons Featherstone (1998), Buck-Morss (1989), Jenks (1995), Elizabeth Wilson (1995), Tester (1994) et Turcot (2010).

La littérature démontre en somme que cette construction de l'appréhension du monde moderne, dont les habitudes se traduisent dans l'expérience muséale, s'effectue par le visible, plus précisément par un parcours mobile, soit la marche ou le déplacement (de l'oeil) d'un point à l'autre. Déjà, il est possible de souligner que l'appréhension par l'ouïe qui nécessite de laisser venir à soi, qui inclut le corps dans ses états intérieurs, intrinsèques, a été négligée, laquelle fera l'objet d'une analyse ultérieurement. En résumé, si l'espace à regarder est organisé selon certains présupposés historiques ou certains désirs sociaux, politiques et culturels, la littérature démontre que la posture du visiteur est jusqu'à maintenant celle d'un observateur, laquelle semble se perpétuer à quelques modifications près depuis le 19^e siècle. Ce corps déambulant est non seulement guidé par le regard, mais il devient regard, car outre les habitudes de la flânerie, la prise en compte des nouvelles technologies, dont certains appareils d'optique qui s'inscrivent dans la culture de masse, ont contribué à imposer une vision normative à l'observateur et à créer une disposition du savoir sur le corps.

Conséquemment, le musée sert au développement des pratiques visuelles et des technologies de la vision amorcé par la modernité, tel que l'a démontré Bennett (1995). L'espace d'exposition rend opératoires les constructions du regard et de l'identité du visiteur à travers, notamment, les habitudes acquises par des modèles, tels que le *white cube* ou la *black box*, entre autres, qui forgent ces corps politiques et institutionnalisés par une mise en exposition permettant d'exacerber leur individualité et leur autonomie. La dimension strictement et exclusivement optique du tableau encourageant un regard épuré s'inscrit d'emblée comme présupposé à la position verticale du visiteur qui se déplace en marchant dans le parcours et qui désigne « avec l'œil ». C'est de cette manière que le corps du visiteur peut prendre position, silencieusement, à distance de l'oeuvre.

Par le regard, le corps de l'observateur devient cet objet de savoir, de connaissance et d'investigation pour l'appréhension du monde par le visible. Rappelant la thèse foucauldienne, cette pensée anthropocentrique a été associée au musée qui construit le visiteur comme un objet de savoir par l'espace de représentation de l'exposition. Ce dernier, qui se positionne au centre d'un parcours programmé rendu efficace par les connaissances fournies, assimile et s'approprie le savoir par la vue. Conséquemment, si le visiteur incarne l'acte de regarder l'histoire, son corps

construit est alors envisagé comme une donnée historique et culturelle. En somme, il appert que la littérature témoigne des conditions historiques particulières qui ont forgé une vision à la modernité que l'instance muséale s'est réappropriée pour façonner le visiteur comme objet de savoir. Si le silence de l'exposition permet de transmettre les récits du musée, le visiteur doit être *à l'écoute* de la matière visible pour apprendre et s'informer du discours de l'exposition. Le développement de la figure de l'observateur atteste par conséquent l'absence d'une considération pour sa version sonore, soit l'écoutant, dans les discours inhérents au musée.

1.3.2. Du régime panoptique : la discipline des corps

Les théories en études muséales précédemment citées semblent annoncer implicitement une *discipline* du silence qui est instaurée par le musée et qui est garante d'une transmission efficace et immédiate du discours. Les expressions « garder le silence » et « s'abstenir volontairement de la parole » (Baraquin *et al.* [1995] 2005 : 316) deviennent le leitmotiv du visiteur à l'écoute. Nous le rappelons, les sons proscrits au musée sont principalement la voix et la parole de ce visiteur et cette interdiction permet d'ouvrir à la voix et à la parole de l'autorité muséale : les paroles du visiteur se scellent pour laisser place aux discours de l'institution même. C'est dans ce silence que le visiteur doit être « à l'écoute » des éléments d'énonciation, de structure et de persuasion du musée qui s'adressent à son entendement pour lui fournir la connaissance ; « à l'écoute » du matériel recomposé, organisé, voire transformé, qui peut également être susceptible, par le fait même, de rendre explicite certains enjeux de l'État-nation.

Les publications dans le champ des études muséales ont démontré jusqu'à maintenant que les visiteurs ne sont pas amenés à fournir une réponse au discours suscité par le musée, ce qui peut trahir un déséquilibre des rapports d'autorité entre l'instance interlocutrice et le récepteur. Les différents récits autorisés du musée (Poinsot [1999] 2008) laissent à cet effet transparaître une absence de dialogue, de communication et de conversation entre l'institution et son destinataire au profit d'une imposition langagière à sens unique. Ce « à l'écoute » est imposé par le musée et révèle l'institutionnalisation subie du visiteur-observateur où le silence devient significatif de son

acceptation, de son consentement, voire de son « oppression potentielle » (Baraquin *et al.* [1995] 2005 : 316) : le silence est alors politique. Le sonore a été contrôlé au profit du regard, alors les possibilités d'écoute ont permis aux modèles d'exposition, dont le *white cube*, de favoriser non seulement une discipline visuelle, mais conséquemment une discipline de l'écoute. En somme, une attention accordée au silence fait percevoir les ordres du discours muséal immédiatement ; un « tais-toi et regarde » implicite accompagne l'expérience muséale : le silence (et non pas l'aseptisation par les murs blancs) est d'abord l'effet de pouvoir le plus immédiatement perceptible dans un musée.

Alors que visiteur-observateur au musée se construit comme objet de savoir en étant à l'écoute du musée, il aura tout de même fallu que ce « à l'écoute » suggère implicitement une obéissance du sujet ; l'étymologie du terme « écouter » faisant notamment référence au verbe « obéir » (Nancy 2002 : 18). Crary a évoqué la thèse foucauldienne du panoptique pour expliquer l'édification d'un sujet « manipulable » à partir d'un espace de représentation discipliné, contrôlé et institutionnalisé, qui contribue, autrement dit, à la « gestion et à la modification du comportement des individus » (Crary 1994 : 42). La machine panoptique organise l'espace au profit des dispositifs de pouvoir-savoir ; le régime qu'elle incarne s'inscrit dans la société de surveillance. Le panoptique est comparé à ce parcours de l'exposition qui oriente non seulement le voir, mais également ce « à l'écoute » où peut s'effectuer un déplacement du corps dirigé vers un jeu de pouvoir construit par le lieu. L'organisation de la mise en espace permet d'établir des relations entre l'observateur et l'objet regardé, mais également *entre* les observateurs de l'exposition, activant l'effet lacanien en ce qui concerne ce contrôle (Preziosi 1998 ; Bennett 2004). Pour ce faire, le corps du visiteur devient manipulable par son observation permise grâce au silence : il est programmé et contrôlé par le parcours balisé de l'exposition. Déjà, un retour à la racine du terme « observateur », qui est utilisé pour nommer le visiteur de l'exposition, tel que nous l'avons expliqué précédemment, réfère à une vision contrôlée et contrôlante. Le terme « observare » indique, selon Crary, une référence à la conformité et au respect des règles ou des codes qui définissent les « actes de perception » du sujet (Crary 1994 : 26).

En désirant atteindre l'autonomie artistique, les frontières du *white cube*, de l'intérieur à l'extérieur, deviennent ainsi des frontières policières et politiques qui sont développées par le

discours de l'exposition à la manière du panoptique. À cet effet, Duncan résume cette idée selon laquelle l'aseptisation auditive du *white cube*, par l'exemple du MoMA, a fait taire les visiteurs, tout en leur imposant une discipline de leur corps :

In MoMA you wind through a series of narrow, silent, windowless white spaces. These rooms have a peculiar effect. They inhibit speech: if you speak at all, you speak in low tones and only to those who have come with you. This is an intensely private place. You move silently over carpeted floors and works of art they support. You are in a "nowhere," a pristine blankness, a sunless white womb/tomb, seemingly outside time and history (Duncan 1978 : 43).

Ainsi, le son du chuchotement des visiteurs policés, qui agissent le décorum acoustique, imposent cette interdiction de parler librement aux non-initiés qui n'ont pas l'oreille interne absolue du savoir de classe. Ce silence qui fait taire un discours, ouvre la voie à un autre. Pour revisiter la pensée de l'auteur autrement, nous pouvons croire qu'un pouvoir ne se définit pas exclusivement par ce qu'il interdit, mais aussi, et surtout par ce qu'il encourage. Or le musée impose le silence à une part du sonore pour laisser une autre part prendre littéralement ou concrètement toute la place : la voix et la parole du spécialiste, du guide, du texte ; le son de la musique programmée, des interphones, de la cafétéria du musée.

Par la suppression de la parole du visiteur, le silence contribue à une colonisation de son corps, de son identité et réprime son pouvoir d'action, d'autant plus qu'il instaure des règles qui guident son comportement et son attitude devant l'œuvre. S'il devient un corps regardant qui déambule à travers le parcours déterminé de l'exposition de l'institution muséale, il se développe conséquemment comme un corps *manipulé*. Cette condamnation du visiteur-observateur est une passivité langagière de celui qui pointe un objet ou qui y oriente son regard, devant trouver ainsi d'autres moyens d'expression langagière que celui de la parole, pour revisiter la construction disciplinaire.

En somme, cette discipline au sein de l'exposition est possible grâce au silence qui permet le regard et qui s'inscrit dans le processus plus général de la normalisation et de l'assujettissement de l'observateur. Ce « à l'écoute » dévoile ce corps entraîné et façonné à obéir, à être docile, à redresser sa posture, à répondre et à accroître ses forces comme une machine.

1.3.3. L'individualité du visiteur observateur

La littérature portant sur le musée a confiné le rôle du regardeur à une posture singulière, qui favorise une manière linéaire et à sens unique, entre lui et cette instance externe à lui-même qu'est le musée. Il s'agit d'examiner de manière plus approfondie la manière dont s'élaborent les présupposés identitaires et le développement de l'individualité lorsqu'ils sont pensés en fonction de cette condition silencieuse. Rappelons déjà que ces présupposés identitaires nationaux ou culturels se produisent sur le corps, dans la mesure où le silence fait émerger la compréhension du soi, tel que le mentionne Voegelin (2010). Le silence tend à exacerber les discours critiques et, conséquemment, leurs répercussions sur le corps du visiteur.

Si les études muséales ont fait valoir la manière dont le musée s'est approprié le processus de la normalisation du corps de l'observateur, elles ont implicitement construit une individualité au détriment du collectif et ont, de cette manière, favorisé le développement d'une identité politique du sujet. Bennett a démontré qu'à la modernité, une dislocation de la foule a fait émerger chaque individualité et que le principe du panoptique, entre autres, a favorisé l'abolition de cette foule qui était cette masse compacte, comme un lieu du multiple ; les échanges sont limités et les individualités qui se fondent ensemble dans un effet collectif sont remplacées par une collection d'individualités séparées. Cette idée de dispersion était déjà présente lors des expositions du British Museum au début du siècle dernier :

This fear of the crowd haunted debates on the museum's policy for over a century. Acknowledged as one of the first public museums, its conception of the public was a limited one. Visitors were admitted only in groups of fifteen and were obliged to submit their credentials for inspection prior to admission which was granted only if they were found to be « not exceptionable » (Bennett 1995 : 70).

C'est le déploiement d'individualités singulières dissociées, désunies par le musée à l'époque, qui a confiné la figure du visiteur-observateur à un rôle imposé par l'instance de pouvoir. Repenser cette figure sous l'angle de l'écoute du silence semble offrir une possibilité d'y réfléchir autrement. Car contrairement aux présupposés admis, la mise en valeur de la subjectivité, du soi, qui émerge grâce au silence favorise le collectif qui s'élabore à partir du corps du visiteur plutôt

que par une identité extrinsèque imposée, tel que l'a démontré Voegelin (2010). Toutefois, le silence ne renverse pas les paradigmes déjà établis, il les renforce.

Si l'espace de représentation et d'exposition a façonné le sujet en tant qu'objet de savoir et sujet connaissant, le visiteur incarne cet homme bourgeois blanc, soit un sujet provenant notamment d'une classe sociale aisée, issu de cette société occidentale moderne de l'époque qui construit un certain type de regard, dont l'œil du pouvoir a été forgé et démocratisé par les structures de l'exposition, mais qui, surtout, observe la culture de l'autre à distance. À partir de ce postulat, soulignons que les travaux de Bennett (1995) ont permis d'élargir la question et d'interroger l'intégration des différentes classes sociales au musée. Ils ont, entre autres, servi à démontrer la soumission du corps des visiteurs à l'institution, plutôt que de faire valoir une diversité des types ou une émergence d'une collectivité. Par exemple, l'auteur précise que le visiteur dit « mécanique », cet individu de la classe ouvrière, était admis au musée lors de la journée qui était réservée à sa classe sociale spécifique et qu'il devait soigner son corps. Des dépliants instructifs expliquaient la manière dont ce visiteur devait se présenter, s'habiller plus proprement qu'avec ses habits de travail pour ne pas souiller l'exposition ou encore pour ne pas distraire ou détourner le regard des plaisirs du spectacle. L'idée que le musée devait être accessible à tous – l'utopie du musée moderne comme musée public – est ici contradictoire, car bien que l'institution ait tenté de diversifier les classes de visiteurs et les publics, elle imposait cette culture que tous se devaient d'acclamer selon certaines normes.³⁶

Bennett explique à cet effet que l'exposition dans le musée du 19^e siècle est marquée par l'organisation des rhétoriques de l'impérialisme et elle est gérée par les classes dirigeantes. Le pouvoir social et politique visait un discours à travers les représentations de l'altérité pour véhiculer un effet disciplinaire afin de maintenir notamment ces classes dirigeantes au pouvoir. Conséquemment, l'idée de ce corps qui s'est construit comme une individualité était un sujet colonial. Ce pouvoir concernait un ordre, souvent hiérarchique, qui s'incarnait dans la rhétorique

³⁶ Bennett a introduit la possibilité du complexe expositionnel d'intégrer les familles et les enfants, lesquels étaient moins inclus dans le principe du panoptique.

du pouvoir intriqué dans le complexe expositionnel³⁷. Par la disposition des objets, notamment, le complexe organisait et coordonnait l'ordre des choses pour y inclure l'individu : en effet, le pouvoir n'était pas exposé explicitement, ce qui aurait apeuré les visiteurs étant dans une position où ils le subissaient. L'intention, comme le mentionne Bennett, était de faire croire aux visiteurs, ces visiteurs nationaux, qu'ils contribuent à ce pouvoir, lequel était incarné dans la rhétorique de l'exposition (Bennett 1995). Autrement dit, la figure du visiteur comme sujet individuel, qui s'est développée dans les théories des études muséales, a été réduite à un sujet colonial qui aspire à l'élitisme, averti et cultivé, dont les habitudes et comportements relèvent d'une discipline créée par le regard.³⁸

L'essence humaniste du visiteur, son sens de l'autonomie, l'essence universelle et la liberté personnelle sont également des valeurs décelables dans les expositions de la première moitié du 20^e siècle du MoMA comme l'indique Staniszewski (1999). À l'époque, le musée développe des expositions de propagande, dont *Airways to Peace*, où le visiteur est amené à regarder un espace qui rappelle une carte intégrant des informations sur la guerre ou l'exposition *The Family of Man* (1955) qui demande au visiteur de se regarder dans une glace dans le but de véhiculer l'idée selon laquelle il incarne un membre de l'humanité universelle. Ces expositions ont contribué à façonner l'individualisme colonial du visiteur. Et si cette conception d'un tel type de visiteur du musée du 19^e siècle et de la première moitié du 20^e siècle a perduré dans les récits concernant l'institution au 20^e siècle – elle avait notamment été retenue par Bourdieu et Darbel (1966) dans les années 1960 – elle semble s'être perpétuée jusqu'à récemment (Relyea 2006).

Envisager la posture par *l'écoute* du silence – plutôt que de subir ce silence – revisite cette relation entre le sujet et l'objet, entre le visiteur et la rhétorique de l'exposition, soit entre les jeux de pouvoir. D'abord, le silence amène chacun à s'écouter soi-même, à écouter son propre corps de manière à développer une rencontre avec soi :

³⁷ Pour examiner la formation du complexe expositionnel, l'auteur utilise la perspective de Gramsci concernant la fonction éthique et éducative de l'état moderne pour développer la question des relations entre le complexe et le développement du régime politique démocratique bourgeois.

³⁸ Concernant la question d'une figure coloniale, nous nous limiterons à ces réflexions pour les besoins de cette étude. Pour approfondir la notion, se référer au texte de Tony Bennett (2015).

The understanding of oneself in silence is a pre-requisite for composition and its criticism alike. The ability to listen to yourself and to hear yourself fleshly within this audition is an aesthetic position that produces the work as aesthetic moment, continually now (Voegelin 2010 : 117).

Ce soi est également constitué d'une présence à soi et au monde :

Un sujet se sent : c'est sa propriété et sa définition. C'est-à-dire qu'il s'entend, se voit, se touche, se goûte, etc., et qu'il se pense ou se représente, s'approche et s'éloigne de soi, et toujours ainsi se sent sentir un « soi » qui s'échappe ou qui se retranche autant qu'il retentit ailleurs comme en soi, dans un monde et dans autrui (Nancy 2002 : 25).

Le silence permet que le sujet soit à l'écoute de la structure du soi, se construisant dans le renvoi du soi à soi, du soi dans le monde et dans l'autre, dans une visée résonnante. Il suggère une simultanéité des sujets et des objets, qui s'entrecroisent tout de même, où chacun lutte pour son propre soi à l'intérieur de l'autre et dans le monde. Cette relation est de l'ordre de l'instantanéité et s'incarne dans l'expérience. Comme le son même, ce soi s'amplifie et se propage en faisant écho indéfiniment. Et si le soi résonne dans autrui et dans le monde, alors ce soi n'est pas une résonance repliée sur une essence charnelle non historique et non politique. Au contraire, si la résonance du soi enveloppe l'autre et le monde, ce soi recueille dans un corps pluriel et différentiel les déterminations sociales, politiques, économiques, technologiques, historiques d'autrui et du monde. Mais malgré tout, dans ce contexte, ce silence du visiteur reste l'effet d'une politique du visible, comme son écoute ou son entendement des œuvres est également l'effet d'une politique du visible.

Les possibilités de faire émerger l'identité se développent davantage lorsque le silence se brise et que le langage critique surgit :

The critical language of this speech comes out of silence into the passing ears of strangers whose relationship is their identity as fluid subjectivities. They whisper at each other and tentatively use the bridge built in silence between the phenomenological encounter and the semiotico-symbolic infrastructure of meaning to produce a tendential language and thus a tendential sociality that reflects the will and effort to communicate rather than the lexicon of communication (Voegelin 2010 : 118).

Dans le contexte muséal, de ce silence peut émerger des chuchotements des autres visiteurs à soi et faire émerger ce langage critique. Ceux-ci produiraient du sens par le langage, par un effort

volontaire à communiquer : les visiteurs s'écouter entre eux. En se mettant à écouter le lieu, à parler et à interpeller, le visiteur pratique une politique de résistance face à la discipline du musée. Autrement dit, briser le silence garantit ainsi l'indiscipline des corps et leur opposition à la manipulation par le pouvoir.

En outre, de cette politique de résistance se développent des relations plurielles s'inscrivant en correspondances, de manière à ce que le soi du visiteur se connecte au collectif entre autres à travers l'écoute de son corps. Cette socialité devient une rencontre dialogique de face à face qui mène à l'idée d'un échange immédiat et direct (Lacey 2013).³⁹ Un geste collectif se dessine à partir des actions individuelles de l'écoute de chacun, ce qui peut favoriser le collectif et l'égalitaire, lesquels se créent à partir d'une dynamique entre les corps grâce à l'écoute.

Dans un contexte silencieux, l'exposition conserve toujours un rapport hiérarchique entre le discours muséal et le visiteur. Si le dialogue n'est pas l'unique forme d'expression possible, en ce qui concerne l'expérience expositionnelle, il existe toutefois peu de liberté de parole pour les visiteurs par d'autres formes de médiation, activées ou non par les oeuvres interactives ; dans un contexte d'exposition, ces formes autres, efficaces, seraient, par exemple, de l'ordre de prestations devant un public à l'écoute (Lacey 2013), animées par des visiteurs. Par conséquent, le dialogue potentiel que pourrait permettre ce type de performance dans l'exposition ouvre uniquement la possibilité d'un partage entre individus, visiteurs, mais n'inclut pas les figures d'autorité du musée qui agissent sur la production de l'idéologie et du pouvoir.⁴⁰ Autrement dit, les visiteurs auraient la possibilité de s'écouter entre eux, mais ils ne seraient pas écoutés par l'institution.

En somme, il semble possible de dégager une manière sonore de concevoir les paradigmes du musée des 19^e et 20^e siècles concernant l'essor de l'individualisme et les récits dominants des

³⁹ À l'ère de la médiation électronique, laquelle est de plus en plus présente, cette immédiateté s'expérimente également à distance, par la radio, le téléphone, le télégraphe.

⁴⁰ Les figures d'autorité ne participeraient que dans la mesure où elles peuvent écouter en mettant à profit leur savoir. Se référer à cet effet au texte « Message ou Bruit ? » de Foucault ([1966] 1994).

études muséales. L'individualisme est tributaire du silence, dont l'importance a été négligée notamment dans la construction de l'identité du visiteur par le musée. La littérature portant sur le muséal a permis de dégager que, dans ce silence, le visiteur est confiné à une seule posture spécifique, un rôle de regardeur, qui le positionne comme agent extérieur au discours du musée. Aujourd'hui, ces formes d'identités individuelles du sujet persistent dans l'exposition, tout en côtoyant d'autres formes, tel qu'analysé dans le prochain chapitre de la thèse.

De ce premier chapitre, à partir du potentiel du silence, nous tirons déjà quelques conclusions d'une analyse de certains textes de la littérature muséale qui ont traité du modèle dominant du musée tel qu'il se présentait au 20^e siècle. Le silence du visiteur active les *paroles* officielles du musée (inscriptions textuelles sur les cartels, mais également les visites guidées et les voix enregistrées des audioguides) qui sont de l'ordre de l'intelligible et du raisonnable. La voix et la parole acceptées dans l'espace d'exposition sont celles des spécialistes qui fournissent les informations et qui connaissent la « vérité » sur les œuvres. Dans le silence ou dans une volonté de silence, le visiteur écoute et entend le discours du musée. Il prend en outre conscience de la narration officielle de l'institution à partir de la matérialité de l'objet fixe et de sa disposition dans l'exposition, laquelle favorise une compréhension par le regard. Par ailleurs, la visibilité nécessaire aux modèles d'exposition du 20^e siècle est tributaire du silence qui est intrinsèque à la transmission du discours : il rend possibles la contemplation et la compréhension discursive, dans une visée hiérarchique entre le musée et le visiteur.

Le silence est celui demandé au visiteur-observateur ; dans le silence, s'établit un contrôle des corps et du regard par l'institution selon des présupposés individualistes et capitalistes. Le silence filtre, il laisse pénétrer certains sons dans l'espace alors qu'il en repousse d'autres et parmi ceux-ci, certains qui n'appartiennent pas au musée. Les sons proscrits par l'instance sont ceux qui permettent un dialogue entre les visiteurs, dans un *désir* de partage. En effet, les voix qui s'intègrent au modèle dominant, comme les audioguides, la voix du guide ou celle du gardien et ses commandements sont acceptés dans l'espace d'exposition, tandis que la voix et la prise de parole par le visiteur ne sont toutefois pas tolérées. Ainsi, ces sons émis par le sujet écoutant qui mèneraient à redéfinir le rapport de force pour le développement d'un modèle plus égalitaire et collectif, lesquels revisiteraient la construction de l'individualité du visiteur, n'atteignent pas

l'autorité muséale et son discours. Les chuchotements qui permettent un échange entre visiteurs dans le *white cube* ne sont pas écoutés par l'autorité muséale qui n'entend pas ces paroles. Aucun auditoire ne les reçoit, sauf les visiteurs entre eux. Conséquemment, nous constatons que le musée et la salle d'exposition, au 20^e siècle, selon les récits des auteurs étudiés, ne constituent pas un espace pour une parole libre et libérée.

2. Réexaminer le musée d'art du 21^e siècle à partir du bruit

Le silence, supposé universel, est troublé par un événement sonore. Il peut s'agir d'un événement naturel (une pierre qui roule, une girouette qui grince) ou de l'émission volontaire d'un son, par un instrumentiste, par exemple.
(Schaeffer 1966 : 114)

L'autorisation des sons artistiques dans l'espace d'exposition, par la nature sonore des œuvres, met à mal cette hégémonie du silence au musée et semble vouloir redéfinir les relations de pouvoir instituées par le musée. Le son est envisagé dans sa résonance et sa raisonnance (Nancy 2002) : il se situe dans la répétition, dans l'écho et la réverbération, dans une visée d'interaction ou de partage du sens et des sens.⁴¹ Conséquemment, apparaît de la résonance et de la raisonnance le bruit, ses propriétés liées à la cacophonie ou à la musicalité. Les bruits ont notamment été définis comme l'emblème de l'inculture dans la tradition occidentale, par leur nature cacophonique, mais ces sons non souhaités guident pourtant notre conduite jusqu'à ce qu'ils deviennent familiers et s'intègrent au mécanisme de l'inconscience. La culture tente de rendre les sons purs, musicaux et intelligibles, mais la part de bruit, qui s'engage dans une *socialité* du son, existe et doit être réintroduite dans les analyses (Augoyard et Torgue 1995).

Les sons ont toujours été présents dans les expositions des musées d'art. Ils sont souvent ceux de la didactique muséale ou encore des visiteurs, ne serait-ce que par les occurrences involontaires des visiteurs (chuchotements, toussotements, etc.) ou de l'architecture même du lieu (ventilation, portes qui grincent, etc.). Ces différentes occurrences sont nommées comme étant un « bruit de fond » par Jacques Attali (1977 : 12). Aujourd'hui, les bruits ont gagné les œuvres et ils

⁴¹ La condition de résonance et de raisonnance du son se forme dans les différences, les décalages dans le sens. La résonance et la raisonnance évoluent dans un renvoi de l'une à l'autre, par le biais de conditions d'expérience, comme l'explique Nancy. Au sens littéral comme au sens métaphorique, les propriétés de renvoi du son permettent l'idée de l'interaction et du partage. Et en ce qui concerne notre étude, le partage, qui est contenu dans ce renvoi, émerge grâce aux formes du musée, de l'exposition et de l'expérience des visiteurs, qui laissent se manifester le son et qui tentent d'abolir l'ordre ; où une visée non hiérarchique et multiple est priorisée.

s'intègrent également au cœur de l'intention artistique, de la mise en espace et des stratégies discursives. Les historiens de l'art retracent souvent l'intégration des bruits dans les oeuvres avec les premières expérimentations de Duchamp (*À Bruit secret*, 1916) et celles des futuristes – Russolo ayant écrit le manifeste futuriste *L'Art des bruits* en 1913. Mais malgré tout, le bruit ne possède pas encore d'histoire artistique (Voegelin 2010).⁴²

Les sons artistiques des oeuvres rendent légitimes ces autres bruits des visiteurs et de l'architecture qui étaient proscrits par le silence, ces bruits dialoguent avec les sons artistiques : et par conséquent, apparaît un amalgame de sons pouvant être défini comme un « mixage de phénomènes sonores » (Augoyard et Torgue 1995 : 5).⁴³ Une telle importance accordée au bruit rappelle que ce tournant sonore du musée est encore sans histoire, mais qu'il contient en germe un « ordre en devenir ». Et de là, tout le musée est susceptible de devenir bruyant et cacophonique, autant de manières conceptuelles qu'expérientielles. Quelques questions se posent : alors que le silence laisse place aux sons, comment se redéfinissent les rapports entre la parole du musée et le visiteur qui écoute ? Comment le musée se fait-il maintenant entendre ? Comment les discours circulent-ils ? Et comment la communauté de visiteurs se réapproprie-t-elle une voix ?

D'emblée, Voegelin (2010) envisage le bruit comme une forme d'écoute, qui n'est pas celle du silence, mais ni celle de la musique élaborée dans une visée organisationnelle : le bruit résiste à l'autonomie et à la contemplation, lesquelles ne peuvent plus s'avérer comme des méthodes critiques et philosophiques pour appréhender l'exposition.⁴⁴ Les bruits sont des occurrences sonores radicales, de l'ordre du primitif, sans idée de progression et sans restriction. Le visiteur qui est à l'écoute de ce bruit au musée ne peut plus être guidé par les règles du discours moderniste et de la modernité. Sa perception des objets, des espaces, des matériaux immatériels et circulatoires est dirigée par la résonance des différents éléments entre eux et avec lui-même.

⁴² À titre indicatif, dans l'histoire de la musique, les bruits sont entrés tardivement dans les compositions – nous pensons au *Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky, par exemple, et ensuite, à la musique sérielle – tandis que dans l'histoire de l'art, ils ont fait leur apparition avant la musique.

⁴³ Augoyard et Torgue qui ont défini la ville par cette idée du mixage.

⁴⁴ Le rapport du son à l'espace n'est pas de l'ordre de la forme, de la représentation picturale ou installative.

Comme le souligne à nouveau Voegelin (2010), repenser les règles, celles dictées par les discours modernistes, rend les frontières floues et demande à redéfinir les fondements de l'histoire et de l'institution ainsi que les données liées au corps du visiteur : les bruits se spatialisent dans le lieu et dans le corps. Ils font vibrer ce corps, ils vibrent dans le corps et englobent tout le physique en entrant en lui d'abord par le rythme : ainsi ce rythme immerge le corps du visiteur qui est susceptible de répondre par des mouvements dissonants, sporadiques, saccadés, irréguliers. Méthodologiquement, le bruit peut rappeler davantage l'idéologie postmoderne qui est de l'ordre de la fragmentation, de la diversité, de l'ouverture, de la multiplicité. Il est susceptible de correspondre à l'hétérogénéité, mais plus précisément, à une hétérogénéité partagée qui compromet l'expérience individuelle au profit d'*expériences partagées diverses*. Car si l'exposition fait entendre et comprendre les grands récits modernistes par ses discours qui sont écoutés en silence, les bruits et les sons les rendent plus confus, indistincts ou les déconstruits, tel que nous le démontrerons.

Ainsi, nous tenterons de faire apparaître les propriétés du bruit *au* musée et *du* musée. Comme nous avons fait du silence un outil pour réfléchir le musée moderne, l'objet matériel dans l'exposition et la pureté visuelle du *white cube*, nous souhaitons penser, par le biais du bruit, les récits des auteurs en études muséales qui décrivent les formes spectaculaires du musée contemporain et revisiter la définition de l'exposition par ces propriétés. En somme, il s'agit de poursuivre la démarche théorique, débutée précédemment, sous l'angle des modèles développés par la muséologie contemporaine, postcritique (Lorente et Moolhuijsen 2015), où l'autorisation et l'intégration des sons et des bruits, notamment, font pression sur le *white cube* ou sur des modèles qui s'y apparentent.

2.1. Les bruits au musée d'art : l'idéologie du spectaculaire

Les auteurs en études muséales, qui s'inspirent de la muséologie critique et postcritique, ont étudié les structures internes du musée de manière à ouvrir ses frontières, à offrir un discours qui

met en scène une conception élargie du musée, au-delà d'une définition de l'institution comme un lieu silencieux, au service du modernisme esthétique :

Such an "opening out" of the art museum would require a renegotiation of its traditional form of authority and a new embrace of the informational networks, with its multitude of humans as well as media migrations (Dewdney, Dibosa et Walsh 2013 : 8).⁴⁵

Les formes que prend le musée d'art contemporain sont multiples et embrassent la multitude. Elles s'inscrivent en résonance avec d'autres institutions et industries de l'ordre du spectacle, au-delà de toute référence aux monuments de cérémonie, dont le temple ou l'église. Autrement dit, les différents récits démontrent que les modèles muséaux sont le symptôme d'une culture qui s'opère à travers le spectacle, au sens où l'entend Guy Debord, tel qu'indiqué par Sherman et Rogoff (1994), Hubert Damish (2000) et Hilde Hein (2006). Cette opération s'effectue par la prolifération et la multiplication des images, mais également, nous ajoutons, par l'accumulation de sons (reproductibles), au service du divertissement. Cette notion liée au spectaculaire, commune aux différentes manifestations dans la société, teinte du même fait le musée qui serait défini par des expérimentations liées au drame et à la confrontation de valeurs, selon Basu et MacDonald (2007).⁴⁶ Les musées ayant « opté pour une spectacularisation et une dramatisation de leurs propos » (Belaën 2003 : 98) sont susceptibles de prendre part à cette culture du spectacle en devenant l'un de ses instruments. Par conséquent, le musée tente de cette manière une négation de son caractère « conventionnel et historiquement daté » (Deloche 2010 : 10).

Parmi les différentes thèses, celle de Bennett (2004) conçoit le musée comme étant l'une des hétérotopies de la ville, éphémère et sensationnelle, lequel musée a été associé à la foire, au festival, aux expositions internationales, aux parcs d'attractions, soit des lieux de fête, pour démontrer les visées spectaculaires similaires de ces lieux. L'institution muséale entrerait également en relation avec d'autres sites « publics », dont les arcades, les magasins, les halls commerciaux, comme le souligne Barrett (2011) qui entre en dialogue avec Bennett. Les identités

⁴⁵ Concernant les nouveaux enjeux de la muséologie, nous référons entre autres le lecteur à l'ouvrage *Musées et muséologies : au-delà des frontières. Les muséologies nouvelles en question* sous la direction de Yves Bergeron, Daniel Arsenault et Laurence Provencher St-Pierre (2015).

⁴⁶ Les auteurs s'appuient sur l'ouverture de l'un des premiers musées universitaires, le Ashmolean ayant ouvert ses portes en 1683, pour penser l'expérimentation en fonction de l'exposition muséale.

se brouillent ; le musée assiste en quelque sorte à sa dépersonnalisation en s'apparentant à ces autres lieux, institutions et industries. Ceux-ci se caractérisent tous, le plus souvent, par l'effervescence, le tumulte et la cacophonie. En effet, ils sont tous animés par différents bruits éclectiques : des bruits de fond dont chaque son est difficilement identifiable, mais qui évoquent des sons mécaniques, des fragments de musiques, des voix et des cris du public. Évaluer ainsi cette association oblige à considérer l'imaginaire muséal comme un lieu *bruyant*.⁴⁷ Autrement dit, le musée se trouve impliqué au sein de réseaux touristiques et commerciaux, où le bruit résonne. Pour ressembler à ces institutions et industries de spectacle, agissant et interagissant avec elles, entrant en résonance, le musée emprunte des stratégies à ces dernières :

[The museums] have developed ingenious ways of communicating noncognitive attitudes, cultural habits, and even abstract ideas through the use of media technologies, non-linear aesthetic and architectural devices, and theatrical and design elements (Hein 2006 : 2).

Conséquemment, l'analogie architecturale du monument se substitue aux formes multiples du spectacle et du spectaculaire. Ce monument se dématérialise et tout l'imaginaire des frontières physiques et institutionnelles du musée est repensé. Comme ces institutions et industries, le musée d'art se présente « comme un lieu de spectacle qui sollicite le public selon les stratégies les plus courantes des médias » (Bernier 2001 : 25). Ces différentes formes d'institution et d'industries, auxquelles le musée s'arrime, s'émancipent d'une classe sociale élitiste et la parole se diffuse plutôt massivement à divers publics par le biais des médias de masse ; dans ce cas, l'importance est d'abord accordée à la valeur d'exposition plutôt qu'à la valeur rituelle (Benjamin [c.1939] 2003) qui était apportée par le silence. Comme le souligne Chris Bruce, le musée doit réviser son fonctionnement en considérant l'importance des médias de masse sur les pratiques culturelles et l'apport démocratique du savoir qu'elles procurent :

No museum can be considered a responsible citizen by being simply a bastion of high culture any more. The effect of mass media culture, in which the Discovery Channel is only a click away from MTV, E!, or CNN, is so pervasive that we are all equal under the broad banner of "Nobrow" culture. Museums have had to adjust [...] (Bruce 2006 : 131).

⁴⁷ À l'inverse, les lieux inhérents aux industries du tourisme, du divertissement ainsi que les centres commerciaux peuvent se comporter comme des musées, ce qui favorise les possibilités de mobilité et d'extension de cette institution dans le monde.

La parole du musée qui se dissout à travers les différentes voix médiatiques amène l'abolition d'une hiérarchie entre le musée et ces instances de l'ordre de la culture grand public. De fait, l'analyse des interactions entre musée et médias peut s'élaborer jusqu'aux documents de presse (journaux, magazines, affiches) (Witcomb 2003 : 110) qui offrent une voix supplémentaire et qui ajoutent à ces résonances ainsi qu'à l'intelligibilité des discours. Les auteurs en études muséales témoignent ainsi que l'idéal du musée comme lieu architectural cloisonné et unique se dissipe et n'est ainsi plus garant d'un discours spécifique : les discours s'entremêlent et se répondent. Les récits de ces auteurs laissent croire que le musée ouvre ses frontières pour rejoindre les médias contemporains et, comme ces derniers, il définit, informe, raconte et construit des arguments, tout en offrant une certaine vision idéologique et politique ; il est également à même d'encourager l'interactivité (Silverstone 1994). Mais surtout, il divertit.

La « muséité de l'art » (Ang 2015) tend à laisser place à la construction d'une parole du musée orientée vers le loisir. Dans ce cas, bien qu'il soit restreint dans ses interventions par la notion d'art, laquelle domine les choix, le musée s'émancipe tout de même de ses propres frontières pour rejoindre davantage la sphère sociale et économique. Selon Bruce, cette parole est notamment amplifiée par certains magazines pour le grand public qui classent les musées selon leur possibilité à favoriser ce loisir à partir de critères liés à l'amusement, à la nourriture ou au magasinage :

Even as most large museums in America have tried to reinvent their essentially elitist roots and to become popular, populist attractions, almost none of them started with this purpose from the ground up. In effect, the *Travel Holiday* article demonstrates how superficial this attempt to "reinvent" has been – basically an expansion of the gift shop and food services, with little structural change to the basic institution (Bruce 2006 : 131).

Dans la foulée de ces résonances, l'intérêt est également accordé aux boutiques ou aux restaurants du musée, ce qui déplace l'attention vers le potentiel économique du divertissement, au-delà des enjeux communicationnels et médiatiques. En somme, le musée n'est plus uniquement un lieu où sont déposés les artefacts historiques (Levent et Pascual-Leone 2014), associé à l'apprentissage (Hein : 2006). L'idéologie du musée est réinterprétée de manière à faire dialoguer l'éducation avec le loisir et les fonctions de plaisir ainsi que de consommation

(Hooper-Greenhill 1994). En somme, le musée donne aujourd'hui accès à l'art par ses liens étroits au divertissement ainsi qu'à son industrie.

Bruce mentionne encore que l'intérêt accordé au divertissement met au centre de l'attention l'expérience du visiteur, qui devient actif. Cette expérience est actuellement une donnée prioritaire pour le musée, elle est au cœur des préoccupations :

What that comes down to is a service economy ideal of putting the audience member at the center of the institution's mission; architectural environment, content, and presentation are inherently at the service of the visitor's pleasure. [...] It is this focus on the proactive engagement of the visitor that defines the post-museum (Bruce 2006 : 131).

Conséquemment, ces résonances du musée avec les institutions et industries du divertissement ouvrent à un nouveau paradigme de l'écoute du visiteur qui rejoue les dynamiques du pouvoir entre l'écouter et le locuteur. Dans l'espace d'exposition, l'écoute d'une parole unique est remplacée par l'écoute de multiples paroles, qui s'expriment parfois simultanément et où différentes instances dialoguent. Ce bruit abolit l'attention qui était inhérente à la contemplation dans le monument de cérémonie moderne, par le recueillement, grâce au silence, au profit de la distraction. Dans cette visée, Didier Maleuvre critique cette part de distraction qu'amène le régime spectaculaire, lequel a des répercussions sur les capacités d'attention portée à l'œuvre d'art qui s'effrite par les nombreuses stimulations des sens. Cette attention est mise au défi notamment par les sons forts et cacophoniques, qui créent des confusions, lesquels ont lieu sans arrêt :

An artwork that [...] could hold the attention of a passerby would have to be louder than our aggressively loud and distracting public ways. Every life today is in the grip of generalized aesthetic commotion where commerce, information, advertising, and propaganda pull the senses hither and thither, blanketing every square inch of available mental space. Everywhere the dazzle of fast and loud electronic media fights for our eyes and ears, keeps the mind on nervous alert, sampling everything but tasting nothing. For taste requires time and "the society of spectacle," to use Guy Debord's expression, conspires to leave the viewer no time – no pause for thought in the sensory onslaught (Maleuvre 2006 : 166).

Cette absence de temps libre, dont fait mention Maleuvre, agit comme une stratégie du musée à des fins de manipulation du visiteur-consommateur, de ses comportements et habitudes. Les propos de l'auteur entrent en dialogue avec ceux de Bruce lorsqu'il suggère que la distraction

permet un « agenda consumériste » (*consumerist agenda*) (Bruce 2006 : 139), dans une visée capitaliste. Pour saisir ce point, il faut d'abord mentionner la théorie de Veil Erlmann concernant le rapport entre attention et distraction. Les technologies modernes visuelles ont eu un impact sur la concentration : la culture de masse du 20^e siècle étant une culture de la distraction. Toutefois, l'auteur souligne qu'il existe un équivalent auditif de ces correspondances qui a été déterminé par les relations sociales capitalistes et la montée de la consommation culturelle de masse :

[...] attention and distraction are historically invariable and sharply differentiated modes of perception to which we refer whenever we distinguish between listening and hearing. But there is also a critical version that sees the relationship between attentive listening and distracted hearing as having fundamentally been determined by capitalist social relations and the rise of mass cultural consumption (Erlmann 2010 : 21).

Si l'on revisite l'argument de Chris Bruce suite aux propos de Erlmann, les pratiques muséales contribuent, dans ce cas, au développement d'une écoute qualifiée de « distraite ».

L'écoute est entièrement sollicitée, tel que le démontre le récit de Chris Bruce (2006) qui décrit l'expérience du EMP Museum de Seattle, aujourd'hui le MoPOP (Museum of Popular Culture), où l'industrie de la musique prend part aux expositions du musée. Soulignons d'abord que le EMP est un musée d'histoire qui présente la culture populaire américaine, dont le paradigme est le rock'n'roll et dont l'accent a été mis sur la créativité artistique de Jimi Hendrix, natif de Seattle, pour l'élaboration de la collection. L'institution explore de nouvelles formes de communication auprès du public qui se traduisent par une utilisation exacerbée des technologies multimédiatiques et des ordinateurs dans la salle d'exposition. En reformulant le concept du musée d'histoire, l'institution rappelle également l'expérience du parc d'attractions :

EMP is at the cutting edge of museum innovation, yet at its core it is a traditional history museum. It combines the best of history, science and technology museums, adds a good dose of the fun and energy of an amusement park [...] (Shogren 2001 : 15).

Ce rapport au parc d'attractions confirme par le fait même les thèses précédemment citées.

Il importe de s'attarder davantage sur la présentation de Bruce (2006) et de Shogren (2001) concernant l'exposition du EMP au sein duquel les objets de la musique côtoient des sons

enregistrés, reproductibles : la guitare jouée par Jimi Hendrix lors d'un concert légendaire à Woodstock est exposée aux côtés d'un moniteur qui présente le film de ce concert. Pour former une continuité historique, d'autres guitares sont mises en valeur et sont accompagnées d'un écran d'ordinateur tactile portable (MEG) avec casques d'écoute, en plus de notes personnelles de l'artiste, ajoutant une présence physique. L'univers musical de Jimi Hendrix est ainsi recréé. En outre, le Museum Exhibit Guide (MEG) diffuse 20 heures de sons qui racontent les histoires des musiciens et qui incluent la voix des commissaires comme celle des musiciens mêmes. Chaque expérience est unique et personnalisée. Il est alors possible d'entendre le son de la basse originale de marque Fender ou le son d'une guitare datée de 1830, lesquels instruments sont exposés sous des cloches de verre. Il s'agit de sélectionner le numéro correspondant sur l'écran tactile mis à disposition afin que le MEG active les données historiques et les enregistrements.

En somme, nous comprenons que toutes les composantes de l'exposition collaborent à fournir un contexte et du réel pour accompagner le film animé sur l'évolution de la guitare électrique qui est projeté en boucle sur un écran au centre de la salle. L'expérience sensible à partir d'éléments mis en scène et interactifs abolit la distance entre le visiteur et les matériaux exposés ainsi que la contemplation, à deux niveaux. D'abord, physiquement, elle se manifeste par les possibilités tactiles et les multiples sons qui entrent dans l'oreille du visiteur simultanément. Ensuite, idéologiquement, elle apparaît par la référence aux pratiques d'écoute de la musique qui rejoignent un savoir déjà acquis, ayant d'abord été façonné par des instances autres que le musée, soit l'industrie musicale, dans ce cas. Ainsi, le musée emprunte une parole déjà existante dans la sphère sociale, se l'approprie et l'adapte. Le visiteur n'apprend pas à comprendre un message singulier et spécifique, qu'il assimilerait par l'écoute de l'autorité muséale, dans une position de recueillement et de manière concentrée. Au contraire, il (re)crée, répète une ou des expériences qu'il a vécues ou qu'il peut vivre hors des frontières muséales ; ces expériences de la musique de Jimi Hendrix étant susceptibles de faire partie des pratiques (d'écoute) culturelles de la société : l'écoute de cette musique pouvant s'effectuer par le biais de la radio, des systèmes de son dans la demeure privée ou lors d'un concert du chanteur. Dans cette situation, la parole du musée reprend également des discours et des pratiques déjà existants plutôt qu'elle n'en développe de nouveaux.

En outre, la voix du visiteur peut également contribuer à cette expérience d'exposition, et ce, grâce à l'autorisation des bruits. Le visiteur peut jouer de la musique au musée à partir de l'équipement audio, des instruments, des cubicules et une scène ; le matériel étant disponible pour une expérience interactive. Ainsi, il extériorise des sons qui ont été rendus accessibles par le musée même, par la mise en espace des technologies adéquates :

In Sound Lab, fully equipped sound booths are available for groups to try their hand at being a band. Individual stations provide guitars, drum sets, turntables and pianos wired into computers that teach museum visitors how to play the instruments of their choice by following audi and LED prompts. *Sky Church*, the heart of the museum, features a stage and the largest LED screen in the world [...] that provides an ever-changing, swirling digital interpretation of the music played into the hall (Shogren 2001 : 16).

Ces formes de visites répondent à la volonté du musée spectaculaire d'offrir des expériences multisensorielles simultanées, au-delà de la vision : les notions historiques laissant place aux sensations. L'expérience est alors proprioceptive, intellectuelle, esthétique et sociale (Levent et Pascual-Leone 2014) ou encore kinesthésique, empathique, affective (Hein 2006). Mais surtout, la sensibilité de la musicalité de la voix du visiteur peut résonner dans l'espace muséal ; autorisée par le musée, cette voix permet d'être entendue par les autres visiteurs. Une expérience d'écoute et de partage dans une visée collective peut émerger. N'est-ce pas là un acte politique qui met à mal l'individualité forgée par le musée moderne élaborée au premier chapitre de cette thèse ? Ou n'est-ce pas plutôt une exacerbation de cette individualité – le visiteur interprétant la figure du musicien ou du chanteur, une personne publique ayant un potentiel de divertir ? Dans un autre ordre d'idées, le visiteur qui s'exprime par le biais de la musique peut-il obtenir une voix au sein du musée et être en mesure d'entamer un dialogue avec l'autorité muséale et le discours qu'elle véhicule ?

Suite à l'analyse des récits des auteurs en études muséales, nous convenons que les stratégies du musée sont activées par l'exacerbation du sonore et de l'écoute, laquelle est sollicitée à différents niveaux : non seulement par le discours du musée, mais également par les oeuvres bruyantes, par les éléments didactiques et par la voix des visiteurs qui doit augmenter de volume pour rejoindre ses interlocuteurs. Si de nouvelles filiations qui s'émancipent des associations obligées au pouvoir religieux émergent, les modèles spectaculaires ne semblent toutefois pas permettre d'affirmer la parole du musée de la même manière que le silence l'autorisait : contrairement à

l'expérience du silence, un nouveau discours se développe difficilement dans ces conditions bruyantes : le corps est amené à parler et à crier. Le visiteur n'écoute pas dans le but de reconnaître et de comprendre ; dans cette cacophonie, l'écoute poursuit l'expérience de sensations et de sensibilité, dans une distraction, tel que nous l'avons démontré. La rencontre des corps dans ce bruit, qui en est une d'avant le langage, est exacerbée. Sans oublier que, dans une tout autre visée, lors du port d'audioguides lors de telles expériences d'exposition, la communication entre les individus peut être ardue. Obtenir l'attention d'un visiteur demande une intervention autre que la voix, soit une interpellation à partir du corps et du toucher, puisque les sons externes à ceux inclus dans la bulle auditive créée par les casques d'écoute ne sont pas audibles d'emblée.

Ces modèles spectaculaires du musée favorisent le bruit et *font du bruit* : dans les correspondances du musée avec d'autres institutions et industries de divertissement, dans la définition même de la spectacularisation du musée ainsi que dans ses stratégies de pouvoir et de contrôle par le spectaculaire. Le modèle du musée moderne silencieux se dissipe au profit de modèles multiples et sonores. L'analogie religieuse est remplacée par des modèles de loisir, exacerbant les possibilités de distraction amorcées par le capitalisme et les pratiques de consommation de la culture de masse. Des formes plurielles émergent, aux prises avec ces récentes métamorphoses ; l'idéologie des frontières physiques et institutionnelles est repensée. Le musée est également à même de déroger à son identité moderne, il l'ouvre et l'éclate. Et conséquemment, l'expérience multisensorielle du visiteur du musée se substitue à la connaissance de l'objet ou de l'artefact.

2.2. Les bruits de l'exposition : les résonances au-delà de la *black box*

Le son et le bruit, par leur qualité de circulation, d'écho et de résonance, prennent part à l'exposition, en modifiant son expérience, tout en contribuant à des changements intrinsèques de l'institution muséale. Par cette circulation du bruit, en référence à la thèse de Labelle (2006), nous entendons par là que le son est susceptible de traverser les espaces. Non seulement il

résonne sur l'espace du musée, sur ses murs, sur son architecture, mais il suggère également une transgression des frontières et rejoint l'espace urbain, ainsi que l'espace culturel et identitaire, voire politique.

À partir de ce postulat, nous convenons que le musée comme lieu spectaculaire témoigne d'un ébranlement du modèle d'exposition du *white cube*. Surtout, l'idée de présentation de l'objet n'est plus au centre du projet muséal. Comme le souligne Hilde Hein, ce qui différenciait les musées des parcs d'attractions était la valeur de vérité de l'objet :

[...] museums are displacing the very thing that previously distinguished them, namely their presentation of "the real thing". Experience is real, but it is not a thing. [...] The classical museum collected, preserved, and presented things [...] Focusing instead on the conditions of encodement and multiplicity of interpretation, the new museum abandons itself and its guests to spectacle and fantasy (Hein 2006 : 3).

Maintenant, le « vrai » est devenu l'expérience vécue dans le lieu d'exposition (Hein 2006 : 3).

Par conséquent, l'oeuvre s'insère à même les comportements sociaux. Surtout depuis les années 1960, des oeuvres installatives, performatives, conceptuelles et, nous ajoutons, d'art sonore, qui s'émancipent des tableaux de chevalet, ont été exposées au musée d'art et ont exigé une nouvelle forme d'historicisation, de scénographie, par leur nature même, une révision du lien entretenu avec l'archive et une reconfiguration de l'espace social de l'art (Poinsot [1999] 2008).⁴⁸ Cette position qui témoigne de la disparition de l'objet en art est bien connue⁴⁹ ; les conséquences de cette disparition déplacent l'attention de l'oeuvre vers l'ensemble du lieu d'exposition. La mise en espace fait donc oeuvre. Ce changement permet notamment d'interroger aujourd'hui les notions de spatialisation inhérentes aux différentes installations, dont celles du cinéma élargi et de l'art sonore, entre autres. Plusieurs de ces installations génèrent du son, annihilant d'emblée l'importance du silence intrinsèque à l'exposition d'oeuvres picturales ou sculpturales modernistes.⁵⁰

⁴⁸ Parallèlement, rappelons que s'effectue à ce moment le développement de la musique concrète et les traitements électroacoustiques des sons (Schaeffer 1966).

⁴⁹ Nous référons le lecteur à la thèse de Dominique Sirois-Rouleau (2014) qui en fait l'exégèse tout en réfutant cette position de disparition de l'objet.

⁵⁰ Il faut également souligner l'apport des manifestations et performances qui ont contribué au devenir bruyant de l'exposition en mettant de l'avant l'aspect relationnel. Nous faisons référence notamment aux oeuvres de Rirkrit

Dans la foulée de l'intégration de ces installations dans l'exposition, la structure expositionnelle est réellement devenue bruyante, voire cacophonique par le développement de différents éléments pédagogiques sonores, tel que nous l'avons soulevé précédemment, dont des casques d'écoute ou d'autres dispositifs technologiques didactiques qui peuvent accompagner ou non les objets ou les artefacts. Et si l'exposition se compose de musique, de sons électroniques ou analogiques, de bruits mécaniques qui fusent des oeuvres mêmes ou des enregistrements, des vidéos, d'autres sons retentissent également des vrombissements des technologies qui accompagnent ces productions artistiques. Ces sons émergent des grincements, d'un frottement de matériaux entre eux, des pas des visiteurs qui doivent se déplacer entre les installations. L'exposition semble faire entendre différentes sources sonores, des bruits de sons complexes. Les déchaînements et fracas, les bruits de foule, les rires, les plaintes, les gémissements, les hurlements jaillissent également des créations mêmes. Les voix et les sons des visiteurs mélangés à ceux des vidéos et des installations, leurs résonances sur l'architecture du lieu, le rythme des différents matériaux sonores, ont développé une *musicalité* de l'exposition, dans une visée qui peut rappeler à la fois la cacophonie du bruit et la polyphonie de la fugue baroque, avec ses éléments rythmiques (syncopé, temps et contretemps) et mélodiques (hauteur, intensité et volume, durée des sons, timbre) qui se composent dans l'espace d'exposition. Par musicalité, nous entendons les possibilités d'organisation et d'harmonisation d'une cacophonie, des bruits entrant en résonance, soit des matériaux sonores qui ne sont pas nécessairement musicaux, mais qui suggèrent des caractéristiques musicales et qui aspirent, dans la résonance, à créer des rythmes, des sonorités, des cadences, des dissonances. Serge Cardinal, Martin Allard et Louis Comtois traitent de la musicalité plutôt que de la musique, comme métaphore pour analyser une bande sonore d'une oeuvre cinématographique. Nous nous inspirons de la description de cette musicalité cinématographique en l'adaptant aux modèles muséaux :

[...] s'il existe une musicalité au cinéma, c'est aussi parce que les sons (pris cette fois dans leur forme globale) se lient les uns aux autres, s'agglutinent, se superposent, créent des lignes, des paliers, des épaisseurs, des séquences. La musicalité vient donc à la fois des qualités plastiques des sons et de la complexité de leur organisation (Cardinal, Allard et Comtois 2002 : 172).

Tiravanija, par exemple, où les voix des visiteurs qui entrent en dialogue sont une donnée intrinsèque à la réussite du projet artistique.

Et le visiteur du musée qui prête l'oreille pour saisir ces matériaux sonores et les (re)composer s'inscrit au coeur du processus de la musicalité que forme le bruit de l'exposition.

Le sonore, et surtout ses possibilités de spatialisation, est l'un des facteurs ayant contribué à concevoir l'exposition d'abord comme un événement, une situation ou un environnement, ce qui amène ce type d'expositions muséales à frôler la mise en scène par une parenté au théâtre, mais aussi à s'arrimer à certains procédés issus du cinéma, entre autres. Comme le souligne Andrew Uroskie qui a théorisé la *black box* dans l'espace d'exposition d'art, cette allusion au théâtre et au cinéma a d'abord été remarquée par les changements apportés aux règles de production et de réception de l'exposition :

The kind of theatricality invoked is not the phenomenological sense of the term with which Michael Fried designated the pull of minimalist sculpture, but more the prosaic feeling of suspense with which we might await a fairground attraction or theatrical spectacle. And as with such attractions, here one may not simply enter, but must first obtain a ticket and wait in line for the performance to commence (Uroskie 2014 : 2).

Au-delà de la théâtralité, l'exposition se développe dans l'anticipation du spectateur qui se situe dans l'attente du déroulement d'un événement spectaculaire. Pour recréer ce moment précédant l'action, elle offre un espace qui rappelle la scène de théâtre ou la salle de cinéma, laquelle est « sombre » et « confortable ». Elle interroge de fait les qualités de « blancheur », de « rigidité » et d'« intransigeance » du *white cube*, pour reprendre les termes employés par Caleb Kelly (2017 : a. Listening to visual art).⁵¹ Qualifiée de *black box*, la salle de cinéma a influencé cette mise en exposition muséale qui a accommodé les pratiques de l'art vidéographique et du cinéma élargi, lesquelles ont fait éclater le *white cube* et ont obligé une ouverture de ses règles et ses codes disciplinaires. Pour résumer la pensée de Uroskie (2014), cette hybridation des modèles du *white cube* et de la *black box* au sein du musée d'art a donné lieu à une nouvelle situation institutionnelle, entre le complexe d'exposition et la salle de spectacle, entre la perception à distance et la tradition immersive. La mise en espace comme l'expérience du spectateur sont ainsi concernées :

⁵¹ Dans la version originale : « The former is dark, plush and comfortable; the latter is white, stark and unforgiving ».

These two cultural sites – art gallery and cinema theater – have long been conceptualized in diametric opposition. Within the gallery's brightly illuminated container, the aesthetic spectator navigates a physical encounter with the space of the object-cum-installation in a temporality of her choosing. The cinema's black box, by contrast, intentionally negates both bodily mobility and environmental perception so as to transport the viewer away from her present time and local space, into the narrative space of the cinematic world on screen. These two institutions, these two models of exhibition and spectatorship, would seem irreconcilable. Yet the 1990s, artists and arts institutions around the world have embraced the idea of moving-image installation to such an extent that it has already become the norm rather than the exception within contemporary art galleries and museums (Uroskie 2014 : 5).

Si les auteurs ont d'abord retenu l'apport des images en mouvement du cinéma élargi comme étant la cause de l'ébranlement du modèle du *white cube* et de l'émergence de nouvelles formes expositionnelles hybrides, il importe de souligner qu'un tel changement a été possible plus précisément grâce à la *spatialisation sonore* de ce cinéma installatif. La réflexion d'Uroskie dont nous faisons ici mention, traduite dans l'ouvrage *Between the Black Box and the White Cube. Expanded Cinema and Postwar Art*, a fait autorité en la matière. L'auteur démontre cette importance du sonore spatialisé en utilisant l'oeuvre *The Paradise Institute* (2001) de Janet Cardiff et George Bures Miller en introduction à la publication comme modèle exemplaire à son argumentation. En effectuant la description de l'expérience de cette installation, l'auteur souhaitait expliquer la manière dont le dispositif intègre des mécanismes qui se rapportent à un espace social autre que l'espace muséal, mais il a plutôt démontré que l'attention du visiteur a été principalement portée à l'immersion sonore : autrement dit, l'attention et l'entrée dans l'oeuvre ont été possibles par le son. *The Paradise Institute* évoque une salle de cinéma : un cube sombre incluant des marches, une porte et des sièges est construit à l'intérieur même de la salle d'exposition (fig. 1). À l'aide de casques, le visiteur qui pénètre à l'intérieur de cette salle est plongé dans l'univers sonore augmenté d'une salle de cinéma (fig. 2). Tel qu'il est possible de le constater dans la description qu'en fait Uroskie, l'immersion s'effectue d'abord par l'expérience d'écoute :

Cardiff and Miller recorded the audio of spatial location to the sounds we hear. While aurally isolated from the actual people around us, we hear the conversations of people who seem to surround us. There is a sense of uncanny doubling as real and recorded sounds overlap and coalesce. We hear people rutling in their seats, taking off items of clothing, and whispering to one another [...] A cell phone goes off and a woman quickly tells the callers, "I have to go, I'm in a movie." Occurring in an eerily precise stereo sound and at seemingly discrete spatial locations, the experience is quite realistic [...] (Uroskie 2014 : 2).

Ainsi, cette configuration de la *black box* et de son mode de réception au sein du *white cube* mérite d'être revisitée de manière à ce que sa structure soit pensée à partir des qualités de spatialisation du son. Lorsque la comparaison du musée aux différentes formes du spectaculaire est revisitée sous la lentille du sonore, les notions de spectacle sont évacuées pour ne conserver que l'idée de la résonance et de la circulation qui forme cette musicalité de l'exposition telle qu'évoquée précédemment, laquelle est générée par les possibilités de spatialisation du son. Pour affirmer ce point, nous nous appuyons sur la théorie de Nancy selon laquelle les notions sont ainsi réduites à leur écho, leur renvoi même qui s'opère d'un lieu à l'autre et entre ces lieux, car la nature du son « emporte la forme » :

[Le son] ne la dissout pas, il l'élargit plutôt, il lui donne une ampleur, une épaisseur et une vibration ou une ondulation dont le dessin ne fait jamais qu'approcher. Le visuel persiste jusque dans son évanouissement, le sonore apparaît et s'évanouit jusque dans sa permanence (Nancy 2002 : 14).

Autrement dit, il importe d'interroger la manière dont l'ampleur ou l'épaisseur que favorise le sonore peut servir à penser l'exposition et ses espaces selon une nouvelle perspective, au-delà du modèle hybride se situant entre le *white cube* et la *black box*. D'autant plus que si le son au musée semble de prime abord rejouer les enjeux qui avaient été ceux de la photographie et du cinéma, il présente une différence notoire qui réside principalement dans ses possibilités d'imposer une simultanéité de diffusion, une immatérialité et une invisibilité - ou une visibilité uniquement possible grâce à son dispositif.

En somme, examiner l'exposition en fonction des sons et aux bruits exige d'abord de considérer les différentes notions inhérentes à la spatialisation sonore, dont la résonance (la circulation, la mobilité, l'écho) comme une amorce au développement d'un nouveau modèle. Pour ce faire, en s'arrimant à nouveau à la pensée de Labelle (2006), nous envisageons que la spatialisation sonore permet de créer une véritable architecture à partir du son, laquelle demande souvent de chercher le désordre, le plusieurs, la multitude.

La notion de résonance implique déjà de revisiter les discours qui fixent l'exposition comme un événement, une situation ou un environnement, laquelle prime sur la monstration d'objets. L'exposition est ainsi définie par plusieurs auteurs de la muséologie contemporaine sans hiérarchie entre le chef-d'oeuvre qui prédomine et les différents éléments autres du lieu : l'oeuvre se fonde dans l'ensemble des composantes, celles-ci se répondent pour former un *environnement actif* et provoquent des interactions. L'exposition se perçoit alors d'une manière qui transcende la mise en relation de l'objet et du visiteur dans le lieu de l'exposition envisagé selon ses frontières physiques, en n'étant plus imaginée uniquement comme le fait de raconter des histoires à partir d'objets (Karp et Alpers 1991), tel qu'il a été démontré au premier chapitre de cette thèse. Parmi les propositions des auteurs en études muséales, la définition de l'exposition que fournit Glicenstein agit comme une amorce aux différentes définitions qui s'entrecroisent et que nous commenterons par la suite. L'auteur met de l'avant la notion de production de sens, lequel est inhérent au discours, qui se construit dans la mise en relation des objets :

nous considérons que le scénographe, le commissaire, le muséographe ne se contentent pas de poser des objets en un lieu, mais visent à produire du sens par la mise en relation de ces objets entre eux, avec le lieu et avec des textes ou certains éléments visuels (Glicenstein 2009 : 85).

Dans cette visée, l'exposition peut également être pensée comme « un espace social qui régule des rapports entre différents acteurs » (Belaën 2003 : 98).⁵² Ces acteurs, soit les individus autant que les objets et les artefacts, sont impliqués pour permettre un processus transformatif, dans la logique de la théorie de l'acteur-réseau (Basu et MacDonald 2007). Pour reprendre l'expression tirée de cette théorie de Bruno Latour, plusieurs « actants », soit plusieurs visiteurs, commissaires, objets, technologies, espaces institutionnels et architecturaux (Law et Hassard 1999 cité dans Basu et MacDonald 2007 : 2–3), sont mis en relation entre eux sans nécessairement pouvoir garantir la finalité du sens, du résultat. Ces éléments constituent ce que Basu et MacDonald appellent les « expositions expérimentales » (*exhibitions experiments*), en faisant référence au texte de Weibel et Latour concernant les expositions *Iconoclash* (Latour et Weibel 2002) et *Making Things Public: Atmospheres of Democracy* (Latour et Weibel 2005) présentées au ZKM.

⁵² La notion d'exposition comme espace physique est notamment de plus en plus amenée à s'éroder par les possibilités virtuelles qu'offre le Web 2.0.

Ces expositions se définissent comme une correspondance entre les groupements de personnes, les choses, les idées, les textes, les espaces et les différents médias pour reprendre les termes des auteurs. Le commissaire dialogue autant avec les guides et le catalogue d'exposition qu'avec les installations, les projecteurs et les rapports sonores du parcours.

Autrement dit, « l'acte de disposer et d'ordonner » et la mise en situation qui met « en contact plusieurs instances d'énonciation (les artefacts ou "expôts", l'institution, les commissaires, les visiteurs/consommateurs, les artistes...) » (Dulguerova 2010 : 11) devient, dans ce cas, la nouvelle définition acceptée de l'expression « exposition ». Elle révèle d'emblée sa nature intermédiaire. Jérôme Glicenstein (2009) démontre que le son et la musique font partie de cet ensemble, ce qui complète la définition de l'exposition comme potentialité de résonance. Il rappelle en outre que ce type d'événement est constitué à la fois d'« éléments verbaux », dont les cartels, et d'« éléments non verbaux », dont les commentaires audio et la musique.⁵³ Pour résumer, l'exposition se déploie ainsi de manière intermédiaire, n'étant pas limitée à ses frontières physiques, et devient un circuit d'imbrications, un système rhizomatique par une correspondance entre les espaces des salles au musée, les acteurs, le paratexte. Le discours se forme dans cette résonance de l'exposition qui accueille « une configuration de différents médias dont les relations construisent des représentations de l'espace et du temps » selon Dulguerova (2010 : 11). Dans une visée similaire à cette définition, rappelons également que, dans son ouvrage *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*, Poinot (2008) imagine l'institution de l'art et, par conséquent, l'exposition comme un non-lieu à partir des réflexions de Marc Auger. Selon lui, c'est ce non-lieu qui se rapporte à ces « espaces de la circulation, de la distribution et de la communication, où ni l'identité, ni la relation, ni l'histoire ne se laissent appréhender » (cité dans Poinot [1999] 2008 : 344) ; dans ce cas, l'institution et l'exposition ne sont plus définies « uniquement en termes spatiaux, mais comme un ensemble de réseaux discursifs », pour reprendre la pensée de Poinot ([1999] 2008 : 352). Cette description s'inscrit spécifiquement au sein des enjeux de l'époque contemporaine.

⁵³ Une nuance doit être spécifiée : l'auteur perçoit uniquement les éléments sonores de l'exposition qui sont associés à l'aspect pédagogique soutenant la compréhension des œuvres, ce qui évacue l'idée que le son peut également constituer une donnée de l'œuvre même.

Le sonore permet de faire la théorie du fonctionnement de ces types d'expositions décrites par les auteurs en études muséales qui s'émancipent d'un récit linéaire, centré sur l'objet, ainsi que des codes du *white cube* : comme la nature du son, l'exposition se structure d'une manière à générer un détachement de l'objet vers une appropriation des entours, à faire résonner ses éléments ; elle permet de porter, d'une manière différente, une attention à la spatialisation. Il s'agit d'une transformation où l'objet unique et authentique est remplacé par une multiplicité de points d'intérêt qui interagissent, en référence à la logique de Labelle (2006). Ainsi, l'exposition pourrait être pensée selon les qualités vibratoires, simultanées et omniprésentes du son. Pour ce faire, soulignons à nouveau la pensée de Nancy : « Sonner, c'est vibrer en soi ou de soi : ce n'est pas seulement, pour le corps sonore, émettre un son, mais c'est bel et bien s'étendre, se porter et se résoudre en vibrations qui tout à la fois le rapportent à soi et le mettent hors de soi » (Nancy 2002 : 22). Les propriétés du sonore amènent à considérer l'espace commun au sens et au son évoluant dans le renvoi. En effet, précisons que le sens est constitué d'un renvoi, voire de plusieurs renvois, de différentes natures, qui s'effectuent simultanément. Parallèlement, les différents éléments de l'exposition retentissent entre eux et se propagent dans les espaces comme dans les acteurs. Autrement dit, entre le sens et les éléments de l'exposition, tout comme entre le sens et le son, se dessinerait un *partage* : les composantes partagent cet espace de renvoi.

En somme, à un niveau théorique, nous croyons que les propriétés que l'on accorde au sonore permettent de comprendre sous un éclairage différent les définitions de l'exposition pensées par les auteurs s'inspirant de la muséologie postcritique et contemporaine, laquelle témoigne d'expositions qui cessent d'être silencieuses. Les différents angles abordés par les auteurs, pour définir l'exposition se rapportent à un dénominateur commun : l'importance des intrications qui se développent en résonance pour devenir cet agencement polyphonique et contrapuntique, de réponses et de renvois par une correspondance entre l'espace, les acteurs, le paratexte. L'exposition appartient davantage à une cacophonie organisée qui n'impose plus une distinction nette où tous les éléments sont inclus dans un même ensemble. Ce modèle de résonance peut offrir de premières pistes de réflexion pour analyser les nouvelles configurations de l'exposition, au-delà du *white cube* et de la *black box*.

2.3. Les bruits du visiteur : les expériences sensorielles

Si le silence du musée a favorisé le discours de l'autorité muséale ainsi que la construction du visiteur selon les valeurs identitaires et politiques liées aux intérêts de l'État-nation, le bruit exacerbe la subjectivité et renforce les comportements et habitudes déjà acquises par le visiteur *avant* l'expérience muséale, dans la vie de tous les jours, car l'entendement ne se réalise pas dans un environnement muséal bruyant ; les sons peuvent être entendus, mais ne sont pas nécessairement compris. La thèse de Voegelin confirme notre propos : « [...] the ephemeral complexity of sound that avoids classification and focuses on being heard rather than on being understood » (Voegelin 2010 : 54). L'écoute du bruit nuit à la compréhension : « I hear it as a nuisance, which stops me from hearing anything else », pour citer à nouveau Voegelin (2010 : 44). En ce qui concerne l'écoute du visiteur du musée, nous pouvons croire que les bruits empêchent d'écouter le discours émis par l'autorité muséale.

Par le fait que le bruit abolit la spécificité de l'expérience muséale, les nouvelles formes spectaculaires et bruyantes du musée constituent plutôt un moyen d'attirer différents publics (Mairesse 2002), d'en développer de nouveaux (Black 2005 ; 2015). Conséquemment, l'attention semble portée à l'importance de la quantité de visiteurs qui assure la présence du musée et son autorité parmi les institutions et industries de cette société de divertissement et de loisir. Le musée s'inscrit ainsi dans une compétition avec ces institutions et industries commerciales pour obtenir l'attention des publics :

As more and more museums position themselves to compete for mainstream audience leisure time and dollars, they inevitably adopt some of the same crowd-pleasing methods as commercial entities (Bruce 2006 : 139).

Par l'assimilation de méthodes d'autres industries et de « centres de divertissement commerciaux » (*commercial entertainment centers*) (Hein 2006 : 2), les musées favorisent des expériences qui s'apparentent à des expériences médiatiques, cinématographiques (Belaën 2003)

ou, tel que nous le démontrerons ultérieurement dans cette thèse, à des expériences musicales⁵⁴ liées au studio de son. Le musée fait ainsi résonner et raisonner en ses murs des discours et des expériences autres que les siennes pour le développement d'un public élargi, de communautés diverses (Barrett 2011).⁵⁵ Les frontières entre les publics deviennent poreuses, ce qui va de pair avec le fait que les visiteurs ne sont plus définis comme « un public à éduquer » ou comme cette « réunion de connaisseurs », mais plutôt comme des « pratiquants culturels » (Belaën 2003 : 98). Par conséquent, précisons-le, l'idée d'une construction du corps qui se développerait spécifiquement au musée s'estompe ; les corps des visiteurs ont déjà été construits par le biais de discours et d'expériences d'autres institutions et industries de divertissement. L'écoute du bruit fait éclater les différents dispositifs favorisant l'organisation des corps par le regard, lesquels étaient inhérents aux stratégies muséales. L'écoute du bruit par le visiteur renverse les différentes postures corporelles érigées par le regard et le silence au musée et tend à en proposer de nouvelles, ce que nous développerons au cours des prochaines pages.

2.3.1. Le parcours de l'écoute : la déambulation du promeneur écoutant

Le flâneur, dont l'expérience est activée par le regard, possède son pendant auditif, bien que la littérature des études muséales ou de l'histoire de l'art n'ait pas retenu une telle posture : le promeneur s'est substitué au flâneur dans l'ouvrage *Le promeneur écoutant* de Michel Chion (1993), dont nous ferons ici la synthèse afin de saisir toute l'importance d'une telle théorie pour réfléchir aux possibles postures actuelles du visiteur du musée. Mais d'abord, précisons qu'outre Chion, Voegelin (2014) est l'une des seules auteures du domaine à reprendre le phénomène de la marche comme processus expérientiel du flâneur en fonction du musée. En élaborant une étude empirique de l'écoute à partir de la déambulation au musée, qui a été réalisée à la Tate Britain et à la Tate Modern de Londres, l'auteure a examiné l'environnement sensoriel muséal en analysant dix parcours réalisés par des étudiants de maîtrise en art sonore du London College of

⁵⁴ Aujourd'hui, cette notion a rejoint l'étude de l'art sonore qui est maintenant bien ancrée dans la sphère muséale. Se référer à Rupert Cox (2015).

⁵⁵ À titre complémentaire, soulignons que, par sa mise en relation avec d'autres lieux « publics », le musée se transformerait en un site d'espace public démocratique selon l'auteur.

Communication, University of the Arts London. Des instructions écrites leur avaient été fournies et une liste de questions auditives les guidait. L'expérience a d'abord été créée pour inciter les visiteurs à *écouter* au musée.⁵⁶ Toutefois, ce cheminement empirique ne mène pas au développement d'une posture théorique de l'écoutant au même titre que l'a développée Chion, qui s'est d'abord appuyé sur l'acoulogie pour élaborer son propos. Selon la définition qu'en fait l'auteur, l'acoulogie est « la discipline qui s'occupe en mots rigoureux des sons, de ce qu'on entend, sous tous ses aspects » (Chion 1993 : 11).

Ainsi, guidé par l'écoute, le promeneur emprunte plusieurs chemins pour faire la rencontre de tout le sonore :

Nous vivons tous avec les sons. [...] Ils nous dérangent, mais aussi nous alertent. Nous agressent, mais parfois aussi nous mènent au ciel. Ils nous orientent, et nous désorientent. Et voilà ce que nous faisons avec eux : nous les négligeons, les contourignons, et ne parlons plus que de leurs sources. Ou bien de leur effet sur nous, dont nous nous enveloppons narcissiquement. Leur nature à eux, leur être sont rejetés par nous dans l'oubli ou l'indifférence. De plus nous les trions et les parquons. A certains nous mettons l'étiquette « note de musique » et aux autres, celle, irrémédiablement péjorative, de « bruit ». Grincement de porte, murmures du vent, grondements sourds des vieux ascenseurs dans leurs cages [...] (Chion 1993).

Le parcours de l'écoutant que propose Chion s'organise au-delà de l'expérience de la marche qui était déterminée par un espace physique balisé, scandé de possibilités et d'interdictions, où le regard permet la découverte et la rencontre du monde. S'il expérimente la ville par l'ouïe, la marche apparaît au promeneur écoutant comme étant sans ordre spatial précis, tel un foisonnement global, une totalité audible, où certaines occurrences ressortent du fond sonore, dont des bruits de pneus de voiture, et d'autres qui investissent ce fond sonore, dont le vent activant les matières, les objets. De cette totalité audible, émergent les détails de l'urbanité : « [Le vent] fait trembler des vitres, battre des volets, grincer des palissades autour des chantiers, claquer les drapeaux sur la façade des mairies, ou les bâches enveloppant les immeubles en réfection » (Chion 1993 : 31). Par l'écoute, la ville apparaît sans direction, sans parcours élaboré qui nécessiterait une déambulation du corps ou un déplacement ; elle se présente d'abord dans la

⁵⁶ Dans une visée autre, l'analyse de la marche sonore comme expérience de recherche-crédation a été étudiée par David Paquette et McCartney (2012) sous l'angle de l'art performatif, de l'écologie acoustique et du design urbain.

résonance et l'écho des différentes matérialités qui exacerbent l'errance et la rêverie. Ainsi, en rappelant les propos de Crary concernant l'analogie entre la déambulation au musée et dans la ville, qui a fait l'objet d'une analyse dans le premier chapitre de cette thèse, pourrions-nous croire que le musée, comme la ville, est susceptible de se révéler également sans direction ?

S'intéressant à une littérature variée (poèmes, romans, ouvrages scientifiques) autant qu'aux technologies sonores modernes (walkmans ou répondeurs), Chion offre, par cet ouvrage *Le Promeneur écoutant*, un « portrait sonore » ou un voyage du « monde moderne » (Chion 1993 : 10), dans cette visée d'errance où tous les bruits sont mis à l'épreuve d'une description, d'une analyse, d'une attention. De fait, cette notion d'errance sera reprise pour les besoins de notre étude et servira de concept opératoire pour définir certaines postures du visiteur lors des analyses d'expositions d'art sonore et de musique dans les prochaines parties de cette thèse. C'est pourquoi nous nous permettons cette légère digression concernant la définition de l'errance qui mérite d'être bien saisie. Selon Dominique Berthet, dont la pensée est reprise dans les travaux d'Alexis Lemieux, le verbe errer renvoie à « s'égarer » et à ce qui ne « se fixe pas », qui « vagabonde ». En fonction de la nature du lieu dans lequel il se situe, l'errant va ainsi « ça et là » :

Être errant c'est être, à un moment donné, sans attache particulière, allant d'un lieu à l'autre, en apparence sans véritable but. En apparence seulement car l'errance est une quête ; une quête d'autre chose d'un autre lieu qu'Alexandre Laumonier appelle le « lieu acceptable ». L'errance pose en effet un certain nombre de questions concernant le lieu, l'espace, le mouvement, le temps (Berthet cité dans Lemieux 2016 : 41).⁵⁷

C'est dans ce contexte de l'errance que le promeneur écoutant est d'abord attentif aux sons qui viennent à lui et grâce à eux, qu'il aigüise son écoute pour s'exercer à appréhender ces occurrences sonores sans subjectivisme, au-delà du langage, dans une visée non hiérarchique :

Le son serait en effet, à l'en croire, un donné naturel auquel il suffirait de s'ouvrir, lieu privilégié d'une harmonie préétablie entre stimulus et sensation, cause et effet, objet et sujet. Une harmonie dont le langage – facteur, comme on sait, de division – n'aurait même pas à se

⁵⁷ Il existe peu d'ouvrages théoriques ayant traité du sujet. Pour connaître les différentes déclinaisons de l'errance, nous référons le lecteur aux travaux d'Alexis Lemieux (2016).

mêler. C'est cette harmonie qu'il s'agit ici de remettre en cause, pour lui redonner un sens plus réel et vibrant (Chion 1993 : 12).

Ainsi, ce promeneur saisit le monde sans idées préconçues, par le vagabondage et ses expériences personnelles.

Cet individu aiguise son écoute dans la remédiation des sons par le cinéma, notamment, soit par les sons enregistrés et exploités dans un contexte autre que l'immédiateté du monde. Lors de promenades d'écoute cinématographiques, l'individu fait l'expérience de certains bruits plus « vaste[s] et puissant[s] » (Chion 1993 : 20) qui amènent les autres sons à s'absorber. De là, il fait l'expérience d'une contemplation décalée dans la mesure où les multiples occurrences tendent à se « résorber voluptueusement dans l'Unique », pour reprendre les termes de Michel Chion lorsqu'il cite en exemple le début de *La Dolce Vita* (1960) de Fellini, soit la séquence présentant les hélicoptères :

D'abord on y entend grossir le vrombissement des pales ; ensuite c'est le cri d'une nuée d'enfants enthousiastes se répandant dans la rue à leur poursuite qui monte comme une vague avant d'être absorbé dans le ronronnement du moteur, qui à son tour finira par se fondre dans un bruit plus large encore [...] (Chion 1993 : 20).

De là, ces écoutes à partir de l'expérience cinématographique permettent de redéfinir le vocabulaire du visuel où les points de vue deviennent des points de son :

J'appelle point de son (comme on dit « point d'eau ») un endroit qui débite du son régulièrement à volume constant, et sur lequel, si l'on se déplace, l'oreille prend instinctivement ses repères : le bruit est plus près, plus loin, plus défini ou plus flou, plus sourd, etc., au gré du chemin emprunté. C'est par exemple un grondement d'eau que l'on perd dans un sentier à la faveur d'une combe, puis que l'on retrouve en débouchant sur une crête. Mine de rien, et même s'il n'est pas lié au but de la randonnée (en montage, il l'est même rarement), c'est ce bruit du torrent ou de la chute d'eau qui va structurer l'immensité parcourue (Chion 1993 : 24).

Les points de son organisent l'espace, hiérarchisent les occurrences sonores et dirigent l'écouter par leurs variations. De fait, l'auteur renforce son argument en mentionnant les possibilités de remanier les sons et de modifier l'écoute au profit des points de son grâce à la technologie du Dolby stéréo où les qualités sonores deviennent exacerbées.

L'écoute du promeneur se forge ainsi à partir des possibilités technologiques d'enregistrement et de diffusion sonore, lesquelles exacerbent l'écoute *in situ*. Par exemple, l'enregistrement des sons d'un lieu et d'un moment permet de créer un paysage sonore où les sons lui apparaissent comme s'il regardait un tableau, en captant les bruits qui se réagencent grâce à l'enregistrement :

Quand [le passant] se promène dans une rue vide, et que des choses sont agitées ou secouées par la tempête, cela ne fait jamais tableau pour son oreille, et n'est pas entendu en tant qu'ensemble. Il ne pourrait dire, comme d'une vision, qu'il y a « ça et là » des sons. Il reste dans le successif, l'événementiel. C'est seulement s'il apporte un magnétophone pour enregistrer ce qui se passe que, plus tard, à la réécoute en studio, le tableau lui apparaîtra. Alors seulement, à travers les haut-parleurs, la rumeur de fond de la cité, que le promeneur oubliait *in situ* ou sous-estimait, se fera plus sensible, plus présente, elle remontera du fond de son écoute. C'est d'ailleurs une des nouveautés qu'amène l'enregistrement de ce que l'on appelle environnement sonore : il fabrique un paysage avec ce qui n'a jamais été perçu comme tel *in situ*, en réagglomérant des éléments que séparait l'audition directe, et en faisant percevoir de manière plus intense les bruits de fond, dont la présence fonctionne alors sur l'ensemble comme un principe totalisant, unifiant (Chion 1993 : 33).

Selon le type d'équipement choisi, l'enregistrement organise, filtre, tente de restituer les sons et les expose à l'auditeur qui peut alors parcourir le « tableau sonore » par son oreille. Précisons toutefois que techniquement, un décalage se perçoit dans l'impossibilité de l'enregistrement de rendre l'exactitude du son, soit d'emporter avec soi le son entendu dans la nature. Selon le micro utilisé, le son sera plus aigu et strident, plus rond ou plus dense, etc. Ainsi, le son enregistré, comme l'image photographique, ne reproduit pas exactement le réel, alors que l'on exige souvent de ce son qu'il soit fidèle à la réalité.

Par les qualités d'ubiquité du son, l'expérience du son reproduit n'est plus uniquement tributaire du lieu physique, soit des limites d'un tracé dans la ville ou, nous ajoutons, du parcours muséal, par exemple. Le lieu d'écoute devient multiple : l'enregistrement est susceptible de le réactualiser grâce à la diffusion par le casque d'écoute, il peut également être expérimenté dans le studio de son ou encore dans le lieu domestique, à travers le système de son, le tourne-disque ou le lecteur CD, ou encore, par le biais de la radio, de manière médiatisée. Dans ce contexte, le lieu d'expérience réel de l'écoute est dissocié de ce qui est entendu.

Un second décalage s'opère, car ce lieu d'écoute *in situ* n'est plus orienté principalement par la spatialité d'un emplacement construit. Ainsi, le tableau sonore n'apparaît pas de manière immédiate, simultanée et entière à l'auditeur. En le parcourant, il prend conscience que ce tableau est d'abord balisé dans le temps, par une linéarité temporelle, apparaissant grâce à l'enregistrement : contrairement à un tableau visuel où le regard peut « errer spatialement dans une démarche exploratrice, en allant de détail en détail » (Chion 1993 : 26) sur la toile, l'écoute est intrinsèque à cette linéarité temporelle. Pour Chion, le son est une surface ainsi qu'une masse qui se transforme en s'épaississant, en s'affinant ou en se dispersant. Cette masse ne peut toutefois pas être parcourue naturellement par l'oreille, dans une spatialité sonore.

Les moyens de diffusion sonore accentuent ce décalage entre ce qui est à voir et ce qui est à l'écoute lors de l'expérience d'écoute :

Tandis que devant la mer on entend et on voit tout à découvert : aussi prend-on pour habitude de penser que le son de l'océan et sa vision racontent point par point la même chose, et que pour avoir un équivalent sonore de la seconde il suffirait d'enregistrer le premier. De là, ces cassettes de bruits de la mer que vendent des petits labels spécialisés dans le son environnemental. Souvent même on se promet, revenu à la ville, de diffuser chez soi, en continu, ces cassettes de bruits d'océan – eau de Lourdes sonore dont on attend la régénération. L'avez-vous fait ? Personnellement je n'ai jamais réussi à laisser tourner ce genre de document plus de dix minutes. Peut-être parce qu'une installation courante n'est pas adaptée, et qu'il y faudrait un réseau, une tapisserie de haut-parleurs dans tout l'appartement [...] (Chion 1993 : 25).

Cet exemple rappelle que l'installation de haut-parleurs dans l'espace domestique ne peut permettre l'immersion que propose réellement l'immensité de l'océan.

En somme, étant étrangère à la littérature des études muséales, la thèse de Michel Chion concernant ce promeneur écoutant, qui offre une analyse de la manière d'écouter *in situ* et à partir d'enregistrements, qui interroge également l'appropriation du parcours par l'écoute, pourrait devenir opératoire dans un contexte d'analyse de l'expérience de la déambulation dans l'espace d'exposition et de l'écoute des sons enregistrés (des oeuvres et des audioguides) ainsi que des sons résonnants sur l'architecture même du musée. Un visiteur averti de la pensée de Chion reconnaîtrait les points de son et les rendrait utiles à sa compréhension lors de l'expérience. Cette pensée permet par ailleurs de revisiter la construction du corps de ce visiteur au musée, par

l'écoute : le visiteur appréhenderait alors le parcours non plus d'une salle à l'autre, dans une trajectoire directionnelle, mais de manière désorganisée et simultanée, dans l'errance, guidé par ces points de son et la temporalité de ceux-ci. Par conséquent, nous pouvons alors imaginer qu'une notion, que nous élaborerons davantage dans les prochains chapitres de cette thèse, émerge implicitement de cette description de l'expérience inhérente à la pensée de Chion et peut devenir une méthode efficace pour l'analyse de l'écoute du visiteur : le *mixage*. Ainsi, le visiteur, par l'écoute au musée, est susceptible de créer son propre mixage de sons ; il reçoit les différentes occurrences sonores simultanément, *in situ*, mais les agence lui-même au gré de ses propres repères sonores.

Déjà, pour approfondir ce rapport au mixage des sons par l'oreille, nous croyons que dans l'espace muséal, le parcours pourrait s'élaborer davantage en fonction de la spatialisation des sons que rendent possibles les différentes technologies des systèmes de casque d'écoute et de haut-parleurs, surtout au sein de dispositifs de l'ordre du cinéma élargi, pour le développement d'une expérience susceptible de s'émanciper de la marche directionnelle balisée. Autrement dit, ces deux systèmes de diffusion, casque d'écoute et haut-parleur, mènent à une transgression de la localisation des sons par les effets de spatialisation qu'ils permettent :

[...] le principe de la localisation des sons dans l'audition par casque change complètement par rapport à ce qu'on pouvait éprouver avant le son retransmis. Il ne s'agit plus, en effet, dans les mixages actuels, qui distribuent des instruments sur deux pistes, de situer réellement une source, mais de répartir en éventail des sonorités dans un espace abstrait, espace plus interne et mental qu'objectif (Chion 1993 : 127).

Dans le cas de l'expérience muséale, les sons en « différencié » s'introduisent auprès de ceux « émis en direct » (Chion 1993 : 129) dans un même lieu architectural, lesquels arrivent d'emblée à l'oreille du visiteur. L'immobilité ou encore, un déplacement non directionnel, dans l'idée d'une déambulation d'aller et retour plutôt que d'un déplacement d'un point à l'autre, serait susceptible de façonner davantage les comportements du visiteur lors de l'expérience d'exposition. En outre, il serait également possible de penser que le corps se construirait dans un rapport de *proximité* entre l'auditeur et ce qui est à l'écoute, plutôt que de distance, tel que le résume Erlmann lorsqu'il explique la thèse de Michael Bull : « hearing, more than any other sense, that appears to perform

a "utopian" function in the desire for the proximity and connectedness » (Erlmann 2004 : 8).⁵⁸ Selon Erlmann, le potentiel que renferme cette proximité permet de repenser les manques du modèle capitaliste. Est-ce ainsi possible de croire que l'écoute, par les nouveaux modèles d'exposition propres à la diffusion sonore, reconstruit le corps politique et institutionnalisé ? Comment l'écoute favorise-t-elle ou non le corps comme un objet de savoir, une donnée historique de connaissance et d'investigation pour l'appréhension du monde par l'ouïe ? Déjà, la pensée de Voegelin fournit quelques réponses en réfléchissant à l'individualité et à l'identité culturelle ou nationale fixe et imposée qui laisse place, grâce à l'écoute, à une dynamique entre le sujet et les choses dans le monde et qui encourage le collectif autrement que par le langage ; c'est alors le corps même qui se relie au collectif, s'émancipant des présupposés politiques :

Listening produces me as a dynamic subjectivity intertwined with the dynamic things that are thinging the life-world rather than in relation to a substantial and permanent vis-à-vis of a transcendental world. Any connection of myself to another thing or subject ensues in this dynamic. The sonic self finds the collective from his solitary agency of listening through his body rather than through language, because of it rather than in spite of it, and it is his effort to communicate, to belong, that is the belonging rather than an assumed and preordained position of national or cultural identity backed by an *a priori* language (Voegelin 2010 : 94).

Ainsi, nous pouvons croire que le *désir* de partage que contenait le silence serait susceptible de devenir un réel partage. Nous évaluerons ces premières pistes de réflexion dans la seconde partie de cette thèse à partir de l'analyse d'expositions.

2.3.2. Du régime panacoustique et autres modèles d'écoute

Parmi les modèles d'exposition du musée spectaculaire énoncés par la littérature en études muséales, les thèses, dont celle de Crary, concernant l'importance du régime panoptique pour la construction d'un corps manipulable et contrôlé par les facultés d'observation, ont été révisées par certains théoriciens des expositions, dont Bennett. La pensée de ces auteurs est susceptible d'ouvrir indirectement à une réflexion qui concerne les possibilités de l'écoute dans un contexte

⁵⁸ Michael Bull (2004) a effectué une corrélation entre les usagers du baladeur (*Walkman*) et le flâneur postmoderne en défendant l'argument selon lequel l'écoute permet un rapport de proximité.

d'exposition, tel que nous le démontrerons. D'abord, Bennett (1995) suggère que le modèle disciplinaire de confinement doit être revu à la lumière des exigences du musée. Pour lui, la surveillance serait rendue efficace lorsqu'elle est renforcée par le spectacle de l'exposition.⁵⁹ En d'autres termes, l'institution d'exposition doit remplacer l'institution de confinement, car la société du 19^e siècle aurait eu tendance à devenir spectacle plutôt que surveillance, comme Foucault l'a proposé. Bennett établit une analogie entre le panoptique de Bentham et l'exemple du Crystal Palace. Il importe de rappeler l'idée de Bentham selon laquelle le bâtiment, peu importe sa fonction exacte, autorisait une visibilité totale et continue de ses occupants afin que ceux-ci soient constamment sous le regard des surveillants (Szendy 2007). L'occupant est alors amené à imaginer qu'il est sous surveillance de manière ininterrompue. Dans l'exposition, si les technologies de surveillance existent, elles s'intègrent au spectacle et doivent être pensées selon une intrication où les relations sont plus complexes et nuancées. Alors que dans le panoptique, tous les individus peuvent être vus, dans le complexe d'exposition, tous sont susceptibles de voir, activant ainsi le rapport au spectacle et à la marchandise. Ainsi, le complexe d'exposition qu'est le Crystal Palace est un dispositif ayant des fonctions à la fois de surveillance et de spectacle, ce que confirme Davidson repris par Bennett :

The Crystal Palace reversed the panoptical principle by fixing the eyes of the multitude upon an assemblage of glamorous commodities. The Panopticon was designed so that everyone could be seen; the Crystal Palace was designed so that everyone could see (cité dans Bennett 1995 : 65).

Le Crystal Palace s'inscrit dans la volonté de rendre le pouvoir du regard un spectacle pour tous. Ce dernier point semble à même d'expliquer le fonctionnement des formes spectaculaires du musée où les notions inhérentes aux corps manipulés et contrôlés se sont dissoutes dans la mise en valeur du « complexe muséal » qui, exhibé dans son entièreté, devient objet du regard ; le pouvoir se déplaçant ainsi vers le visiteur qui active cette mise en valeur du spectaculaire muséal par son regard. Autrement dit, l'organisation des dispositifs de pouvoir construite par le lieu laisse place à l'exacerbation de la visibilité.

⁵⁹ Le complexe d'exposition évolue en parallèle au modèle carcéral, les deux ayant été développés de la fin du 18^e siècle au milieu 19^e se chevauchent parfois.

Le pendant sonore du panoptique existe, bien qu'il n'ait pas été rendu opératoire par les études muséales. Et une attention portée à celui-ci démontre que son idéologie rappelle davantage le Crystal Palace par le potentiel d'accessibilité au plus grand nombre et les possibles développements plus égalitaires et collectifs du pouvoir. L'ouvrage *Sur écoute : esthétique de l'espionnage*, de Peter Szendy (2007), explique ce pendant du panopticon, le « panacoustique » de Jeremy Bentham, qui fonctionne tout de même de pair avec le dispositif du panoptique.⁶⁰ Outre l'intérêt de Szendy, le panacoustique n'a pas fait l'objet d'une étude approfondie, car il aurait ses limites selon Foucault ; il serait seulement un appoint au panoptique, car il n'empêchait pas les prisonniers d'entendre le surveillant :

Bentham, dans sa première version du Panopticon, avait imaginé aussi une surveillance acoustique, par des tuyaux menant des cellules à la tour centrale. Il l'a abandonnée dans le Postscript [1791] peut-être parce qu'il ne pouvait pas introduire de dissymétrie et empêcher les prisonniers d'entendre le surveillant aussi bien que le surveillant les entendait (Foucault 1975 : 235, note 2).

Toutefois, dans une visée qui pourrait faire référence au Crystal Palace, Szendy a élaboré le concept en expliquant que Bentham ne visait pas directement la surveillance avec ce dispositif, mais d'abord la *communication* des ordres : le panacoustique aurait ainsi favorisé la « communication, la transmission entre surveillants et surveillés, dans le contexte d'un travail organisé » (Szendy 2007 : 36). La surveillance est permanente dans ce système, mais ce dernier ne vise pas à connaître les secrets des occupants ; le principe s'inscrivant dans une histoire plus englobante de l'espionnage.⁶¹

Toujours selon Szendy, qui reprend les propos de Bentham, la voix qui résonne est à la fois celle des prisonniers et celle des gardiens :

Pour épargner l'exercice pénible de la voix qui pourrait sinon être nécessaire, et pour éviter qu'un prisonnier puisse savoir que le surveillant est occupé avec un autre prisonnier ailleurs, un petit tuyau d'acier pourrait relier chaque cellule à la loge de surveillance [...] Au moyen de

⁶⁰ Le concept est déjà en germe dans le projet Inspection-House de Bentham (1787), sans qu'il n'ait été explicitement développé par le philosophe à l'époque.

⁶¹ Pour une étude plus approfondie de la surveillance acoustique, nous référons le lecteur au texte de Zbikowski (2002).

ce dispositif, le moindre soupir de l'un pourrait être entendu par l'autre (cité par Szendy 2007 : 36).

Mais si cette voix est susceptible de devenir, par sa transmission, une instance autoritaire surveillante, la discipline étant réinstaurée grâce à elle, nous croyons, suite à l'analyse de ces exemples, qu'elle permet plutôt une mise en commun des voix du gardien et du prisonnier pour une exacerbation du lieu, lequel est mis de l'avant grâce aux différentes résonances, dans un jeu de réponse. Faire référence au pendant sonore du panoptique pour comprendre le fonctionnement muséal et ses relations de pouvoir a le potentiel de renverser ou du moins de contester les formes de pouvoir du musée à sens unique. Par l'importance accordée d'abord à la communication, le principe du panacoustique semble révéler une correspondance plus égalitaire, collective, voire démocratique, où le pouvoir n'est plus centralisé.⁶²

2.3.3. L'éclatement de l'individualité du visiteur

La posture esthétique oculocentriste du visiteur comme observateur, lequel était associé à une classe bourgeoise et élitiste, comme l'ont démontré plusieurs auteurs en études muséales (Bourdieu et Darbel 1966 ; Bennett 2004) que nous avons analysé précédemment, se diversifie au sein des modèles spectatoriels, lesquels ouvrent les frontières muséales au-delà du *white cube*. Surgissent *des* postures du visiteur qui s'émancipent de la modernité et qui reflètent davantage les conditions actuelles d'un corps résonnant, tel que nous l'analyserons davantage dans les prochains chapitres de cette thèse.

⁶² Dans cette visée, d'autres modèles inhérents à la pensée foucauldienne peuvent également servir à réfléchir à l'expérience de l'exposition selon les qualités et les conséquences de l'écoute, dans une visée qui organise la perception selon le renvoi et la résonance, où les formes d'organisation du pouvoir semblent redistribuées. Parmi ceux-ci, le texte « Distance, Aspect, Origine » de Foucault (1968) revisite la distance entre les figures de domination et de dominé, dont les rapports sont activés par les lieux, à partir du regard. À travers une lecture de l'œuvre *Parc* (1961), de Philippe Sollers, Foucault présente la limite, l'ouverture, la transgression et les rapports d'un objet à l'autre comme les fondements à l'articulation discursive ; la distance étant abolie entre l'intérieur et l'extérieur des objets. De l'image du labyrinthe ou du miroir qui est évoquée pour expliquer ces modulations des espaces chez Foucault, un modèle résonnant est susceptible d'émerger. Toutefois, nous nous limiterons à cette mention pour les besoins de cette étude.

Déjà, rappelons que dans une volonté d'accessibilité de l'institution muséale et d'engagement pour l'éducation, la muséologie contemporaine décloisonne le pouvoir centralisateur et développe de nouveaux publics diversifiés, dont nombre d'individus n'étaient pas, à l'origine, des visiteurs de musées. Dans la lignée de la philosophie de Bourdieu, Barrett (2011) rappelle que le musée est une reproduction de la culture, de l'éducation et des systèmes sociaux pour les visiteurs. Si le musée a maintenu les inégalités sociales, surtout en Europe, dans la seconde moitié du 20^e siècle, une nouvelle relation entre le musée et le public s'établit aujourd'hui. Alors que les modèles soulignés par la muséologie contemporaine, liés aux industries du divertissement, du loisir et du tourisme, s'engagent dans cette volonté de diversification des publics, celle-ci mène à l'émergence de figures plurielles du visiteur, d'un point de vue social et politique. Nous soulignons que le visiteur de musée est à la fois celui de la foire, du parc d'attractions, du cinéma, du concert de musique, du théâtre ; l'individu intègre l'un et l'autre des lieux, des institutions ou des industries sans contraintes (Bennett 2004). Émergent alors *des* types de visiteurs au musée qui correspondent et s'unissent dans une visée collective, lesquelles sont susceptibles de faire contrepoids à la posture du visiteur unique et individuel.⁶³

Par conséquent, les corps des visiteurs se construisent à partir de tous ces lieux à la fois, institutions et industries. Jusqu'à maintenant, la figure du consommateur touristique et de loisirs, qui renvoie aux habitudes de consommation dans la vie quotidienne et qui provient de classes sociales diverses, scande les travaux de la muséologie contemporaine (Hooper-Greenhill 1994). Ces postures se sont inscrites dans les relents du flâneur. À la modernité, ce dernier était menacé de disparition par les développements industriels, urbains, la consommation, les nouvelles fonctions économiques et symboliques des images et des produits (Crary 1994) ; ainsi, les passages empruntés par le flâneur se sont transformés en espaces de consommation et ont modifié considérablement les relations entre l'individu et la société, ainsi que les habitudes culturelles et visuelles (Tester 1994). Certains auteurs (Friedberg 1993) ont d'ailleurs effectué un parallèle entre le grand magasin et les dispositifs cinématographiques et télévisuels en démontrant l'analogie architecturale. Ces métamorphoses de l'environnement ont également atteint les lieux

⁶³ Pour des réponses plus approfondies et actuelles concernant les publics et les communautés au musée, nous référons le lecteur à l'ouvrage muséologique de Daignault et Schiele (2014) ainsi que de Malm et Wik (2012).

muséaux, menant à la prolifération d'images, d'écrans et de sons spatialisés dans l'exposition, entre autres, qui offre une expérience immersive et spectaculaire.

En somme, les types de visiteurs se rejoignent dans la figure de l'amateur, cet homme « quelconque », impressionnable et lui-même « répétable » à l'infini, qui se meut d'un lieu à l'autre, du musée aux lieux touristiques et commerciaux (Déotte et Huyghe 1998). Du point de vue de l'écoute, cet individu aiguise son oreille au sein de ces lieux, autant par l'expérience de l'art sonore que par les concerts rock. Dans cette porosité entre les lieux, ces visiteurs apprennent à aiguïser leur écoute de manière à entendre un environnement rempli de sons d'origines diverses qui s'entremêlent et peuvent mener à une cacophonie.

2.2.4. La parole du visiteur

Au musée, lors d'expositions bruyantes, ce visiteur écoute et est à l'écoute de résonances, d'un partage, d'un renvoi par le biais de différents « bruits ». Le silence n'est plus demandé au visiteur au sein du musée spectaculaire ; au contraire, on exige de lui une participation, on lui propose de créer lui-même ce bruit. Le visiteur peut laisser libre cours à sa parole. Il peut également exprimer des bruits par son corps et des cris par sa voix qui se répercutent sur l'architecture, sur la matérialité extérieure à lui-même et jouir d'un certain pouvoir sur l'environnement sonore. Toutefois, lorsqu'il y a saturation de sons et lorsque la voix est bruit, la parole peut difficilement s'exprimer et permettre le discours. Les bruits n'autorisent pas les visiteurs à s'entendre l'un et l'autre, dans le but de développer un discours tel que nous l'avons démontré. Dans une telle cacophonie, le visiteur ne peut pas non plus écouter les bruits de son propre corps au sein duquel l'écoute peut se neutraliser. Il n'y a pas ou plus de légitimité par le langage. Ce visiteur est susceptible d'être étourdi par la force de l'expérience et des sensations. Le bruit au musée semble alors renverser le paradigme de l'écoute.

Une analyse du bruit ouvre à une volonté de communiquer, de la part du visiteur, dans un système qui demeure tout de même mis en place par et pour l'institution dominante. Car bien que

la voix du visiteur soit bruit ou que la parole ne s'exprime que par des chuchotements à autrui, les rôles entre dominant et dominé ne s'inversent pas : le visiteur n'est pas écouté par l'autorité muséale et ses acteurs qui, de fait, conservent le pouvoir de diffusion et d'orientation du discours. Dans l'absolu, si ces moyens permettent au visiteur de s'approprier l'espace par le son, ces bruits du visiteur ne sont pas susceptibles d'agir comme un contrepoids aux stratégies discursives de l'exposition, pour renverser entièrement la relation linéaire et unidirectionnelle dominant-dominé. La communication reste à l'état d'illusion.

Autrement dit, si les bruits provenant des visiteurs sont tolérés, ils ne contribuent pas à l'élaboration d'un discours qui renverserait les schèmes du pouvoir dominant-dominé, ni à un possible dialogue. Ils contribuent tout au plus à compliquer l'écoute du discours officiel. Dans un tel contexte où plusieurs sons émanants du visiteur sont permis, mais que son discours ne puisse se développer dans un contexte bruyant, les paroles officielles du musée, la narration de l'oeuvre se brouillent aussi, au profit de l'expérience, de la mise en valeur exacerbée du corps du visiteur et de la résonance de ce corps. La voix et la parole des spécialistes peuvent sembler plus diffuses : tel que le souligne Voegelin, la « vérité » unique a laissé place à des vérités, plus subjectives, supportées par l'exacerbation d'expériences multiples, dont l'expérience de proximité et de soi lors de l'approche d'une oeuvre, entre autres, de manière à se situer davantage dans un lieu d'écoute au présent : « There it develops the locality of hearing rather than the future of listening » (Voegelin 2010 : 43). Ainsi, si la communication n'est pas renversée et que la parole n'est pas laissée au visiteur, il demeure que les voix du discours dominant se mélangent aux voix des visiteurs et forment une cacophonie. C'est dans cette visée que semble émerger un modèle plus égalitaire et collectif, lequel se réalise toutefois hors des possibilités d'entendement des discours.

Conclusion

Le silence et le bruit n'avaient pas servi, jusqu'à alors, à revisiter la littérature sur le musée et l'exposition de manière à développer autrement les discours critiques. Considérée dans l'ensemble, l'écoute du silence et du bruit au musée exige un glissement de l'intérêt accordé à l'autoréférentialité et à l'autonomie de l'objet vers une subjectivité qui positionne le visiteur au centre de l'analyse ; l'objet même qui était pensé comme monument de matérialité et de fixité, voire de finalité, tend à être envisagé davantage comme une « production dynamique », intégrant de fait le visiteur. Par conséquent, des pensées et des gestes de résonances se substituent à la mise en présence, à l'ostension qui définit le visuel. Ainsi, le développement d'une méthodologie critique fondée sur le silence et le bruit nous engage d'abord à redéfinir les discours dans un rapport de subjectivité et de proximité plus grand avec le visiteur, avec ses convictions personnelles immédiates, ses connaissances propres. Il semble qu'il soit déjà possible d'avancer l'idée selon laquelle le son et l'écoute ont le potentiel de forger d'abord des expériences collectives qui interrogent et critiquent l'individualité des sociétés capitalistes. S'il a été illustré par le prototype incarné par le EMP Museum, ce paradigme du musée de musique est également le propre du musée d'art, lorsqu'il accueille des expositions dites *blockbuster* ou encore, des expositions, dont la thématique rejoint l'art sonore ou la musique, tel que nous l'analyserons dans la prochaine partie de cette thèse. En somme, un *désir* de partage dans un contexte silencieux tend à laisser place à des possibilités plus grandes de partage, dans une visée collective.

Plus précisément, nous retenons de l'analyse effectuée dans cette première partie que les auteurs des études muséales du musée moderne et du modèle du *white cube*, en tant que lieu élaboré pour l'art, présentent une expérience auditive aseptisée où l'écoute du discours muséal, un discours spécifiquement développé et orienté vers la mise en valeur de (l'histoire de) l'art et de l'esthétique, et vers les oeuvres *visuelles* de l'art, s'effectue en silence. Ce modèle muséal qui demande, par ce silence, d'écouter le discours émis par l'autorité institutionnelle, s'inscrit dans la lignée d'une histoire de l'écoute qui, depuis plusieurs siècles, a prôné le silence pour transmettre la parole religieuse. Les récits ont démontré que le *white cube* substitue le discours et la parole,

jadis dominés par la religion, par l'imposition d'un discours et d'une parole sur (l'histoire de) l'art et de l'esthétique. Les corps sont disciplinés selon ce discours.

Récemment, les récits issus de la muséologie critique et postcritique montrent des formes ouvertes du musée d'art qui se sont développées par l'appropriation, par l'institution, du fonctionnement de différents lieux spectaculaires de la société, ces lieux hors de l'art, liés au divertissement, dont témoigne notamment l'intégration des possibilités de la *black box* dans l'espace muséal. L'écoute n'est alors plus portée sur le discours de l'autorité unique, voire absolu, de l'institution ; elle renvoie à la perméabilité et au partage des pratiques générées par les institutions et industries de divertissement. Au sein de ces modèles multiples et cacophoniques, l'écoute est au service du développement de l'expérience – la subjectivité étant alors présente, *a priori* – laquelle est favorisée par et dans le bruit. Le discours muséal spécifique sur l'art est alors brouillé par les expériences qui s'entremêlent et résonnent grâce au va-et-vient du visiteur qui intègre ces différents lieux de divertissement et d'art et qui, par l'écoute, fait dialoguer les discours et les pratiques multiples. La littérature muséale présente ces modèles qui sont multiples et cacophoniques de manière tacite. Sans jamais faire mention du sonore, la littérature suggère le parasitage constant du bruit et de ses propriétés dans les interstices de la pensée comme de la pratique. Autrement dit, une pensée du bruit utilisée pour réfléchir aux modèles muséaux met en valeur certaines caractéristiques de ces modèles, tels que la résonance, dans une visée non-hiérarchique et plurielle, dans une volonté de simultanéité, de renvoi et de circularité.

Ces modèles muséaux ouverts, et ceux évoquant les réminiscences de la *black box*, peuvent s'inscrire dans une histoire récente de l'écoute qui n'a pas encore fait l'objet, jusqu'à maintenant, d'une attention particulière et dont nous avons tenté d'en poser les premières assises. Par conséquent, nous pouvons prétendre que le corps des visiteurs n'est plus ancré dans un régime disciplinaire imposé à partir du regard : l'écoute des sons et des bruits favorise la figure du promeneur écoutant ou les modèles du complexe d'exposition et du panacoustique, lesquels contiennent en germe un potentiel de développement de comportements et d'habitudes liés davantage au collectif, à l'égalitaire et au démocratique. Mais il semble que si ces modèles s'élaborent par le biais du sonore, leur fonctionnement est influencé à l'origine par des modèles visuels déjà existants (le promeneur écoutant se référant au flâneur, le dispositif panacoustique

renvoyant au panoptique), lesquels suggèrent une analyse qui prend pour point de départ les habitudes culturelles de la contemplation, de la mise à distance, de la déambulation, entre autres, ce qui témoigne de l'emprise sous-jacente du sens hégémonique qui tend à persister, dans une visée de survivance.

II. L'EXPOSITION DE L'ART SONORE : les pratiques d'écoute du *white cube* à la *black box*

3. À l'écoute du silence

Sous un angle pragmatique, nous analysons dans ce chapitre un cas d'étude majeur qui interroge le silence du *white cube* à différents niveaux : *Soundings: A Contemporary Score* (2013), qui s'est tenue au Museum of Modern Art du 10 août au 3 novembre 2013, s'inscrit comme étant l'exposition ayant canonisé l'art sonore au musée⁶⁴. Rappelons que certaines manifestations au MoMA concernant l'art, les sons et la musique en rapport à la collection d'œuvres du musée ont été présentées lors des années précédentes, dont l'événement *Looking at Music*. Selon le communiqué de presse (Jackson 2008), l'exposition, qui met en scène 40 œuvres installatives, musicales et vidéographiques tirées de la collection du MoMA de 1965 à 1975, souligne l'importance de la connaissance musicale des artistes et de leur expérience pratique du groupe musical. Elle fait dialoguer la caméra portable et la guitare électrique en démontrant que l'apparition de ces technologies coïncide dans les mêmes années. La commissaire de l'événement, Barbara London, commissaire également de l'événement *Soundings*, ne manque pas de souligner les correspondances entre la musique et les nouvelles expérimentations à l'époque. Dans la foulée de ce premier événement, le MoMA a développé *Looking at Music: Side 2* (MoMA 2009) et *Looking at Music 3.0*. L'événement *At the Crossroads of Art and Sound* (2011), qui s'inscrit dans le projet *Looking at Music 3.0*, met en valeur des travaux d'artistes qui exploitent les avancées technologiques musicales (Jackson et Doyle 2011). Ceux-ci renvoient le plus souvent à des sphères hybrides, entre la musique expérimentale, électronique et l'art sonore. Parmi les artistes se trouvent John Cage, Brian Eno, David Byrne, Christian Marclay et John Zorn⁶⁵. Une analyse du matériel discursif de l'exposition (Jackson et Doyle 2011 ; MoMA 2017d) révèle que le musée

⁶⁴ L'analyse de cette exposition est fondée sur une sélection de près de 70 articles et blogues ainsi que d'un podcast d'entrevue qui met en scène les commissaires ainsi que le catalogue d'exposition. Les références les plus pertinentes ont été ajoutées à la bibliographie jointe à la fin de ce document. La majorité de l'information se situe dans la description matérielle des œuvres ou, dans quelques cas, dans la biographie des artistes. Si l'exposition a fait l'objet d'une critique journalistique exhaustive, elle n'a toutefois pas reçu autant d'écho de la part des revues spécialisées. Rares sont les critiques qui ont mené une enquête approfondie d'analyse ou de description de l'expérience muséale. L'article de Jessica Feldman (2014), dont nous ferons mention, est l'un des seuls offrant une critique qui dépasse les présupposés descriptifs ou les problèmes de vocabulaire. Il développe davantage les questions de la socialité du son que le MoMA tente d'instaurer par le biais de cette exposition.

⁶⁵ Plusieurs expositions concernant la musique ont également eu lieu au MoMA PS1, mais nous mentionnerons uniquement celles ayant été présentées au MoMA pour les besoins de cette étude.

les présente comme un maillon de l'histoire de l'art moderne ; les œuvres étant absorbées par l'idéologie du MoMA.

Soulignons toutefois que ces expositions n'ont pas eu la portée de *Soundings* ; suite à leur diffusion, elles n'ont pas généré d'influence majeure sur de possibles modifications scénographiques ou sur des changements du point de vue des codes de la réception. Et quelques années plus tard, l'exposition *Soundings. A Contemporary Score* présente à nouveau l'institutionnalisation bien établie du silence et de la parole de l'autorité muséale dans le *white cube* où les occurrences sonores, façonnées par le dispositif expositionnel, parfois annihilées, sont au service de l'idéologie et des stratégies discursives ainsi que des conditions d'énonciation de l'exposition de ce musée influent. Historiquement, des facteurs ont mené à l'adoption du *white cube* comme modèle dominant, dont le MoMA en a été l'un de ses représentants majeurs, tel que nous l'avons expliqué dans la première partie de cette thèse. À partir de l'étude de Staniszewski (1999), précisons qu'Alfred Barr a créé, au sein de ce musée, ces espaces pour l'exposition de la peinture et de la sculpture modernes, lesquels étaient pensés, dès 1929, comme des lieux neutres, bien que ce modèle d'exposition n'ait connu son apogée que quelques décennies plus tard.⁶⁶ Il s'est davantage développé par la création d'installations permanentes pour les chefs-d'œuvre au cours des années 1960, lesquelles ont contribué à ce que les espaces soient monopolisés par les classiques picturaux et sculpturaux de l'art moderne.⁶⁷ Les pratiques muséographiques se sont au même moment stabilisées et les expérimentations concernant l'accrochage ont été réduites, menant à l'affirmation de ces installations et conséquemment, de cette neutralité qui a caractérisé le *white cube*. Ce type d'accrochage est devenu le modèle standardisé pour l'exposition de la collection permanente du Museum of Modern Art et il a favorisé la mise en valeur d'œuvres d'art qui, par leur exposition, ont fixé le canon artistique, lequel s'est traduit par la peinture abstraite américaine. En considérant qu'il existe, d'un point de

⁶⁶ Ce modèle d'exposition de peinture et de sculpture n'était à l'époque qu'un parmi d'autres. Staniszewski précise que certaines manifestations rappelaient davantage les expositions de musées d'histoire naturelle tandis que d'autres ressemblaient davantage à des salles de montre commerciales. Ainsi, de l'exposition expérimentale de *Art and Abstract*, en 1936, aux événements concernant les Autochtones aux États-Unis, les designs d'exposition étaient complexes et variés à l'époque.

⁶⁷ Des années 1930 jusqu'au milieu des années 1950, le MoMA s'est calqué sur le modèle de la Kunsthalle, la présentation de sa collection restait flexible et les nouvelles acquisitions remplaçaient les anciennes.

vue historique, cette adéquation entre le modèle du *white cube* et le développement de l'exposition au MoMA, il s'agit d'interroger, à un niveau pragmatique, l'expérience d'écoute que proposent les conditions de silence d'un tel modèle.

3.1. L'art sonore et l'épuisement de la logique du *white cube*

Les critiques de l'exposition *Soundings* ont souligné que si les oeuvres d'art sonore se sont introduites depuis longtemps dans les expositions de centres artistiques alternatifs, leur entrée dans un musée d'art moderne est une pratique nouvelle :

Not only in New York, but also in cities such as Stockholm, London, Milan, Kobe, and Melbourne, art centers known as “alternative spaces” were emerging, welcoming the evolving sonic arts. A prime example is the Kitchen, which, since opening in Manhattan’s SoHo in the early 1970s (it has since moved to Chelsea), has presented visual art, dance, and experimental music, often in combination. Small alternative spaces still thrive, largely in the low-rent peripheries of cities, and continue to showcase emerging sonic practices, but today, we find sound in one of the world's finest museums of modern art – MOMA. “Soundings: A Contemporary Score” is the museum's first exhibition dedicated to sound art (Neimann Clement 2013).

Ces constats correspondent à l'intention du directeur et des commissaires qui ont envisagé l'exposition comme l'une des manifestations les plus récentes sur l'art sonore à avoir été présentée, mise en valeur et promue par une instance aussi influente que le MoMA. La commissaire Barbara London, ayant abondamment été impliquée à la création d'expositions d'art vidéo et s'étant interrogée sur les liens entre l'art vidéo et l'art sonore, nous le rappelons, signale que l'entrée d'oeuvres sonores au musée est le fruit d'un long engagement. En réponse à la critique, elle confirme de fait que les prémices des correspondances entre l'art, la musique et le son se sont effectuées d'abord dans des lieux parallèles : « Alternatives spaces jumped in where museums feared to tread » (London et Hilde Neset 2013 : 8). *Soundings* a été développée dans le cadre du Media and Performance Art Department par Barbara London et l'aide-commissaire Leora Morinis. L'exposition regroupait seize artistes contemporains de dix nationalités différentes, à la mi-carrière, travaillant le matériau sonore et ayant chacun un parcours singulier qui rejoint l'architecture, la musique, le cinéma, la performance et même la

biologie marine. L'art sonore était ainsi montré au présent, selon le blogueur John Haber (2017) qui remarque que toutes les œuvres ont été réalisées dans les deux ou trois dernières années par des artistes ayant de 30 à 50 ans, ce qui est confirmé par les textes du catalogue d'exposition. Selon la critique Marie-Claude Mirandette (2014), l'exposition comptait en effet 18 pièces conçues entre 2008 et 2013 qui abordaient des thèmes très divers : d'un paysage sonore de Tchernobyl, créé par Kirkegaard, à des notations pictographiques de l'artiste Sun Kim. Une seule installation était présentée par artiste.

Soundings semble s'inscrire dans la foulée des expositions qui ont eu lieu à New York à l'été 2013, où le critique Seth Kim-Cohen y a constaté l'intérêt marqué des institutions à mettre en valeur les occurrences sonores et à exposer le « son », parmi d'autres phénomènes de l'ordre de l'évanescence. Effectivement, pas moins de huit manifestations d'envergure ont émergé entre le 20 juin et le 10 septembre 2013 dans la ville. Entre autres, le Metropolitan Museum of Art présentait l'œuvre *The Forty Part Motet*, de Janet Cardiff. L'exposition, qui s'est déroulée au même moment que *Soundings*, a fait l'objet d'une attention particulière de la part des critiques (Mirandette 2014).

Outre la contribution des grandes institutions artistiques new-yorkaises, quant à la mise en valeur du matériau sonore dans l'espace expositionnel, ajoutons celle de galeries d'art, dont la Lisa Cooley Gallery ainsi que la Tanya Bonakdar Gallery, de Chelsea. L'exposition *The String and the Mirror*, à la Lisa Cooley Gallery, a également eu lieu parallèlement à l'exposition *Soundings: A Contemporary Score*. Un compte-rendu critique et comparatif de ces deux événements est relevé par Jonny Farrow (2013) dans *The Brooklyn Rail*.

C'est au sein de cette effervescence artistique sonore que le MoMA affirme sa position par la conception de *Soundings: A Contemporary Score*. La discipline du silence ainsi que le pouvoir des images et du visuel y demeurent bien ancrés dans les salles d'exposition, malgré les œuvres traitant d'enjeux sur le sonore. Si le discours muséal, tel que nous le constaterons, offre toute une réflexion sur la diffusion des occurrences sonores dans l'espace, il semble que la traduction du discours dans les salles d'exposition, par la scénographie, n'ait pas été entièrement saisie par le

visiteur. Pourtant, selon Seth Kim-Cohen (2013), tout était en place, à l'été 2013 à New York, pour démontrer le potentiel critique des propriétés du son et de la lumière au sein du milieu artistique, au-delà des phénomènes d'ambiance ainsi que de l'expérience de l'immersion. Parmi ces expositions, *Soundings* aurait dû être le témoin des développements conceptuels dans la pratique artistique qui s'opère depuis près de 40 ans. Le critique est conscient que l'art sonore revisite des questionnements qui ne sont pas nouveaux et qui ont déjà été explorés par différentes formes d'art éphémères dans le passé, dont l'art vidéo, la performance, entre autres. L'art sonore arriverait ainsi tardivement dans cette course. C'est pourquoi, l'exposition aurait d'autant plus dû exiger des œuvres sonores les mêmes critères de qualité et d'engagement tels qu'elles le demandaient aux médiums visuels. Pour ce faire, Kim-Cohen appelle à une ouverture des rapports entre l'art sonore et l'art visuel vers l'économie, l'identité, la philosophie, et ce, de manière individuelle, collective, entrepreneuriale ou en lien avec les États-nations. Mais les choix scénographiques de l'exposition ont plutôt orienté la représentation du sonore selon les modalités de mise en valeur formelle au sens kantien et greenbergien, selon le visuel, le perceptuel ou le phénoménologique. Ils ont fait de l'exposition un lieu d'ambiance et du son, une métaphore.

L'analyse de *Soundings. A Contemporary Score* qui suit démontre les décalages entre le discours de l'autorité muséale, qui appuie implicitement l'ouverture demandée par Kim-Cohen, et la réalité de l'expérience commentée par les critiques de la presse journalistique et les blogueurs qui décrivent le dispositif expositionnel de *Soundings* comme une mise en valeur du matériau et du médium, des œuvres-objets silencieuses ou muettes, où le son devient une métaphore ou une condition antérieure, pour la plupart ; l'écoute se développant d'abord dans la sphère conceptuelle. Les critiques d'art qui font l'expérience d'écoute du silence dans une relation communicationnelle avec les œuvres traduisent, par leurs écrits, une difficulté à saisir les sons et à entrer physiquement en contact avec les dispositifs sonores. Le constat de ces décalages entre le discours de l'instance muséale et l'expérience de l'exposition résulte de deux dimensions dialogiques. D'abord, le dispositif expositionnel de *Soundings* construit une filiation, voire une histoire institutionnelle entre l'œuvre sonore et les présupposés formalistes. Cette résurgence formaliste semble relever d'une détermination historique dans la mesure où les arts sonores sont issus des pratiques des avant-gardes historiques et de la néo avant-garde picturale et sculpturale. Nous démontrerons que les choix scénographiques actualisent ces présupposés formalistes.

D'autre part, les connaissances et les comportements des visiteurs sont teintés des habitudes liées aux modalités du *white cube*, à des codes et règles qui exacerbent les valeurs individualistes, ce qui peut freiner l'attention portée à l'écoute lors de l'expérience des oeuvres.

3.1.1. Le son dans les expositions d'art

Avant de débiter l'analyse de *Soundings: A Contemporary Score*, il importe de souligner que l'événement s'inscrit dans la lignée de plusieurs expositions majeures présentées au sein de musées d'art influents, s'affiliant au modèle du *white cube*, lesquels ont contribué, au cours des dernières décennies, à l'effervescence de la présentation du son dans l'art et de l'art sonore selon des critères esthétiques et formalistes. Dans ce contexte, l'art sonore est alors, le plus souvent, pensé selon la notion d'installation ou de sculpture où le son est envisagé en tant qu'objet (Kubovy et Van Valkenburg 2001). Il est également défini comme une extension aux pratiques des artistes visuels et de leur démarche esthétique qui est généralement exprimée à l'aide d'autres médias (Licht 2007).

Selon Cluett (2014), trois moments importants définissent l'introduction du son dans l'exposition d'art qui s'organise de pair avec le développement du commissariat du son. Tout d'abord, les années 1960 sont marquées par la mise en valeur du devenir bruyant du monde par le musée. Les années 1980 témoignent ensuite de l'émergence croissante d'acteurs du milieu. Des pratiques utilisant le son comme mode premier d'expression sont alors prises en compte par les commissaires. De là, s'est développée une conscience qu'un art sonore existe et qu'une communauté indépendante d'artistes s'y associe. La fin des années 1990 a connu un développement non négligeable du commissariat du son.⁶⁸ Graduellement, les discours muséaux

⁶⁸ Déjà, mentionnons qu'à cette époque, il existe plusieurs galeries d'art indépendantes, outre les institutions muséales, qui se sont dévouées, principalement ou exclusivement, à l'exposition de l'art sonore, ce qui semble démontrer d'emblée une volonté croissante pour la reconnaissance du médium sonore au sein des lieux de l'art contemporain et actuel. Des galeries d'art se sont orientées exclusivement vers l'art sonore, dont la galerie Singhur, située à Berlin. D'autres galeries présentent également des œuvres d'art sonore, dont la galerie Rachel Haferkamp, la Stadtgalerie Saarbrücken et la galerie Gelbe Musik, dont la propriétaire est Ursula Block. Aussi, la galerie Mex in

ont été investis d'une réflexion sur l'art sonore, jusqu'à sa consécration. Dans cette visée, l'exposition *Sonic Boom* de David Toop (2000) à la Hayward Gallery a été pensée comme étant la première exposition majeure à circonscrire l'art sonore au Royaume-Uni (Whitechapel Gallery 2017).

Les différents moments du commissariat du son signalent qu'une présence de plus en plus régulière des expositions d'art introduisant le sonore et une réflexion approfondie du son dans les oeuvres d'art se développent au cours de la seconde moitié du 20^e siècle et au début du 21^e siècle.⁶⁹ En dialogue avec les travaux de Cluett, Licht (2007) a répertorié plusieurs manifestations d'art sonore d'importance, en Amérique du Nord et en Europe, dès 1966. Le nombre s'est amplifié, jusqu'à atteindre un point culminant et à devenir une forme courante qui s'est normalisée par les acteurs de l'institution ainsi que par le public au 21^e siècle. Certains événements isolés, ayant eu lieu dans les années 1980, dont l'exposition *Sonic Art* (Cal State San Bernardino, San Bernardino, 1982), contenaient en germe certains critères qui allaient forger les modèles d'exposition de l'art sonore au tournant des années 2000.

En suivant la logique de Seth Cluett (2014), un bref survol des principales expositions développées au sein des musées d'art depuis le milieu du 20^e siècle montre en effet que cette présence sonore est plus accrue. De 1970 à 1980, le nombre d'expositions d'art sonore a doublé (Ouzounian 2008).⁷⁰ Mais surtout, plusieurs expositions laissent paraître des récurrences

Dortmund, dont le propriétaire est le compositeur et artiste sonore Jens Brand, accueille des performances musicales ainsi que des événements d'art sonore et multimédia. La galerie d'art sonore Diapason est située à Brooklyn, l'Institute for Sound Art d'Hambourg, fondé par Andreas Oldoerp, ainsi que le Sound Art Museum, l'unique musée d'art sonore qui se trouve à Rome, sont également des institutions qui participent à la diffusion et l'exposition du son et de l'art sonore. D'autres galeries d'art et lieux d'exposition liés au son ont vu le jour : Experimental Intermedia and The Kitchen (New York) ; Fylkingen Intermedia Society (fondée en 1933), Stockholm ; Sonic Art Network, maintenant Sound and Music, Londres ; E/Static Gallery, Milan ; XEBEC, Kobe ; Clifton Hill Community Center, Melbourne ; Singuhr Sound Gallery, Berlin, fondée en 1996 par Carsten Seiffarth ; Five Beekman, New York, fondée en 1996 par Michael Schumacher et Liz Radke (renommée Diapason en 2001) ; KHOJ, New Delhi, fondée en 1997 ; AVA, New York, fondée en 2008 par Justin Luke ; Issue Project Room, Brooklyn, fondée en 2003 par Suzanne Fiol ; Lydgalleri (Soundgallery), Bergen, fondée en 2005 ; Sound Fjord, Londres, fondée en 2010.

⁶⁹ Les études ont souvent considéré l'histoire des œuvres sonores, mais peu d'entre elles se sont attardées à l'histoire des expositions de l'art sonore.

⁷⁰ Dans ces années, bon nombre d'expositions mettent l'accent sur la voix ; la manifestation *Voix et son : Biennale de Paris* (Espace Duguay, Paris, 1982) en témoigne. La voix a également été l'objet d'étude de trois manifestations de 1998 à 1999 ; les expositions et projets audio étant *Voice Over. Sound and Vision in Current Art* (South Bank Centre

idéologiques et discursives qui indiquent que le son a été récupéré à des fins artistiques et esthétiques, dans une visée le plus souvent moderniste et formaliste. Toujours au cours des années 1970 et 1980, les expositions telles que *Sound Sculpture As* présentée au MOCA de Los Angeles en 1970 (Internet archive 2017) et *Sound : an Exhibition of Sound Sculpture, Instrument Building and Acoustically Tuned Spaces* au Los Angeles Institute of Contemporary Art (Smith et Wilhite 1979) ont mis en valeur l'appartenance d'installations sonores au médium sculptural en accordant une importance aux questionnements concernant la matérialité. Dans une visée de cloisonnement des médiums traditionnels, les œuvres exposées sont également de l'ordre de la sculpture sonore, plutôt que de la composition ou du collage, dans *Écouter par les yeux. Objets et environnements sonores* du Musée d'art moderne de la Ville de Paris (Pagé 1980). Ces expositions trahissent une des orientations concernant les intérêts du musée d'art où le son renvoie à ses possibilités d'objet et visualité ou à ses correspondances aux médiums traditionnels : les discours inhérents réitèrent le paradigme lié à l'autoréférentialité de l'art qui a façonné les pratiques du musée moderne.

De ces discours émergents, domine une volonté de revisiter le récit de l'histoire de l'art visuel. Premièrement, l'intégration du son dans les oeuvres d'art, ses correspondances possibles ou ses complémentarités avec les présupposés formalistes et les arts visuels de l'histoire, ont été fréquents jusqu'à tout récemment. Dans cette visée, la rétrospective intitulée *Sons & Lumières*, qui a eu lieu au Centre George Pompidou à Paris en 2004, en constitue l'un des jalons importants. D'abord nommée *Art et musique*, l'exposition se situe dans la lignée des « panoramas » du 20^e siècle présentés par le Centre Pompidou.⁷¹ Selon le catalogue d'exposition (Duplaix 2004), les commissaires inscrivaient *Sons & Lumières* dans la suite de *Vom Klang der Bilder* présentée à la Staatgalerie de Stuttgart en 1985 (Von Maur et Back 1985). Nous précisons toutefois que d'autres

– London Hayward Gallery, 1998), *Voices: Artists and Sounds* (Witte de With, Rotterdam ; Barcelone ; France, 1998) et *Other Rooms, Other Voices* (Zurick, 1999).

⁷¹ Il est pertinent de noter qu'une exposition parallèle à *Sons & Lumières* a été créée par le Centre Pompidou : la manifestation *Écoute* ayant eu lieu du 22 septembre 2004-17 janvier 2005 est organisée par le commissaire Boris Tissot et se veut une manifestation pédagogique destinée au jeune public. Associée à une fonction pédagogique, elle permet non seulement d'élargir le thème sonore de l'exposition principale, mais développe, déjà à l'époque, une problématique inhérente à l'introduction des sons dans l'espace muséal, soit celle d'apprendre à écouter. Les informations de cette exposition sont peu nombreuses. Seul le communiqué de presse (Poret 2004) en fait un résumé global.

expositions ont fait interagir le son et la lumière bien avant l'exposition du Centre Pompidou. Déjà en 1966, *Sound, Light, and Silence* a été présentée à la Nelson Gallery of Art in Kansas City (aujourd'hui nommée le Nelson-Atkins Museum of Art) par le commissaire Ralph T. Coe (1966). Le commissaire avait déjà saisi certains codes, dont celui que les œuvres sonores doivent permettre l'expérience (Cluett 2014).

L'exposition du Centre Pompidou démontrait l'apport musical dans les productions visuelles du 20^e siècle et surtout, ses limites, selon les documents discursifs :

[...] impossibilité d'un rapport stable entre musique et art plastique, cette instabilité étant tributaire de lois relatives à tout principe de collaboration (entre des musiciens, des compositeurs et des artistes) et de mise en relation (de la musique et des arts plastiques dans la musique ou dans les arts plastiques) (Kihm 2004a : 104).

L'exposition tend ainsi à favoriser les rencontres et des agencements de l'ordre de l'esthétique. Cet argument correspond à l'intention de la commissaire Sylvie Duplaix et de la commissaire associée, Marcella Lista, d'inscrire l'exposition dans la foulée de la « vocation pluridisciplinaire » (Duplaix 2004) du Centre Pompidou. Selon Bruno Racine, cette « vocation » a été amorcée par le biais de l'exposition *Sonic Process* (cité par Duplaix 2004), dont il sera question dans les prochains chapitres de cette thèse. Toutefois, ces deux expositions se distinguent considérablement, malgré leur création au sein de la même institution : alors que *Sons & Lumières* revisite l'histoire de l'art et réitère les schèmes modernistes, *Sonic Process* agit sur les fondements de l'institution même et les pratiques d'écoute, tel que nous le constaterons.

Le président du Centre, Bruno Racine, mentionne au sujet des matériaux de l'exposition *Sons & Lumières*, que « désormais » le son est « un élément du vocabulaire de l'artiste » et ce, au « même titre que la peinture » (cité par Duplaix 2004 : 13). Le sous-titre de l'exposition, « Une histoire du son dans l'art du XX^e siècle », met justement l'accent sur les préoccupations du sonore lorsqu'elles sont tributaires du phénomène visuel afin de développer une expérience sensorielle selon le communiqué de presse (Poret 2004). En l'occurrence, les critiques ont saisi que l'exposition use de ces « relations multiples entre le visuel et le sonore » (Hohlfelt 2012 : 1) pour revoir l'histoire de l'art du 20^e siècle selon une nouvelle configuration. Autrement dit, il semble

que le son soit employé comme prétexte pour réagencer les œuvres de la collection du Centre Pompidou ayant une prédominance visuelle, d'un point de vue discursif et scénographique. La présentation met en valeur, dans un premier temps, les prémices de cette association, les ruptures et les filiations, entre musique et peinture dans les débuts de l'abstraction, vers 1910. Selon le catalogue d'exposition (Duplaix 2004), la première partie, nommée « correspondances », revisite ainsi la modernité des avant-gardes du début du 20^e siècle. Une seconde partie, « empreintes », retrace le développement d'une multitude d'expériences au musée, toujours dans l'idée d'une convergence entre les arts plastiques et la musique, mais cette fois, selon les possibilités technologiques qui permettent d'inclure dans le discours certaines œuvres des 19^e et 20^e siècles ayant été négligées, dont celles de Fluxus. Dans cette partie du parcours est également présentée l'utilisation de nouvelles technologies par les néo-avant-gardes. L'exposition effectue entre autres un retour sur les pionniers de l'art vidéo, dont Nam June Paik, ainsi que sur la *Dream House* de La Monte Young et de Marian Zazeela. L'idée est de mettre de l'avant les nouveaux médias, qui émergent du développement de l'électricité, ainsi que le cinéma et la vidéo, qui permettent alors des « confrontations » entre le son et l'image. Un troisième axe, « ruptures », introduit un discours sur le silence et le bruit dans les œuvres des avant-gardes historiques et néo-avant-gardes, dont celles de Luigi Russolo, Marcel Duchamp et John Cage. Des artistes, dont Bruce Nauman, Rodney Graham et Joseph Beuys, y sont également exposés.

Si le discours muséal au sujet de cette exposition témoigne d'emblée des difficultés à penser le sonore autrement que par une réévaluation de l'histoire de l'art visuel, en y incluant des artistes qui, pour la plupart, ont d'abord une pratique visuelle avant d'être sonore, le texte du communiqué de presse trahit également les inquiétudes des commissaires au sujet de l'accrochage et de la scénographie : il est mentionné que si le Centre Pompidou fait interagir la musique, le son et les arts visuels, il met également en jeu de possibles dérapages où le bruit et le silence sont susceptibles de remettre en question cet idéal de correspondance (Poret 2004). Mais aucune fuite sonore n'est soulignée par les critiques, lesquels ont plutôt retenu de l'expérience l'effet conventionnel de l'exposition :

La première partie débute par un accrochage classique qui marque, avec Kandinsky, Klee ou Kupka, puis plus tard avec Pollock et bien d'autres encore (on y voit également des œuvres

de Schönberg), la recherche d'une temporalité et d'un mouvement en peinture (Kihm 2004 : 47).

Dans la mesure où les sons sont traduits par « les conversions du son en image, les transcriptions graphiques du signal sonore » (Kihm 2004 : 47), les critiques, dont Kihm dans ce cas, témoignent d'une réminiscence moderniste et note le fait que certaines composantes majeures soient absentes de l'exposition, dont *Granular Synthesis* et *Raster Noton*, lesquelles portent sur les espaces entre la lumière et le son. Dans une même visée, Joseph Goshn, le critique du magazine *Les Inrockuptibles*, note également que certains artistes manquent à l'appel :

[...] des musiciens comme William Basinski, Merzbow, Pan Sonic ou Rioji Ikeda, qui travaillent – pour certains depuis les années 80 – chacun le bruit et la musique comme s'il s'agissait de matières physiques, organiques et palpables, aurait [*sic*] redonné, à une exposition par ailleurs enthousiasmante, encore plus d'emprise sur les évolutions des dernières années du XX^e siècle, dont les échos continuent à nourrir et enrichir la musique des années 2000 (Goshn 2004).

Le critique croit que l'exposition *Sonic Process*, qui fera l'objet d'une analyse dans cette thèse, présentait davantage les véritables enjeux liés au sonore qui résident notamment, selon lui, dans l'intégration d'outils technologiques par les artistes :

Ordinateurs portables, caméras numériques, logiciels de sons et de montage vidéo, etc. : en s'interpellant et s'interconnectant, ces outils, devenus de plus en plus accessibles, ont permis aux musiciens de s'emparer à la fois de la musique et des images, et de tenter de les penser dans un même mouvement. En ce sens, l'expo *Sonic Process*, qui se tenait à Beaubourg il y a deux ans, permettait de percevoir, même maladroitement, quelques-unes de ces tentatives (Goshn 2004).

Toujours selon Goshn, dans le cas de *Sons & Lumières*, la *représentation* de la musique s'est plutôt substituée à l'intégration du sonore : « [...] tout ce qui sous-tend une large partie de *Sons & Lumières*. A savoir comment l'art, sous diverses formes et formules, a tenté de représenter la musique, et les manières dont ces représentations ont évolué » (Goshn 2004 : s.p.). Par les termes employés, le témoignage du critique rappelle une pensée moderniste, d'autant plus qu'il laisse croire à ce clivage entre arts (visuels) et musique, ce décloisonnement des arts, plutôt qu'à des correspondances. Pourtant, des interrogations au-delà des rapports esthétiques entre musique et arts plastiques ont surgi dans le catalogue d'exposition lorsque Christophe Kihm pose la question

concernant les limites de ces relations, en suggérant que ces correspondances possibles puissent également rejoindre l'industrie musicale :

Doit-on, par exemple, considérer qu'il y a mise en relation des arts plastiques et de la musique dès lors que des oeuvres ou des démarches instruisent un jeu avec des formes d'imagerie musicale – celle du rock, par exemple, comme pour certaines photographies d'Olaf Breuning ? Faut-il encore marquer ces échanges lorsque certains artistes investissent des postes au sein de l'industrie musicale, dans sa chaîne de production, depuis la conception de pochettes de disques (Mike Kelley avec l'album *Dirty*, 1992, pour Sonic Youth) jusqu'à la réalisation de vidéo-clips (Doug Aitken pour Fatboy Slim), ou au sein d'entreprises de production musicale et/ou de diffusion discographique [...] Ne devrait-on pas, à la suite, mentionner l'ouverture récente des dispositifs de concert aux éléments visuels ? (Kihm 2004a : 103).

Bien que ces interrogations soient soulevées, avec réserve toutefois, dans le catalogue d'exposition et semblent offrir une ouverture, ils ne sont pas traduits lors de l'expérience d'exposition. C'est d'abord un intérêt pour l'esthétique qui guide les stratégies discursives et scénographiques et qui, par le fait même, forge les prémices d'une histoire de l'art sonore dans une visée autoréférentielle et néomoderniste, qui exclut toutes références externes à l'histoire de l'art. Cet intérêt est manifeste dans les propos de l'auteur : « On doit avant tout marquer que la collaboration et la mise en relation de la musique, du son et des formes plastiques est le produit esthétique d'un continuum », note à nouveau Kihm (2004a : 105). Conséquemment, l'exposition présente une expérience qui transgresse peu les conventions esthétiques du *white cube*.

Parallèlement à *Sons & Lumières*, des expositions locales sur l'art sonore se sont développées à Québec au cours des mêmes années. L'événement *Frottements : objets et surfaces sonores* dont la commissaire était Nicole Gingras (2004), a été organisé au Musée des beaux-arts du Québec en 2004. Par le biais des témoignages des critiques, nous percevons les prémices d'une ouverture au son et d'une attention portée à l'écoute. L'exposition procure un enthousiasme de la communauté artistique pour le phénomène sonore :

D'ailleurs, les œuvres rassemblées au Musée invitent à des expériences individuelles (on est seul dans une cellule!). Ce sont des produits de démarches intimistes. Mais rendons à César ce qui appartient à César : non seulement cette exposition fait couler l'encre allègrement, mais la fréquentation des œuvres atteint son but. On réalise à quel point le son fait partie du quotidien. Que nous sommes surstimulés. Et cetera. Puis ensuite, c'est d'une autre oreille que s'écourent la musique et le chant des oiseaux... (Côté 2004).

Surtout, contrairement à l'exposition du Centre Pompidou, aucune mention d'une volonté discursive à créer une bulle autoréférentielle artistique n'émerge. Au contraire, la critique démontre plutôt qu'une correspondance s'effectue entre le son artistique et les sons hors du musée. L'exposition fait prendre conscience au visiteur de sa propre réalité sonore quotidienne et de ce fait, elle se rapporte davantage aux expositions analysées dans les prochains chapitres de cette thèse.

Concernant l'évolution des rapports entre le sonore et l'histoire de l'art visuel aux 20^e et 21^e siècles, qui s'émancipe de références au quotidien, une seconde exposition s'inscrit dans la filiation de l'expérience du Centre Pompidou : l'exposition *Sound Art. Sound as a Medium of Art*, qui a eu lieu au ZKM | Media Museum de Karlsruhe, en 2013, est l'un des exemples majeurs les plus récents (Szope et Rothdiener 2012).⁷² Mais au-delà d'une relation de confrontation, de dissonance, de compréhension et de réciprocité, l'exposition présente un discours qui se concentre à l'étude de l'art sonore et qui mobilise les préoccupations en germe dans le discours de l'exposition du Centre Pompidou : l'événement narre une histoire de l'art sonore à partir du futurisme jusqu'à l'élaboration de sonifications sur Twitter. Des quatre-vingt-dix œuvres présentées, trente sont des productions récentes. Selon les documents visuels de l'exposition *Sound Art. Sound as a Medium of Art*, l'art sonore est présenté le plus souvent sous forme d'installations (ZKM 2017b) (fig. 3). Le communiqué de presse témoigne de ces intentions, en revisitant les prémices de la présence d'art sonore dans l'art moderne :

Modern art began with a hitherto unknown sound: the noise. The Futurist painter and composer Luigi Russolo published the musical manifesto « L'arte dei rumori » in 1913 elevating urban noises to the level of an art (Szope et Rothdiener 2012 : 1).

L'histoire de l'art sonore présentée par *Sound Art. Sound as a Medium of Art* offre une expérience permettant au visiteur d'être immergé dans un environnement sonore qui n'est pas celui des technologies de la radio, du film ou de l'industrie musicale. Le discours muséal laisse

⁷² C'est cette même institution qui a abrité l'exposition *Iconoclash*, des commissaires Bruno Latour et Peter Weil (2002), laquelle a démontré la difficulté à faire fi du visuel.

entendre que les manifestations sonores de l'exposition sont exploitées dans le but de redéfinir l'expérience visuelle de l'exposition :

The sound world visualizes its own exhibition architecture, and the exhibition visitor himself becomes the generator of sounds. Visual experience dominates in numerous exhibitions. "Sound Art. Sound as a Medium of Art" emphasizes auditory experience and transforms the visual experience. The visitor is thus provided with the opportunity to become acquainted with an entirely new sound cosmos, which neither radio, film nor the music industry has been able to establish to such an extent (Szoep et Rothdiener 2012 : 1).

Cette ouverture à l'architecture et au corps du visiteur, à l'abolition du silence, décrite dans le communiqué de presse, s'affirme concrètement lors de l'exposition. En réponse à l'intention discursive du ZKM, les critiques témoignent de leur expérience auditive :

Upon entering the Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM), I wander around beneath the numerous speakers that float above me in the large entrance hall. I try to figure out where the sounds around me come from. There are definitely sounds emitted from the speakers, but they are interfered by sounds from the café, the register and people walking in and out. The interference of these different sounds gives me a keen ear. I wander around and remain listening for quite some time, but my direction is clear: there is one door leading to the sound art exhibition (Nieuwenhuis 2013).

Le critique Jan Nieuwenhuis, guidé par l'ouïe, prend le temps d'écouter les sons lors de l'expérience, de s'interroger sur la source de ceux-ci. Et en décrivant ces sources entendues et écoutées, soit le café du ZKM ou les autres visiteurs, il prend alors conscience de la circulation de différents types de sons qui interfèrent et résonnent au sein des espaces du ZKM. Contrairement à *Sons & Lumières*, l'exposition du ZKM semble exacerber le discours muséal et l'expérience auditive ouvre à l'écoute des espaces du musée. C'est grâce aux choix scénographiques, par l'abolition des pratiques (d'écoute) du *white cube* qui cloisonnent les espaces, que l'expérience d'exposition a été en mesure de correspondre aux exigences discursives. Comme l'explique encore l'auteur qui est au fait des enjeux de l'intégration du son dans le *white cube* :

In most – but not all! – museums, sound art is confined to headphones or listening booths, while the visual dominates. The exposition in ZKM can be listened to as a different approach to sound in the museum, as a different arrangement of the museum space through sound [...] Sounds that grasp my attention establish relations between themselves and me, and in the context of the museum, question the silent white cubes of aesthetic contemplation. Sound art in the museum poses questions about sound and silence in the museum space and the established (visual) norms of the practice of exhibiting (Nieuwenhuis 2013).

Cette exposition développée par le ZKM en 2012 contient en germe toutes les préoccupations à l'étude dans l'exposition *Soundings: A Contemporary Score* du MoMA qui a eu lieu une année plus tard, tel que nous l'analyserons. Elle révèle surtout les possibilités actuelles de présentation et d'expérience du sonore et de l'écoute dans le *white cube*.

Un survol de l'histoire du son dans les expositions d'art témoigne souvent de discours et d'expériences esthétiques à partir des schèmes visuels qui ont construit l'histoire de l'art. D'un point de vue générique, deux discours s'entrecroisent : le premier s'intéresse aux manifestations et aux représentations du son et de la musique dans les arts visuels ; le second développe une histoire de l'art sonore, dépendante de l'histoire de l'art visuel. Ces discours et ces manifestations cloisonnent le son selon des rapports esthétiques de manière à présenter une expérience singulière qui s'émancipe de toute expérience du sonore et de l'écoute telle qu'elles se présentent hors du musée par le biais des industries radiophoniques, cinématographiques ou musicales. L'entreprise muséale met graduellement de l'avant une reconnaissance de la part artistique du son depuis le milieu du 20^e siècle. Si cette légitimation s'est davantage accentuée lors des deux dernières décennies, il semble que nous assistions du même fait au décloisonnement des connexions entre le son et l'art : Seth Cluett (2014) mentionne qu'auprès des commissaires, l'approche s'ouvre au 21^e siècle à la complexité de l'audition dans notre culture et notre histoire ; elle réévalue le potentiel du son dans l'œuvre, sa reconnaissance comme moyen et phénomène, ce qui se traduit également par un vocabulaire sur l'art sonore qui devient de plus en plus précis et approprié. Si nous analysons davantage cette ouverture ultérieurement dans cette thèse, nous nous concentrons toutefois, dans ce chapitre, à analyser l'apport du son et de l'art sonore au sein du *white cube* qui mène entre autres à l'émergence d'une expérience du son et de l'écoute de l'ordre de l'esthétique, cloisonnée par différents schèmes expositionnels et expérientiels de la (re)présentation de l'art visuel.

3.1.2. Le discours sur l'art sonore du MoMA : l'ouverture aux espaces

D'emblée, le discours à propos de *Soundings: A Contemporary Score* tente de renouveler l'approche de la mise en espace de l'art sonore. Les intentions sont déclarées dans le catalogue : si l'exposition souhaite déplacer l'expérience vers une réflexion sur l'art sonore, celle-ci s'inscrit comme sujet principal plutôt que d'être reléguée en périphérie, comme les musées silencieux et neutres l'ont souvent fait, pour paraphraser Glenn Lowry, le directeur du MoMA (London et Hilde Neset 2013 : 7). Selon les textes présentés dans le catalogue d'exposition, le « tournant sonore » mentionné par plusieurs auteurs aurait eu lieu depuis les deux dernières décennies et les œuvres ont trouvé refuge dans les institutions depuis ce temps. Outre les manifestations *Looking at Music*, liées davantage à la musique et mentionnées précédemment, des œuvres d'art sonore dans les espaces mêmes du MoMA avaient déjà été introduites très tôt dans l'histoire du MoMA, en 1979, lors de l'exposition intitulée *Sound Art*, organisée également par Barbara London, qui mettait en scène trois artistes (Joseph 2013 ; Russeth 2013a). À l'époque, la conviction des artistes à vouloir travailler à partir de médiums singuliers aurait convaincu la commissaire (London et Hilde Neset 2013). Le critique Andrew Russeth fournit une description de l'exposition de 1979. Une seule pièce jouait à la fois sans contamination entre les sons, semblable à la manière dont a été envisagée la scénographie de *Soundings*, près de 30 ans plus tard :

As it happens, one of her early folders was devoted to sound art. In 1979, she organized the museum's first (very modestly scaled) exhibition of the form, "Sound Art" (the bluntness of the title speaks to what was then the newness of the medium), in a so-called "media gallery" so small that only one piece could play at a time. The three works in the show had to be constantly rotated. It was a quiet milestone for the medium (Russeth 2013a).

Outre l'exposition de 1979, Barbara London a déjà été la commissaire d'expositions intégrant le son, dont une pièce de Laurie Anderson, en 1978, ainsi qu'une exposition qui mettait en valeur les relations entre l'art visuel et sonore, intégrant des musiciens, dont Steve Reich et Yoko Ono (Farber 2013). En revisitant ce fragment de l'histoire de l'art sonore au MoMA, il en convient de penser que l'exposition *Soundings* est le résultat d'un long processus vers l'entrée du son au musée, lequel a été souligné par les commissaires mêmes (London et Hilde Neset 2013).

Soundings venait confirmer cette intégration de l'art sonore débutée plusieurs années auparavant en étant la première rétrospective sur l'art du son présentée au MoMA (MoMA 2013c).⁷³

Le catalogue, comme discours officiel, semble contenir plus d'informations sur ces origines de l'art sonore que l'exposition même, selon la critique :

The catalogue cites a broad cultural and artistic history. It notes the origins of sound art in crossovers between classical music and performance art, with Iannis Xenakis and John Cage, and between new media and performance, in the collaborations of Nam June Paik and Charlotte Moorman. It mentions computer music, rock, and punk. And yet none of that appears, beyond perhaps *Music for Airports*, although Marco Fusinato connects the dots in a score by Xenakis as his *Mass Black Implosion*. The oldest work, from 2006, pays tribute to Alvin Lucier, who used rerecordings as far back as 1969. Kirkegaard calls it *AION* (after Lucier), or infinity, as if the present moment has always existed and will never end (Haber 2013).

En effet, le premier texte, intitulé *Soundings. From the 1960 to the Present* (London et Hilde Neset 2013 : 8-15), rédigé par la commissaire Barbara London en est la preuve, en introduisant les artistes de l'exposition dans une histoire de l'art sonore à partir de ses croisements entre arts visuels, composition de musique et performance, avec John Cage et La Monte Young. Dans une visée similaire, elle inscrit *Soundings* dans une généalogie des expositions qui ont traité de l'art sonore en soulignant l'importance de *Für Augen und Ohren. Von der Spieluhr zum akustischen Environment. Objekte. Installationen. Performances*, de l'Akademie der Künste, à Berlin, qui était une exposition sur l'histoire des instruments du 16^e siècle jusqu'aux manifestations dadaïstes et futuristes du début du 20^e siècle (Block 1980). Le second texte du catalogue introduit, quant à lui, les œuvres en effectuant un retour sur les pratiques à la fois en art et en musique, afin d'interroger la définition de l'art sonore dans sa singularité. À cet effet, la commissaire demande : « [...] how to define this sound-centered art, and how to distinguish it from other practices within the wider auditory culture are subjects of debate » (London et Hilde Neset 2013 : 16). L'article prend également position sur la définition de l'art sonore qu'il situe aux croisements de la musique composée, de l'installation, de la performance et de l'art conceptuel. Cette réactualisation de l'histoire de l'art sonore n'est pas sans renforcer le mandat lié à l'apprentissage

⁷³ Sur le site internet de l'institution, la version originale se lit ainsi : « MoMA's first major exhibition of sound art presents work by 16 of the most innovative contemporary artists working with sound ».

des publics du MoMA, lequel peut, de cette manière, justifier sa légitimité et sa pertinence auprès des visiteurs et proposer, voire imposer une lecture des pratiques actuelles de l'art (sonore), tel que nous le développerons.

Cette prise de position présentée dans le catalogue où le MoMA écrit l'histoire de l'art sonore a difficilement été traduite dans l'exposition. Pour le blogueur Sam Hart (2013), *Soundings* était d'abord une collection d'œuvres de plusieurs médias qui traitent du son plutôt qu'une représentation du champ de la discipline. D'une manière similaire, selon Branden W. Joseph (2013), l'exposition propose une histoire du son qui ne tend pas à être une histoire sociale, mais plutôt une histoire de l'art qui cloisonne l'art sonore au présent. Dans l'article d'Andrew Russeth (2013a) dans lequel est discutée la raison pour laquelle le MoMA n'a pas effectué une exposition à grande échelle, les propos de la commissaire sont repris pour justifier les choix : elle se défend qu'il est difficile de traiter du sonore dans une institution visuelle aussi importante que le MoMA. Nous déduisons que si le discours peut s'inscrire dans l'écrit, il est difficilement transmissible dans l'espace d'exposition où le MoMA verse à nouveau dans les présupposés modernistes et oculo-centristes. Il réitère des rapprochements au *white cube*, en laissant transparaître une volonté de conserver l'autorité du musée qui s'effectue, notamment, grâce au silence formaliste des œuvres, tel que nous le constaterons.

Un retour sur le message des commissaires véhiculé dans le catalogue d'exposition qui démontre une intention d'inscrire *Soundings: A Contemporary Score* dans une histoire revisitée de l'art et, par conséquent, de la musique, si l'on tient compte du texte de Hilde Neset, dialogue avec un second message sous-jacent où, selon les propos des commissaires, l'exposition fournirait une expérience sociale et politique grâce au son. Le catalogue précise cette expérience, sans toutefois définir clairement ce qui est entendu par la « socialité » suggérée. On peut lire des fragments de cette « socialité » dans le texte rédigé par le directeur du MoMA, Glenn D. Lowry, qui stipule que *Soundings* offre une réflexion sur le rôle du son et de l'écoute dans l'environnement quotidien (London et Hilde Neset 2013). Précisons toutefois, à titre indicatif, que peu de critiques ont développé leur propos selon l'intention de l'exposition et le discours sur la socialité du son suggérés par les commissaires. Ils ont encore moins relevé la manière dont la socialité s'inscrivait dans la scénographie et dans les œuvres, sous un angle pragmatique ; ces postures demeurent

implicites. Dans une visée théorique, la notion de socialité du son a été utilisée par Brandon Labelle (2006) pour qualifier la musique de John Cage. Ainsi, cette notion n'est pas étrangère à l'art sonore ; elle justifie les prises de position des commissaires.

Un discours concernant le sonore et l'écoute hors du musée traverse les différents écrits du catalogue. Il est mentionné que l'attention, qui se déplace du visuel au sonore et qui est actuellement manifeste dans la pratique artistique, coïnciderait avec le phénomène global des casques d'écoute, cette pratique où des dispositifs personnels sont positionnés sur les oreilles, maintenant devenue une habitude commune (London et Hilde Neset 2013). Le propos est d'autant plus renforcé par les termes de la commissaire Barbara London, tirés lors de l'entrevue accordée à Neils Van Tomme, lorsqu'elle mentionne que l'ambition première de l'exposition est de démontrer la manière dont le sonore façonne l'expérience physique et collective, dont les termes sont repris dans le titre même de l'article qui se lit comme suit : « The Ability to Shape Our Physical and Collective Experiences: An Interview with Barbara London about "Soundings: A Contemporary Score" » (Van Tomme 2013). Autrement dit, le musée tente d'interroger l'impact des pratiques soniques mobiles et individuelles de notre environnement, dont les baladeurs utilisés comme supports pour les fichiers MP3, des fichiers le plus souvent musicaux, et de suggérer d'autres possibilités.

Pour s'opposer à cette prolifération de tels types de pratiques, l'exposition *Soundings* prône l'élaboration d' « espaces auditifs partagés » (*shared aural spaces*) qui deviennent de plus en plus rares et qui se traduisent, pour reprendre la description accessible sur le site internet du MoMA (2017b), par la création de sons qui immergent les visiteurs et les connectent dans l'espace, sans les dispositifs de casques d'écoute. Si l'expression est inscrite sur le site internet du MoMA, la définition des espaces auditifs partagés n'est toutefois pas élaborée ni dans le communiqué de presse ni dans le catalogue d'exposition, si ce n'est qu'elle devient une alternative aux technologies individuelles. Il serait toutefois possible de relier la notion de socialité et celle d'espace partagé selon l'explication suggérée par Voegelin (2010) où la « socialité », selon elle, renvoie à une notion de partage, et un partage du sens.

Dans l'entrevue accordée à Niels Van Tomme, la commissaire London souligne que l'orientation de l'exposition vers une approche sociale l'a menée à favoriser des choix scénographiques n'intégrant pas les casques d'écoute dans l'espace d'exposition : « Today people walk around wearing earbuds, so I took a more social approach: there are no headphones » (Van Tomme 2013). Quelques critiques ont approuvé cette initiative du MoMA :

À une époque où l'expérience sonore se fait de plus en plus privative, entre casque d'écoute et boutons d'oreilles, iPhone, iPod et autres accompagnateurs personnels, il n'est pas anodin que le MoMA propose la communion sonore comme expérience artistique collective (Mirandette 2014 : 66).

Nous pouvons comprendre que les commissaires font ainsi référence à une certaine pratique d'écoute personnelle, individuelle et privée répandue dans la société qui immerge l'individu en lui permettant d'écouter certains sons spécifiques, en l'occurrence la musique, en les isolant des sons et bruits produits dans l'environnement dans lequel il se trouve, tout en jouissant d'une mobilité physique. Mais surtout, lorsque le son est directement lié aux oreilles, ses propriétés réverbérantes peuvent être paralysées : elles n'agissent alors pas sur l'architecture, les objets et les corps présents dans l'espace immédiat. Elles restent figées. Ainsi, selon le discours officiel du musée, une volonté de modifier les comportements d'écoute de la vie quotidienne actuelle fait partie des préoccupations des commissaires de *Soundings*. Rappelons que ces comportements d'écoute sont notamment issus des développements des technologies d'enregistrement et de diffusion qui ont permis la reproduction des sons au début du 20^e siècle ainsi que de la logique de compression dans une visée vers la qualité et la pureté, tel que nous l'avons expliqué en introduction. Le fichier MP3 représente les limites actuelles du phénomène de compression. Il est écouté notamment à l'aide d'un appareil mobile et portable, dont l'iPod et ses dérivés qui « musicalisent » (Bull 2007) le quotidien.⁷⁴ Il coupe également le son de l'environnement par les casques d'écoute et contribue ainsi à forger une écoute personnelle et individuelle. Les dispositifs expositionnels semblent s'être ainsi calqués sur la manière dont sont utilisés les baladeurs et les casques d'écoute dans l'usage courant quotidien pour mettre à vue le son et, par le fait même, pour perpétuer l'aseptisation amorcée par le *white cube*.

⁷⁴ Pour une analyse qui traite de ces questions entourant l'écoute dans un contexte de portabilité de la musique, qui en considère son isolement ainsi que la « musicalisation » de la société, grâce aux appareils technologiques portables, dont l'iPod plus précisément, consulter en outre Weber (2009).

Soundings semble de prime abord remédier à cette pureté sonore de l'espace d'exposition créée par les dispositifs de casque d'écoute, en présentant les sons des œuvres et des installations de manière à ce qu'ils retentissent dans l'environnement physique, sur l'architecture, et qu'il y ait ensuite des conséquences sur l'environnement social et politique, où l'expérience n'est plus individuelle, mais collective. L'écoute, alors active, permettrait aux visiteurs d'être en relation l'un et l'autre, de se connecter, dans l'espace. Cette pratique semble par cela modifier les pratiques d'écoute de la vie quotidienne.

Si nous faisons la synthèse de la pensée des commissaires, nous comprenons que le discours muséal est ici intrinsèquement lié à la manière dont le son crée, façonne les espaces ou dialogue avec eux. Par le biais des médias ou des technologies mécaniques et numériques, les flux sonores voyagent tout en ayant la capacité d'affirmer un lieu. De cette rencontre entre la mobilité et un espace situé peut naître des réflexions pertinentes. Le discours muséal semble ici intrinsèquement lié à la manière dont les œuvres, au-delà d'une référence à la notion de l'espace immédiat, cherchent à entrer en dialogue avec une situation ou un environnement donné se traduisant par des créations éclectiques qui font intervenir tantôt l'architecture et la visualité, tantôt les sons résonnants dans le musée et la tradition du paysage sonore. Plus précisément, le concept d'«espaces auditifs partagés» amène déjà à examiner les différents espaces au sein de l'architecture des salles du musée, comme au sein de lieux autres, lesquels sont susceptibles de s'interconnecter. Dans le document de presse, il est stipulé que les sons qui composent l'exposition explorent les rebondissements dans le lieu même du musée, mais présentent également des paysages sonores de lieux abandonnés de Tchernobyl ou d'une usine de Taïwan, par exemple, et ce, par le biais de dispositifs d'enregistrement et de diffusion sonores :

While the artists in *Soundings* approach sound from a variety of angles—the visual arts, architecture, performance, computer programming, and music—they share an interest in working with, rather than against or independent of, a given situation or environment. These artistic responses range from architectural interventions to visualizations of otherwise inaudible sound to an exploration of how sound ricochets within a gallery to a range of field recordings (MoMA 2011).

Ce discours fait écho aux théories de Labelle (2006) ainsi que d'Augoyard et Torgue (1995), qui soulignent les conditions relationnelles du son et d'ubiquité, lorsqu'il devient média, notamment.

Tel que nous l'aborderons davantage dans le prochain chapitre de la thèse, les propriétés du son sont intrinsèquement liées à une dynamique spatiale : l'espace sonore est médium et s'identifie comme une matière d'interactions avec les corps mis en espace, tout en étant un milieu qui fait s'intriquer corps percevant et corps perçus. Corollairement, ce jeu d'interactions n'est pas sans conséquence sur les comportements auditifs culturels et les perceptions acquises de l'auditeur, voire ses habitudes auditives de la vie quotidienne, lorsqu'il entre dans l'institution muséale. L'orientation de cette démarche est soutenue par les commissaires dans le catalogue d'exposition où la notion d'espaces partagés se traduit par cinq questions qui ont été posées aux artistes pour le développement de l'analyse où les notions d'écoute politique et éthique ainsi que l'espace social apparaissent :

In the short textes that follow, the artists in *Soundings* discuss their work. Each was sent this set of prompts, which they were free to interpret, reroute, or discard as they saw fit. What led you to make work with or about sound? What is your (or your work's) relationship to the politics or ethics of listening? Describe your relationship to your material or medium. How would you describe your relationship to the material and sonic realities of contemporary culture? What is your relationship to silence and/or to the inaudible? How would you describe the relationship between sound and social space? (London et Hilde Neset 2013 : 21-22)

De cette manière, le discours semble empreint d'une réflexion inhérente aux espaces sociaux partagés.

Il semble que l'intention d'un projet sonore qui transgresse les frontières spatiales et le silence formaliste soit aux fondements de ce discours muséal. Dans une visée élargie, la notion d'espaces auditifs partagés et d'une élaboration sociale des pratiques d'écoute se traduisent par l'idée de résonance, qui est au centre de cette expérience prônée par l'institution, qu'elle soit envisagée comme des modes actifs d'écoute ou qu'elle soit comprise comme les rapports entre les corps et l'œuvre ou entre l'espace intérieur et extérieur, comme stipulé sur la page d'accueil du site internet de l'exposition : « [...] the works provoke and evoke – both in the maker and the museumgoer – modes of active listening, and a heightened relationship between interior and exterior space » (MoMA 2017b). Elle devient une expérience commune, selon l'acceptation du terme, bien que s'esquissent tout de même certains décalages au sein des discours officiels,

comme nous l'avons mentionné ; le communiqué de presse offrant déjà une vision légèrement différente de celle du catalogue d'exposition.

Conséquemment, le MoMA qui critique ce manque d'espace social partagé dans la société actuelle, causé par les dispositifs technologiques qui créent des habitudes d'écoute, propose, de manière sous-entendue, une vision de sa propre identité. Si les stratégies discursives du MoMA dévoilent, d'une part, une prise de position idéologique sur les modes d'écoute aseptisés de la vie courante, elles traduisent en fait le modèle même du *white cube*. Autrement dit, en appuyant leur argumentaire sur les pratiques de la société, les commissaires de l'exposition présentent implicitement les préoccupations de l'idéologie du MoMA. Les pratiques sonores de la vie courante démontrent l'isolement et le cloisonnement, ainsi qu'une mise en valeur de l'individualisme, selon la description qu'en font les commissaires, et le casque d'écoute dans l'espace d'exposition reflète cet isolement et ce cloisonnement. Dans la mesure où il est aboli dans l'espace d'exposition, une suppression du silence du lieu et de son aseptisation auditive est autorisée, laquelle sert l'idéologie moderniste de l'institution par le fait que le casque d'écoute permet de s'approcher d'un idéal de pureté sonore dans l'espace d'exposition, tout en laissant libre cours à la voix officielle du musée, celle de l'autorité qui explique les œuvres oralement, notamment par l'audioguide. Depuis l'« acoustiguide » conçu par Valentine Burton en 1957 et les premières versions d'audioguides portables qui prenaient la forme d'un enregistrement sur cassette, les audioguides sont aujourd'hui abondamment utilisés, autant pour les expositions d'art (sonore) que pour les expositions *blockbuster* (Fisher 2004). Ils sont une source de diffusion du son au musée, mais ne permettent pas le développement de comportements propres à l'écoute par le musée. Par leur rôle pédagogique, ils démontrent que l'écoute ne peut s'émanciper, qu'elle est au service de la vision et du discours du musée. En effet, ces audioguides, qui sont accompagnés d'écouteurs, se glissent dans l'exposition afin de préserver la lecture des œuvres en silence. Ils contrôlent les sons et en évitent les débordements dans l'espace.

Les écouteurs, ayant été introduits dans les musées entre autres par les œuvres multimédiatiques, cloisonnent les occurrences sonores afin de conserver une pureté (Cubitt 1996). Autrement dit, le musée fait un usage des casques d'écoute qui est comparable à l'usage du casque d'écoute dans la société qu'il dénonce : les sons artistiques « exposés », comme les sons à vocation pédagogiques,

ne se mélangent pas au son des autres œuvres, des bruits et de l'architecture ambiante du musée et permettent de réitérer de manière sonore l'idéologie du *white cube*, tel que nous l'avons démontré précédemment.⁷⁵ En effet, si l'audioguide est intégré à certaines pratiques artistiques, dont celles de Sophie Calle et de Janet Cardiff (Fisher 2004), ce dispositif est également utilisé à des fins pédagogiques. Pour Martinez, qui explique d'un point de vue technique les modalités de l'exposition, l'audioguide sert au musée à s'adapter à la diversité des publics :

[...] les audioguides peuvent proposer plusieurs visites spécialisées pour un même parcours (enfants, non-voyants, scientifiques, etc.) ou encore une adaptation multilingue, évitant la surabondance de textes traduits sur des cartels ou autres panneaux souvent surchargés et rarement lus (Martinez 2003 : 91).

Par cet exemple, est démontré la part qui est accordée à l'autorité institutionnelle pour la modélisation des sons ou pour forger des distinctions entre eux, et surtout, pour transmettre le discours oralement, pour remplacer l'écriture ou en guise d'ajout à cette dernière. Selon Mary Enright, directrice de marketing pour la compagnie Acoustiguide, l'intérêt de diffuser des pistes audio est d'enregistrer la vision du commissaire (cité dans Fisher 2004). L'enregistrement s'effectue dès lors à partir du texte de la visite guidée ayant été approuvé préalablement par ce commissaire. La voix entendue dans les écouteurs de l'audioguide est alors celle du musée : elle entre directement dans l'oreille du visiteur et dicte les éléments à voir et à lire, dans une relation intime. De cette manière, la lisibilité de l'exposition peut être contrôlée par la parole du musée et la compréhension de l'exposition par le visiteur est alors tributaire de l'histoire racontée par l'autorité.

Les audioguides favorisent une expérience individuelle ou collectivement adaptée. Du moins, ils créent des espaces privés dans des contextes publics par le biais de « bulles auditives ». Celles-ci sont définies comme ces épisodes dissociatifs de l'espace environnant qui peuvent être absolus – lors du port du casque d'écoute – ou partiels – dans le cas où un seul des deux écouteurs est positionné sur l'oreille. Le port d'un casque d'écoute au musée oriente et restreint les possibilités

⁷⁵ Il importe d'effectuer le parallèle avec l'écologie acoustique qui a mené à des études sur la présence physique ainsi que sur l'environnement sensible et bâti pour réduire le niveau de bruit. Il serait pertinent d'intégrer ces recherches à l'analyse pour développer davantage les questionnements concernant la notion de pureté à atteindre.

d'action et la liberté de mouvement du visiteur dans l'espace d'exposition où les sujets sont dirigés par la voix du musée. Les audioguides deviennent ainsi des « cadres expérientiels » (*experiential frames*) (Herbert 2017 : 226) de pouvoir, dans la mesure où ils renforcent l'attention accordée à la vision au service de l'institution.

En somme, chaque casque d'écoute diffuse des sons enregistrés et produit un espace spécifique, un environnement en soi. Il s'approche ainsi de l'idéal de pureté par le silence ainsi que par la transformation de l'architecture muséale en un lieu ponctuel, fragmenté, cloisonné et temporalisé. En outre, il permet une écoute concentrée, personnelle et sur commande, de manière à favoriser la contemplation et l'introspection (Corbel 2003) pour le développement d'une communication unidirectionnelle avec le discours muséal même. Si l'exposition *Soundings* se fait garante d'une mise en espace du sonore, certaines occurrences sont acceptées alors que d'autres sont proscrites : déjà, le geste d'évacuation du casque d'écoute annihile une possible parole susceptible d'y être diffusée ainsi que la musique qui est le plus souvent l'objet de cette écoute individuelle et privée des baladeurs MP3.

Suite à une analyse de ces pratiques discursives, un changement de l'expérience muséale semble vouloir s'opérer par *Soundings: A Contemporary Score*. Les prémices de ce discours sont apparentes dans le catalogue d'exposition et trahissent l'intention des commissaires. Il est stipulé que le MoMA propose une première forme de reconnaissance de l'écoute du sonore dans ces espaces dits neutres, silencieux et conçus pour la vue (London et Hilde Neset 2013). Toutefois, tel que nous le constaterons, entre l'intention discursive muséale et la mise en espace du son dans l'exposition, un clivage se développe.

3.1.3. La scénographie de l'art sonore par le MoMA : la réaffirmation du *white cube*

Si l'écoute demande un lieu pour exister (Voegelin 2010), elle est intrinsèque à l'expérience du dispositif expositionnel. Mais les textes des critiques d'art au sujet de l'expérience d'écoute de

Soundings démontrent l'échec à renouveler l'expérience esthétique du *white cube* qui s'effectuerait par l'introduction du sonore et par l'idée de créer ces « espaces auditifs partagés », tel qu'annoncé par le discours des commissaires. Déjà, Jed Perl (2013), de *New Republic*, mentionne que l'exposition n'apporte aucune conclusion. Dans une même visée, le critique d'art du *New York Times*, Holland Cotter (2013), note à la toute fin de son article qu'une exposition majeure d'art sonore reste encore à produire et cela aura lieu, mais non par le biais de l'exposition *Soundings*. Les auteurs constatent l'échec du dispositif à rendre compte d'une expérience sonore singulière pour le visiteur : ce dernier réitère plutôt la contemplation. L'exposition à la galerie Lisa Cooley ayant lieu au même moment propose à cet effet une plus grande complexité conceptuelle :

Overall, there are only two works out of 23 at Lisa Cooley that use speakers to produce sound, but even these works are more conceptually complex than most of the works in the MoMA show. The others rely solely on sound as a poetics, as a mode of investigation to drive an inquiry and constitute the work. This type of curatorial focus makes for a very quiet and contemplative sound-art experience on the whole (Farrow 2013).

Pour certains critiques, dont Alker (2013), ni les commissaires ni les artistes n'ont mis le temps nécessaire pour intégrer le son dans l'espace d'exposition. En somme, plusieurs notent leur déception en imaginant ce que l'exposition aurait pu être. Les visiteurs démontrent leur mécontentement, notamment dans les articles de blogues où l'on peut y lire ceci : « I also figured that I would be a little disappointed by what was (and wasn't) there, that it would inevitably fall short of what it *could* be » (Shades of Eternal Light 2013).

Branden W. Joseph explique dans son compte-rendu de l'exposition du magazine *Artforum* le manque de socialité dans l'exposition par une « angoisse disciplinaire » (Joseph 2013) qu'il relie à un problème d'autorité et d'expertise où le monde de l'art doit nécessairement affirmer une catégorie, dans ce cas, l'art sonore. À cet effet, dans l'entrevue accordée à la commissaire de *Soundings*, Neils Van Tomme (2017) s'interroge au sujet des choix idéologiques de circonscrire l'art sonore comme une catégorie distincte pour cette exposition, alors que la *DOCUMENTA* (13) qui a eu lieu en 2012, soit une année avant *Soundings*, a été un moment décisif pour l'intégration d'œuvres sonores au sein d'expositions internationales. Le critique considérait que le MoMA reculait en cloisonnant à nouveau une catégorie alors que pourtant, selon Feldman, les

classifications deviennent subjectives avec l'introduction du sonore : « The piece demonstrates to us the thresholds at which our listening apparatus slides from understanding a signal to apprehending noise, and points to the fact that these classifications are subjective, personal, and embodied » (Feldman 2014). Il semblerait que ces intuitions fassent en partie écho à l'intention des commissaires d'inscrire les œuvres de l'exposition dans les histoires de l'art et de la musique, de redéfinir les généalogies cloisonnées et surtout, de justifier la position de l'art sonore au sein des structures historiques. Par exemple, les commissaires soulignent, dans le catalogue d'exposition : « At what point sound art slots into a general art history is still an open question » (London et Hilde Neset 2013 : 16). L'importance accordée à la physicalité du son et du son comme objet dans le choix des oeuvres est sans doute également l'une des causes, selon Feldman (2014). Cette relation de l'art sonore à l'objet était déjà implicite dans les textes du catalogue d'exposition en regard à l'histoire du médium qui s'inscrit dans une généalogie duchampienne, comme le note la commissaire Hilde Neset :

His Readymades, mundane objects that he presented as art, anticipated and to some degree paved the way for the introduction of sound art within the precincts of museums, where sounds, like objects, are now displayed, thought about, and looked upon (London et Hilde Neset 2013 : 16).

Cette physicalité permet d'accorder une importance à la possession et la marchandise, laquelle est plus difficilement compatible avec les notions de mouvement ou de relation. L'enjeu de conserver un lien à l'objet l'emporterait sur l'intérêt de développer des caractéristiques et qualités spécifiques au sonore.

Au-delà du problème de la discipline du public et du choix des oeuvres, si nous nous attardons à l'analyse des différents arguments, nous comprenons que cet échec réside d'abord dans la traduction du propos des commissaires auprès des visiteurs dans l'espace d'exposition par la manière dont le dispositif scénographique a été élaboré : la mise en espace des œuvres a failli à la compréhension qui reste tributaire des éléments textuels de l'exposition. Cet échec se perçoit à deux niveaux : phénoménologique – la notion d'écoute et ses correspondances au corps du visiteur rejoignent peu la réception – et sociopolitique – les enjeux sous-jacents au son des œuvres demeurent le plus souvent hermétiques au public. Autrement dit, la scénographie de

l'exposition ne rend pas compte de la singularité de la logique des phénomènes sonores où l'expérience sensible est susceptible de se refléter comme une expérience éthique et politique. La négation de ces possibilités expérientielles du son et de l'écoute est aux fondements des lacunes de l'exposition : comme le souligne la critique Jessica Feldman (2014), le musée rate l'occasion de développer une réelle interaction entre une phénoménologie du son et les enjeux politico-économiques de l'écoute et du sonore. Concrètement, le blogueur David Behringer (2014) et le critique Chris Alker (2013) ont reconnu que la plupart des créations exposées ne se contaminent pas entre elles dans l'espace ; le son des œuvres ne se mélange pas, il n'y a pas d'interférence ni d'interaction. Feldman développe la réflexion en signalant que plusieurs œuvres traitent de questionnements sociopolitiques où le son est le principal véhicule, mais la réception qui s'effectue à travers l'expérience sensorielle du médium, par le corps, laquelle expérience n'a pas été entièrement accessible, ne répond pas aux exigences d'une perspective transcendante. Elle insiste sur le fait que si le son, d'un point de vue technique comme idéologique, favorise les connexions et les conversations, le langage et la parole, s'il est un transmetteur d'idées de langage et d'émotions, s'il irradie à travers l'espace, ces propos faisant écho, involontairement, à la théorie de Nancy (2002) et de Voegelin (2010), l'exposition dans son ensemble ne réussit pas à mettre ces composantes en valeur. Ce point a bien été critiqué par Feldman (2014) : l'événement ne permet pas les relations et les pensées à travers la vibration sonore dans le corps, par l'expérience sensorielle. En somme, si la logique des phénomènes sonores entraîne l'expérience sensible à se réfléchir ou se dédoubler comme une expérience éthique et politique, les insuffisances de cette exposition sont une négation de cette singularité expérientielle du sonore et de l'écoute.

Si le MoMA a feint de transmettre la voix sociale, politique et critique du sonore, la raison n'est pas liée aux artistes (Davidson 2013), ni aux œuvres, ou aux possibilités communicatives et spatiales du son, mais bien à la structure expositionnelle et à sa réception. Déjà, il est possible de rappeler que le modèle par excellence du *white cube*, incarné par le MoMA, a transporté des idéaux politiques par ses expositions dans le passé, notamment grâce à une valorisation de l'expressionnisme abstrait (Duncan 1978). Le MoMA, par ses structures – voire ses limites – architecturales et institutionnelles, porte ainsi le poids de ses mandats historiques auprès de

l'autorité, comme auprès des publics, ce qui a orienté les choix pour l'exposition *Soundings: A Contemporary Score*.

Les critiques ont mentionné l'échec de l'exposition, bien qu'il n'y ait pas de consensus quant aux raisons ni quant aux véritables attentes des critiques, tel que nous avons pu le constater. Le message véhiculé par l'autorité muséale se fait entendre, mais ne se transmet pas concrètement dans l'exposition. Un décalage s'opère entre la compréhension de l'exposition grâce aux paramètres discursifs de l'instance muséale et l'expérience vécue dans les salles d'exposition. Avant de percevoir le sonore par les oeuvres de l'exposition, les auteurs semblent d'abord avoir reconnu la voix des commissaires qui résonne, tel que stipulé dans l'intitulé même d'un article critique : « Now Hear This: For 42 Years, Barbara London Has Been Making Noise at MoMA » (Russeth 2013a).

Au sein même de l'espace expositionnel, la voix du musée continue de fournir la connaissance par le texte des cartels, par le langage écrit, qui explique et ouvre les possibilités de l'exégèse, ce qui fera l'objet d'une analyse approfondie dans la dernière partie de ce chapitre. Pour l'instant, soulignons à titre d'exemple l'exposition de l'œuvre *Study for Strings* (2012) de Susan Philipsz. La critique Jessica Feldman souligne que l'installation ne réussit pas à faire ressentir l'idée de la perte au visiteur par le sonore. Elle n'est pas intelligible d'elle-même et devant elle, le visiteur est démuné. Elle est seulement comprise lors de la lecture du cartel :

More importantly, we are hearing a recording of a long-form, through-composed, linear work, and we are given a place to sit and listen to it as such. A careful museum-goer, who has read the placard before entering the room, understands to listen for absence and to imagine the loss of the other voices when experiencing the piece (Feldman 2014 : 5).

Sans cette lecture du cartel, l'œuvre ne réussit que conceptuellement à faire ressentir cette idée de perte :

Whatever relationships could have arisen in the listener's imagination of the original composer and players get erased and conceptualized. We think about loss, but we don't really *feel* it in this installation (Feldman 2014 : 5).

De ces analyses émergent certains constats : d'abord, dans la mesure où le sonore a atteint une institution aussi influente que le MoMA, *Soundings: A Contemporary Score* traduit la reconnaissance par les acteurs de la communauté muséale d'un épuisement de l'éloquence silencieuse du visuel, dominé par la parole écrite de l'autorité muséale, et de l'idéal d'un espace pour une communauté religieuse. Cette logique oblige le musée à se tourner vers le sonore et l'écoute, vers la résonance, dans un double geste d'évacuation de la parole (l'audioguide) et de la musique (objet de cette écoute individualisée et solitaire dans la société actuelle) pour ne conserver et mettre en valeur que les occurrences sonores des oeuvres d'art. Il semble que le musée souhaite proposer ainsi une écoute singulière qui s'émancipe à la fois des habitudes d'écoute passées lors de l'expérience d'exposition et des pratiques d'écoute de la vie quotidienne. Mais une analyse de l'expérience de l'exposition *Soundings* par les témoignages de critiques révèle la difficulté à développer cette écoute nouvelle et à s'émanciper du modèle scénographique du *white cube*.

3.2. Les oeuvres muettes : l'écoute conceptuelle

À travers les écrits journalistiques, un examen minutieux du parcours de l'exposition, à partir du dispositif scénographique, de l'architecture des lieux et de l'environnement du visiteur, permet de confirmer ces décalages, ces glissements ou ces dérapages lors de la réception du discours muséal véhiculé par les écrits officiels (le catalogue d'exposition, le communiqué de presse, les cartels). Selon les différents témoignages, la scénographie de *Soundings* ne semble pas permettre, à elle seule, de rencontrer les exigences du discours des commissaires et de développer ces espaces sociaux partagés grâce à la diffusion libre du sonore. Si certaines créations peuvent parler d'elles-mêmes, cette scénographie continue d'affirmer une mise en espace qui favorise le pictural et le sculptural, selon une relation à l'objet et à ses caractéristiques : elle semble plutôt contraindre et façonner les occurrences sonores.

Les critiques démontrent une présentation du son qui se décline par une fixité des oeuvres sonores, un rehaussement de leur matérialité et de leur physicalité (Creahan 2013). Le son semble

ainsi figé dans une forme plastique, solide, sculpturale. Plusieurs critiques font suite aux propos de Seth Kim-Cohen (2013), dont celle qui mentionne que les commissaires n'ont pas évacué la matérialité :

Based on the kinds of works these curators have chosen to present, it is obvious that there is a bifurcation in the hard-to-define field of sound art between works that use sound as a material and seem committed to medium specificity, and works that use sound as a poetics and are not committed to the materiality of sound-in-and-of-itself (Farrow 2013).

Le son dans l'exposition est amené à être contemplé (Alker 2013). Cette contemplation est généralement rare dans la culture de la musique de danse électronique, selon Alker (2013), confirmant le lien intrinsèque et spécifique entre la notion de contemplation et son usage dans le circuit muséal. Il n'y a pas non plus de fuite de bruit (*noise bleed*), comme le souligne le critique Brian Boucher (2013). Pourtant, ces fuites de bruits étaient souhaitées par la commissaire, dont l'intention discursive a rejoint l'article du critique Andrew Russeth qui reprend les termes de London : « We had the idea that sound is fugitive, so could we have it bleed a little bit » (cité dans Russeth 2013a). Pour ajouter à une description de l'exposition qui rappelle les contraintes et les codes du *white cube*, le parcours est linéaire et demande de déambuler d'une œuvre à l'autre. Et enfin, toute l'exposition est amenée à devenir visuelle, selon Vogel (2013).

Dans un article récent du *New York Times*, Holland Cotter (2013) ajoute, quant à lui, que par cette exposition, le MoMA domptait les impulsions artistiques indisciplinées alors qu'il devrait plutôt les encourager. À titre de comparaison, il rappelle que l'œuvre *Voice Piece for Soprano* (*Scream 1. Against the Wind 2. Against the Wall 3. Against the Sky*), de Yoko Ono, avait été présentée trois ans plus tôt et avait transformé le MoMA en un véritable « enfer sonore », pour reprendre l'expression du critique :

It turned the museum into a sonic hell. It was, for one thing, a very un-MoMA phenomenon: unpredictable, uncontrolled, anarchic, all what that institution is not. It also did what sound art was historically meant to do: to give sound – variously referred to as noise, or music or silence – the assertive presence of any other art medium, make it fill space, claim attention and time (Cotter 2013).⁷⁶

⁷⁶ Pour lire une critique exhaustive de l'oeuvre, consulter Rosenberg (2010).

Si le son dans l'œuvre de Ono était incontrôlé, fort et donnait un ton anarchiste au MoMA, l'exposition *Soundings: A Contemporary Score* contribuait plutôt, quelques années plus tard, à façonner son côté propre et soigné. L'emploi du terme « anarchiste », pour définir un espace bruyant au musée, qui fait donc du sonore le domaine de l'anarchie sensualiste, semble tributaire d'un point de vue oculo-centriste et logocentriste de la part des critiques ; il témoigne surtout de leur conditionnement à une perception construite et apprise d'une visualité silencieuse dans l'exposition.

Le dispositif expositionnel rend ainsi les œuvres silencieuses ou en affirme leur silence déjà prédisposé, plutôt que de favoriser les échanges entre le visiteur et l'œuvre, de traiter de cet effet vibratoire des corps d'une manière physique ou métaphorique. Elles sont décrites le plus souvent, dans ce cas du moins, en termes sonores. Elles deviennent une « collection de chuchotements hermétiques » (*collection of hermetic mutterings*), pour reprendre les termes de Davidson (2013) qui considère que les œuvres sont présentées d'une manière pure et décontextualisée. John Haber (2013), quant à lui, les envisage comme des mélodies non entendues. Pour sa part, Feldman souligne que les facultés du sonore sont devenues « muettes » dans l'exposition, pour reprendre les termes de la critique : « What concerned me in this show was the extent to which sound's especially strong capacity to articulate these questions of difference, history, and language was muted » (Feldman 2014 : 6). Cette auteure développe son argumentaire en mentionnant que la scénographie de *Soundings* traduit les œuvres dans le monde des arts visuels où elle isole et dépolitise les qualités du sonore.⁷⁷ Les pièces devaient remuer le corps du visiteur, mais ne l'ont pas engagé dans l'action et, conséquemment, l'acte d'intersubjectivité du son ne réussit pas à poindre dans l'exposition, selon la critique qui revisite cette notion à partir de Barthes.

En effet, plusieurs œuvres de l'exposition demandent une lecture passive ou ne produisent pas de son, sauf quelques exceptions, dont l'œuvre *Ultrafield* de Jana Winderen. Ce constat est renforcé

⁷⁷ L'hypothèse avait déjà été annoncée par Erika Balsom (2009) au sujet de l'art vidéo au musée. Au lieu de s'intéresser seulement à la matérialité dans un but d'autonomie et de spécificité du médium, l'auteure suggérait de s'interroger sur la relation entre la matérialité et l'histoire, entre les limites physiques du médium et le contexte socio-historique plus élaboré. Pour sa part, le dispositif permettait de penser l'œuvre comme une trace du passé.

par les propos du critique Robert Sullivan qui met en évidence, en mentionnant l'œuvre pour parler de la représentation de celle-ci par le MoMA, que l'art sonore se conduit comme l'art visuel, malgré sa possible invisibilité : « Sound art can come off as terribly avant-garde when in fact it often acts a lot like visual art, except that it's not always visible » (Sullivan 2013). Ce constat amène l'idée que dans la scénographie, aucun élément ne contribue à la compréhension, ne permet de déchiffrer, ni par l'objet ou le visuel, les caractéristiques propres au sonore.

Dans les paragraphes qui suivent, nous rendrons compte des œuvres où le son est perçu conceptuellement, lesquelles constituent la majeure partie de l'exposition. Le regard, mais surtout la lecture des documents explicatifs, cartels et catalogues d'exposition, est nécessaire à la compréhension : l'exposition demande au visiteur d'user de ses facultés visuelles pour saisir le contenu de l'œuvre.

3.2.1. La matérialité de l'œuvre d'art sonore

Holland Cotter note que le travail de l'artiste Carsten Nicolai introduit l'idée du son grâce à l'œuvre *Wellenwanne Ifo* (2012), mais que les fréquences basses qui ondulent à la surface de l'eau sont inaudibles et que le spectateur pourrait tout à fait confondre cette œuvre à une peinture abstraite (Cotter 2013) (fig. 5). Les ondes sonores surharmoniques sont rendues visibles et elles acquièrent une forme plastique grâce à leurs réflexions sur le miroir et les lumières selon Feldman (2014). En effet, l'œuvre est un appareillage qui ressemble à une boîte de miroirs, où de l'eau et de la lumière traduisent visuellement les sons inaudibles de l'oreille humaine (Atkin 2013), bien que les fréquences vibratoires soient présentes (Farrow 2013). Justin Davidson (2013) décrit les éléments formels de l'œuvre : il explique que l'idée de l'œuvre est de voir les sons inaudibles qui passent à travers des tuyaux et qui font vibrer des aiguilles métalliques écorchant des couches d'eau. Tout se fait dans un contrepoint silencieux où le son et l'eau se meuvent en ondes d'une manière similaire.

L'importance accordée à la visualité est constamment soulevée par les critiques. Selon Justin Davidson (2013), l'œuvre de Carsten Nicolai pourrait être un médium visuel et ce serait justement la raison pour laquelle le MoMA aurait choisi de l'exposer, ce qui dévoile la connaissance du mandat historique du MoMA de la part des critiques, mais également les préjugés concernant l'intention des stratégies discursives du musée, lesquels sont teintés d'un conservatisme moderniste. L'installation est littéralement une « projection visuelle » pour Robert Sullivan (2013) du magazine *Vogue*, tandis que l'œuvre encourage une « manière de voir » pour la critique Miriam Atkin, le titre de son article, « Imperfect Pitch : In Search of Sound at MoMA », rappelant cette absence de sons : « Overall, the curation tends toward a science-fair enthusiasm for mechanics, which encourages a manner of viewing that is more investigative than affective » (Atkin 2013). Cette présentation, qui est comparée à un projet de laboratoire, aurait pu rappeler une sculpture minimaliste à la Donald Judd toujours selon la critique :

Carsten Nicolai's *Wellenwanne lfo* (2012) – a box-like apparatus of mirrors, water, and light which visually translates sounds inaudible to the human ear – looks like a sleek lab project, whereas a different curatorial context might present it as an elegant minimalist sculpture a la Donald Judd (Atkin 2013).

Dans une visée similaire, les parties matérielles de l'œuvre sont qualifiées de « silencieuse » et de « sculpturale » :

This silent, sculptural work is a large, freestanding rectangular box that reflects/projects the images of what appear to be two large seismographic-type needles that are suspended to just touch a plane of water that is responding to low and other vibrational frequencies that are present, but not necessarily audible, in the space (Farrow 2013).

L'œuvre est une sculpture cinétique pour Feldman (2014), qui reprend également un vocabulaire qui n'est pas sans rappeler les catégories visuelles traditionnelles. Elle stimule le visiteur visuellement et neurologiquement, lequel est renommé « observateur » par Feldman (2014 : 3). De même, l'œuvre « esthétise visuellement la vibration » (*visually aestheticize vibration*), selon Jonny Farrow (2013), laquelle s'écarte de la notion de socialité développée dans le communiqué de presse et le catalogue d'exposition.

Si la construction du dispositif expositionnel de *Soundings* a favorisé de telles interprétations, employant un vocabulaire spécifique au pictural et au sculptural, nous supposons tout de même que les commentaires des critiques ont été influencés par la force idéologique et historique du MoMA qui a longtemps encouragé un imaginaire au détriment de l'écoute. Seuls certains critiques ont utilisé des références liées à l'environnement des pratiques musicales et sonores pour décrire la production de Carsten Nicolai. Par exemple, Chris Alker (2013), du *Magnetic Magazine*, a comparé l'œuvre à une table de DJ, bien qu'à l'origine de l'analogie se trouve une fois de plus une correspondance au visuel ; les cercles concentriques hypnotiques ayant été remarqués de prime abord. Seul le blogueur David Behringer (2014) semble adopter un comportement mettant l'accent sur l'audible en invitant le public à écouter au-delà même de nos oreilles et à élargir sa définition du son ainsi que ses limites de perception.

Pourtant, lorsque l'on s'attarde à la démarche de l'artiste, l'idée était de mettre en relation l'œuvre avec le corps du visiteur, selon l'explication présentée dans le catalogue d'exposition par les propres termes de Nicolai : « Even if we enter spaces which claim to provide absolute silences, our human presence negates it. Our body produces sound, our body is sound » (cité dans London et Hilde Neset 2014 : 50). Qui plus est, à la lecture du catalogue, nous comprenons que l'artiste interroge la perception du son et son expérience au-delà de l'audible, d'une manière holistique selon le mouvement et la lumière.

3.2.2. L'œuvre non cochléaire

D'autres œuvres bidimensionnelles muettes s'affichent sur les cimaises telles que *All. Day*, *Pianoiss...issimo*, *Feedback Aftermath* et *All. Night* (2012), de Christine Sun Kim, que les critiques ne manquent pas de mettre en valeur dans leur analyse : l'artiste étant sourde depuis sa naissance, elle évoque par des dessins schématiques une idée conceptuelle du son, exempte d'ondes sonores ; les œuvres ne produisant aucune sonorité (fig. 6). Si ces dessins représentent les vibrations des sons dans le corps de l'artiste, le visiteur les expérimente par des schémas graphiques silencieux ; il est amené à entendre et à écouter le son selon la conception de Sun

Kim. Ce silence de l'œuvre permet de faire comprendre la réalité sonore de l'artiste. Mais puisqu'il faut s'imaginer l'expérience de quelqu'un d'autre que soi-même sans pouvoir la vivre – le visiteur ne peut ressentir la surdité de la même manière que l'artiste –, l'œuvre est susceptible de générer des frustrations, selon les critiques (Feldman 2014). Dans ce cas, l'attention des critiques se pose sur l'artiste plutôt que sur leur propre expérience. Ils s'intéressent alors à ce que les glyphes représentent pour l'artiste (Rosenberg 2013).

L'œuvre *Mass Black Implosion (Shaar, Iannis Xenakis)*, de Fusinato, qui représente une page imprimée d'une partition de Iannis Xenakis sur laquelle sont inscrites plusieurs lignes à l'encre se rejoignant en un point central (fig. 7). L'œuvre perd sa fonction première qui demande à être interprétée par des musiciens : elle devient graphique visuel, voire une « masse sonore » pour le critique Johnny Farrow (2013), laquelle est inaudible, où l'écoute peut évoluer selon sa propre logique. Joseph (2013) va même jusqu'à mentionner que les images de Fusinato et de Sun Kim ont leur propre insonorisation.

Comme les créations de Sun Kim (ou celles de Fusinato), *Triplight* (2008), de l'artiste Camille Norment, s'inscrit dans une voie similaire où les œuvres sont silencieuses, selon Marion Lignana Rosenberg, qui débute son article en comparant les composantes de l'exposition à la notion de musique silencieuse de John Cage et Yoko Ono : « Cage, Yoko Ono and others have also explored the notion of "silent" music, though deep, anechoic silence apparently brings on vertigo and hallucinations in fairly short order » (Rosenberg 2013, s.p.). Les différents critiques décrivent *Triplight* comme un microphone Shure datant de 1955 sur un support qui a été vidé de son contenu et remplacé par un globe qui émet de la lumière (fig. 8). Ce microphone, qui était utilisé par les chanteurs de jazz, blues ou pop, a perdu sa fonction première de diffusion du son ; l'amplification est devenue lumière (Cotter 2013) : ce bulbe lumineux créant une ombre étrange dans la salle (Feldman 2013).

Dans une visée similaire, l'écoute à travers ce dispositif ne peut se faire que par la réminiscence d'une situation de diffusion sonore tirée de l'imaginaire du vécu du spectateur, ce qui réduit Ella, Elvis et tous les musiciens ayant chanté dans ce type de microphone à une apparence, voire un

spectre mécanique, selon Rosenberg (2013). L'œuvre présente ainsi l'imaginaire d'un son passé, l'absence de la voix et du corps du chanteur (Farrow 2013). L'idée du son, plutôt que le son lui-même, est alors évoquée. L'argument est d'autant plus mis en relief dans le texte de Galperina qui appuie ses propos sur ceux de l'artiste pour démontrer que l'œuvre n'est pas constituée de sons, peu importe ce que le visiteur pourrait s'imaginer :

From inside the mic, an intense white light pulsates, casting a ribcage-shaped shadow onto the walls. The pattern of the flickering light mimics a musical tempo yet remains silent. "When they see the piece, people ask me what song is playing. They say they can almost guess the melody," Norment says, laughing. "There really is no song" (Galperina 2013a).

Par ailleurs, Holland Cotter compare l'œuvre de Norment à celle de Yoko Ono, qui avait été présentée quelques années plus tôt par le MoMA et dont nous avons fait mention précédemment. Il est tentant, selon lui, de concevoir le micro muet de Norment comme un contrepoids de la voix forte d'Ono (Cotter 2013). La pièce d'Ono engageait les visiteurs en les invitant à crier et à s'exprimer dans un microphone relié à des haut-parleurs, en faisant résonner leur voix sur les cimaises du musée. Ces exemples démontrent déjà que le corps n'est pas engagé de la même manière dans l'œuvre de Norment que dans celle d'Ono. Dans l'œuvre d'Ono, le visiteur se rapproche de l'installation, la touche, participe par sa voix à son expansion dans l'espace du musée, attirant ainsi l'attention. Dans l'œuvre de Norment, ce visiteur est gardé à distance, il est ce spectateur passif des concerts des stars utilisant ce microphone. En outre, la création de Yoko Ono activée par le public avait une connotation sociopolitique en renversant les schèmes autoritaires du MoMA pour donner la parole au public. De là émergent des questionnements concernant les possibilités de la voix, notamment celle du visiteur : comment, en tant qu'extension sonore du corps, elle localise le soi dans l'environnement social ou sinon contre lui ? Comment est-elle capable de positionner le visiteur dans un espace, un contexte ou une situation physique et géographique ? Comme nous le constaterons au fil de cette thèse, bien que *Soundings* accueille le son, la parole et le discours du visiteur ne sont pas sollicités. Les quelques exemples, dont celui de l'œuvre de Ono, qui brouilleraient les rapports entre locuteur et récepteur semblent avoir été des exceptions dans l'histoire des expositions du MoMA et ne font pas partie de l'exposition *Soundings*.

Selon Feldman (2014), l'absence de la voix dans l'œuvre de Camille Norment est justement un exemple de l'absence du « social » dans l'exposition qui est intrinsèquement lié à la signification et au langage ; le discours étant la première institution sociale.⁷⁸ L'auteure trouve suspect qu'aucune voix et aucun discours provenant des œuvres ne soient entendus dans l'exposition. Aucune voix ne parle. Le discours est donc relégué au rang de l'institution ; si les voix des œuvres sont éteintes, le véritable discours reste celui du musée. Ces analyses donnent le ton des critiques qui font ressortir l'apport sonore des œuvres sous une forme matérielle, visuelle, imaginée ou métaphorique, dans la plupart des cas. *Soundings* n'a donc pas réitéré l'expérience de l'œuvre de Yoko Ono, bien que l'intention des commissaires de *Soundings* était de développer l'aspect social par le biais du sonore. Pour Cotter (2013), *Triplight* aurait pu faire un pied de nez à une exposition qui, comme plusieurs autres au MoMA actuellement, apprivoise les impulsions indisciplinées dans l'art, passé et présent. Elle aurait dû plutôt les inciter, les provoquer.

Si certaines oeuvres sont audibles, elles diffusent des sons qui rappellent les expérimentations autoréférentielles de la musique absolue articulée à une architecture de l'ordre du visuel. C'est le cas de l'œuvre *Frame for a Painting* (2012), de Haroon Mirza, qui se réapproprie l'esthétique de Piet Mondrian et plus précisément, l'oeuvre *Composition in Yellow, Blue and White, I* (1937) (fig. 9). L'installation prend place au sein d'une pièce isolée et met en relation un son strident et des lumières de couleur de type DEL, une pyramide en mousse isolante ainsi qu'une lumière pour vélo :

Mirza has a small, shotgun-shaped room where one wall is covered in large, pyramid-style acoustic foam. At the end of the room is the Mondrian that Mirza has surrounded with strips of variable-color LEDs. In the middle of the room opposite the acoustical-tiled wall is a small end-table upon which sits a flashing bicycle light connected to a hidden sound-producing device inside it, and two speakers that are playing back the modulating bleeps that are synchronized with the LEDs and the bicycle light (Farrow 2013).⁷⁹

⁷⁸ L'auteure appuie son argumentaire sur la version anglaise de l'ouvrage de Jean-Jacques Rousseau, *The First and Second Discourses together with the Replies to Critics and Essay on the Origin of Languages*.

⁷⁹ La composition sonore peut être écoutée en ligne à l'adresse web suivante : <https://soundcloud.com/cmonstah-1/haroon-mirzas-frame-for>. Consulté le 21 septembre 2018.

Plutôt que de générer une réflexion propre au sonore, l'oeuvre renvoie à une critique de l'art visuel moderne selon les critiques : « It is as if the painting has been converted into a cheap flashing advertisement for the super-valuable commodity of Modern artworks » (Farrow 2013).

Ces analyses rejoignent et correspondent plutôt à l'une des intentions sous-jacentes des commissaires qui soutient, par le biais du catalogue, le choix de certaines oeuvres de transmettre le son visuellement, laquelle nous semble contradictoire à l'intention générale du discours lié au développement d'espaces sociaux et de la socialité par le sonore. Débutant dans la pensée, pour reprendre les termes de Barbara London, ces oeuvres visuelles renvoient à la définition d'un son non cochléaire (London et Hilde Neset 2013 : 9). Par non cochléaire, la commissaire fait référence à la théorie de Seth Kim-Cohen (2009) qui développe l'idée à partir de l'art visuel non rétinien de Marcel Duchamp. Pour Kim-Cohen, l'oeuvre non cochléaire évoque l'impossibilité d'une oeuvre sonore de diffuser du son : les ondes sonores, qui sont généralement transformées par la cochlée en signaux électriques, de manière à être entendues et écoutées par le cerveau, n'émanent pas de l'oeuvre non cochléaire. En révisant l'art sonore sous sa forme non cochléaire, l'auteur remédie au fait qu'il n'y aurait pas eu d'études concernant l'art sonore non cochléaire, comme il y en a eu pour l'art visuel non rétinien. En s'appuyant sur la théorie de Schaeffer qui a circonscrit le son de manière autonome et autoréférentielle, Kim-Cohen a démontré que l'art sonore a suivi les limites de son médium, lesquelles sont ici pensées selon la manière dont l'entendait Greenberg pour les oeuvres visuelles. L'oeuvre non cochléaire, en réponse à l'oeuvre non rétinienne de Marcel Duchamp, indique donc que la création sonore doit s'émanciper de son aspect autoréférentiel, lequel s'alignait sur la musique absolue, qui a été l'un des paradigmes dominants. Ces paradigmes se sont développés par le biais des figures de John Cage et Pierre Schaeffer qui ont pensé une théorie et une pratique du sonore faisant pendant aux présupposés de la spécificité du médium en art visuel théorisé par Clement Greenberg (Jones 2005). Ainsi, si l'oeuvre visuelle a dû s'émanciper de sa visualité, l'oeuvre sonore doit maintenant développer ses possibilités de récit, ses facultés spatiales, au-delà de sa plasticité sonore, tel que l'a proposé Kim-Cohen (2013).

Ces cas d'analyse de *Soundings* auraient pu démontrer que l'expérience de l'exposition repousse les frontières de l'art sonore en présentant de telles oeuvres non cochléaires, au-delà d'une

plasticité sonore. Cet argument a notamment été souligné par Farrow (2013). Toutefois, tel que démontré, les critiques ont d'abord perçu les oeuvres retenues pour l'exposition comme étant les relents modernistes du *white cube* plutôt qu'une transgression des propriétés de l'art sonore par la qualité non cochléaire. Ainsi, si l'oeuvre sonore dans *Soundings* s'est émancipée de sa sonorité et qu'elle rejoint des possibilités narratives ou spatiales, les critiques ont dépeint les oeuvres présentées comme étant d'abord au service des présupposés visuels où les sons, comme les objets picturaux et sculpturaux, sont maintenant matérialisés et regardés, ce que les écrits du musée confirment (London et Hilde Neset 2013). Et plutôt que de faire valoir cette transgression des limites actuelles de l'art sonore, lequel n'a pas d'histoire au sein du musée d'art et donc, aucun point de référence et de comparaison, *Soundings* semble réitérer davantage une résistance à l'introduction des sons dans l'exposition plutôt que d'offrir un discours original sur l'art sonore.

3.2.3. Fixité et distance contemplative

Plusieurs dispositifs expositionnels confinent le visiteur dans son rôle de regardeur à distance. L'installation *Study for Strings* (2012), de Susan Philipsz, tel qu'énoncée précédemment, diffuse du son et offre un visuel minimal où huit haut-parleurs sont présentés à hauteur d'œil, au milieu de la cimaise tout au fond d'une salle noire (fig. 4). Le son fait face au visiteur en position frontale qui entend une note isolée préalablement enregistrée par les haut-parleurs (Feldman 2014). L'oeuvre est un enregistrement à canaux multiples de la pièce pour orchestre de Pavel Haas, qui a été composée lorsque l'artiste était prisonnière au camp de concentration Theresienstadt, lors de la Seconde Guerre mondiale, en 1943. La pièce ayant été jouée lors d'un film de propagande nazie par la Terezin String Orchestra, la musique a été réarrangée par Philipsz et réenregistrée pour être diffusée dans l'espace d'exposition (London et Hilde Neset 2013). Pour cette installation, Susan Philipsz a uniquement récupéré les parties de l'alto et du violoncelle, lesquelles conversent de manière à faire entendre l'absence et la perte. Selon la commissaire Barbara London :

Philipsz evokes the pathos of the original performance of *Study for Strings* as well as the horror that followed. The entire score is performed by just two musicians, who play only their parts in the orchestral work. It is as if they are engaged in a serious conversation that unfolds

slowly, full of pauses, each waiting politely for the other to complete a thought. The silences resound with absent music and conjure memories of the dead (London et Hilde Neset 2014 : 13).⁸⁰

Mais certains critiques ont d'abord orienté leur attention vers la mise à vue de la scénographie pour comprendre l'absence. Ainsi, la scénographie évoquerait l'absence d'abord par la disposition visuelle des éléments qui, pour le blogueur John Haber, transparaît par l'ombre d'un cercle noir autour des haut-parleurs apposés à un mur dans une salle vide : « Absence itself becomes visceral for Suzan Philipsz, with a wall of eight speakers in an otherwise empty room—each with a black circle beneath crossed by the speaker's shadow » (Haber 2017) (fig. 4). Selon le commentaire de Haber, la vue des haut-parleurs a subsumé la compréhension de l'oeuvre à partir de la musique. Cette mise en espace n'a rien à voir avec l'intention initiale de l'oeuvre qui souhaitait présenter l'absence par le silence ou la fragmentation des sons de la pièce musicale originale provenant des haut-parleurs.

La critique Feldman rappelle que *Study for Strings* a déjà été exposée à la dOCUMENTA (13) de Kassel, en Allemagne, sous une disposition qui nécessitait un déplacement plus important du visiteur d'un haut-parleur à l'autre, ce qui ne permettait jamais de saisir tous les sons simultanément dans un même espace-temps (fig. 10). La perte était alors véritablement expérimentée. Pour l'exposition *Soundings*, les commissaires du MoMA ont modifié la scénographie initiale de *Study for Strings*, de manière à ce que les haut-parleurs soient si près l'un de l'autre que le son se fige. Les occurrences sonores semblent prises au piège, une fois entrées dans l'espace d'exposition, et elles deviennent objet :

In this case, we literally can observe the ways in which the move into a gallery space can cause a piece to begin to glob into an object. The power of this work was in its *dispersion*, and the imagination that dispersion required of the listeners because of the empty holes it articulated: in time, space, ensembles, and communities (Feldman 2014 : 5).

Les notions d'ensemble et de communauté évoquées par Feldman sont évacuées de cette mise en espace : plutôt que d'exploiter les possibilités de résonance du son à différents niveaux et

⁸⁰ La composition est disponible à l'écoute sur le site web du MoMA (2013a) par le lien suivant : https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/soundings/common/content/11/media/sp_studyforstrings.mp3. Consulté le 3 novembre 2018.

d'affirmer cet aspect social qui traverse le discours des commissaires, le MoMA semble avoir choisi de mettre en valeur la matérialité à travers les dispositifs de diffusion des œuvres sonores afin de les contenir dans les limites de l'objet. Le blogueur John Haber, entre autres, appuie ces propos en mettant l'accent sur la physicalité et la matérialité du son. Pour reprendre ses termes, « this show explores the physicality and materiality of the aural » (Haber 2013).

Nous remarquons que la description de l'expérience évoque des références à la fixité et à la contemplation de tableaux picturaux. Autrement dit, il semble que les choix scénographiques du MoMA aient contribué à assujettir l'œuvre sonore aux exigences modernistes et, conséquemment, à offrir une expérience qui amène à appréhender le son d'une manière fixe et frontale, telle une peinture. La temporalité propre à la pièce sonore n'est pas absorbée par le visiteur et ne pénètre pas le corps. La scénographie réitère, dans ce cas, les habitudes et les comportements associés à l'expérience du *white cube* où la rencontre avec l'œuvre s'effectue selon une distance entre celle-ci et le visiteur. Ce point est appuyé par la critique : Holland Cotter (2013) a saisi qu'une partie de l'exposition fournit cette expérience moderne visuelle du *white cube* et Miriam Atkin (2013) note que la première exposition du MoMA à présenter exclusivement l'art sonore s'accroche à la présentation de l'image qui caractérise le musée, notre culture et cette fidélité accordée au visuel. Le MoMA rappelle, par ce fait, toute sa portée historique et institutionnelle. En somme, la transmission de l'idée de l'absence et de la perte, dans l'œuvre de Philipsz, est tributaire d'une scénographie adéquate : l'échec de la transmission de l'affect est principalement dû à la scénographie présentée par le MoMA. Il semble que les sons musicaux soient entendus, sans être compris, et que ce ne soit qu'à la lecture du cartel, et par extension du catalogue d'exposition (London et Hilde Neset 2013) ou des documents informatifs sur le site web (MoMA 2013b), que le visiteur saisit l'idée de l'absence évoquée par l'œuvre, tel que nous l'expliquerons ultérieurement dans ce chapitre. Anne Neimann Clement, qui envisage les œuvres présentées dans *Soundings* comme étant liées à des présupposés conceptuels, vient confirmer cette nécessité d'appréhender les œuvres par la lecture. Tel que l'auteure le mentionne, cette lecture doit être attentive pour la compréhension et l'expérience de l'œuvre :

There seems to be a close correspondence between conceptualism and sound art. Many of the works presented are based on a strong concept or idea that is revealed to us in the text material complimenting the art works. Explaining texts are almost always an issue in

exhibitions of contemporary art, and in "Sounding – a Contemporary Score," the art works often demand careful readings to complete the experience and gain understanding. The art works that work the best are the ones that balance the conceptual and the perceptual components. In other words – the sound has to be just as interesting as the underlying concept. A strong concept doesn't necessarily create an interesting aesthetic experience (Neimann Clement 2013).

En somme, si l'exposition propose difficilement de nouveaux comportements et habitudes d'écoute spécifiques à l'art sonore – en effet, dans l'exposition, les habitudes du parcours de l'observateur sont conservées en favorisant une individualité d'un corps distant lors de l'expérience – seuls le titre de l'oeuvre et les écrits orientent le visiteur vers une attention qui doit y être portée.

Dans la mesure où le musée favorise une écoute par le simple fait de demander au visiteur d'y accorder une attention particulière, le dispositif expositionnel, à lui seul, ne semble pas favoriser de nouveaux comportements du visiteur ni un apprentissage de modalités d'écoute au musée. Sans les éléments de lecture sur les œuvres fournis par le musée, le visiteur doit se rabattre sur ses propres connaissances pour apprécier les oeuvres, c'est-à-dire sur « la tradition », selon Feldman (2014 : 2). Cette tradition rappelle que le MoMA est un espace de lutte idéologique et qu'une promotion politique et économique s'est effectuée par un programme du visible, tel que l'a analysé Martel (2006). Par conséquent, la voix muséale n'en est ici que renforcée.

3.3. Pour une lisibilité du discours par l'écrit : transmission, diffusion et promotion

Les créations d'art sonore doivent être souvent traduites dans un autre système de signes pour être comprises et transmises, ainsi que pour être archivés. Le langage est alors essentiel pour saisir ces oeuvres éphémères qui sont entendues lorsqu'elles sont lues :

one encounters experts who are able to represent the work only by reading its verbal and numerical transcription, just like a musical ear "hears" the music by reading its score or a choreographer "sees" the movements in the Labanotation (Dianocu 2006).

Dans le cas de *Soundings*, nous comprenons que les écrits, dont les cartels ainsi que le catalogue, sont garants de l'entendement de l'exposition. Ils réitèrent, en outre, la traduction des œuvres dans un médium autre, où l'écoute s'éloigne davantage d'une expérience sensible.

Plus précisément, le catalogue de l'exposition *Soundings* présente l'histoire de l'art sonore ainsi que le discours sur la manière dont l'écoute transforme notre rapport au monde ; ces informations ayant été négligées dans l'exposition vécue, par les stratégies discursives de l'événement. Le directeur du MoMA y mentionne lui-même que l'apport de l'ouvrage agit comme une extension à l'exposition *Soundings* et à la variété possible de sons écoutés dans le lieu muséal. Il explique, de ce fait, que les artistes talentueux de l'exposition sont intéressés à ouvrir leurs oreilles à différentes formes de spécificités et textures (sonores), à la durabilité, la forme, l'histoire et la subtilité du son. Le MoMA affirme ainsi sa vision de l'art sonore et des pratiques d'écoute à travers ses écrits qui deviennent le témoin d'une reconnaissance et d'une consécration de cet art. Le catalogue garantit le discours hégémonique et l'autorité du musée sur le sujet (London et Hilde Neset 2013).

Qui plus est, la traduction en document lisible de l'art sonore en assure non seulement sa diffusion au-delà des cimaises du musée, mais comble l'aspect économique de l'exposition. Dans un article de la revue *Chronos*, Hannah Zweifler (2013) soulève le fait que si le médium exploité par l'exposition est intangible, il en résulte des œuvres qui sont difficilement monnayables sur le marché de l'art.⁸¹ En effet, par ses qualités pouvant être éphémères ou immatérielles, le son comme oeuvre d'art est susceptible d'échapper à la logique de consommation du marché, créant ainsi un paradoxe quant à sa réception économique. Si ce point est abordé plus précisément dans la dernière partie de cette thèse, soulignons déjà que la question du paradoxe concerne les changements de statut des objets sonores au sein des différents marchés. Dans l'industrie de la musique, entre autres, les possibilités reproductibles du son par les différentes technologies et les multiples copies le transforment en objet de marchandisation, en bien d'échange et de

⁸¹ Pour une étude plus approfondie des rapports de l'art sonore au marché de l'art, consulter l'étude de Margaret Loughlin (2013).

consommation. Dans ce cas, le son qui se traduit en ces objets de consommation peut assumer un statut autre que celui d'objet de contemplation.

Plusieurs critiques mentionnent que *Soundings* nous rappelle justement, par son contre-exemple, l'existence du concept de la marchandise et de l'objet qui peut être vendu, acheté et collectionné. L'échec de l'orientation idéologique, laquelle devait être véhiculée par les principes d'énonciation et les stratégies discursives de l'exposition, est abondamment commenté par la presse, lors de l'expérience, tel que nous l'avons démontré, et le problème de la marchandisation du sonore dans le milieu de l'art y contribue. Ce point a notamment été critiqué par Justin Davidson (2013) du *New York Times*. Selon lui, le MoMA a décidé de faire naître le genre de l'art sonore, alors qu'il a plutôt vu le jour des décennies plus tôt. À cet effet, les critiques s'entendent sur l'émergence de cet art qui remonte aux premières décennies du 20^e siècle, bien que les œuvres n'étaient pas identifiées comme une catégorie séparée jusque dans les années 1960, tel que le spécifie Andrew Russeth (2013a) dans son article. Selon Davidson, le musée aurait ainsi attendu que le son génère des possibilités commerciales et gagne en maturité artistique pour créer une première exposition et ainsi véhiculer sa reconnaissance :

"Soundings: A Contemporary Score," organized by the museum's media-and-performance-art curator Barbara London, treats the genre as if it had just been born and John Cage had never lived [...] Now that the manipulation of sound has long since passed through its experimental infancy into artistic maturity and on to commercial refinement—that's when MoMA decides the time is ripe for its first exhibition dedicated to new frontiers in sound art (Davidson 2013).

Les arguments de Jessica Feldman (2014) réaffirment ceux de Davidson : si le son est un geste vibratoire, un porteur de langage qui entre dans le corps du sujet, il doit tendre à faire éclater les barrières. La nature du son est une combinaison, selon l'auteure, d'outils communicatifs et d'une mobilité physique ainsi que métaphorique, mais le marché orienté vers la conservation de l'objet et la possession dont le musée est tributaire permet difficilement ces orientations.

Le contexte de marchandisation crée ainsi une anxiété en ce qui concerne la manière de traiter le son, ses rapports à l'architecture et à l'économie, étant donné sa nature même. La commissaire

Barbara London, dans l'entrevue accordée à Neils Van Tomme, réitère l'importance du potentiel matériel du son qui est nécessaire au développement de l'exposition. Selon elle :

First, sound is at the root of every work included in the show-intangibility and perceptually within the installations; sonically and visually through the sculptural objects; and conceptually upon viewing two of the artists' drawing (cité dans Neils Van Tomme 2013).

La possibilité ou l'impossibilité de marchandisation économique sont ainsi une donnée majeure pour l'exposition de l'oeuvre sonore et génèrent cette anxiété selon Feldman (2014). Cette raison a effectivement mené le musée à privilégier les éléments physiques au détriment du linguistique et des relations éthiques, tel que prouvé également par les propos de Barbara London. Toujours selon Feldman, ces oeuvres sonores peuvent résister à la marchandise et il serait notamment dangereux de laisser parler ces créations au musée, sans exercer de contrôle, dans la mesure où la volonté est de transmettre le discours muséal :

It's one thing to make an image that addresses the question of the commodification of art, the relationship with the other, or political action. It's quite another thing to make an artwork that, by the nature of the medium, can't be easily owned, actually moves another's body, and can speak literally, rather than symbolically. Such a work would be potent and dangerous, and wouldn't work very well as an investment or piece of currency, because, both physically and thematically, it would resist commodification and would interpellate its owner (Feldman 2014 : 8).

Le catalogue d'exposition semble pouvoir se substituer aux oeuvres pour répondre à ces problèmes économiques engendrés par le sonore ainsi que pour assurer la domination de la parole du MoMA. Dans ce cas, la circulation du son ne s'effectue pas par le biais d'objets sonores ou d'enregistrements technologiques, par exemple, mais par la diffusion écrite de l'idée et de la description du discours et des oeuvres. L'ouvrage est vendu dans les différentes librairies du musée et sa distribution devient ainsi plus efficace pour propager le message discursif et transmettre la vision de l'exposition. Il permet en outre de transcender les limites géographiques des salles d'exposition pour déployer le discours au-delà des frontières physiques du musée, ce qui rejoint les stratégies d'exportation du MoMA, qui se sont traduites notamment par le développement de magasins de design dans des pays tels que le Japon. En effet, l'un des premiers magasins de commerce au détail du MoMA, the MoMA Design Store, est situé à Tokyo. En plus d'y être vendu sur place, le catalogue est également disponible en ligne en langue japonaise

(MoMA Store 2017). La visibilité de cette boutique est devenue exponentielle, notamment par sa promotion sur différents sites, dont ceux touristiques (Japan Travel Guide 2017). Ainsi, il serait possible de croire que l'expérience de la lisibilité, par l'achat du catalogue, assure notamment au MoMA sa légitimité au sein du milieu muséal, à un niveau mondial, concernant l'art sonore et par le fait même, son autopromotion. Il serait également envisageable de penser que le catalogue comme produit dérivé de l'exposition *Soundings* devienne alors une manière de remédier à l'anxiété liée à la marchandisation des oeuvres d'art sonore.

En conclusion de ce chapitre, nous considérons que les choix discursifs et scénographiques du MoMA se répercutent à plusieurs niveaux sur l'*expérience* d'écoute du visiteur, qui est de réfléchir à sa propre écoute ; lorsqu'il est question de saisir les sons artistiques, *Soundings* propose le développement d'une écoute de l'ordre du conceptuel, de l'idée même d'écoute, laquelle est ancrée dans un modèle de lecture du visible. Rappelons d'abord qu'il s'agissait, ici, d'analyser l'écoute en fonction des sons artistiques et non de tous les sons, tel que nous le développerons dans le prochain chapitre. Cette écoute conceptuelle, ou non cochléaire, se situe davantage au niveau de la réflexion idéologique ou imaginaire. L'exposition suggère une manière de voir le son, usant des acquis de la reconnaissance de la vision par l'institution muséale, alors qu'elle aurait pu ouvrir à une expérience sensible, de manière à penser selon un modèle de lecture de l'audible. Mais le visiteur continue plutôt d'observer, à partir des stratégies discursives du musée, un régime de la vision et les qualités matérielles ainsi que la mise en espace du son comme un objet qui doit être « pensé et regardé », pour reprendre les termes de la commissaire (London et Hilde Neset 2013 : 16) et ce, d'une manière contemplative, à distance.

Enfin, cette analyse a démontré que la majeure partie de l'expérience de l'art sonore au MoMA reconduit l'image du musée comme un espace silencieux de lisibilité issue d'un modèle visuel. Autrement dit, l'expérience du son et de l'écoute s'est calquée sur les pratiques, les codes et les règles qu'offrait déjà le MoMA pour les expositions d'art visuel où le silence, garant de la lisibilité, permet la compréhension du discours. Par l'exposition *Soundings*, le musée poursuit la transmission des éléments discursifs par le lisible et il conserve son autorité. Il continue d'exercer un pouvoir, de fournir des règles et des politiques (étatiques), entre autres, où la spatialité et la temporalité sonores sont contrôlées par le façonnement de la scénographie, ses conditions

d'énonciation et ses stratégies discursives, qui demeurent au service des exigences du *white cube*. En outre, le discours du musée se transmet davantage par les éléments textuels présents dans l'exposition, mais également dans les publications : la légitimité de l'art sonore au musée s'est d'autant plus développée grâce aux écrits et notamment, ceux du catalogue d'exposition. Le MoMA a ainsi rendu lisibles les œuvres sonores comme il a rendu lisibles les tableaux. Dans l'espace d'exposition, la scénographie ne permet pas de rendre ces espaces auditifs partagés par une approche sensible de l'écoute : l'idée de socialité et d'espace sociaux partagés n'est alors atteinte que d'un point de vue théorique. Et nous ajoutons que si le dispositif expositionnel n'a pas été adapté à une pensée sonore, les critiques ont, quant à eux, contribué à ce désenchantement. Ils ont fait l'expérience des œuvres selon une lecture visuelle, ce qui témoigne qu'un apprentissage de la manière d'écouter au musée reste à développer.

4. À l'écoute du bruit

Nous poursuivons l'analyse amorcée au chapitre précédent, dans une visée dialogique, en interrogeant maintenant les bruits qui se manifestent et qui sont autorisés dans ce contexte d'institutionnalisation établie du (silence du) *white cube* comme mode de réception des oeuvres. Dans le silence, les espaces d'exposition muséale orientent le visiteur et lui font prendre conscience qu'il y a quelque chose à voir ; il apprend ainsi à retenir les marquages singuliers du lieu qui diffèrent de ceux de circuits touristiques ou de la ville. Chaque visiteur est préconditionné lorsqu'il entre au musée par ces règles et ces codes, qui se sont imposés de manière progressive (Glicenstein 2009 ; Herbert 2017). Mais ce comportement est ébranlé lorsque les oeuvres *sonnent*. D'abord, l'écoute d'oeuvres d'art sonores autorise la considération de tous les autres bruits. Et l'expérience d'écoute de ces différents sons ouvre (à) la spatialité du lieu : de la rencontre entre des enregistrements sonores, des sons artistiques et fonctionnels dans un espace situé qu'est la salle d'exposition du musée naît des réflexions pertinentes sur la spatialisation du son, le lieu de sa source, celui de l'image ainsi que la résonance, la réverbération et la circulation des sons dans les espaces physiques et sociaux. Ainsi, nous examinerons le façonnement de l'écoute sensible des sons et des bruits, artistiques et fonctionnels, dans l'exposition ainsi que ses conséquences. Pour ce faire, nous réévaluons la scénographie de *Soundings. A Contemporary Score* lorsque les oeuvres d'art diffusent du son et nous revisitons, en contre-exemple, le potentiel sonore de modèles issus de la *black box* comme mode de réception d'oeuvres qui s'appréhendent en adéquation avec l'espace, dont les expositions *Ragnar Kjartansson* et *Anri Sala*. Il s'agit alors d'analyser la manière dont les oeuvres sonores, mais également leur mise en espace, redéfinissent les comportements et les habitudes des visiteurs lors de l'expérience.

4.1. La transgression des codes du *white cube*

Les productions artistiques de *Soundings* qui sont réellement bruyantes se situent, pour la plupart, à l'extérieur même des limites de l'espace d'exposition : les espaces interstitiels, dont le hall, le foyer, les escaliers, sont utilisés pour faire vivre des oeuvres sonores, ce qui a notamment été soulevé par la critique. Deux installations, l'une de Tristan Perich et l'autre de Sergei Tcherepnin, abondamment décrites dans les textes de réception de l'exposition, semblent à même de développer un nouveau positionnement du corps dans l'espace au musée, bien qu'elles ne constituent pas une récurrence dans l'exposition. Une relation de proximité s'élabore entre le sujet et l'oeuvre, dans une visée qui annihile les possibilités de contemplation.

Dans la mesure où une attention est accordée aux sons audibles dans la construction du dispositif expositionnel, il s'agira d'analyser les changements qui s'opèrent dans la relation entre l'oeuvre et le corps du visiteur. Nous constaterons que le sonore interroge le musée et son discours par une reconfiguration du corps du visiteur dans l'espace. L'expérience d'écoute d'oeuvres sonores, lorsqu'elles génèrent du son audible, est susceptible de mener à un changement dans la position physique du corps du visiteur dans l'espace. En effet, s'il est amené à utiliser son sens de l'ouïe pour appréhender l'exposition, le visiteur doit modifier sa manière d'entrer en contact avec l'oeuvre, la distance qu'il maintient avec elle, sa déambulation dans le parcours, le temps passé *devant* l'événement sonore. L'interactivité devient une donnée d'autant plus essentielle à la compréhension des productions sonores dans l'espace muséal. L'écoute amène ainsi à redéfinir les habitudes corporelles de l'expérience de l'exposition. Il est alors possible de saisir les transformations dans le comportement des visiteurs. Par conséquent, les codes scénographiques du *white cube* éclatent et ne domptent plus le sonore par les marquages visuels, tel que nous le verrons.

4.1.1. Revisiter la posture corporelle : pour un rapport de proximité

L'installation de Tristan Perich (fig. 11), intitulée *Microtonal Wall* (2011), est un exemple de cette transgression par l'écoute. Ce mur de son est l'œuvre de l'exposition qui a le plus interpellé les critiques quant au déplacement du corps du visiteur. Constituée de 1500 petits haut-parleurs, l'œuvre accueille le visiteur dans le hall de l'exposition *Soundings* où se déploie librement le son. La morphologie, un panneau bidimensionnel rectangulaire mesurant près de sept mètres de longueur, peut implicitement faire référence aux peintures expressionnistes abstraites américaines par son accrochage sur le mur blanc. Il nous semble que la dimension de ce panneau sonore et les caractéristiques formelles de *Microtonal Wall* soient susceptibles de rappeler les années de la mise en valeur de l'expressionnisme abstrait par le MoMA à des fins politiques. Parmi les œuvres présentées dans *Soundings*, *Microtonal Wall* semble être la seule œuvre qui évoque cette époque glorieuse du MoMA par son format et son contenu. Mais paradoxalement, elle est également la seule à modifier en profondeur ce rapport distant du corps du visiteur lors de la rencontre avec l'œuvre, tel que nous le démontrerons.

Le panneau apparaît après avoir monté les marches où se trouvait l'installation électroacoustique à trois canaux, *Affordance* (2013), de Florian Hecker, aux limites des salles d'exposition, voire à l'extérieur, selon le critique Joseph (2013). L'œuvre fournit une expérience double. D'abord, selon Phillips, le panneau ne constituait qu'un bruit blanc lorsqu'il était perçu à une certaine distance :

Some sounds are hiding in plain sight, but we don't have the subtlety of perception to pick them out. At a distance of five meter or so, Tristan Perich's "Microtonal Wall," emits "white noise." That is a sound containing so many sounds, or pitches, that no individual one can be distinguished (Phillips 2013).

L'abstraction sonore semble ainsi se substituer à l'abstraction picturale traditionnelle. Ensuite, l'œuvre doit être appréhendée de près. Les critiques mentionnent à cet effet l'importance de se trouver à proximité de l'œuvre pour saisir l'essence de l'expérience : « Perich has broken four octaves of the musical scale into 1,500 of the pitches that make up those octaves and given each pitch its own small speaker. Close up, or moving slowly past those speakers, one hears their

differences », selon Phillips (2013). En réponse à ce dernier, le critique Justin Davidson (2013) explique que si l'expérience de ce mur de son blanc est effectuée à distance, elle demeure impassible, tandis qu'en s'approchant près du mur, l'œuvre propose une interactivité lorsque le corps du visiteur est engagé par l'écoute de chaque haut-parleur. De là, il y entend un *glissando*. La description du critique témoigne que, par l'écoute, ce visiteur est responsable de sa propre expérience :

In *Microtonal Wall*, Tristan Perich delves into the details of white noise, tiling a hallway with a grid of 1,500 tiny speakers, each one tuned to a different whistling tone. The work remains constant, an impassive array of buglike chirps. The viewer-listener produces the action: stand back and you hear undifferentiated static; scoot along its length with one ear close to the wall and you get a wheezing glissando (Davidson 2013).⁸²

Il faut effectivement marcher vers l'installation, comme le mentionne David Behringer (2014), afin de ne pas rater l'essence du projet. De cette manière, les petits haut-parleurs fournissent une expérience personnelle sonore adaptée à chacun : « the individually tuned speakers give you a personalized sound experience », selon Bob Duggan (2017). Les textes de présentation sur le site internet du MoMA confirment ces expériences : l'exploration de l'espace sonore est singulière pour chaque visiteur qui construit ce qu'il entend, soit ce qui peut être à la fois un bruit blanc total à distance et une fréquence spécifique de chaque haut-parleur de plus près (MoMA 2013c).

Jessica Feldman développe la réflexion de cette nouvelle pratique du corps en la percevant comme un malaise d'ordre phénoménologique qui est ressenti lorsqu'il est question d'écouter de manière rapprochée : le corps du visiteur ne peut plus se positionner de la même manière que lorsque l'œuvre est simplement vue, où le corps du visiteur, nous le rappelons, est en position frontale, les yeux face à l'œuvre, à distance pour permettre la contemplation. Dans le cas de *Microtonal Wall*, cette position frontale, ce *face à face* avec l'œuvre ne fonctionne plus pour l'écoute, car les oreilles ne se situant pas à la même place que les yeux, les visiteurs qui souhaitent entendre le son doivent tourner la tête de manière à entrer dans l'œuvre *de côté* :

⁸² Il est pertinent de noter que le visiteur est nommé « observateur-auditeur » (*viewer-listener*) par le critique, ce qui témoigne d'une volonté de rendre poreuse l'identité du visiteur, lequel accumule une expérience à la fois visuelle et auditive.

Perich's piece poses a problem. The museum visitors are not sure what to do about the fact that their ears are not in the same place as their eyes. Walking by the piece, they pause for a moment. They backtrack and turn to face the wall of speakers. But this doesn't really work, because the eyes don't hear. So then they slide up to it sideways, getting their ears as close as they can to the tiny speakers, almost like a cat rubbing against a piece of furniture. As each of the quiet, tiny speakers is playing a slightly different sound, the listeners writhe along the wall, stooping down low to catch the pitches coming from the bottom near their calves, then straining upwards on their tip-toes to hear the sounds from above their heads (Feldman 2014 : 1).

L'auteure note à cet effet qu'il aurait été beaucoup plus facile que cette pièce d'entrée soit une peinture, car il aurait été possible de se déplacer pour la contempler à distance ou de regarder quelques détails, de très près, sans problème. La critique mentionne également que ce changement apporté par l'oeuvre et son accrochage, qui bouleversait les habitudes, était palpable dans la mesure où lorsque les visiteurs marchaient vers le panneau, ils s'arrêtaient un instant, pour prendre conscience de cette déstabilisation et pour comprendre comment ils allaient se repositionner. Ils n'avaient pas d'autres choix que de s'approcher l'oreille très près du mur (de son). Jed Perl réaffirme le propos de Feldman en décrivant son expérience :

Put your ear close to one of the speakers and you can begin to distinguish a singular sonority. Move away, and singularity melts into dizzying cacophony, the combination of all those individual sounds. The effort to make distinctions is made immediate, palpable, excitingly physical, and the delight of those distinctions lingers in the imagination (Perl 2013).

Le témoignage de Robert Sullivan confirme également ces nouvelles habitudes à adopter devant l'oeuvre en notant que le public marche lentement vers le mur pour tendre l'oreille vers les haut-parleurs et appréhender l'installation dans sa proximité :

Simply watching visitors interact with 1,500 1-bit speakers, each emitting slightly different frequencies, is worth the price of admission: people walk slowly past the wall, then again, even more slowly, this time with an ear bent to the south, as if perusing the shore of a black and silver sea (Sullivan 2013).

Ces descriptions de l'expérience des visiteurs démontrent que si un changement n'a pas eu lieu dans la scénographie – le panneau bidimensionnel accroché à la cimaise se calquant sur les pratiques du *white cube* et de la peinture de grand format de l'expressionnisme américain –, la transformation s'effectue d'abord par la formation de nouveaux comportements des visiteurs lors de l'écoute. Premièrement, les différents mouvements et gestes, qui sont spécifiques à la figure de

l'auditeur, peuvent, déjà, rappeler ce promeneur écoutant qui, par l'oreille, effectue son propre mixage des sons : il sélectionne les occurrences sonores par ses déplacements, il amplifie certaines occurrences par le rapprochement de son corps vers la source, il agence ces sonorités ou les superpose, selon sa position dans l'espace. L'expérience se construit au fil des actions d'écoute de ce visiteur. Conséquemment, un mixage s'effectue en temps réel, se réalisant dans le corps du visiteur. Si cette posture tend à se définir davantage par des dispositifs assumés, tel qu'il le sera présenté ultérieurement, il est déjà possible de constater que l'œuvre sonore exige une refonte des comportements à adopter pour réussir l'expérience.

4.1.2. Revisiter les limites scénographiques

Une pièce située au foyer du MoMA, *Motor-Matter Bench* (2013), de Sergei Tcherepnin, engage également le corps à partir de l'expérience d'écoute (fig. 12). L'artiste a converti un ancien banc en bois du métro new-yorkais en une « boîte d'amplification sonore » (Mirandette 2014 : 68), en y insérant une plaque de montage en dessous. Sur celle-ci étaient intercalés de petits haut-parleurs (transducteurs). Le banc de bois remplace le mobilier usuel du MoMA, puisqu'il est situé près des toilettes au troisième étage ; les visiteurs pouvant expérimenter l'installation à travers l'entièreté de leur corps seulement en s'assoiant sur le banc qui vibrait et résonnait à leur contact :

If you don't visit the Museum of Modern Art very often, you might not notice that the comfortable padded seating outside the third-floor restrooms is missing. In its place, you find a familiar, yet displaced sight: a 10-foot wooden subway bench installed by the New York-based sound artist Sergei Tcherepnin. For a moment, the visitor is transported to a subway platform where a train is approaching. The experience of listening becomes physical and embodied as the listener begins to feel a faint bass rumble, and soon, both the bench and the listener's body tremble (Neimann Clement 2013).

La musique semblait émaner du corps de celui qui s'y assoit (Mirandette 2014). La critique Feldman nomme ce processus une « vibration sympathique » (*sympathetic vibration*), qui est ce

phénomène où le corps résonne lorsqu'il est exposé à des vibrations sonores.⁸³ L'expérience est strictement sensorielle, de proximité, où le son se spatialise dans le corps, lequel vibre à la même fréquence que le banc et l'espace, tel que l'explique l'auteure :

This aesthetic assumes that we most convincingly attend to a piece through the sensory experience of the medium in the viewer's/listener's body, not from the hard and humble work of trying to understand and respond to the demands of another perspective (Feldman 2014 : 6).

Motor-Matter Bench transgresse les codes du parcours muséal ; le langage du musée est complètement absent, car aucune distance n'est demandée entre l'œuvre et le visiteur. Non seulement l'individu touche l'œuvre qui semble rappeler un instrument de musique, s'émancipant de sa référence à l'objet, mais il s'en sert également comme d'un accessoire. Grâce à l'exploitation des propriétés du sonore, les limites physiques et spatiales tendent à se brouiller ; le banc-œuvre est susceptible de se confondre au banc-mobilier du MoMA si l'on interprète les propos de la critique Neimann Clement (2013).

Ces codes et règles établis par le musée silencieux, pour respecter la distance entre le visiteur et l'œuvre, sont également transgressés lors de l'expérience de *Microtonal Wall*. Pour écouter les différents haut-parleurs, les visiteurs n'avaient d'autres choix que d'ignorer la bande noire de ruban adhésif apposée sur le sol devant le panneau, laquelle ligne ne doit généralement pas être traversée dans le cas de tableaux picturaux, notamment. Elle est ce marquage interdisant l'accès très près de l'œuvre pour la protéger d'être touchée, tel que l'explique Feldman (2014). La critique témoigne de visiteurs n'ayant pas respecté cette limite en collant leurs oreilles contre l'œuvre, en risquant presque de tomber sur ce mur de son, en laissant par le fait même quelques cheveux entremêlés sur chaque petit haut-parleur, ce qui est causé par l'électricité statique de la membrane de ces diffuseurs de son, lesquels cheveux restaient bien au-delà du passage de leur hôte. Par de tels comportements, l'institution est susceptible de perdre le contrôle. Feldman note qu'un certain samedi après-midi, lors d'un achalandage assez important, les gardiens de sécurité ne s'attardaient plus à avertir les visiteurs. Cette description exhaustive de Feldman démontre

⁸³ Feldman emprunte le concept à Antonin Artaud, expliqué par Deleuze et Guattari, qui stipule que l'être n'est pas une entité stable, mais est un flot mouvant et vibrant qui communique et active ses entours à travers la résonance.

que, pour effectuer l'expérience ultime d'écoute, les codes et les règles du musée qui sont élaborés pour l'expérience visuelle ne fonctionnent plus lorsqu'il s'agit de rendre compte du sonore.

Cette ligne de marquage autour de l'œuvre de Perich confirme surtout les capacités et les problèmes de la réception du son dans l'art au musée, toujours selon Feldman. Si *Microtonal Wall* n'était sans doute pas conçue pour transgresser les règles institutionnelles, elle a toutefois grandement contribué à interroger certaines opérations phénoménologiques qui ne sont généralement pas remises en question. La bande de ruban noir est intrinsèque au langage du musée, selon l'auteure ; elle ne fait pas partie de l'œuvre, mais bien de l'institution muséale. Elle est le seul geste symbolique de la scénographie présent dans le hall où se trouve l'installation de Perich :

The black line is language: it has a clear meaning, it has a specific history, it has a politics and power implicit in its inscription on the floor. We know what it's trying to say to us and have to decide whether to listen and how to respond (Feldman 2014 : 2).

Tel que nous l'avons analysé dans la partie précédente, aucune création de l'exposition *Soundings* n'a exigé, comme l'a demandé *Microtonal Wall* ou *Motor-Matter Bench*, une telle proximité avec l'œuvre, puisque dans la plupart des cas, le silence et le visuel dominaient et conséquemment, les codes et règles étaient respectés. Les critiques n'ont pas eu à soulever de tels problèmes avec aucune autre production. Les cas de *Microtonal Wall* et de *Motor-Matter Bench* se situent aux bords, à l'extérieur même des salles d'exposition dédiées à l'art ; si le mur de son était positionné à l'entrée de l'exposition, le banc était installé près des toilettes. Le choix de cette disposition semble révéler implicitement un désir de conserver le contrôle institutionnel dans les salles ; les risques d'un glissement vers une transgression des codes sont évacués et relégués à l'extérieur des salles. Toutes les œuvres qui se situaient à l'intérieur des frontières expositionnelles ne suggéraient pas au visiteur de déroger des rites et traditions du dispositif scénographique du MoMA.

En somme, le son audible des productions artistiques met à mal les marquages physiques du lieu. Le musée utilise des codes visuels pour orienter les comportements à adopter au musée, dont

celui de garder le visiteur à distance. Mais cette distance est enfreinte par les exigences de l'écoute où le visiteur ajuste son comportement et sa position pour entrer dans le son, dans un rapport de proximité ou de réévaluation constante de la distance entre l'œuvre et son corps.

Il importe de spécifier que les critiques de l'œuvre de Perich et de Tcherepnin ont décrit l'expérience du corps plutôt que les sons à l'écoute. Si nous savons que *Microtonal Wall* émet du bruit alors que *Motor-Matter Bench* diffuse de la musique, le sens des sons ne semble pas avoir rejoint l'attention des critiques. Ainsi, les sons de ces œuvres ont été ouïs par le visiteur sans nécessairement avoir été compris, selon l'analyse que nous avons effectuée. Dans ces cas, l'expérience d'écoute a plutôt détourné l'attention vers les restrictions et proscriptions de l'institution.

4.2. Les sons des lieux : l'écoute *in situ*

Les commissaires de *Soundings* soulignent quelques problèmes que pose le son à l'architecture du musée :

Although contemporary art venues have become presenters of sound art, their pristine, white-cube exhibition spaces can be far from ideal for the purpose of containing and carrying sound. Sound bounces restlessly off gallery walls, causing reverberation, sound bleed, and cacophony in spaces built for maximum contemplation and minimum distraction (London et Hilde Neset 2013 : 16).

Les propos de la commissaire témoignent de l'acoustique singulière du musée, ce qui le différencie d'autres lieux, mais également d'une incohérence quand il s'agit de percevoir le *white cube* sous son potentiel à contenir et à diffuser le son. Toujours selon les commissaires (London et Hilde Neset 2013 : 16), peu d'architectes auraient *écouté* les nouvelles exigences des expérimentations sonores du 21^e siècle. Comme le souligne Rupert Cox (2015), l'utilisation de planchers en bois, de vitrines en verre ou de certaines armatures d'acier crée des conditions spécifiques pour l'audition. Le musée offre un potentiel de réverbération et d'écho des sons qui se répercutent sur l'architecture et les corps (Erlmann 2010 ; Bonnet 2012).

D'un point de vue pragmatique, se développe une réflexion sur ce qui est donné à entendre, à écouter et à comprendre du bruit, dès que le visiteur commence à ouïr au musée ; lorsqu'une écoute causale (Schaeffer 1966) fait surgir des bruits et occurrences sonores autres que ceux des œuvres. Il s'agira alors de revisiter le *white cube* sous l'angle des bruits fonctionnels et des différentes occurrences sonores qui l'habitent. Nous analyserons la manière dont les manifestations de sons et de bruits, au-delà de ceux diffusés par les productions sonores, modifient le lieu muséal. Une attention portée à l'écoute des bruits fait surgir la spatialité du lieu. Mais surtout, il s'agira d'examiner d'un point de vue pragmatique ces sons, naturels ou technologiques, du musée qu'on ne souhaite pas nécessairement entendre, mais qui sont présents dans l'espace muséal tout de même. Précisons toutefois que nous n'envisageons pas nécessairement les sons dans une visée dichotomique qui diviserait les sons artistiques des sons dits non-artistiques, puisque la nature de l'art sonore peut notamment se définir comme étant l'appréciation de l'environnement total, incluant également des bruits qui contribuent à la construction même des œuvres et de leur logique structurante. À cet effet, par le potentiel d'hybridation de l'art sonore qui demande à faire éclater les catégories, nous considérons que les occurrences sonores des œuvres au musée activent les autres sons pour le développement de l'expérience sonore et d'écoute de et dans l'exposition ; elles se présentent davantage comme un *moyen* plutôt qu'une finalité en soi. Mais surtout, en ouvrant ainsi la recherche au-delà de l'œuvre, nous proposons de revisiter les rapports entre les bruits et les sons fonctionnels d'une part, et l'architecture même du musée d'autre part. Sera ainsi élaborée l'écoute de l'environnement de l'exposition, soit du « paysage sonore » (Schafer [1977] 1994).

4.2.1. Le paysage sonore de l'exposition : l'écoute de la collectivité

Puisque les créations artistiques de *Soundings* sont silencieuses ou présentent du son de manière presque inaudible, au sein d'un parcours linéaire qui rappelle davantage la mise en scène de l'art visuel, les critiques ont, pour plusieurs, manifesté leur insatisfaction et leur incompréhension, tel que nous l'avons expliqué. L'exposition ne favorisant pas le développement d'une écoute sensible, les critiques qui ont tenté d'en faire l'expérience ont d'abord relevé une abondance de

sons parasites des lieux, qui se composent des bruits des autres visiteurs et de ceux de l'architecture du musée. Neimann Clement (2013) qui demandait elle-même le silence note que ces sons sont non voulus et problématiques dans l'exposition, car plusieurs installations requièrent de la concentration et une contemplation, soit un silence, tel que l'aurait demandée toute exposition visuelle du MoMA. En outre, ces sons parasites ne permettent pas de développer l'attention souhaitée selon elle :

[...] the social aspect of listening – claimed by the curator to be the focal point of the exhibition – is problematic because many of the installations require concentration and contemplation. With more than a thousand visitors a day, it's rare to locate the necessary silence to listen at MoMA. Tourists, school classes, talkative old ladies and families with kids or screaming babies, along with the instant air conditioning, create a lot of noise, making it difficult to let yourself become engulfed by the sounds around you (Neimann Clement 2013).

En effet, ces bruits semblent avoir freiné l'expérience d'écoute des réalisations artistiques. Un constat similaire est énoncé par Chris Alker lorsqu'il mentionne que l'écoute des visiteurs qui produisent un « murmure constant » nuit à l'expérience : « The constant murmur of gawkers who forget themselves make some of the exhibits difficult to enjoy » (Alker 2013). Plus précisément, à titre d'exemple, l'installation *Ultrafield*, de Jana Winderen, qui rend audibles des ultrasons par un enregistrement de chauves-souris au vol, aurait paru plus convaincante sans les sons environnants, soit ces sons du monde naturel, toujours selon Neimann Clement (2013). Une exégèse de ces témoignages démontre que les sons se multiplient, des strates de sons se superposent, des interactions entre différents types de sons s'établissent et s'élaborent dans l'espace : le son circule d'un corps à l'autre. Les différentes natures des sons et des bruits s'entrecroisent, au-delà des rapports à la matérialité. Elles produisent des interactions mélangeant entre elles les occurrences sonores de l'ordre du privé avec celles de l'ordre du public, lesquelles sont susceptibles de rendre les expériences publiques, personnelles et inversement. Et si le son des œuvres ne se mélange pas dans l'espace même de l'exposition, certains critiques ont souligné qu'elles le font toutefois aux limites des salles réservées (Behringer 2013). Ainsi, la réussite de l'exposition semble s'effectuer davantage aux limites de ses espaces.

Les critiques de *Soundings. A Contemporary Score* témoignent ainsi du fait que l'exposition favorise l'écoute de l'espace et de son public. L'écoute, dans sa pluralité, révèle alors

l'architecture par les corps. Elle dévoile l'institution même et mène vers l'écoute des manifestations du lieu, dont l'écho, les réverbérations, les résonances. À l'inverse, le bâtiment devient par conséquent l'extension du visiteur (Voegelin 2010 : 124). Le bruit des corps, par l'écoute, s'intègre à l'architecture, apparaît, se fond à l'espace et inversement. Plus précisément, les phénomènes acoustiques sont tributaires des interventions matérielles des corps, soit de leur mouvement physique ou de leur disposition à différents endroits dans l'espace (Labelle 2006). Les bruits apparaissent ainsi dans et entre les corps, lesquels corps dialoguent avec la matérialité de l'architecture, selon leur nombre, leur forme ou leur positionnement – la foule du MoMA, en ce qui nous concerne. Autrement dit, les corps se modèlent pour créer une forme d'architecture en soi. Selon les variables, ils interviendront différemment sur l'acoustique.

Par conséquent, l'écoute des œuvres, des visiteurs et des espaces se brouille : les bruits de la salle, les rires des visiteurs, comme les sons artistiques ou la réverbération des différents bruits sur les œuvres ou sur les cimaises, se confondent (Souriau 1990). Se développe ainsi un jeu de résonance :

Écouter, c'est entrer dans cette spatialité par laquelle, en même temps, je suis pénétré : car elle s'ouvre en moi tout autant qu'autour de moi, et de moi tout autant que vers moi : elle m'ouvre en moi autant qu'au dehors, et c'est par une telle double, quadruple ou sextuple ouverture qu'un « soi » peut avoir lieu (Nancy 2002 : 33).

Implicitement, le fait d'écouter le mélange des sons favorise entre autres un détour vers son propre corps pour faire l'expérience du paysage sonore. Ce repli sur soi a été expérimenté par les critiques : « See them individually first to fully understand them and then let 3 or 4 hit you at once as you stand mid-hallway with your eyes closed. Yes people will look at you weird, but whatever... they're missing out », comme le souligne le blogueur Behringer (2013).

Cette réticence manifestée par les visiteurs lorsqu'il s'agit de faire l'expérience d'écoute des bruits autres que ceux des œuvres peut avoir des prolongements politiques. Elle révèle, pour la critique Feldman (2014), un comportement de l'humain dans ses correspondances à l'autre, lequel mise sur les sentiments, la sécurité, la préservation de soi et, nous ajoutons, la collectivité.

De là, cette attitude rappelle une idéologie capitaliste où les individus, les plus influents, agissent en étant intéressés d'abord par eux-mêmes :

There is a thesis about humanity here: that the way we know another (person or thing) has to be fundamentally hinged on the feelings, security, and preservation of the self. The underlying idea here is sort of close to capitalism: people act as self-interested individuals, and what wins out in the end will be what benefits for the most (*powerful or effective*) people (Feldman 2014 : 6).

Les corps qui entrent au musée ne seraient pas en mesure d'assimiler les idées véhiculées par le sonore, car ils sont déjà construits socialement, de manière individuelle. La notion d'espaces sociaux partagés devient d'autant plus un avortement idéologique, par l'expérience concrète des visiteurs dans l'espace d'exposition. À partir de ces constats, il serait pertinent d'interroger d'abord la compréhension que font les critiques des espaces sociaux partagés du son. L'écoute des autres visiteurs dans l'espace d'exposition, au-delà de soi-même, n'est-elle pas déjà une certaine forme d'écoute partagée ? Ne serait-ce pas là que se créent, entre autres, ces relations, non pas dans la matérialité des productions artistiques ou dans l'échange entre l'œuvre et le visiteur, mais dans l'attention tournée vers la résonance des voix et des corps des visiteurs entre eux ? Déjà, il y a dans ce cas un déplacement de l'attention de l'œuvre au visiteur. Et comment redéfinir les possibilités de considérer le corps comme un sujet historique, politique et culturel lors d'une écoute du paysage sonore du musée ? Il semble que le son préserve le sujet humain en réitérant ses liens à la collectivité ou à ses possibilités d'être un sujet collectif et social, tel que nous l'approfondirons dans la seconde partie de ce chapitre. Ce serait de cette manière que l'événement acoustique peut devenir un événement social.

4.2.2. Les sons artistiques hors de la salle d'exposition : l'écoute du musée

Dans une visée dialogique, il semble que le processus d'écoute de *Soundings* s'effectue davantage à l'extérieur même des salles d'exposition, dans les lieux autres du MoMA et de là, l'expérience des espaces auditifs partagés est susceptible de devenir profitable. Les critiques mentionnent à cet effet que le son de l'exposition se trouve d'abord dans le jardin, à l'extérieur des salles :

The show will go beyond the galleries, with visitors happening upon sounds throughout the museum. Bells will ring in the sculpture garden – church bells, cat bells, bicycle bells, the opening bell of the New York Stock Exchange (Vogel 2013).

L'importance des sons artistiques, hors de l'espace d'exposition, a également suscité l'intérêt des critiques Barbara Pollack (2013) et Andrew Russeth (2013a) qui reprennent les termes d'un des artistes de l'exposition, Vitiello, mentionnant que les musées ont de la difficulté à présenter le son dans leurs espaces et que l'art sonore est souvent relégué dans des espaces autres que les salles de l'exposition, comme les corridors, les halls, les ascenseurs, les toilettes.⁸⁴ L'artiste a fait interagir différents niveaux d'espace : « To make it, he went around New York and recorded 59 different bells, and he has one ring every 60 seconds, all of them pealing out at the top of every hour » (Russeth 2013a). Cela devrait mener à des expositions qui décroissent l'art sonore pour rejoindre davantage les sons ambiants, domestiques, des espaces de passage qui construisent l'identité sonore de l'architecture, des bâtiments. Selon Vitiello :

He is all too familiar with some of the problems sound art encounters in museum contexts. "What happens too often with sound artists, which I really dislike," he told me by phone last week, "is people say, 'Well, there isn't a show, but would you think about a piece over by the elevator or near the air conditioner?' Or someone offers you a staircase for the 50th time, and you think, 'But I don't make pieces for staircases' » (cité dans Russeth 2013a).

Les pratiques artistiques investies dans les lieux de service du musée interrogent les limites des espaces où l'exposition de l'art est généralement séparée des espaces dits « ordinaires ». Le potentiel d'occupation et de circulation spatiale du son permet-il de repenser les frontières physiques, culturelles et politiques du musée ? Ce faisant, cette occupation artistique des espaces de service n'est-elle pas propre à interroger « l'espace idéal » d'exposition de l'art sonore ? L'art sonore doit-il nécessairement s'effectuer dans un espace séparé et différencié des espaces dits « ordinaires » ? Du moins, l'art sonore fait pression sur le *white cube*, sur les espaces artistiques du musée. Mais à quel(s) espace(s) « ordinaire(s) » le musée doit-il emprunter pour exposer l'art sonore ? Sans doute des lieux qui mélangent sons ordinaires et sons de l'art dans un même espace.

⁸⁴ Précisons également que, dans le cadre de l'exposition, Vitiello a exposé sa pièce *A Bell for Every Minute* (2010) dans le jardin de sculpture du MoMA.

Du moins, nous pouvons imaginer que se manifeste une volonté du MoMA d'élargir l'horizon d'écoute au-delà des créations artistiques et des lieux artistiques. Les points d'écoute, se situant à l'extérieur des limites physiques de l'œuvre, forcent ainsi le visiteur à prendre conscience de l'interaction entre différents types de sons du musée. Ce point est appuyé par le directeur du MoMA dans le catalogue d'exposition *Soundings*. Selon lui, les musées eux-mêmes ont leurs propres sons qui les distinguent, dont une variété de bruits spécifiques, tels que les murmures du vestiaire, le grondement du hall Agnes Grund Garden, les chuchotements dans les escaliers roulants, par exemple (cité dans London et Hilde Neset 2013 : 7). Ces propos orientent ainsi l'analyse de manière à ce que le visiteur, s'il ne peut pas écouter de façon empirique les œuvres de l'exposition *Soundings*, soit amené à chercher cette écoute dans le musée même, dans les sons qui se répercutent sur le bâti muséal, les sons fonctionnels de ces lieux autres que la salle d'exposition. Ce mixage des sons révèle un élément fondamental : il déconstruit l'espace hiérarchisé du musée en décroissant les espaces artistiques et les espaces fonctionnels.⁸⁵

Par l'écoute des œuvres artistiques hors des murs de l'exposition, *Soundings* produit plusieurs types d'espaces. Les sons font apparaître les lieux et un jeu d'écoute se met alors en place pour les visiteurs. Toutefois, il importe de préciser que ces sons en liberté se détachent de la parole, des mots et du langage qui permet généralement d'accéder à la connaissance et à la représentation. La parole reste ici intrinsèquement liée, encore une fois, au discours muséal à son espace, et ce dernier reste soumis à une structure très hiérarchisée.

Pour rappeler et préciser la thèse de Labelle (2006) à laquelle nous avons fait allusion précédemment, le son interagit *avec* et s'immerge *à travers* l'espace. Il navigue géographiquement et réverbère acoustiquement, il agit sur l'architecture en vibrant sur les murs ou en s'échappant des pièces ; il la modifie en l'amplifiant ou en la contorsionnant. Il s'organise également socialement. Autrement dit, au-delà du récit expositionnel, le musée fait écouter son propre récit, sa propre architecture, l'intégralité de ses salles, plus qu'il ne fait écouter ses objets

⁸⁵ Pour les liens entre l'emplacement d'une œuvre et son statut hégémonique, se référer à Saumarez-Smith (1989) et Newhouse (2005).

(d'art) ; l'écoute n'est plus centrée que sur l'œuvre, mais elle est répartie à l'intégralité des textures sonores de l'environnement entourant les travaux artistiques, y compris les sons que produisent les visiteurs qui écoutent, s'écoutent et sont écoutés et l'architecture même ; les points d'écoute étant éclatés et mobiles. De cette manière, la notion de pureté peut être remise en question et l'intention de l'autorité institutionnelle est confirmée : elle développe des espaces sociaux partagés, pensés de manière englobante, assumés par le MoMA lui-même, dans les textes du catalogue d'exposition. Autrement dit, cette écoute vise directement l'immersion du visiteur par le son du musée et non des œuvres ; son attention, son écoute est dirigée sur l'espace physique (l'architecture – le son faisant apparaître les espaces) et social (les visiteurs). L'expérience se réalise au-delà des frontières des salles d'exposition.

En outre, si les visiteurs étaient invités à écouter les sons des espaces sociaux et transitoires de l'intérieur du MoMA, tels que le vestiaire ou le jardin, nous pouvons croire qu'ils étaient également amenés à écouter les espaces économiques du MoMA, tels que les boutiques-cadeaux, les librairies et les cafés, entre autres, dont un effort de restauration pour améliorer ces lieux dédiés à la vente et au commerce a été effectué au début du 21^e siècle par le biais d'un projet dans lequel le musée a investi 850 millions (Martel 2006). Le montant a servi à développer les trois boutiques-cadeaux et librairies ainsi que les quatre cafés-restaurants actuellement en vigueur. Si le visiteur est susceptible d'écouter ces lieux physiques, ce sont dans ces endroits qu'il retrouve le catalogue d'exposition développant ce discours sur l'écoute.

Qui plus est, l'espace numérique, par le biais du site web de l'exposition, est ajouté à ce circuit (MoMA 2013b) pour la réussite de la notion d'espaces sociaux partagés et ses décroissements. Aujourd'hui, le son est interactif et participatoire : la nature relationnelle, spatiale et temporelle du son dialogue avec les médias électroniques qui opèrent au niveau de la mobilité, de la connectivité et de l'immatériel. Diffusé « live » ou en webdiffusion, le son a gagné en intensité et en dynamisme dans la culture contemporaine (Labelle 2006). Autrement dit, les pratiques artistiques, grâce notamment aux dispositifs technologiques, exploitent leur faculté de voyager sur de longues distances et deviennent expression publique. Les stratégies du MoMA s'arriment ainsi à ces possibilités. Non seulement le site web de l'institution diffuse les enregistrements des 16 artistes présentés dans l'exposition, en plus d'être enrichi d'autres œuvres de ces artistes non

présentées dans l'exposition, mais il est également interactif. Il invite les visiteurs à soumettre des fichiers de son via Soundcloud afin que ces derniers soient accessibles sur une carte numérique (Russeth 2013b) dans une visée d'accumulation de sons en ligne.⁸⁶ Pour le critique Bob Duggan (2017), ce site est une extension de l'exposition et du musée où l'utilisateur voit et entend de la demeure qui, nous ajoutons, rappelle le modèle conceptuel du dispositif radiophonique et ses possibilités de décloisonner les espaces. Cette plus-value de l'exposition hors les salles ne permet-elle pas davantage, entre autres, la réussite de la transmission du discours de l'exposition sur la notion d'espaces sociaux partagés ? Ainsi, n'a-t-elle pas lieu à travers ou à l'aide d'autres modèles conceptuels que l'exposition, soit par le biais des moyens technologiques et des médias, soit des possibilités audiovisuelles du web ? En somme, ces exemples amènent à considérer que l'écoute de *Soundings* ne se limite plus à l'espace physique du lieu, mais elle est susceptible de rejoindre les espaces publics, commerciaux, sociaux ou privés.

4.3. La spatialisation sonore dans la *black box* : l'écoute du mixage

Si les sons dits parasites n'ont pas été en mesure d'autoriser le développement d'une attention posée sur les créations artistiques lors de l'exposition *Soundings* – les sons de l'environnement ayant été davantage perçus comme une nuisance pour la contemplation –, seules les installations qui s'arrimaient à la structure de la *black box*⁸⁷ le permettaient selon les critiques :

That's one of the reasons Jacob Kirkegaard's installation "Aoin", which is separated from the rest of the sound works by black walls, works so well. The dark room helps us concentrate and allows us to sit down and contemplate for a while (Neimann Clement 2013).

La critique Neimann Clement fait ici allusion à l'artiste Jacob Kirkegaard qui a présenté, dans une salle noire et sur grand écran, une installation vidéo et sonore de quatre lieux abandonnés de Chernobyl, en Ukraine, dans lesquels était diffusé un enregistrement sonore au sein de chacune

⁸⁶ Au moment de la publication de l'article, seulement quelques entrées avaient été ajoutées, lesquelles provenaient dans la majorité des cas de Manhattan, bien que le site soit amené à évoluer constamment, selon le critique Russeth (2013b).

⁸⁷ Historiquement, rappelons que la *black box* n'a jamais été le propre du MoMA.

des pièces filmées, à l'instar de la méthode d'Alvin Lucier réalisée pour l'oeuvre *I Am Sitting in a Room* (1970) (fig. 13). Cet exemple témoigne de l'apport des pratiques vidéographiques et celles du cinéma élargi dans le développement de l'art sonore, lequel a été retenu pour la constitution de l'exposition *Soundings*. Ces pratiques revisitent les conditions de projection du cinéma au sein du lieu d'exposition muséal (*black box*) ainsi que, nous ajoutons, les conditions d'écoute : la multiplication du nombre d'écrans et de haut-parleurs, la disposition de ceux-ci dans l'espace, modifient ainsi les habitudes de l'expérience audiovisuelle cinématographique qui respecte le quatrième mur, la position frontale et assise devant l'écran unique. Le théoricien Le Grice (2011) a mentionné que ces formes ont renouvelé la narration par le biais de la répétition, de l'effet en boucle, de la simultanéité, entre autres⁸⁸ ; une importance considérable étant accordée à la notion de temporalité et de durée. Toutefois, les innovations apportées par ces oeuvres ne rejoignent pas uniquement le contenu même de la création : elles concernent principalement la disposition spatiale des écrans et des haut-parleurs qui joue un rôle fondamental pour le renouvellement de l'expérience du visiteur. Devant ces installations, le corps de l'individu doit être interrogé en fonction de l'espace immédiat, à partir du dispositif même, ce qui permet ensuite d'activer les conditions temporelles des créations vidéographiques, selon l'auteur. Ces oeuvres exigent ainsi de structurer le sens entre le temps et l'espace selon des couches de perceptions, de la mémoire, de la prédiction et de la conception du visiteur.

Toujours selon Le Grice, la présence actuelle et immédiate du visiteur dans le lieu d'exposition est inhérente à la réussite de l'expérience du passage du temps : dans ce contexte, ce dernier, qui devient autonome dans ses déplacements et mouvements, développe une attention portée à l'oeuvre même plutôt qu'à l'environnement du lieu. Un tel dispositif autorise l'immersion et l'entrée dans la création artistique par des allers et retours dans l'espace ; les écrans et les haut-parleurs se trouvant autour du visiteur plutôt que devant lui, ce qui l'amène à réévaluer constamment la distance de son corps au son et à l'image ainsi que les rapports perceptifs et cognitifs qui s'ensuivent. De là, la production de sens s'effectue dans la résonance entre l'investissement de temps d'attention accordé à l'oeuvre, soit la motivation du visiteur dans sa présence immédiate, et l'expérience temporelle offerte par l'oeuvre même.

⁸⁸ Précisons que les habitudes narratives ou antinarratives apparaissent comme l'une des considérations possibles, mais non les seules, parmi le potentiel de conceptions temporelles que ces pratiques offrent.

Ce dispositif qui contribue à l'intégration des codes de la *black box* au musée d'art (Uroskie 2014) est d'abord audiovisuel et, au-delà de l'analyse de l'image vidéographique, il s'agit, ici, de le revisiter selon les possibilités qu'offrent la spatialisation en accordant une attention particulière à la composante sonore qui contribue fondamentalement à la réussite de l'expérience. Certaines œuvres utilisent plus spécifiquement la donnée sonore comme matrice, laquelle est susceptible de devenir le sujet même. C'est le cas des expositions *Ragnar Kjartansson* et *Anri Sala*, dont il sera question dans les prochaines pages, qui exploitent l'intégralité des salles d'exposition par un dispositif de spatialisation : au sein de ces salles, l'attention accordée à la scénographie est exacerbée, de manière à faire de la mise en espace l'œuvre même. Tel que nous l'analyserons, toutes les images écraniques et les haut-parleurs de l'installation sont mis en commun à partir de l'écoute des sons dans le lieu d'exposition. Il se développe un lien intrinsèque entre ces deux paramètres dans l'espace du musée. Autrement dit, le dispositif installatif fait en sorte que toutes les parties s'interconnectent et se répondent : l'exposition fait œuvre.

4.3.1. Le mixage en temps réel

Rappelons d'abord que la scénographie de l'exposition *Soundings* avait généré un manque d'attention qui déplace l'intérêt porté à l'œuvre vers une prise de conscience du musée et de ses lieux. Ce sont principalement les productions audibles de l'exposition qui n'ont pas permis de retenir l'attention : les visiteurs entraient et sortaient rapidement des pièces lorsque les installations diffusaient du son, ce qui a été remarqué par les critiques (Feldman 2014) : cette scénographie offre davantage une expérience de distraction. Le résultat s'est avéré être contraire à l'intention de la commissaire : en présentant une telle exposition d'art sonore, London souhaitait ralentir la marche des visiteurs afin qu'ils portent une attention plus soutenue aux œuvres sonores plutôt que d'en assimiler seulement quelques bribes, quelques fragments : « We hope that our museum-goers will slow down, pay attention and listen closely, and reflect upon their experience rather than scoot by quickly and simply "hear" bits » (cité dans Neils Van Tomme 2013). Un article du magazine *Artnews* débute par une citation de la commissaire

London qui illustre également cette intention : « People in museums drift along from one work to another. Our goal is to make them slow down and really listen » (cité dans Galperina 2013a). Jim Farber réitère également les propos de la commissaire en mettant l'accent sur le fait qu'elle encourage non seulement à écouter, à ralentir, mais également à penser : « "We hope the show makes you think about how sound impacts your life," says its curator » (cité dans Farber 2013). Bien qu'il leur soit demandé d'écouter attentivement, les visiteurs circulent rapidement de salle en salle. L'échec de retrouver l'attention qui s'est traduit par une écoute distraite des oeuvres résiderait-il dans les habitudes et comportements du visiteur aux prises avec le temps du regard qui est différent du temps de l'écoute ? Et comment des changements scénographiques peuvent-ils contrer cette écoute distraite ?

En comparaison, l'attention accordée aux installations multimédiatiques lors de l'exposition *Ragnar Kjartansson*, présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 11 février au 22 mai 2016⁸⁹, est un succès. D'abord, l'intérêt pour l'exposition, et plus précisément pour *The Visitors*, est constant et unanime, n'étant jamais « endormante », pour reprendre l'expression du critique Tomkins (2016). *The Visitors* est une installation vidéo à neuf canaux qui a reçu plusieurs éloges, étant qualifiée de chef-d'œuvre par la critique (Mavrikakis 2016). Cet intérêt pour l'installation semble résider principalement dans l'aspect sensoriel et émotif qu'elle procure et qui est un prétexte pour l'expérience, selon Richer (2016).⁹⁰ La blogueuse Louba-Christina Michel, pour qui *The Visitors* est un coup de cœur, invite le visiteur à y courir s'il ne l'a pas encore vécu ou « ressenti avec [ses] trippes [sic] » (Michel 2016). Déjà, elle met en valeur l'expérience

⁸⁹ Depuis quelques années, le Musée d'art contemporain de Montréal a vu ses cimaises investies de musique et d'occurrences sonores. Tantôt les salles d'exposition sont devenues des espaces réverbérant, grâce à des installations sonores ou audiovisuelles de l'ordre du cinéma élargi, tantôt les sons ont débordé de l'espace expositionnel pour atteindre le hall de l'institution d'art visuel par des expositions, dont *Lost in Time* de Patrick Bernatchez (Johnstone 2015), sans compter que le musée s'est également exporté dans les salles de concert montréalaises de manière à prolonger l'exposition en cours, dont en témoigne la création musicale *Les Sonorités explosives de la divinité* de Ragnar Kjartansson (2016). Ainsi, le musée rend poreux ses espaces et ses frontières architecturales et institutionnelles.

⁹⁰ Pour les besoins de l'analyse, nous nous attarderons moins au discours officiel de l'exposition. L'enjeu n'est pas situé dans le décalage entre le discours muséal et la réception, d'autant plus que ce discours officiel se traduit principalement par une description du contenu artistique des productions et moins par une problématique sociopolitique explicite. Nous retenons toutefois de ce discours que l'intérêt de l'exposition réside davantage dans l'originalité de l'utilisation des installations vidéos monumentales et sa découverte par le visiteur, selon les propos du directeur et commissaire John Zeppetelli (MACM 2016).

sensorielle, ce qui est d'autant plus justifié par la description des émotions ressenties lorsqu'elle a pénétré la salle :

Quand je suis entrée dans la pièce, immédiatement tous les poils sur mon corps se sont élevés tellement j'étais saisie par la beauté de ce que j'entendais. Et plus je découvrais, plus je m'attardais et plus je voulais rester là longtemps (Michel 2016).

Le son qui s'introduit dans le corps semble primer sur la compréhension des paroles de la chanson qui était diffusée spatialement, selon l'auteure qui ajoute : « Je n'écoutais pas encore les paroles de chanson, je ne faisais que vivre les voix, la communion des artistes entre eux et à travers moi » (Michel 2016). Cette immersion est également explicitée par d'autres critiques : « le visiteur aura l'impression de partager les émotions transmises par les musiciens, de vibrer au diapason d'une performance unique et réconfortante, d'être au creux d'une boîte à musique faite de velours et de tendresse », selon Cloutier (2016a). Dans une visée similaire, on recommande de vivre l'œuvre dans son entier, car de cette manière, le visiteur en ressortira « avec le cœur reposé et l'esprit rempli d'inspiration » (Nguyen 2016). Ainsi, l'effet est « puissant », mais également « nostalgique », voire « hypnotique » (Regardemontreal 2016). Tous ces exemples démontrent que le dispositif, intrinsèque à la réalisation de l'œuvre, semble réactiver l'attention par l'émotion dégagée.

La réussite d'avoir attiré l'attention sur des créations présentées et d'avoir favorisé un moment pour en faire l'expérience réside d'abord dans la mise en espace des différentes pistes d'enregistrements sonores diffusées dans les salles. L'exposition, qui compte trois installations audiovisuelles dans son entièreté, a pour but d'unifier les écrans et haut-parleurs dans un rapport étroit et spécifique, lesquels peuvent alors se concevoir comme une oeuvre en soi.⁹¹ Plus précisément, *The Visitors* est constituée de neuf moniteurs à échelle 1 : 1 (Tomkins 2016 ; Richer 2016), elle documente une performance musicale de 64 minutes qui se déroule dans le manoir Rokeby du 19^e siècle, situé à New York (Art Daily 2016) ; la performance ayant été tournée en 2012 et présentée à la galerie Luhring Augustine, en 2013, à New York. Le public se trouve en présence de neuf écrans disposant chacun de leur enceinte acoustique : « sept écrans installés sur

⁹¹ Pour une analyse détaillée des différentes salles, nous référons le lecteur à l'article de Simon Gervais (2016).

les quatre murs et deux écrans suspendus dans le milieu de la pièce se faisant dos» (Gervais 2016 : 97). Chaque dispositif fait découvrir une chambre du manoir dans laquelle un musicien joue sa partie de la pièce *Feminine Ways* (Tomkins 2016) (fig. 14). Cette mise en scène a été réalisée par les musiciens du groupe Mùm, dont Kristín Anna Valtýsdóttir.

Il importe de s'attarder au processus selon lequel la combinaison de tous les écrans et les pistes sonores reconstruit l'interprétation entière de *Feminine Ways*, dans l'espace d'exposition. Autrement dit, l'intégralité de la pièce se (re)crée seulement dans la salle du musée, par le son, qui devient un véritable lieu de mixage des occurrences sonores. Selon Frédéric Dallaire, le mixage est à la fois un paradigme, une pratique artistique et une manière d'écouter :

Le mixage est le paradigme qui permet de réfléchir et d'explorer les manifestations sonores contemporaines. Le mixage est à la fois une pratique artistique, une manière d'écouter et une manière de penser les interactions entre les gestes, les sens et le sens. Le mixage est une composante importante de tous les arts sonores (musical, cinématographique, radiophonique, installation) et il informe depuis le début des années 1990 les arts visuels (art vidéo, photographie, cinéma numérique) (Dallaire 2014 : 2).

Ces différentes déclinaisons du mixage s'inscrivent de manière sous-jacente dans les interstices de l'exposition. D'abord, l'analogie au mixage comme pratique artistique est soulignée par la critique. L'article de Calvé-Thibault présente une description détaillée du contenu des vidéos et met en valeur les possibilités de mise en relation des sons grâce aux dispositifs technologiques d'écoute :

Le visiteur pénètre ensuite dans la deuxième salle. Neuf écrans encadrés de haut-parleurs meublent l'espace. Une violoniste, deux pianistes, un percussionniste, une accordéoniste, deux guitaristes, un joueur de banjo et un chœur apparaissent un à un sur les écrans, installés dans l'une des différentes pièces d'un manoir que l'on devine, tous reliés par des écouteurs. Sans se voir, guidés uniquement par la musique des uns et des autres, ils plongent dans une longue et mélancolique interprétation musicale de 64 minutes [...] (Calvé-Thibault 2016 : s.p.).

Ensuite, la critique explique que les visiteurs, dans la salle d'exposition, saisissent cette relation d'écoute entre les musiciens à l'écran. Ils comprennent que chaque dispositif est à la fois singulier et connecté avec les autres, simultanément, de manière à ce que la diffusion des sons reconstitue dans l'espace du musée cette mélodie harmonieuse entendue par les protagonistes sur les écrans :

En déambulant dans l'espace, le visiteur est frappé par la dialogique à l'œuvre : ce qui émeut, c'est comment le singulier se sublime au collectif au moment même où l'ensemble façonne l'individu, donnant naissance à cette magnifique harmonie (Calvé-Thibault 2016 : s.p.).⁹²

L'espace-temps « traditionnel à la performance musicale en groupe » (Calvé-Thibault 2016 : s.p.) apparaît comme étant fragmenté. Cette description de l'auteure est davantage précisée lorsqu'elle indique que « chacun dans leur univers, ensemble sur la trame musicale, Kjartansson recrée un orchestre de toute pièce avec les écrans » (Calvé-Thibault 2016 : s.p.). Ce témoignage démontre que les critiques semblent avoir saisi l'apport de la spatialisation où chacun des neuf dispositifs audiovisuels, individuellement autonomes, présente une partie de la pièce, laquelle se recompose dans son entièreté uniquement dans l'espace tamisé de l'exposition.

Les critiques précisent que la recomposition est d'abord possible grâce à la dispersion libre des sons enregistrés :

La disposition des autres écrans rend impossible la vue de toutes les images en même temps et, par le fait même, de tous les musiciens. Seule la musique se révèle entièrement et englobe la salle – elle est diffusée à un volume suffisamment élevé pour être entendue de partout dans cet espace (Gervais 2016 : 97).

Autrement dit, si la disposition des écrans fractionne le visuel de la performance, la chanson quant à elle se recrée par la diffusion simultanée, dans l'espace de la salle, de chacune des parties sonores pour fournir un effet global. Les critiques saisissent ainsi l'intention et le fonctionnement de l'installation, dont ils analysent le contenu, grâce et à partir des paramètres sonores à l'écoute. Le port du casque d'écoute de chaque musicien à l'écran, pour entendre les autres membres du groupe (Everett-Green 2016 ; Regardemontreal 2016) et pour performer synchroniquement (Walcott 2016), a également servi d'amorce visuelle à la compréhension du visiteur afin qu'il puisse déchiffrer le contenu de la création à partir de l'écoute des sons enregistrés. « Tous dotés d'une paire d'écouteurs, les musiciens isolés sont reliés par l'écoute, par la musique, tandis que nous, visiteurs, les relierons de la même manière », comme le décrit à nouveau Gervais (2016 : 97). L'oeuvre propose ainsi une contamination entre la posture de l'artiste et du visiteur qui, l'un

⁹² Concernant cette analogie, consulter également le texte d'Ismaël Houdassine (2016).

comme l'autre, reproduit et répète des gestes de mixage. Autrement dit, les gestes structurants pour le musicien-créateur sont aussi les gestes structurants pour le visiteur ; les gestes de création et de réception agissent de concert. Le mixage apparaît dès lors sous un mode de réception, comme une manière d'écouter.

Rappelons que cette manière de diviser une chanson en canaux multiples renvoie à la méthode de mixage en temps réel inspirée des recherches du compositeur Stockhausen, laquelle est réutilisée par Kjartansson pour cette pièce de musique romantique country, selon les termes de l'artiste même :

L'idée était de séparer la chanson en différents canaux, comme dans une console de mixage, explique l'artiste. J'utilise la méthode Stockhausen pour la spatialisation du son, mais en jouant une chanson romantique country. J'aime juxtaposer des choses qui semblent contraires, travailler avec les émotions et les conceptualiser (cité dans Cloutier 2016b).

Les musiciens sur les écrans écoutent l'intégralité de la pièce qui est diffusée dans ces casques afin d'être en mesure de jouer sur leur instrument leur partie respective.⁹³ Les sons écoutés par les musiciens sont soustraits de l'écoute du visiteur et ce dernier entend plutôt les sons qui émanent des instruments. Ce sont ces nouvelles occurrences sonores enregistrées qui sont disponibles à l'écoute du visiteur dans l'espace d'exposition. Tel que le souligne Houdassine en mentionnant l'intention de Kjartansson : « l'Islandais mixe la performance en direct et la musique atmosphérique afin de créer des environnements romantiques assumés » (Houdassine 2016 : s.p.).

Cette méthode rappelle l'enregistrement d'un album en studio ; l'espace d'exposition devenant ce studio, qui mixe chacun des sons d'instruments préalablement enregistrés, auxquels on a ajouté, pour *The Visitors*, une plus-value dans la mesure où le mixage des sons s'effectue en temps réel :

Le contexte de l'oeuvre rappelle déjà la manière dont les disques sont enregistrés de nos jours : des musiciens isolés qui enregistrent leur trame séparément pour conserver le plein contrôle sur chaque instrument lors du mixage ; l'occupation de lieux mythiques à la réverbération unique et singulière ; l'aspect répétitif qui rappelle les nombreuses prises

⁹³ Le processus semble ici être inversé dans la mesure où ce sont généralement les visiteurs qui portent les casques d'écoute pour entendre les personnages à l'écran diffusant librement des sons.

souvent requises pour obtenir la performance désirée. La dimension supplémentaire et nouvelle de cette oeuvre est le mixage en temps réel (Gervais 2016 : 97).

Par conséquent, le visiteur prend le rôle d'un monteur sonore dans l'espace du « studio d'enregistrement ». Cette posture est explicite : « La manière dont les ponts se construisent entre les écrans est tributaire des mouvements des spectateurs qui, tels des monteurs, créent leur propre montage de ce film qui se découvre strate par strate » selon Lagacé (2016). Ce faisant, ces opérations de montage qui mènent ensuite à des opérations de mixage engage le visiteur dans une expérience d'écoute active où il saisit le sens et prend part conceptuellement à la production artistique, selon ses propres intentions. Toujours selon le critique, le visiteur joue un rôle dans l'oeuvre : « Nous sommes les visiteurs, nous faisons partie de l'installation en participant à notre manière, par l'expérience que nous en faisons » (Lagacé 2016).

Afin de réussir ses opérations de mixage en temps réel, le visiteur erre dans l'espace d'exposition pour écouter : il effectue des allers et retours dans la salle, sans ordre préétabli, en expérimentant un parcours déconstruit ou en se situant au cœur de la pièce, à l'instar d'un promeneur écoutant. Il privilégie certains sons alors qu'il en évite d'autres : il s'approche d'un moniteur et puis d'un autre, guidé par la musique ou des sons fonctionnels, pour tester différents angles afin d'apprécier « tantôt les voix singulières des protagonistes, tantôt leurs effets conjugués », comme le souligne Charron (2016 : 98). Il apprend également à écouter les subtilités de ces sons : « Chaque déplacement, chaque mouvement de la tête augmente ou diminue la réverbération, modifie la spatialisation des instruments dans notre stéréophonie personnelle : c'est, ainsi, un mixage à part entière » (Gervais 2016 : 97-98). Le dispositif amène à réévaluer constamment la distance avec chaque point d'écoute. De là peuvent apparaître, par exemple, les détails, les matériaux, les objets sonores de chaque pièce du manoir, outre la musique. En s'approchant tout près d'un « tableau-vidéo », il est possible de distinguer des « grincements de bois », un « craquement » ou un « froissement de tissu » (Michel 2016).⁹⁴ De là, outre les sons musicaux, dont la voix et les

⁹⁴ Nous nous permettons ici une légère digression : les témoignages des critiques résonnent, de manière non intentionnelle, avec la théorie de Schaeffer, au sujet du magnétophone et de la bande magnétique dont l'expérience est similaire aux jeux de caméra, selon lui. La bande sonore enregistrée de l'oeuvre de Kjartansson crée des effets circulaires, de fragment, de grossissement qui guide l'oreille et qui lui fait écouter des sonorités qu'elle percevait moins. Consulter à cet effet Schaeffer (1966).

instruments, les bruits du manoir, un espace domestique et intime, apparaissent également au visiteur et entrent dans sa composition.⁹⁵

Pour faire l'expérience d'écoute de ces sons, les visiteurs adoptent des postures multiples : certains saisissent la pièce musicale à partir d'un seul point d'écoute, pour un effet global, d'autres marchent et entendent seulement des fragments de manière à multiplier les points d'écoute ; le volume de certaines voix et instruments paraissant alors plus fort ou diminué, selon la distance entre l'oreille et l'écran. Le visiteur peut à la fois saisir par l'écoute les neuf écrans, entendre la voix et les instruments de chaque musicien, mais également écouter l'ensemble de la pièce en fond sonore, selon Pohl (2016).

Plusieurs visiteurs s'assoient, voire même se couchent sur les carpettes de la salle. Comme mentionné dans le journal *The Globe and Mail* : « They were a few dozen strangers lingering in the large gallery one weekday afternoon, some standing but many sitting or lying down, all attending at length to one thing » (Everett-Green 2016 : s.p.). Ainsi, les critiques décrivent des corps des visiteurs amassés et stagnants, gisant sur le sol (Walcott 2016). Ce constat est notamment soulevé par certains critiques qui, lors de la description de l'expérience, mettent l'accent sur les tapis de sol placés à la disposition du visiteur, lesquels l'invitent à « prendre la pose », tel que souligné par Charron (2016 : 98). Pour paraphraser l'auteure, ces corps s'offrent à la vue parmi les écrans : cette immobilité des visiteurs ou, du moins, cette mobilité atypique au musée (montée du pied, main ou coude sur le sol, genoux recroquevillés, etc.) bouleverse les codes comportementaux. L'occupation du corps du visiteur dans l'espace de la salle d'exposition transgresse la marche directionnelle au profit de ces gestes d'errance.

⁹⁵ Les différentes sonorités du lieu fictionnel se mélangent aux sons du musée et des visiteurs mêmes ; les bruits du manoir d'une époque passée retentissent au musée d'un temps récent. Si le visiteur écoute les bruits de cette demeure privée qui se mélangent à la musique et réverbèrent dans l'espace du manoir comme dans celui du musée, le son des lieux autres s'ancre dans l'architecture de l'institution muséale et est intégré au montage du visiteur qui crée et recrée sa version singulière de la pièce. Ce rapport de résonance entre les lieux serait à élaborer, mais nous nous limiterons à cette mention pour les besoins de l'étude.

Les critiques ne manquent pas de souligner que cette pratique inusitée dans un musée permet de prendre le temps d'entrer en contact avec l'œuvre : « It wasn't the usual scene in a museum, where viewers typically spend less than 30 seconds with a work before moving on » (Everett-Green 2016).⁹⁶ Les oeuvres peuvent être saisies uniquement grâce au temps que le visiteur lui accorde :

Pour visiter l'exposition de Ragnar Kjartansson, il faut prévoir du temps : du temps pour se laisser déstabiliser par ces œuvres qui prennent sens dans la durée ; pour apprivoiser ces univers qui brouillent nos rapports traditionnels à l'espace et au temps qui passe [...] (Calvé-Thibault 2016 : s.p.).

Le potentiel de spatialisation du son de l'installation *The Visitors* permet de redonner l'attention à l'œuvre, et ce, par l'écoute. L'expérience se développe dans la lenteur, un temps autre que celui vécu dans le quotidien, hors du musée.⁹⁷ Par conséquent, en prenant le temps nécessaire qui doit être accordé à l'installation, le visiteur errant en saisit les rouages : autrement dit, l'œuvre, qui se révèle grâce à l'écoute du mixage dans l'espace de l'exposition et grâce aux différentes possibilités de création de gestes de mixage sonore, offre les moyens au visiteur d'en comprendre le sens. Par exemple, les critiques ont saisi l'effet collectif et de communauté que le dispositif véhicule : une énergie collective se dégage (Regardemontreal 2016). Cette collectivité est décrite par l'effet harmonieux de l'œuvre (Calvé-Thibault 2016 : s.p.) ainsi que ses possibilités à construire des liens et des relations dans un mouvement presque chamanique qui implique le visuel, le corps, le rituel et le son (Walcott 2016) ; l'expérience véhiculant une signification d'ordre sociologique (Reboul 2016).

Concrètement, la notion de collectivité qui est le résultat d'une opération de mixage est accentuée par l'écran à double face et les haut-parleurs au centre de la pièce en regroupant en une seule image et un seul lieu sonore les musiciens, ce qui permet de montrer le résultat de ce mixage. Cette partie de l'installation fait éclater la linéarité du parcours, favorise l'errance et la co-présence dans une visée collective. Les visiteurs miment le mouvement des chanteurs visibles sur

⁹⁶ Le critique utilise l'expression « *show-stopper* » pour décrire notamment cette pièce où les personnes s'assoient sur le plancher afin d'absorber l'installation.

⁹⁷ Cette expérience contraste également avec les présentations d'expositions *blockbusters*.

l'écran du milieu par leur déplacement vers le centre de la salle d'exposition, comme le mentionne Charron (2016). Ces visiteurs performant la finale de l'œuvre : les images présentent l'arrivée sur ces écrans centraux de tous les musiciens solitaires qui occupaient chacun un lieu, chacun un écran (fig. 15). Ils quittent cette pièce initiale pour se rejoindre sur le porche, à l'extérieur du manoir présenté sur ces écrans. Le témoignage de Robert Everett-Green (2016) décrit également ce mouvement des visiteurs : lors de sa visite, il explique que les personnes présentes dans la salle d'exposition s'engageaient physiquement dans la transition des musiciens en se rapprochant du centre. Guidées par l'écoute et attirées par l'image, elles suivaient les déplacements des protagonistes d'écran en écran. De là, le public, regroupé au centre de la pièce, cesse de déambuler (Charron 2016) (fig. 16). Le dispositif parvient de cette manière à susciter l'attention en orientant et en ralentissant, voire en supprimant presque entièrement le rythme du parcours des visiteurs. Par conséquent, il développe de « nouveaux codes disciplinaires » :

[...] il faut prévoir du temps [...] pour s'abandonner à de nouveaux codes disciplinaires qui juxtaposent les arts visuels aux arts vivants, proposant des œuvres hybrides et immersives. On en ressort un peu transformé, et un peu surpris de retrouver notre rythme de vie, de devoir replonger dans l'espace-temps du quotidien (Calvé-Thibault 2016 : s.p.).

Par ces comportements d'errance, de nouvelles postures tendent à se construire en fonction de l'expérience d'écoute dans l'exposition, lesquelles sont à la fois singulières au musée et distinctes d'un vécu hors de l'institution.

En somme, l'attention des visiteurs s'installe grâce à l'écoute favorisée par le dispositif spatial qui permet de saisir le contenu de l'œuvre, de créer une dynamique relationnelle et interactive et de favoriser des gestes de mixage. Si l'exposition *Soundings* n'a pas réussi ce projet d'espaces auditifs partagés, il semble que l'exposition *Ragnar Kjartansson*, bien que sa finalité ne demande pas la création de tels types d'espaces, agisse comme une œuvre modèle pour ce discours. Elle a réussi, du moins, à transmettre ces concepts que le MoMA souhaitait véhiculer grâce, notamment, au choix du dispositif scénographique qui redéfinit le rapport du corps à l'œuvre, à l'exposition et à l'architecture par l'abolition de tous les codes scénographiques construits par le *white cube*. La spatialisation sonore a mené à la déconstruction du parcours linéaire où, grâce à l'écoute, la marche est remplacée par des déambulations rappelant une posture d'errance dans l'espace. Par

conséquent, elle a permis de ralentir le parcours du visiteur afin de saisir le sens (narratif) inhérent à l'oeuvre.

4.3.2. L'exposition comme pièce musicale : la composition du visiteur

La réussite de la transgression des codes de l'exposition *Ragnar Kjartansson* est également tributaire du sujet même de *The Visitors*, soit la structure de la pièce musicale *Feminine Ways*, et de l'harmonie des sons organisés qui la composent. La musique est l'une des raisons pour laquelle le projet de spatialisation a été efficace à la compréhension. Précisément, au fil de la trame sonore, le bruit est remplacé par la musique – spatialisée – qui prend vie peu à peu. La cacophonie laisse la place à un chant à l'unisson et devient un hymne à l'amitié, aux intérieurs chaleureux, aux rituels et à l'art rassembleur », comme le souligne Cloutier (2016a). C'est également le potentiel musical du dispositif audiovisuel spatialisé de l'exposition *Anri Sala*, présentée au Musée d'art contemporain de Montréal en 2011 qui s'est déroulée du 3 février 2011 au 25 avril 2011 et qui regroupait une douzaine d'œuvres récentes de l'artiste. Elle est la première exposition individuelle de Sala au Canada et la plus importante en Amérique, selon le communiqué de presse (Legentil 2011). Cette manifestation a engendré des changements dans les codes de l'exposition. Elle exacerbe le phénomène de spatialisation par une correspondance sonore entre les salles de l'exposition de manière à occuper l'intégralité de l'espace. Le communiqué de presse explique que Sala n'utilise pas le son de manière à créer un effet, comme au cinéma, mais il tente plutôt de capter « l'effet de l'espace sur la production du son » (Legentil 2011). À l'instar de l'exposition *Ragnar Kjartansson*, la disposition scénographique propose un mixage en temps réel des sons et des éléments matériels de l'exposition. Nous assistons dans ces cas à l'élaboration d'une pensée du mixage : en plus d'être une pratique artistique et une manière d'écouter et, nous ajoutons, une pratique expositionnelle et une manière d'en faire l'expérience, le mixage devient un paradigme, comme le développe théoriquement Dallaire (2014). Cette fois-ci, l'exposition *Anri Sala* crée sa propre trame musicale, au-delà du contenu des oeuvres, par le rythme des sons et des silences issus des dispositifs installatifs et des vidéos qui entrent en résonance par leurs agencements dans l'espace, tel que nous l'analyserons.

Les témoignages de la critique d'art correspondent à l'intention de la commissaire qui insiste, dans le texte du catalogue d'exposition, sur la relation qu'entretiennent les œuvres, les unes avec les autres dans le parcours, ainsi que sur la manière dont elles présentent une « spatialité des lieux », au-delà des « possibilités intellectuelles du rapport de l'image et du son » (Fraser 2011 : 7).⁹⁸ Si différents niveaux de lieux et d'espaces apparaissent dans le travail vidéographique d'Anri Sala, il importe de mettre en valeur ce « tramage de l'espace », toujours selon les termes de la commissaire (Fraser 2011 : 7). Ce dernier est spécifique à l'exposition *Anri Sala* qui fait interagir les relations entre les œuvres dans l'espace même.

Plus précisément, selon le discours muséal et celui des critiques, l'exposition se parcourt comme une œuvre en soi (Legentil 2011 ; Gaudet 2011 ; Undo.Net 2011), comme une partition jamais répétitive et où l'espace est reconfiguré de manière à créer des relations inédites entre les œuvres (Pohl 2011 ; Undo.Net 2011), lesquelles sont assemblées entre elles comme des « notes artistiques » (Clément 2011). L'événement forme un tout, un « environnement dynamique » qui guide l'expérimentation des œuvres individuelles, tel un « corps d'œuvres » cohérentes (Dewolf 2011 : s.p.). James D. Campbell (2011) définit l'exposition d'holistique et d'immersive, tandis que les termes de parcours « immersif globalisant » sont utilisés par Marie-Ève Charron (2011a : E8). Dans cette visée, les critiques notent que l'artiste accorde énormément d'attention à la réalisation et à la mise en scène de ses créations (Gaudet 2011) et que le processus d'exposition est aussi important que la production même des vidéos (Undo.Net 2011) : le dispositif expositionnel se confond aux créations artistiques.

Les critiques ont saisi les jeux de résonances des sons et des silences, dont en fait mention le titre d'un article : « Artiste Anri Sala : jeux de lumières, sons et silences au Musée d'Art [sic] contemporain » (Buscemi 2011). En effet, les sons et les silences structurent la rythmique du dispositif expositionnel qui crée d'abord un montage sonore dont le mixage se déploie en temps

⁹⁸ L'exposition ne présente pas de décalage marqué entre le discours du commissaire, d'une part, et sa compréhension lors de sa réception, d'autre part.

réel dans les différentes salles de manière simultanée et sporadique. Tel que décelé par les critiques : « [...] les œuvres orchestrent dans la pénombre un parcours fluide ponctué d'événements, provoqués par le déclenchement d'une projection ou d'une bande sonore, les flashes de lumière et les battements de batterie » (Charron 2011a : E8).⁹⁹ Le visiteur est alors guidé dans l'espace d'exposition par son oreille, en apprenant à chercher et à suivre la source des sons qui résonnent des installations afin de pouvoir accéder à ces oeuvres par la vue : autrement dit, la réception des créations s'effectue d'abord par l'ouïe.

L'exposition est rythmée par le son des projections ainsi que par le son des installations de caisses claires, selon le communiqué de presse (Legentil 2011) (fig. 17). Le parcours est initié par l'écoute d'un son de batterie qui fait référence à l'installation *Doldrums* réalisée en 2008 :

C'est d'ailleurs en suivant le son qu'on nous propose de visiter cette exposition. On se laisse guider par celui-ci, au rythme des projections qui sont accompagnées par une série de drums (*Doldrums*, 2008) connectés les uns aux autres et qui s'exécutent par eux-mêmes (Gaudet 2011).

L'artiste a disposé dix caisses claires (*Doldrums*) sur trépied dans deux salles, à quelques mètres l'une de l'autre (Clément 2011 ; Buscemi 2011). Ces caisses résonnent entre elles pour montrer le chemin à suivre au visiteur. Lorsque les baguettes sont activées par les basses fréquences inaudibles des trames sonores des vidéos, elles frappent les tambours et « martèlent le temps sans intervention humaine », agissent comme un liant, un « ciment des œuvres entre elles » (Buscemi 2011). Ces tambours, synchronisés avec les vidéos, sont « à la source de cette présence rythmique » (Charron 2011a : E8). Ils en sont les éléments centraux, permettant de guider le visiteur d'un espace à un autre dans l'exposition (Rossetto Ink 2011). Le son autorise l'enchaînement de salle en salle. À cet effet, Pohl (2011) souligne que lorsqu'un film se termine, un second débute. Les œuvres agissent ainsi de concert pendant que le visiteur se déplace à travers elles. Le silence, inhérent à la scénographie, dont l'apport diffère entièrement du silence écouté dans *Soundings* et associé au paradigme du *white cube*, a une part importante à jouer dans la trame sonore de l'exposition. Il active la musicalité en interagissant avec les autres éléments du sonore pour rythmer le montage expositionnel et guider le parcours du visiteur, orientant et

⁹⁹ À noter que l'auteure emploie une métaphore liée à une organisation musicale et à la structure orchestrale pour illustrer son point.

unifiant les espaces. Cette structuration de l'espace par le sonore ainsi que ce rôle majeur de la scénographie dans l'expérience du visiteur, est reprise maintes fois par la réception critique pour devenir, à certains moments, le sujet principal.

Ces jeux de résonance complexes entre l'espace physique et l'espace virtuel et entre les vidéos eux-mêmes, qui orientent le parcours, ont été explicités par les critiques qui ont saisi le sens de l'expérience par l'écoute. D'abord, les correspondances entre le son, l'image des vidéos et l'espace sont mises en valeur : « Sala, loin d'isoler le son, le traite en relation avec l'image, le met en situation et le spatialise de subtiles façons » (Charron 2011a : E8). Le blogueur Tom McGlynn (2011) fournit un exemple du lien entre l'espace virtuel des vidéos et l'espace physique des salles à partir d'une des projections, *Answer Me*, réalisé en 2008, où un batteur en gros plan à l'écran joue des rythmes vifs (fig. 25). Lorsqu'il arrête, les baguettes placées sur les caisses claires dans l'espace physique répondent. Certaines images vidéographiques sont liées à d'autres qui sont visibles, dans la même pièce, mais également dans des salles plus éloignées (McGlynn 2011). Le constat est le même pour le critique Pohl dont les propos s'arriment à ceux du discours de la commissaire, Marie Fraser, pour qui la résonance entre les espaces unifie du même fait ces espaces :

After Three Minutes, a double projection of a cymbal lit by two strobe lights at a combined 90 times per second has no sound at all. On the left screen is the original *Three Minutes*, showing the cymbal at the video camera's recording speed of 25 frames per second. On the right is a security camera's two-frames-per-second recording of the first projection. A stick is hitting the cymbal, but it's the irregular light flashes that seem to be striking the cymbal and creating a sonic rhythm. But as silent as the projected cymbal is, you may hear a background beat of snare drums that is meant to ensure that the various projections created a unified space, curator Marie Fraser said (cité dans Pohl 2011 : E10).

Des résonances se perçoivent également entre les propriétés physiques et acoustiques des salles, selon l'article de *La Presse* (2011 : AS2) qui rappelle l'importance de ces paramètres dans la construction de l'exposition. Ces résonances se situent dans les relations entre les sons entendus des vidéos et de l'architecture du musée et permettent de former une véritable composition musicale. Par exemple, dans la dernière salle, la vidéo *Le Clash* (2010) (fig. 18), jouée en alternance avec *Long Sorrow* (2005) (fig. 19), qui serait un moment fort du parcours selon plusieurs critiques (Charron 2011a : E8), est une réinterprétation à l'orgue de barbarie et à la

boîte à musique de *Should I Stay or Should I Go*, du groupe punk rock *The Clash*. Pohl (2011) explique les espaces multiples dans lesquels le son résonne en utilisant les mêmes termes que ceux employés dans le catalogue d'exposition. Selon l'auteur, la vidéo intitulée *Le Clash* présente une version électronique de *Should I Stay or Should I Go*, jouée dans une salle de concert abandonnée, dans laquelle le groupe *The Clash* a donné un concert en 1981. À l'écran, pendant la performance, des haut-parleurs du bâtiment transmettent les sons produits par une boîte à musique à l'extérieur du lieu. Deux musiciens, avec un orgue de barbarie, ajoutent une variante acoustique au mix. Pohl explique que la musique de la vidéo provient de trois sources combinées pour créer une mélodie abstraite, laquelle évoque finalement la version punk qui fait écho. Selon Lemery (2011), les correspondances se poursuivent dans l'espace d'exposition où l'œuvre *Score* (2011) (fig. 20) transpose l'atmosphère musicale de la vidéo *Le Clash*, en partition gravée sur les murs du musée. Concrètement, Sala a sculpté les formes généralement perforées dans du carton, permettant à l'orgue de barbarie de fonctionner dans les cimaises mêmes de la salle dans laquelle se trouvait l'œuvre, tel que l'explique Nicolas Mavrikakis (2011). Cet exemple démontre les possibilités d'intrication des espaces où l'image sert d'abord de repère, voire de partition à cette composition musicale formée dans la résonance des sons naturels et en différé, pour orienter l'écoute du visiteur. Cette *musicalité* de l'exposition autorise le visiteur à (re)composer sa propre version.

En somme, les critiques ont saisi ces jeux d'écho, de réponse, de correspondances et de décroissements des espaces physiques et virtuels véhiculés par les sons. Cet argument est d'autant plus affirmé par le commentaire de Mavrikakis selon lequel si l'exposition est constituée en majorité de vidéos, leur mise en espace prime sur la narration de ceux-ci pour la compréhension :

Et les autres interventions et vidéos ne sont pas vraiment plus captivantes. De quoi parle le cheval sur l'autoroute dans *Time After Time*? Je ne sais trop... Un art qui fait beaucoup penser au rapport pseudo-songé que Christian Marclay entretient avec la musique. Une contestation peu échevelée, très posée (Mavrikakis 2011 : s.p.).

Précisons que le critique note que la spatialisation sonore et le parcours qu'elle engendre retiennent d'abord l'attention, alors que le contenu de ces vidéos reste souvent hermétique, ce qui

amène à penser que l'exposition est d'abord comprise comme une manière d'écouter dans un contexte où l'espace, l'architecture et la spatialisation deviennent l'oeuvre, soit cette composition musicale remixée par le visiteur.

D'une manière comparable à l'exposition *Ragnar Kjartansson*, les auteurs révèlent qu'un rythme lent est nécessaire pour s'imprégner du parcours, rappelant à nouveau les possibilités d'errance qu'offre l'exposition. Ils témoignent que cette lenteur leur permet de faire l'expérience d'une manière non téléologique, en revenant sur leurs pas pour découvrir des facettes qu'ils avaient omises lors d'une première visite (Clement 2011). L'exposition rappelle, selon Campbell (2011), les propos du musicien de jazz Ornette Coleman pour qui le temps créé peut respirer, il est naturel et libre, au-delà du temps mesuré. Ce « rythme » construit une certaine organisation – ou désorganisation, une ordonnance, des mouvements, une succession temporelle, pour reprendre les termes de Souriau (2010 : 1334). Et comme l'explique Voegelin (2010), grâce à l'écoute du rythme des installations qui immerge le corps, le visiteur est susceptible de répondre par des mouvements dissonants, sporadiques, saccadés, irréguliers. Ainsi, des mouvements de proximité et de distance face à l'oeuvre s'alternent. Le corps du visiteur n'appréhende pas les installations uniquement de manière frontale ou de côté : les positions sont multiples et réévaluées à chaque moment. Comme l'a remarqué le critique d'art Nicolas Mavrikakis, le visiteur doit se repérer dans ce parcours d'images et de sons : « ici une vidéo s'achève, plus loin une autre commence et invite le visiteur à se déplacer et à élaborer des liens interprétatifs » (Mavrikakis 2011 : s.p.). En effet, Sala abandonne le visiteur dans un « labyrinthe » mesuré : l'effet tend à avaler le visiteur dans une « toile d'images et de sons » pour Campbell (2011 : 143). Mais contrairement au dispositif de *The Visitors*, le visiteur ne peut pas saisir toutes les sources sonores simultanément. Il doit en choisir et en prioriser certaines, au détriment d'autres : les sons n'arrivent pas à lui d'emblée. Sa contribution à l'expérience d'exposition par le mixage et la conception de sa propre composition qui lui est singulière est d'autant plus importante : par le choix de ces déplacements, dans cette visée d'errance, le visiteur crée une musicalité à partir de ces différentes occurrences sonores qui fusent dans l'espace.

Ainsi, un potentiel de transformation des codes muséaux est activé lorsque l'écoute est sollicitée et forgée à partir de la spatialisation audiovisuelle qui autorise des gestes de mixage, ce qui n'était

pas possible au sein du *white cube*. Nous assistons ainsi au mixage comme paradigme pour l'exposition, dans la mesure où il devient un moyen pour réfléchir et explorer les différentes occurrences sonores, au sens où l'entend Frédéric Dallaire (2014). Comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, le discours de l'institution muséale oriente la compréhension. Ici, il semble que ce soit d'abord la scénographie qui, par le dispositif et sa mise en espace, devient ainsi la première voix «narratrice» à écouter, le premier sens de lecture. Il s'agit alors de transmettre des règles autres que celles apprises, de manière à ce que le visiteur saisisse l'essence du projet sans avoir recours impérativement à tous les outils discursifs et didactiques du musée, dont le paratexte (catalogue d'exposition et cartel). Enfin, ce dispositif redéfinit en outre le rapport du corps à l'œuvre par l'abolition des codes de réception dans l'exposition : les sons spatialisés ont favorisé, par un système de résonance, une refonte de la posture corporelle du visiteur à partir de l'écoute.

Conclusion

En résumé, l'avènement de l'art sonore dans le *white cube*, notamment par l'exposition *Soundings* au MoMA, qui a contribué à la reconnaissance de l'importance du son dans cet espace, est un paradoxe si l'on considère la nature « littéraire » de l'institution, laquelle en oriente la physionomie par des cartels textuels, des significations fixes et des visiteurs statiques ; l'écoute de *Soundings* ayant été envisagée comme le propre d'une expérience écrite et lisible plutôt que vécue. D'emblée, l'absence de créations artistiques qui véhiculent du son, relevée par les critiques, a indiqué une difficulté à développer des facultés d'écoute dans le silence, lequel doit d'abord être envisagé comme une condition de résonance. À défaut de ne pas avoir su écouter ce silence, l'attention des critiques a été détournée vers les éléments à voir. Sinon, les bruits dits « parasites », ces sons fonctionnels qui réverbèrent sur l'architecture et les corps des visiteurs et qui dévoilent les espaces du musée même au détriment de l'attention accordée à l'œuvre, n'ont pas été considérés comme étant garants d'une expérience d'écoute esthétique selon les commentaires des critiques. Dans ce cas, la contemplation est demeurée l'attitude première : elle est proposée par le discours de la commissaire et demandée spontanément par les visiteurs effectuant l'expérience. Autrement dit, l'on attend des productions sonores qu'elles procurent une expérience similaire aux œuvres visuelles, ce qui démontre la forte prégnance de l'oculocentrisme et par conséquent, l'absence d'attitudes et de comportements propres à l'écoute au musée.

Ainsi, il semble que rien dans l'œuvre sonore, ni même dans le son ne permette une transgression lorsque le sonore est considéré isolément ; il appert que le son n'est pas acte de résistance au musée, mais que ce soit le dispositif expositionnel qui, lorsqu'il fait surgir le sonore, révèle une certaine compréhension des œuvres à l'écoute du visiteur ou, au contraire, transforme ou annihile, selon sa structure, les créations sonores. L'analyse des expositions *Ragnar Kjartansson* et *Anri Sala* confirme ainsi ce potentiel du dispositif scénographique, par la mise en espace spatialisée. Elles démontrent par conséquent que la réussite de l'expérience de l'art sonore s'effectue hors des limites des modèles réminiscent s'apparentant au *white cube*.

Suite à l'analyse développée dans cette partie, il est possible de dégager certains constats sur les postures d'écoute au musée : d'abord, l'écoute qui prend forme au sein des expositions d'art sonore, à partir des cas d'étude examinés, procure un sentiment d'étrangeté face aux pratiques d'écoute de la vie quotidienne, hors du musée : en effet, l'écoute des oeuvres d'art, par la nature des sons et la mise en exposition, s'émancipent de la logique des possibilités d'expériences d'écoute vécues dans les différents lieux et contextes de la société. La réaction de Jim Farber résume bien ce sentiment d'étrangeté lors de son témoignage de l'expérience de *Soundings*. Son commentaire indique cette écoute singulière expérimentée au musée d'art : « It doesn't have a catchy melody and you can't dance to it. But MoMA's innovative new exhibit "Soundings: A Contemporary Score" explores what we hear in a way no song or concert could » (Farber 2013). L'art sonore interroge ainsi le confort de nos habitudes d'écoute courantes : « It's the museum's first-ever sound-based show, with pieces that examine auditory aspects of our lives we normally take for granted », mentionne à nouveau Farber (2013).

La scénographie issue du *white cube* échoue à rencontrer les exigences du sonore si elle conserve ses codes relatifs au pictural ou au théâtral. Le développement d'une écoute spécifique à une expérience muséale n'est possible que lors d'une transgression des codes scénographiques du *white cube* qui, lorsqu'ils sont éclatés, ne permettent plus d'orienter le visiteur par les marquages visuels ; par ses possibilités de résonance qui traversent les frontières physiques autant que sociales et politiques, le sonore ne peut pas être dompté ainsi. Ce faisant, le sonore exige que l'expérience de l'exposition ne soit plus effectuée selon les habitudes du regard : la distance face à la création artistique et les mouvements de déambulation deviennent alors des modes de réception désuets. C'est principalement l'exploitation, par une scénographie adéquate, des qualités du sonore lors de la mise en espace des oeuvres qui semble être en mesure d'ériger un ou des modèles singuliers de réception, pour l'expérience d'écoute, propre au muséal.

Les analyses ont d'abord laissé apparaître de nouvelles postures d'écoute plurielles au musée qui se côtoient et entrent en résonance : l'écoute conceptuelle, qui rend compte de l'expérience d'oeuvres non cochléaires ; l'écoute de proximité, qui modifie la position du corps de manière à appréhender l'oeuvre de côté pour permettre l'écoute de sons localisés ; l'écoute collective, qui focalise sur les sujets percevants de l'exposition, en l'occurrence les différents visiteurs, au-delà

d'une attention portée aux objets ; l'écoute *in situ* qui fait advenir les différents espaces du musée. Sans vouloir ériger une catégorisation fixe des différentes postures d'écoute, il nous semble tout de même important de cartographier les comportements lors des situations d'expérience d'écoute au musée et de suggérer certains termes pour les définir et les reconnaître.¹⁰⁰

Parmi ces postures, le développement du mixage en temps réel du son, où l'espace peut configurer des écoutes, mérite une investigation supplémentaire. Nous rappelons que le mixage en temps réel est une pensée du mixage, lequel est à la fois un paradigme, une pratique artistique, une manière d'écouter, une pratique expositionnelle et un moyen pour en faire l'expérience. Au sein de l'exposition, il permet de penser les éléments en relation, en adéquation : l'oeuvre et l'espace ; le créateur et le visiteur. Activé par la spatialisation sonore, qui propose cette contamination ou cette reconfiguration des espaces, le mixage des écoutes soutient les positions de déambulation d'allers et retours du visiteur, dans une visée d'errance, lors de l'expérience ; l'errance devient ainsi une posture qui émerge de ces nouveaux environnements sonores au musée. Elle ouvre à l'attention qui se porte sur l'oeuvre tout en engageant le visiteur dans l'altérité, dans un rapport entre le soi et les autres, dans un rapport au monde ; la notion de collectivité et de partage comme le résultat d'une opération de mixage prime sur l'individualité. Elle amène à revisiter les empreintes politiques véhiculées par le regard et les principes capitalistes soutenus par le musée.

Grâce aux possibilités scénographiques qui permettent de configurer les écoutes, le visiteur développe des gestes de mixeur sonore ; le mixeur sonore étant un métier spécifique et nécessaire lors de l'enregistrement d'un album en studio. Les tâches du mixeur sont régies par différentes règles de l'industrie de la musique, entre autres, ainsi que par celles des technologies qui lui sont inhérentes, ce que nous développerons dans la prochaine partie de cette thèse. Nous examinerons les possibilités du musée d'intégrer des pratiques d'enregistrement et de diffusion du son inhérentes au fonctionnement de production et de diffusion de la musique et de son industrie. Il

¹⁰⁰ Pour une taxonomie élaborée des modes d'écoute selon un paradigme cognitif, se référer à Tuuri et Eerola (2012).

importe en effet de poursuivre l'analyse selon cette orientation musicale pour approfondir le potentiel du discours muséal, de la scénographie et de l'espace d'exposition ainsi que des pratiques d'écoute lorsqu'il s'agit d'exposer la musique. Car si, jusqu'à maintenant, les cas d'étude investigués ont laissé poindre des allusions à une expérience de studio d'enregistrement, entre autres, à partir des témoignages des critiques, certaines expositions, dont *Sonic Process*, assument d'emblée cette référence dans le discours même des commissaires. Par conséquent, il importe d'analyser la mise en espace et la réception à partir de tels discours, ainsi que les stratégies discursives et les conditions d'énonciation de l'exposition, lorsqu'ils sont volontairement orientés vers ces moyens de production et de diffusion de la musique.

III. L'EXPOSITION DE LA MUSIQUE : les pratiques d'écoute de l'industrie de la musique et du disque

5. À l'écoute de la musique électronique

Dans son texte « Expositions de la musique », Peter Szendy (1998 : 60) mentionne que la notion musicale, lorsqu'elle est envisagée en fonction des expositions d'art, est poreuse et se glisse dans les interstices des discours sur l'art sonore. C'est pourquoi il devient nécessaire de considérer et d'isoler, pour réaliser une analyse approfondie, les enjeux distincts et propres à la musique qui déconstruisent, nous le constaterons, toutes les pratiques proposées par le musée lors d'expositions de l'art sonore jusqu'à maintenant. Puisque nous avons interrogé l'expérience d'écoute de l'exposition selon des conditions favorisant le silence et autorisant le bruit, nous examinons, dans ce chapitre, un cas d'étude qui exploite les sons lorsqu'ils deviennent musique : *Sonic Process. Une nouvelle géographie des sons* (Van Assche 2002a) présentée au Centre Pompidou est l'une des manifestations majeures ayant institué la musique électronique au musée d'art.¹⁰¹ Et bien qu'elle ait été réalisée au début du 21^e siècle, il importe que l'on s'y attarde, puisqu'elle constitue un jalon majeur de l'intégration du son au musée d'art, tout en demeurant novatrice, encore aujourd'hui, par son approche qui revisite intrinsèquement l'espace d'exposition et son lieu d'ancrage. Il s'agira moins de souligner de prime abord le clivage qui existe entre le discours muséal et la réception de l'exposition par les critiques, comme ce fut le cas dans la partie précédente de cette thèse, lors de l'analyse de l'exposition *Soundings*. L'angle qui doit être mis au jour est la présentation de ces jeux d'allers et retours entre les (nouveaux) comportements adoptés par le musée qui se traduisent au sein des stratégies discursives, lesquelles ont été mises en place notamment grâce à l'exposition *Sonic Process*, et l'impact de ces stratégies sur le visiteur, qui en saisit l'intention initiale.

Mais d'abord, précisons qu'avant les années 2000, la musique avait déjà rejoint les expositions d'art. Certaines manifestations, telles que *Contemporary Music Scores* du Baltimore Museum of Art en 1973, *Musical Scores* de l'Université du Wisconsin à Milwaukee en 1976, *Musikalische*

¹⁰¹ L'exposition a été présentée à la Galerie Sud du Centre Pompidou, du 16 octobre 2002 au 6 janvier 2003. Venant d'être accueillie par le MACBA de Barcelone, du 3 mai au 1^{er} juillet 2002, elle allait également rejoindre par la suite le PODEWIL à Berlin, de mars à mai 2003. À partir du dossier d'exposition, nous avons recensé près de 40 articles ayant couvert l'événement (*Sonic Process* 2002). Tous les articles concernant *Sonic Process* cités dans cette thèse proviennent de ce dossier.

Graphik de la Staatsgalerie à Stuttgart en 1979 ou *Scores and Notations* du MoMA PS1 en 1979, se sont attardées à la graphie de la musique tandis que d'autres événements ont diffusé des compositions d'art sonore à la radio, dont *MOCA-FM* présenté au Museum of Conceptual Art de San Francisco en 1971. Dans les années 1970, plusieurs projets ont montré les travaux sonores des artistes, dont *A Sound Selection : Audio Works by Artists* (Artists Space, New York, 1977) ou encore, *Another Dimension* (Musée des Beaux-Arts du Canada/National Gallery of Canada, 1977), laquelle a inclus des performances et des concerts de Raymond Gervais, de Toby McLennon et de la Contemporary Canadian Music Collective, entre autres. Ce premier discours dominant démontre que la présence de la musique, dans les lieux expositionnels, peut être soutenue par les présupposés historiques et esthétiques, qui rejoignent davantage l'archive et le marché de l'art, plutôt que les réseaux de distribution et de diffusion de l'industrie de la musique, par le biais de la musique électronique, tel qu'il le sera proposé à partir de *Sonic Process* en 2002.

Avant de débiter l'analyse, nous serons d'abord avertie que la musique se distingue du bruit par son potentiel d'organisation : « [...] lorsqu'il se fait Musique, le bruit devient source de dépassement et de liberté, de transcendance et de rêve, d'exigence et de révolte » selon Jacques Attali (1977 : 15). Contrairement au bruit, dans la musique réside un pouvoir potentiel, des facultés de contrôle et d'organisation du bruit : « Toute musique, toute organisation des sons, constituent un moyen de créer ou de consolider une communauté, le lien d'un pouvoir avec ses sujets, un attribut de ce pouvoir, quel qu'il soit », comme l'explique encore Attali (1977 : 16). Tel que nous l'analyserons, les possibilités de la musique renvoient à un savoir, des codes et des pratiques (d'écoute) spécifiques, lesquels ont déjà été institués par d'autres réseaux que le musée d'art. Et s'il existe plusieurs musées de musique, l'exposition de la musique au musée d'art a été une pratique moins courante et n'a pas fait l'objet d'une analyse approfondie, alors qu'elle implique des enjeux singuliers et distincts, tel que nous l'expliquerons.¹⁰² L'exposition de la musique implique ainsi d'emblée que les stratégies discursives et les conditions d'énonciation dialoguent avec les tenants de l'industrie de la musique et du disque ainsi qu'avec les différentes technologies d'enregistrement et de diffusion sonores qui ont contribué à forger l'écoute de la

¹⁰² Concernant les musées de la musique, consulter l'ouvrage d'Arnold-Forster et La Rue (1993).

musique. Elle suppose par conséquent de revisiter ou de détourner des comportements et des habitudes d'écoute déjà bien établis au sein de la société.

Plus précisément, l'expérience d'écoute de la musique électronique s'effectue autant dans les concerts que dans les boîtes de nuit ou les festivals. Tous ces lieux ont en commun de mettre en valeur les pratiques de DJing et les possibilités des technologies d'enregistrement. En effet, la salle de concert n'est plus le lieu unique pour la diffusion de la musique et l'affirmation d'une autorité sur la connaissance de celle-ci. Les festivals ont considérablement permis l'émancipation de la musique électronique, cette industrie culturelle en émergence, pour reprendre les termes de Graham St John (2017). Actuellement, nous recensons plus de 1000 événements dans ce genre à travers le monde, ce qui confirme sa globalisation et sa commercialisation ; le nombre s'étant accru depuis *Sonic Process*, qui est analysé dans ce chapitre.¹⁰³ Le public les perçoit maintenant comme des alternatives aux salles de concert dans la légitimation de présenter le « nouveau » de la culture (Emmerson [2000] 2016 : 2).

Ces lieux ont également favorisé une présence plus accrue de la musique électronique au sein des différents publics et ont contribué à forger des habitudes d'écoute variant d'une distraction de l'écoute, lorsque les pièces sont écoutées en musique de fond, à une attention soutenue, comme lors d'un concert, par exemple. Tel que le note Kassabian (2013), il en découle actuellement de nombreuses manières d'écouter la musique, soit à travers le film et la télévision, à partir du téléphone, dans les magasins, dans les jeux vidéo, dans les livres audio, dans les stationnements. Il est possible d'écouter des pièces simultanément à d'autres activités, de subordonner la musique à d'autres médias et espaces. L'ubiquité de la musique est alors susceptible de générer une écoute qui peut devenir une activité secondaire, ce qui développe une attention distraite ; la musique se dissout alors dans la technologie, dans le divertissement, dans l'invisibilité ou dans l'interactivité. Et l'écoute est alors envisagée dans son sens élargi, où elle prend part à tout un réseau d'activités.

¹⁰³ Par exemple, parmi les festivals les plus importants actuellement, soulignons le *Sónar Festival* de Barcelone, *Nuits sonores* de Lyon, *Ars Electronica* de Vienne, *Detroit Electronic Music Festival*, de la ville éponyme, *Eastern Electrics*, de Londres, *Creamfields*, de Daresbury, le festival itinérant *Lollapalooza*, ainsi que le *Amsterdam Dance Event*. Ces festivals sont regroupés sur le site internet *Electronic Festivals* qui agit en tant que plateforme diffusant les endroits et noms de festivals importants (Electronic Festivals 2017).

Chaque lieu et institution demande au public d'adapter son écoute (Emmerson [2000] 2016). Dans le cas de l'exposition *Sonic Process*, le musée en tant qu'autorité culturelle, participe activement au développement de l'écoute de la musique électronique selon ses codes et règles, favorise l'adaptation de l'auditeur à la présentation qu'il fait de la musique électronique et exerce une certaine emprise sur la connaissance et l'expérience de cette musique. L'événement se définit comme étant une rétrospective de la musique électronique, « la première du genre en France », selon le directeur du Centre Pompidou – Musée national d'art moderne (cité dans Van Assche 2002a : 11). Tous les projets d'artistes français, américains et anglais, notamment, une douzaine au total, sont originaux, conçus et commandés pour l'exposition. Ils sont au service de l'invention plutôt que de l'histoire, faisant jouer au musée un rôle dans la production de cette musique, au-delà de la *représentation* d'œuvres. Il s'agit d'examiner la manière dont le musée s'approprié ou revisite les codes, les règles et les habitudes d'usage de la musique électronique pour proposer une ou des expériences d'écoute qui s'inscrivent en correspondance ou en décalage avec les pratiques d'écoute de cette musique dans des lieux autres.

5.1. La production de la musique au sein de la logique du musée : le modèle du studio d'enregistrement

La critique Maud de la Forterie rend compte de l'intégration du Centre Pompidou au sein des lieux de la musique électronique par le biais de l'exposition *Sonic Process* :

On débarquera sur cette étrange planète par le prisme de ses axes principaux : Londres, Berlin, Vienne, New York, Mexico, Kingston, Detroit, Bruxelles ou Sheffield, mais aussi Marseille, Nantes, Manchester, Porto et Paris, bien sûr. Une mondialisation qu'on ne discute plus. [...] Plus qu'une expo, donc, « Sonic Process » se veut une véritable exploration du monde et de la culture électroniques (de la Forterie 2002 : 65).

En réponse indirecte à cette critique et à la suite d'une enquête sur les différents espaces de création, de production et de diffusion de ce type de musique, la commissaire Christine Van Assche (2002a) a démontré, par le biais des textes du catalogue d'exposition, que les centres de convergence de cette musique ne correspondent pas à ceux des arts plastiques et une nouvelle

« cartographie » doit être élaborée, laquelle fait apparaître d'autres trajectoires, soit Berlin et Londres, Kingston et Détroit, Londres, Vienne, New York, Mexico, Bruxelles et Scheffield. Déjà, *Sonic Process* semble réussir cette entreprise en se greffant au circuit du festival Sónar : la version barcelonaise de l'exposition au Museu d'art contemporani de Barcelona (MACBA 2017) s'est tenue durant ce festival, ce qui a permis de souligner l'événement aux festivaliers et de pallier, du même fait, au manque de correspondance entre les milieux, lequel manque a été soulevé par la commissaire. Lors de sa présentation au Museu d'art contemporani de Barcelona, les critiques confirment que l'événement *Sonic Process* a notamment été perçu comme une « Extension arty du festival Sónar qui s'installe chaque année dans la capitale catalane », selon le site *Lesinrock.com* (2002) entre autres.

Outre l'événement de Barcelone, le Centre Pompidou a collaboré, pour les besoins de l'exposition, avec le festival d'art multimédiatique Impakt (Utrecht), le festival d'art, de culture et de technologie Transmediale (Berlin) et le festival sonore Send & Receive (Winnipeg). Ces lieux s'inscrivent également à la liste des partenaires de l'événement, lesquels varient du centre d'art et de média (Argos, Bruxelles ; Iniva, Londres) au club de musique expérimentale et avant-gardiste (Knitting Factory, New York), à la boîte de nuit (Batofar, Paris ; Link, Bologne). Le musée a ainsi tissé des liens éclectiques, de manière à créer des ponts entre la musique électronique et les arts plastiques, à partir des lieux de diffusion respectifs. À cet effet, il semble que les oeuvres circulent dans les différents lieux d'exposition comme les pièces musicales dans les festivals. Ces passages d'un lieu à l'autre sont notés par la critique : « Expérimentations et installations évolutives intitulées par les artistes eux-mêmes "work-in-progress" viennent de quitter les murs du musée MACBA de l'architecte Richard Meier, à Barcelone, pour s'installer sur 1500 m² au niveau 1 dans la galerie Sud du Centre Pompidou, avant de rejoindre Berlin » (*Architecture intérieure CREE* 2002 : s.p.).

Par extension, cette nouvelle « cartographie » se dessine en outre par la couverture médiatique de l'exposition *Sonic Process* qui rend poreux les circuits entre eux, par le biais de la circulation des articles sur les sites spécialisés indépendants de la musique électronique. Par exemple, le label de disques *Ninja Tune*, qui représente Coldcut, un des collectifs d'artistes prenant part à l'exposition, offre une couverture médiatique à *Sonic Process* par l'intermédiaire de son site

internet (Ninja Tune 2017). Le collectif Coldcut est représenté autant dans les articles liés à l'exposition *Sonic Process* que dans certains articles spécifiques à la musique électronique (Virgin Megapresse 2002). En revanche, le musée agit comme une plateforme de diffusion pour les musiciens par la visibilité générée grâce au site internet conçu spécifiquement pour l'exposition. Le site qui était logé à l'adresse www.sonic-process.org n'existe plus, mais le communiqué mentionne toutefois que ce lieu virtuel a constitué la partie informative de l'événement (MNAM-CCI 2013). Il a eu pour fonction de documenter le travail des artistes, d'offrir des entretiens vidéo et des notices biographiques sur les auteurs du catalogue ainsi qu'une bibliographie. Le site a également été un espace médiatique d'actualité et d'annonce de la programmation de spectacles et de performances pendant l'événement (Gevrey 2002b), au même titre qu'un site d'un festival de musique électronique.

La critique a retenu cette « carte inédite » que *Sonic Process* « ambitionne d'établir », laquelle fait référence au sous-titre de l'exposition « une nouvelle géographie des sons » qui renvoie à ces « lieux de production artistique – sites, villes, "capitales artistiques" –, qui se dessine dans le sillage des recherches polymorphes menées par ces défricheurs du son et de l'image » (Gorget 2002 : s.p.). L'article de la revue *Métro* appuie ces observations en reprenant les termes de la commissaire qui rappelle que le circuit de la musique électronique rejoint des lieux hors des grandes capitales, contrairement au milieu des arts plastiques :

Les lieux où les artistes se produisent sont des clubs ou des scènes loin des grands axes où il est peut-être plus facile de commencer à faire des performances. En France, il s'agit notamment de Marseille et de Nantes. Paris vient après. Les performances sont liées à un public ; les arts plastiques à un marché souvent confiné dans les capitales administratives (cité dans *Métro* 2002 : s.p.).

Cette même revue présente, toujours à travers les termes de la commissaire, de nouveaux moyens d'échanges et de communication, à l'époque, avec les artistes musiciens des milieux de la musique électronique par le fait qu'ils se produisent dans plusieurs villes à l'international, qu'ils favorisent par conséquent cette exacerbation de la circulation des lieux et l'éclatement de la diffusion se produisant uniquement dans quelques grands centres :

[La commissaire] avoue volontiers que cette exposition n'aurait pas pu voir le jour il y a dix ans. *Sonic Process* a demandé cinq années de travail dont deux ans et demi pour les

productions. « L'exposition découle des récents moyens de communication : Internet [*sic*] et ordinateurs portables. Je communiquais par email avec les artistes. Je n'avais pas le choix : ils voyagent constamment aux quatre coins du monde pour gagner leur vie », constate-elle. « Les musiciens ont donc une notion du monde beaucoup plus élargie que la nôtre même si nous parcourons facilement l'Europe de nos jours », continue-t-elle (*Métro* 2002 : s.p.).

L'intégration de nouveaux lieux, d'une « nouvelle géographie », qui est soutenue par le discours muséal, sont des stratégies inhérentes à l'intention commissariale d'introduire la musique électronique au sein des préoccupations du musée : « Par tradition, l'histoire de l'art sépare en effet de façon distincte l'analyse de ces deux disciplines : les arts plastiques et la musique. La muséologie a naturellement intégré cette scission » (Van Assche 2002a : 14). Les critiques ont approuvé l'intention d'abolir cette « scission » qu'ils ont jugée comme un défi de taille pour le musée (de la Forterie 2002). En effet, pour favoriser des rapprochements, il a été convenu par les choix commissariaux que *Sonic Process* désarticule la frontière entre ces lieux solitaires en présentant des travaux d'artistes qui se produisent également au sein des lieux de la musique électronique, dont les concerts et les festivals, et qui favorisent l'élaboration de ce milieu musical. Par exemple, Mathieu Briand, qui expose au sein de *Sonic Process*, organise en parallèle à son projet d'exposition, une « série de performances expérimentales (Crystal Distorson, Babylon Joke...) » (Bonnet 2002 : s.p.) avec l'association Cercle rouge à Marseille. En appui au discours muséal, les critiques ont ajouté que les artistes faisant partie de *Sonic Process* contribuent également aux circuits de la musique électronique par le fait qu'ils créent « leurs propres labels », qu'ils se produisent « dans les raves » ; les critiques soulignent ainsi que ces artistes-musiciens sont « adeptes du mixage – de samples, de machines [...] » (Janvier-Godat 2002 : s.p.).

Ainsi, le passage d'un (mi)lieu à l'autre des oeuvres et des créateurs rend légitime l'intégration du musée au sein des lieux du circuit de musique électronique ainsi que de ses publics et, inversement, l'intégration des lieux du circuit de musique électronique auprès du musée et de ses publics. Concrètement, dans l'exposition, l'autorité discursive approfondit ces correspondances entre musique électronique et arts plastiques en associant un musicien et un plasticien, lesquels sont amenés à développer ensemble un projet pour *Sonic Process*. Le communiqué de presse stipule à cet effet que l'oeuvre de Gabriel Orozco, réalisée en collaboration avec le pianiste et le DJ, qui forment le duo Tosca, façonne un univers de la « *club culture* » au musée en recréant,

pour l'occasion, une performance qui a été donnée par le groupe au Wiener Festwochen Festival in Vienna, dans la salle du Sophiensäle, en mai 1999 (Gevrey 2002b : 20).¹⁰⁴

Une seconde intention de la commissaire pour pallier cette séparation entre arts plastiques et musique ainsi que leurs milieux respectifs est de mettre en valeur les recherches en musique électronique assistée par ordinateur, et notamment ces logiciels de « type séquenceurs », au sein de l'exposition, tel que souligné dans le communiqué de presse (Gevrey 2002a). Van Assche témoigne ainsi de cette volonté d'institutionnaliser les concepts et les outils, à l'origine de l'expérience de la musique électronique, au sein du musée d'art par différentes stratégies discursives :

Aujourd'hui, cette culture s'affine [...] Conférences, colloques, rencontres de musiciens et de critiques, et ce principalement dans les pays anglo-saxons, accompagnent ces manifestations. Dès lors, il nous a semblé important de présenter aujourd'hui, ne serait-ce que pour en affirmer les concepts fédérateurs, dans le cadre d'un musée et d'une exposition, d'une part, les recherches musicales et sonores issues d'inventions spécifiques datant de la fin du XX^{ième} siècle et du début du XXI^{ième} siècle comme l'ordinateur portable, les bases de données internet, le séquenceur, les normes MP3, le MIDI, le *home studio*, d'autre part, de toutes nouvelles attitudes telles le nomadisme, la communication internet, l'abonnement « Frequent Flyer », le sampling informatique, etc. [...] (cité dans Micard 2002 : s.p.).

La commissaire précise que *Sonic Process* souhaite revisiter cette « "musique" des années 1970, très proche de l'art de la performance, des installations minimales et conceptuelles, [qui] n'était alors jouée que dans des festivals parallèles, dans certains espaces alternatifs ou chez les artistes eux-mêmes » (Van Assche 2002a : 14). Ce rapprochement de la musique aux arts plastiques a été commenté par les critiques qui y voient un bénéfice pour les arts plastiques : cette musique « mis[e] en confrontation avec certaines pratiques artistiques, ne peuvent que révéler des communautés d'acte et de points de vue. Et ce particulièrement dans leur dimension performative et une nouvelle approche de la sonorité et du mouvement générés par l'oeuvre d'art » (Bonnet 2002, s.p.). En effet, selon la commissaire, à nouveau au sujet de cette musique : « Aucun statut, aucune reconnaissance "officielle" ne lui étaient offerts » (Van Assche 2002a : 14). Par cette mention, la commissaire semble tout d'abord indexer la musique électronique aux arts (visuels)

¹⁰⁴ Pour une synthèse des différents projets, se référer aux pages 258 à 287 du catalogue d'exposition (Van Assche 2002a).

d'avant-garde, dont les travaux de Fluxus et plus précisément, de Nam Jun Paik, de Cage ou encore de Laurie Anderson, pour ne nommer que ceux-ci.¹⁰⁵ Elle semble ensuite effectuer une analogie implicite entre cette dite musique d'une part, et la musique électronique (populaire) ainsi que la musique instrumentale par leurs possibilités de marchandisation, d'autre part, ce que les guillemets semblent suggérer. En effet, selon le sous-genre, la musique électronique entretient des relations parfois étroites, parfois moins, avec l'aspect commercial de l'industrie de la musique et du disque. Si elle y correspond à certains égards, elle tend également à se construire en parallèle du circuit économique, en favorisant l'autoproduction ou la production indépendante, sans toutefois s'en émanciper entièrement.

Cette position est explicitée dans le catalogue d'exposition, notamment par le biais du texte de Diederichsen (2002) qui appuie le fait que la musique électronique peine à s'introduire au musée et qu'elle s'est également longtemps inscrite en marge du circuit commercial de l'industrie, puisque ce circuit était dominé par la musique pop et rock, bien que maintenant, cette musique électronique soit devenue l'une de ses ramifications. Plus précisément, Diederichsen justifie les associations, qu'il considère comme étant à la fois harmonieuses et conflictuelles, de l'électronique avec la pop. Il souligne d'emblée qu'elles sont générées notamment par l'ambition tantôt de « massification », tantôt d'authenticité avant-gardiste, où des mouvements d'allers et retours vers les rapports à la théorie musicale et à la musique dite « sérieuse » s'effectuent. La techno, par ses rythmes répétitifs, a conduit selon l'auteur à un nouveau « paradigme » pop qui a mené à l'« *intelligent* » techno. Diederichsen ajoute que, depuis le début du 21^e siècle, cette musique prend une plus grande place au sein du circuit commercial, ayant frayé un chemin de la sphère dite *underground* à celle dite *mainstream*.

Ce discours de l'autorité muséale a été saisi par la critique. Certains ont compris que le Centre Pompidou exposait plus qu'une esthétique, mais une « culture techno » et qu'il faisait entrer toute cette « scène » en ses lieux : « musique, bien sûr, mais aussi travaux de "vidéastes" et de

¹⁰⁵ Pour approfondir la réflexion concernant l'importance de l'enregistrement musical dans l'oeuvre des artistes d'avant-garde, se référer à l'ouvrage de Caleb Kelly (2009).

"plasticiens" issus de la scène électronique » (Angevin 2002 : s.p.).¹⁰⁶ Cette intention de rendre compte d'une « culture » de la musique électronique par le Centre Pompidou, « plutôt que de définir une esthétique de la musique électronique en mutation permanente », est également appuyée par Manou Farine (2002 : s.p.). Et cette « culture électronique » doit être entendue « autant en termes de création que d'économies de production et de diffusion » comme le souligne Frédéric Bonnet (2002 : s.p.). Les propos du critique semblent dialoguer avec ceux de Diederichsen lorsqu'il tente de mettre en valeur les caractéristiques qui définissent la musique électronique :

Déterritorialisation de la création, banalisation de l'emprunt et de l'échange, concentration et gestion globale du circuit suivi par l'oeuvre, nouvelles approches du public, sont autant de caractères propres à la musique électronique [...] (Bonnet 2002 : s.p.).

Dans la foulée de cette volonté d'affirmer la culture de la musique électronique au sein de l'institution muséale, une analyse de la définition de ce genre musical par l'autorité discursive témoigne de la difficulté du milieu muséal à le décrire. Les mots « une certaine musique » (Gevrey 2002a) sont utilisés dans le communiqué de presse, tandis que le terme « musique » (Van Assche 2002a : 14) est inscrit entre guillemets dans le catalogue d'exposition. D'ailleurs, l'exposition est renommée « manifestation » (Van Assche 2002a : 3) dans les écrits officiels. Pour préciser la définition, le communiqué de presse (Gevrey 2002b) fournit un glossaire des différents termes allant du *acid jazz* au *white label*, afin de rendre ce genre plus familier au public muséal. La musique électronique se décline effectivement en plusieurs sous-genres, de la techno minimale et de l'électro à la musique acousmatique, concrète, drone et ambient, pour ne nommer que ceux-ci, lesquels sont produits autant par le Telharmonium que l'ordinateur et les programmes informatiques. Ce faisant, des théoriciens tels que Simon Emmerson ([2000] 2016) rappellent les formes éclectiques que revêt la musique dite électronique : des expérimentations de Schaeffer, Stockhausen, Xenakis ou Henry, à la musique populaire et de danse, ces projets musicaux qui usent de technologies ont fait se croiser des axes de recherche et d'intérêt qui étaient divergents à l'origine : si certains projets se sont développés dans les cercles

¹⁰⁶ Les critiques de l'exposition *Sonic Process* ne s'entendent pas tous sur la manière de définir les termes entourant la musique électronique, lesquels s'entrecroisent parfois.

restreints qui demandent des connaissances spécifiques, préalables à sa compréhension, d'autres ont pris place dans le commerce et l'industrie, aidés par le développement des techniques multimédiatiques.¹⁰⁷

Pour certains critiques de l'exposition, toutes les ramifications de la musique électronique sont honorées au Centre Pompidou, lesquelles s'émancipent entre autres des recherches de la musique savante, dont celles de Stockhausen : « Ambient, dub, électro, hardcore, house, jungle, techno, trance, trip-hop : tous ces styles de musiques actuelles font leur entrée en force à Beaubourg » (de la Forterie 2002 : 65). L'idée selon laquelle l'exposition examine les différentes musiques électroniques et crée des passages entre les sous-genres est également résumée par les critiques :

Question d'identité, qui interroge en premier lieu la dichotomie persistante qui oppose musiques savantes et musiques populaires, en s'attachant à décrire précisément les transformations des contextes de production, de diffusion et de réception de ces musiques (Dagiral 2002 : s.p.).

En somme, le discours de la commissaire exprime une volonté, mais également la difficulté à situer l'exposition dans les pratiques muséales actuelles, puisque *Sonic Process* ne peut pas être analysé selon les possibilités discursives déjà établies par l'histoire de l'art (visuel). Cette difficulté a été soulignée par le critique Angevin qui interroge la pertinence du musée à vouloir institutionnaliser cette musique :

Mouvement jeune, trop jeune, la « culture de l'électro » est plus à sa place dans les clubs ou les usines désaffectées, où elle est née, qu'au coeur de l'institution. Les pauvres DJ anglais de Coldcut semblent totalement paumés en présentant leur Gridio [...] (Angevin 2002 : s.p.).

Le critique poursuit en soulignant l'échec du musée à avoir voulu rendre les musiciens plasticiens en interrogeant : « Depuis quand les DJ, si bons soient-ils, sont-ils des plasticiens ? » (Angevin 2002 : s.p.). Mais la définition de la musique électronique et de ses sous-genres qui en est encore à ses prémices n'est pas l'unique cause des réticences de la critique face aux choix discursifs du musée. Tel qu'il sera élaboré, la volonté de transformer considérablement les

¹⁰⁷ Pour une étude théorique plus approfondie des musiques électroniques, consulter l'ouvrage de Collins et d'Escriván (2007).

conditions d'énonciation de l'exposition par la mise en valeur des modes de production de la musique électronique – le studio de son et le DJing –, laquelle est expliquée dans les écrits officiels, en est l'une de causes. En dialoguant avec la musique électronique, le musée s'émancipe des discours esthétiques communs et jusqu'alors admis au sein de l'institution. Il entretient par conséquent des liens avec les codes et règles (économiques) de l'industrie de la musique et du disque.

5.1.1. Le musée comme lieu de création de la musique électronique

Si *Sonic Process* est un exemple singulier pour la production d'un discours et pour la mise en exposition de la musique électronique, quelques expositions spécifiques produites par le passé avaient déjà amorcé une réflexion sur l'intégration du genre au musée. Les critiques de *Sonic Process* l'ont d'ailleurs mentionné :

Le mouvement a démarré à l'étranger, il y a quelque temps déjà (avec l'exposition « Sonic Boom. The Art of Sound » à la Hayward Gallery de Londres, en 2000, ou plus récemment avec « Frequencies [Hz]. Audio-visual Spaces » à la Schirn Kunsthalle de Francfort), s'est accentué en France ces derniers mois (« New York New Sound New Space » au Musée d'art contemporain de Lyon, « Rouge phosphène » au Centre régional d'art contemporain de Sète) [...] (Leloup 2002 : 49).

Parmi ces expositions citées, *Sonic Boom* semble avoir été un jalon majeur par sa volonté de transgresser les catégories, bien que certaines critiques à son égard ont souligné les mauvaises décisions de mise en espace, dont les lacunes de l'utilisation de la noirceur des salles et le manque d'exploitation de la spatialisation sonore (Brown 2000), ce qui a nuit à l'expérience et à la transmission du discours sur l'art sonore. *Frequencies [Hz]. Audio-visual Spaces* a également été une référence importante et se rapproche davantage de l'intention qui sous-tend *Sonic Process* en ayant présenté des oeuvres spécifiquement conçues pour l'exposition (Hollein, Jørgensen et Asdam 2002). Mais ni *Sonic Boom* et *Frequencies [Hz]. Audio-visual Spaces*, ni *Rouge phosphène* (CRACO 2018) et *New York, New Sound, New Space* (Hadria 2002), malgré certains

rapprochements¹⁰⁸, n'ont transgressé les limites d'un discours esthétique sur l'art sonore en intégrant une réflexion sur la musique électronique, comme l'a proposé *Sonic Process*.

Outre ces expositions mentionnées, il importe ainsi de souligner d'autres manifestations, plus près des intentions de *Sonic Process*, ayant été négligées par la critique, qui ont tenté des rapprochements entre la musique électronique au sens élargi et le musée, dont *Lost in Sound* (1999) développé par Manuel Oliveira, présenté au Centro Galego de Arte Contemporanea, à Saint-Jean de Compostelle. *Lost in Sound* mettait en valeur la *club culture*, soit la musique diffusée dans les boîtes de nuit. Par cette culture, le commissaire faisait allusion à Ibiza ou à la scène new-yorkaise et berlinoise des vingt dernières années, l'intention d'une telle exposition étant de rejoindre le public de cette musique. Plus précisément, l'événement mettait en valeur la *dance music* ainsi que des musiciens et des groupes tels que Boys, Björk, U2, David Bowie, Massive Attack, LFO, David Morales. Le discours du commissaire mentionnait l'importance de la technologie qui est au coeur du processus de création et d'enregistrement de cette musique :

Over and above a common genesis and its specific development among Western youth, we use the terms dance music, electronic dance or club music, to describe a set of musical proposals that share a marked use of electronic digital technology in the process of production and recording [...] (Oliveira 1999 : 25).

Dans ces mêmes années, le projet *Sounds & Files*, présenté à la Künstlerhaus de Vienne, évoquait notamment l'importance de la technologie dans l'essor de la production de la musique électronique et du Djing inhérents à la communauté de la *club culture* à Vienne.¹⁰⁹ Soulignons en outre l'exposition *BitStreams* (Rinder et Singer 2001a), au Whitney Museum of American Art de New York, qui a développé un discours sur la musique électronique en mettant en valeur l'utilisation de la technologie dans les créations sonores. Les œuvres présentées dans l'exposition étaient composées de sons dérivés de la nature, du langage, de bruits numériques abstraits, d'instruments traditionnels et de la musique préenregistrée (Singer 2001). La spécificité de l'exposition réside dans le fait que *BitStreams* ait développé un catalogue d'exposition sous forme de site web servant de référence à la musique électronique et de plateforme créative. Le site,

¹⁰⁸ L'exposition *New York, New Sound, New Space* était présentée dans le cadre de la Biennale Musiques en Scène.

¹⁰⁹ À ce jour, peu d'informations et de textes de référence sur l'événement sont accessibles.

encore en activité aujourd'hui, agissant comme un catalogue d'exposition inclut des textes sur la problématique de l'événement et fournit une histoire des rapports entre la technologie et la musique électronique. Des articles des commissaires Lawrence Rider et Debra Singer y sont inclus (Rinder et Singer 2001a)¹¹⁰.

Mais contrairement à ces différentes expositions sur la représentation de la musique électronique et malgré l'aspect novateur de chacune, *Sonic Process* joue un rôle d'autant plus majeur concernant les liens entre cette musique et le musée : l'exposition est un cas spécifique dans la mesure où, au-delà d'une *représentation* de la musique électronique et de ses différentes déclinaisons, elle permet la *création* de cette musique, où le musée entier devient une plateforme de production :

Durant trois mois, l'exposition *Sonic Process* invite au Centre Pompidou une dizaine d'artistes (Doug Aitken, Mike Kelley, Gabriel Orozco) et de musiciens (David Shea, Scanner, Flow Motion) pour un exercice périlleux : produire des pièces musicales dans un format jusqu'ici inédit pour l'univers des musiques électroniques : le temps de l'exposition (Thély 2002 : s.p.).

Sonic Process interroge les modes de production mêmes de cette musique. La manifestation propose ainsi une approche créative, où les oeuvres sonores originales ont été conçues spécifiquement pour l'événement, ajoutant à la singularité de *Sonic Process*, tel que signalé dans le catalogue (Van Assche 2002a : 3).¹¹¹ Le musée s'improvise producteur dans ce processus, comme le laisse supposer le directeur du Centre Pompidou de l'époque, Alfred Pacquement :

[...] les œuvres proposées au public n'existent pas encore à l'heure où ces lignes sont écrites. Cette logique de production au fondement de la manifestation ne va pas sans une prise de risque, que la politique d'ensemble du Musée a décidé d'assumer, certaines créations étant d'ailleurs destinées à rejoindre les collections permanentes (cité dans Van Assche 2002a : 11).

¹¹⁰ Ici également, nous nous en tiendrons à cette mention pour les besoins de cette étude, bien que chaque exposition mériterait une analyse exhaustive.

¹¹¹ La liste des artistes participants est la suivante : Doug Aitken, Matt Black et Jonathan More (Coldcut), Mathieu Briand, Richard Dorfmeister et Rupert Huber (Tosca), Renée Green, Johan Grimonprez, Martí Guixé, Mike Kelly, Gabriel Orozco, Anna Piva, Robin Rimbaud (Scanner), David Shea. Se référer à Van Assche (2002a).

Au-delà d'une monstration des différents objets (technologiques), l'exposition devient ce lieu de création.¹¹² La commissaire explique que certains artistes ont mis au point des logiciels informatiques spécifiquement pour l'occasion. Plus précisément, outre l'ordinateur, l'autorité discursive mentionne que ce sont les technologies de pointe de la fin du 20^e siècle et du début du 21^e siècle qui ont soutenu ces recherches, tel qu'énumérées dans le catalogue : « les bases de données Internet, le séquenceur, MP3, MIDI, [...] » (Van Assche 2002a : 15). Robin Rimbaud a conçu un microprocesseur nommé Scanner où l'idée est d'entrer dans un espace dans le but de découvrir des sons et des signaux, de choisir certains échantillons de fréquences radio ou atmosphériques, d'enregistrer des voix. Ces créations ont expérimenté le flux et le rythme de manière à faire ressortir certains sous-genres de la musique électronique, dont le *drum n'bass*, *ambient*, *post-dub*, *jungle*, *electronica*. En outre, le collectif Coldcut, composé de Matt Black et de Jonathan More, a également conçu un logiciel, le « VJamm », qui traite le son et l'image de manière identique. Surtout, ces différents logiciels sont à la disposition du public afin qu'il puisse effectuer de manière autonome des opérations de production à même les oeuvres présentées, lors de l'événement. Par l'intervention du visiteur, entre autres, les installations développées sont réactualisées à l'aide de banques de données. Les créations ne sont donc pas fixes : les paramètres sont mobiles et modifiables par les changements apportés aux logiciels.

Ainsi, dix espaces sont réservés à l'exposition et chaque artiste-musicien occupe un de ces espaces. Toutefois, la mise en exposition de la création demande une refonte majeure du modèle expositionnel. Les critiques s'interrogent à ce sujet :

On disait : comment un musée pourrait-il présenter la musique ? Comment aborder de façon muséale, un art dont toute la beauté spécifique tient à l'éphémère ? Dans un premier temps, la prise en compte du cinéma et de sa bande sonore bouscula quelque peu les habitudes. La vidéo, qui intègre son ou musique comme composantes essentielles de l'oeuvre enfonça le clou. Il allait falloir repenser la structure même d'un musée et la nature de ses expositions pour se faire l'écho de ces différents phénomènes artistiques (de la Forterie 2002 : 65).

¹¹² Pour l'occasion, le Centre Pompidou a bénéficié du soutien technique de l'IRCAM. Et au même moment, l'IRCAM présentait *Résonances - Rencontres internationales des technologies pour la musique* qui interrogeait de nouvelles formes d'écoute et d'instruments. L'exposition est mentionnée dans les textes de certains critiques. À cet effet, consulter Rivoire (2002).

Ce témoignage soulève de premières interrogations concernant la manière d'exposer la musique électronique lorsqu'elle est vivante au musée d'art. En mentionnant qu'il fallait « repenser la structure même d'un musée », la critique Maud de la Forterie semble faire allusion à la refonte des salles d'exposition du Centre Pompidou, pour l'occasion, en studio de son. En effet, se déployant dans un espace de 1500 m², l'exposition *Sonic Process* s'apparente à un « gigantesque studio », selon les termes mêmes du président du Centre Pompidou, Jean-Jacques Aillagon (cité dans Van Assche 2002a : 9)¹¹³ ; l'analogie répondant à l'intention de la commissaire de transgresser la présentation d'« objets d'art » ou de laisser des traces de performances qui orientent l'exposition selon une visée archivistique et mnémonique (Van Assche 2002a : 20). La création d'une telle mise en espace exacerbe implicitement le questionnement souligné par la critique Maud de la Forterie (2002), dans l'extrait cité précédemment, qui concerne la manière dont le Centre Pompidou est susceptible d'exposer cet art « éphémère » qu'est la musique. En effet, comme le souligne le sociologue Patrice Flichy (1991), le studio étant le lieu de production de la musique enregistrée, les concerts et performances qui s'y créent cessent généralement ensuite d'être vivants en façonnant le concert en un objet musical, soit un disque, ou un fichier numérique, qui est souvent accessible à un moindre coût, en comparaison du spectacle vivant. De ce fait, le conservateur Caleb Kelly (2009) rappelle également, à partir des travaux d'Adorno et d'Attali, que l'enregistrement de la musique dévalue l'expérience vivante, soit réelle, du concert. Le studio d'enregistrement, en captant le concert vivant, le fait disparaître dans la simulation, dans le factice. Ce studio de son est d'abord le lieu du musicien DJ et non celui du plasticien, ce qui soulève des questionnements : quelle expérience tente ainsi de transmettre le Centre Pompidou en invitant le visiteur à assister à des performances de musiciens dans ce lieu de production de la musique ?

D'abord, l'autorité discursive de *Sonic Process* prend position sur un type précis de studio d'enregistrement, soit un studio indépendant pour la création autonome : le studio d'enregistrement maison. Dans le catalogue d'exposition est consacré à cet effet un article

¹¹³ Si quelques clichés ont été réalisés lors du vernissage (consulter le dossier de presse du Centre Pompidou : *Sonic Process* 2002), aucune image n'est intégrée au catalogue d'exposition : un enregistrement sur disque compact qui y est inclus remplace ces clichés. Ce disque ne doit toutefois pas être confondu à l'album réalisé par le Centre Pompidou, en collaboration avec Milan Music, dont il sera question ultérieurement dans cette étude.

complet au *home studio*, dans lequel Bruno Heuzé note l'aspect intime de ce lieu, qui se situe dans l'espace domestique de la demeure et qui, par conséquent, délocalise la production de musique initialement conçue dans les studios d'enregistrement. Selon lui, le studio «à la maison» allège cette «structure lourde, que fige souvent sa pesanteur financière, et il est dépendant du pouvoir institutionnel des universités, de la radiodiffusion, ou sous tutelle des lignes commerciales de l'industrie phonographique» (Heuzé 2002 : 61-62). Les propos de Heuzé font référence en outre à l'accessibilité plus grande du matériel technologique de la musique pour la majorité des individus ; ce matériel, à faible coût, ayant été intégré davantage dans les foyers lors des années 1990, a permis l'expérimentation pour tous (Kelly 2009).

Ce *home studio*, établi à peu de frais, s'émancipe ainsi du circuit économique imposé par l'industrie de la musique et du disque. C'est ce à quoi fait allusion le terme « Process » du titre de l'exposition, tel que mentionné dans le communiqué de presse :

Le terme « Sonic » recouvre les recherches effectuées dans le domaine purement sonore, mais également les expérimentations musicales, réalisées grâce aux moyens électroniques récents, insistant sur les flux créatifs entre ces deux territoires aux limites officiellement repérables. « Process » insiste sur les nouveaux processus autonomes de création, de production, mais aussi de diffusion hors de circuits économiques habituels (Gevrey 2002b : 1).

Il est expliqué par l'autorité discursive du musée que, dans le *home studio*, l'artiste peut « enregistrer », « produire » et « éditer des musiques seul, chez lui » (Van Assche 2002a : 16). Autrement dit, surtout, puisque le processus de création de la musique électronique est intrinsèquement lié aux différentes données informatiques qui remplacent les instruments, ces données deviennent la matière même de création, accessible à l'artiste et pouvant être manipulé aisément par lui. En somme, il abolit la structure collective de l'enregistrement en studio :

C'est dans le travail de studio que se crée le disque ; il ne s'agit pas de la simple reproduction d'une musique existante, mais de la conception d'un nouvel objet musical à partir du travail du chanteur et des musiciens. La manipulation de ces matériaux de base est assurée par l'ingénieur du son et l'arrangeur dans le cadre d'une négociation collective avec les différents intervenants musicaux (Flichy 1991 : 43).

Ce *home studio* permet à l'artiste de jouer à la fois les rôles du musicien et de l'ingénieur : cette organisation collective devenant ainsi singulière. Mais surtout, l'autorité discursive du Centre

Pompidou a mis en valeur, à travers les propos de Heuzé, que le « home studio » court-circuite les maisons de disques et se définit comme une « industrie alternative » ; il affranchit l'enregistrement des directives de l'industrie du disque, lesquelles sont alors uniquement déterminées par l'artiste-producteur :

Cette indépendance conquise par le dedans élargit considérablement les mailles du tamis usuellement imposé par les maisons de disques. Disposant de son propre outil de travail, le musicien voit ainsi son rapport avec l'industrie musicale singulièrement modifiée. Il peut en effet proposer un produit fini dont il aura seul décidé de la teneur et de la mise en œuvre (Heuzé 2002a : 65).

Avant de poursuivre l'analyse, il importe de s'attarder à la définition du studio d'enregistrement, afin de saisir l'impact de ce choix du musée qu'est l'introduction d'un *home studio* en ses lieux. Le studio de son autorise généralement la production de nouveaux modes de distribution de la musique, par ses possibilités d'enregistrement des occurrences sonores, en traduisant le son en objet. Tel qu'évoqué par les travaux d'Adorno et d'Attali, dont Caleb Kelly fait l'exégèse, les différents objets musicaux, soutenus par l'industrie de la musique et du disque, ont été plusieurs fois analysés selon leur potentiel et leur condition de marchandise, laquelle est liée aux dérives du capitalisme :

Adorno and Attali view recording technology as a symptom of capitalism, transforming the ephemeral nature of music into something solid, something that can be bought and sold. This is understood as a negative effect of capitalism, alienating the producer and consumer and also turning recordings themselves into items of fetish (Kelly 2009 : 47-48).

Cette musique captée et fixée sur un support pour devenir un objet matériel à acheter et à consommer a permis l'élaboration d'un marché de l'enregistrement musical à l'aide de médias de diffusion, dont la radio, ainsi que du juke-box, notamment, et ce, depuis près d'un siècle (Auslander 2004). Tel que l'explique à nouveau Kelly, lorsqu'elle devient un bien d'échange, la musique est modifiée dans sa forme même, par l'inversion des rôles de la production et de la consommation. Elle est alors créée pour la consommation de l'objet enregistré :

Music had become a commodity, an object to be owned, collected, archived, and stored away. This is major shift in the history of music, a shift that dramatically changes the form of music as it is molded to fit its new place in capitalist society. The record object is the mediating device between production and consumption. This mediation, however, does not simply flow in one direction. Instead the act of consumption changes the actual production

and performance of music, as music is now created for the consumption of the record object (Kelly 2009 : 53-54).

L'enregistrement dans le studio de son joue ainsi un rôle à plusieurs niveaux au sein des rouages de l'industrie de la musique et du disque : il se situe entre autres en amont de la chaîne de création, de la production même de la musique, tout en ayant également une influence sur la consommation de la musique. Malgré cette explication succincte, qui mérite d'être davantage élaborée et nuancée, il est possible, déjà, d'inférer qu'une allusion au *home studio* pour le développement discursif et scénographique de *Sonic Process* est une prise de position quant aux modes de production de la musique enregistrée qui s'émancipent de cette logique de l'industrie de la musique et du disque. Toutefois, ce studio indépendant, créé au Centre Pompidou, ne se situe plus dans l'espace privé, domestique et indépendant du foyer, hors des circuits, mais bien dans le lieu institutionnel muséal ; les artistes qui présentent leur création musicale dans ce studio de son sont tributaires des exigences du musée, d'un point de vue idéologique, technologique et surtout, économique : les rapports d'indépendance face à l'industrie dont ils pourraient bénéficier par le biais d'un tel studio dans l'espace domestique, s'estompent en étant récupérés par l'institution muséale. Autrement dit, bien que le Centre Pompidou souhaite faire référence à la version indépendante du studio d'enregistrement, tel qu'établi par les écrits officiels, il revisite plutôt cette relation à l'industrie en déplaçant les enjeux vers ses propres intérêts.

En s'improvisant studio de son, le musée incarne un rôle de producteur : il se positionne au cœur même du processus de création tout en développant paradoxalement des rapports aux instances de l'industrie musicale par un jeu de substitution, ce qui n'est pas sans conséquence sur l'expérience d'écoute du visiteur, tel que nous l'aborderons dans les prochaines sections de cette thèse. Mais surtout, l'utilisation du studio de son comme modèle discursif et scénographique offre une alternative aux modèles d'exposition actuels. Il permet ainsi de développer des codes et des règles propres à l'écoute et plus spécifiquement, à l'écoute de la musique.

5.1.2. Le musée comme producteur d'albums musicaux

Si le Centre Pompidou s'est transformé en studio de son, il y a produit un album sur disque compact de pièces des artistes de l'exposition *Sonic Process* en collaboration avec Milan Music, une maison de disques spécialisée en musique électronique et de film, située à Paris et à Encino en Californie.¹¹⁴ Selon le communiqué de presse, la maison de disques a proposé d'éditer un album qui comporte douze titres sur lequel chaque artiste a revisité ses pièces diffusées dans les espaces d'exposition lors de l'événement :

C'est à l'occasion de l'exposition *Sonic Process* que Milan Music a, naturellement, proposé d'éditer un album comportant des extraits d'œuvres sonores réalisés par les artistes de l'exposition. De chaque installation, les artistes ont, eux-mêmes, choisi et retravaillé des morceaux afin de créer l'album *Sonic Process* (Gevrey 2002b : 4).

Les critiques ont décrit l'impression générale des pièces qui sont expérimentales et qui rejoignent un certain public d'amateur de musique davantage bruitiste :

Certains trouveront l'exercice « bruitiste » et sans intérêt, il est clair que cette approche s'adresse aux amoureux de nouvelles sonorités, aux esthètes du son qui n'ont pas peur d'être pris à rebrousse poil [sic], désorientés ou guidés sur des voies inconnues. Il suffit de fermer les yeux pour s'imprégner de ce puzzle-patchwork de sonorités, émotions, impressions (Steph 2002 : s.p.).

L'album a fait l'objet d'une revue de presse indépendante de l'exposition, en étant également commenté dans certains blogs. Un article de blogue présente à cet effet les différentes pièces en faisant l'éloge de l'album : « Intéressante compilation qui nous permet de poser l'oreille sur la planète confidentielle de quelques artistes officiant [sic] dans la musique électronique, "Sonic Process" nous demande simplement d'aller à l'aventure tout en gardant l'esprit ouvert » (Gasp 2002 : s.p.). Seulement quelques textes analysent simultanément l'exposition et l'album (Grandlink Music News 2002 ; Magic 2002). Lorsque le cas s'y prête, l'album se substitue au musée, comme en témoigne l'intitulé de l'article suivant : « Quand la musique est exposée, et votre CD devient musée... » du critique Steph (2002 : s.p.). L'auteur ajoute que l'album est un

¹¹⁴ Pour accéder au site internet français de la maison de disques, consulter Milan Music (2017).

objet rare, car puisqu'il offre un contenu qui s'émancipe des réseaux actuels de distribution de la musique, il amène à développer l'oreille de l'auditeur selon ses propres codes. Le critique témoigne de cette écoute :

On est loin ici des produits pré-mâchés qui nous agressent chaque jour, il s'agit pour les artistes présents de donner une définition alternative à l'offre actuelle (des grands circuits de distribution de la musique en particulier), d'alimenter nos oreilles et nos yeux dans une démarche de découverte [...] (Steph 2002 : s.p.).

Comme l'explique à nouveau Steph, l'album fait écouter des sons complexes qui ne sont pas accessibles par le biais des médias, soit de la radio commerciale :

De nombreux morceaux jouent sur différents registres d'écoutes, procédant par flux et reflux sonores, superposant les couches de sons comme autant de possibilités d'écoute. [...] Alors que les radios FM nous abreuvent de clichés néo-punk et-ou érotico-machos du R&B le plus commercial, l'initiative *Sonic Process* propose un décrassage en règle de nos oreilles, une invitation à un voyage musical non formaté qui risque d'en déstabiliser plus d'un (Steph 2002 : s.p.).

L'album contribue à *diversifier* la musique qui circule en s'affranchissant des genres plus commerciaux. De cette manière, le musée offre des choix alternatifs et des possibilités d'écoute renouvelées ; il forge des goûts musicaux qui se distinguent des lieux communs de la musique offerte par le biais des médias.

L'album, qui est vendu indépendamment du catalogue d'exposition, circule dans les réseaux de manière autonome. Cette distanciation entre l'exposition et l'album est peut-être également accentuée par le fait qu'aucun vestige visuel ou textuel sur la pochette du disque compact ne réfère à l'exposition ou à l'institution muséale. Le graphisme de l'album ne fournit aucune information sur le lieu de création ou de diffusion (fig. 21), contrairement à d'autres albums musicaux produits par le musée, dont *Volume : Bed of Sound* (Heiss et Sharp 2000), une production du MoMA PS1, qui reprend pour sa couverture l'image de la salle de l'exposition éponyme où les auditeurs étaient invités à s'allonger ou à s'asseoir sur une structure coussinée

munie de casques pour l'écoute (fig. 22).¹¹⁵ L'album *Volume : Bed of Sound* est une compilation sur disque compact des œuvres musicales entendues lors de l'exposition *Volume : Bed of Sound*, présentée par la commissaire Alanna Heiss et Elliott Sharp (2000).¹¹⁶ La pochette montre le lieu d'écoute ; elle rend visibles les traces de la conduite des auditeurs dans cette salle. Si tous étaient munis de casques individuels, ils effectuaient collectivement l'action d'ouïr, d'écouter et d'entendre, flânant ensemble sur le dispositif matelassé. Dans le cas de *Sonic Process*, cette absence de référence semble confirmer l'indépendance qu'acquiert l'album où l'écoute *in situ* de l'exposition est remplacée par l'écoute de l'enregistrement sur disque compact.

Étant accessible à l'achat en magasin et en ligne, l'album *Sonic Process* peut rejoindre des publics autres que ceux visitant le musée.¹¹⁷ Le disque gagne les circuits de la musique, sans s'y fondre, en proposant plutôt une alternative pour l'écoute de la musique enregistrée. Par cette production, le Centre Pompidou crée un objet de marchandise qui agit d'abord comme un produit dérivé et non comme un document pédagogique ou discursif de l'exposition, contrairement à d'autres événements qui ont intégré le disque compact au catalogue d'exposition, tel que le projet *Volume : Bed of Sound* ou encore *Sonic Boom* dont il fut question précédemment. Précisons que la production d'enregistrements sur disques d'œuvres sonores de l'exposition constitue une pratique usitée au sein de musées, bien qu'elle ait rarement fait l'objet d'attention. Outre *Volume : Bed of Sound* ou *Sonic Boom*, quelques institutions ont produit de tels enregistrements sonores qui, pour la plupart, sont une captation des sons diffusés dans l'espace d'exposition. Parmi ceux-ci, *The Sounds of Sound Sculpture* (1975), conçu par la maison de disques A. R. C. Records et enregistré à la Vancouver Art Gallery (Rosenboom et Grayson 1975). Des effets de bruitage générés par la sculpture sonore en mouvement ou des ensembles d'objets combinés ont été captés. Le Whitney Museum of Art a produit un album qui inclut deux disques à partir des œuvres de l'exposition *BitStreams* (Rinder et Singer 2001b). L'exposition présentait alors 60

¹¹⁵ Il existe deux versions distinctes du graphisme de la pochette d'album. Si toutes deux montrent une photographie du lieu d'exposition, nous nous référons principalement à la version sur laquelle le terme « *preview disc* » est inscrit sur le disque même.

¹¹⁶ En plus de ce projet, la commissaire Alanna Heiss a également été impliquée dans la création du disque *Cage/Uncage. A Rock/Experimental Homage to John Cage* (Heiss 1993).

¹¹⁷ Il est disponible en vente dans les magasins spécialisés, dont la Fnac, ainsi que sur le site Discogs. Les sites web sur lesquels il est possible d'acheter l'album sont listés en bibliographie (Fnac 2017 ; Discogs 2017).

artistes sonores. Le Museum of Contemporary Art de Sydney, quant à lui, a également développé un album sur disque compact dans le cadre de *Sound in Space : Adventures in Australian Sound Art* (Coyle 1995b) qui correspond à l'exposition du même nom (Coyle 1995a). D'autres expositions peuvent également s'ajouter à la liste, dont *ECHO The Images of Sound II (1987)* (Fox 1992), *Lost in Time* (Bernatchez 2014) ou encore *Ragnar Kjartansson (2017)*, entre autres. L'album *Frequencies [Hz]* ayant été produit sous l'étiquette Raster-Noton (Discogs 2018) la même année que *Sonic Process*, qui s'inscrit dans la foulée de l'exposition portant le même nom, diffère légèrement de ces pratiques dans la mesure où le disque documente la série de concerts qui a eu lieu à l'occasion de l'exposition plutôt que les œuvres mêmes de l'exposition. Cet album se distingue d'un second disque étant inclus dans le catalogue d'exposition et n'ayant pas été produit par Raster-Noton (Hollein, Jørgensen et Asdam 2002).

Contrairement à ces albums, celui de *Sonic Process* témoigne plutôt d'une création en soi, évoluant séparément de l'exposition, tel un disque qui aurait été conçu dans un studio d'enregistrement. Les pièces musicales enregistrées sont, pour la plupart, des créations originales qui s'émancipent d'une reprise exacte de morceaux entendus lors de l'événement, bien que certains concerts présentés pendant l'exposition ont été enregistrés sur l'album :

On retrouve également, au-delà de ces morceaux originaux créés spécialement pour la manifestation, certains titres qui ont été interprétés sur scène lors des concerts organisés dans le cadre de *Sonic Process*, c'est le cas pour Numb de Phagz, Opak de Matthieu Voirin et Eric Alcalá ou encore Rosebulles de RO3 (Steph 2002 : s.p.).

De cette manière, *Sonic Process* s'inscrit alors en amont d'autres créations de disques plus récents. Au sein de ce cercle indépendant de la musique, soulignons en outre la création d'albums imprimés sur vinyle, dont celui intitulé *Live at White Cube (2015)* qui consiste en une collaboration entre Christian Marclay et Ryoji Ikeda, David Toop, Günter Müller, réalisé à la suite de l'exposition *Christian Marclay* présentée au White Cube Bermondsey de Londres, laquelle interroge la création de musique dans un contexte de la galerie d'art contemporain.¹¹⁸ Ces concerts semblent témoigner d'un rôle nouveau du musée qui exploite l'enregistrement de

¹¹⁸ Pour les détails concernant les albums, se référer à Ikeda et Marclay (2015) et Toop (2015).

performances vivantes. Dans une visée élargie, cette pratique rejoint certaines démarches d'enregistrements usitées dans l'espace du studio de son, ne serait-ce que pour la postproduction.

En somme, le Centre Pompidou use de moyens d'enregistrement et de diffusion répandus au sein des circuits de l'industrie de la musique et du disque, en offrant toutefois un produit permettant une écoute singulière, qui s'inscrit davantage dans les cercles plus indépendants de la musique. Le disque produit par le musée diffuse un contenu musical propre et exclusif, au-delà des limites temporelles et géographiques de l'exposition. De ce fait, le Centre Pompidou se présente comme une véritable industrie alternative pour la musique électronique, dont l'analogie est appuyée par le discours de la commissaire qui explique la manière dont l'édition d'un album peut s'émanciper des « circuits traditionnels » : « Les facilités de pressage de CD, de disquette numérique, et l'aisance de diffusion sur internet permettent aux créateurs d'échapper aux circuits traditionnels des sociétés d'édition » (Van Assche 2002a : 17). En revanche, par la création de ce disque, l'institution s'affranchit également du réseau du marché de l'art qui est le sien. La commissaire note que les artistes « peuvent créer leur propre label » et que « ces microsociétés éliminent les circuits commerciaux de distribution comme elles les éloignent des marchés subtils et contraignants des arts plastiques » (Van Assche 2002a : 18). Parmi les artistes présentés dans l'exposition qui ont créé leur « propre label », notons le musicien expérimental David Shea qui a initié la maison de disques indépendante *Sulphur*, le duo de musique électronique Coldcut qui a développé *Ninja Tune* et l'artiste d'art contemporain et d'art sonore Carsten Nicolai qui a fondé *Raster-Notion*, entre autres. Aussi, plusieurs projets des artistes représentés dans l'exposition ont en effet été soutenus dans le passé par des maisons de disques indépendantes et des sociétés de production.¹¹⁹

¹¹⁹ La liste de ces maisons de disques indépendantes est exhaustive : 75 Ark (USA), Angström (F), Ant-Zen (D), April Records (DK), Barclay (F), Basic Channel (D), BC Recordings (UK), Big Dada (UK), Bip-Hop (F), Blast First (UK), Blonde Music (F), BMG (D), Burial Mix (D), Caipirinha Productions (USA), Le Clerclerouge (F), Chain Reaction (D), City Centre Offices (D-UK), Crammed Discs (B), Éditions Argile-Cezame (F), Expressillon (F), Fat Cat (UK), F-Communications (F), Force Inc. (D), G-Stone Recordings (A), Imbalance (D), !K7 (D), Kitty-Yo (D), La Chunga Music Publishing (D), Labels (UK), Leaf (UK), List (F), Lucky Kitchen (E), Matador (UK), Max-Ernst (D), Mego (A), Metamkine (F), Mille Plateaux (D), Morr Music (D), Mute (UK), Nija Tune (UK), Novamute (UK), Ntone (UK), Payola (D), Pias Recordings (B), Quatermass (B), Raster-Noton (D), Rephlex (UK), Ritornell (D), ~scape (D), Select Cuts (D-UK), Skintone (UK), Sonig (D), SSR (B), Staalplaat Records (NL), Staubgold (D), Strictly Confidential (UK), Sulphur (UK), Touch (UK), Tricatel CMG (F), Variz (P), Virus Recordings (UK), Warner

Toutefois, au-delà de ce discours, il semble que le Centre Pompidou et les exigences du commissariat de *Sonic Process*, par le fait que ces instances imposent des règles de création musicale aux artistes, reconstituent un système idéologique et économique qui est comparable à une maison de disques, ce qui rend d'emblée les créateurs dépendants d'une structure physique, politique et économique : le musée orchestre la production de l'album en (ré)introduisant des contingences. Par cet enregistrement, le musée vient ainsi affirmer et confirmer son autorité sur l'histoire de la musique électronique et sa place au sein de cette histoire, ce qui est affirmé par la critique :

D'aucuns jugeront cette musique trop cérébrale et tournée vers l'imaginaire, il n'en demeure pas moins que cet album pourrait constituer le meilleur musée pour les générations futures de ce que fut la techno minimaliste et de l'électro expérimentale au début du XXI siècle ! (Steph 2002 : s.p.)

Autrement dit, le Centre Pompidou exerce une emprise sur les avancements de la musique électronique ; il en oriente la création et l'archive au profit de l'histoire. Il peut alors exercer une influence sur le contenu et les codes de la musique à l'écoute. Autrement dit, il forme l'auditeur selon ses propres règles.

Pour ce faire, le Centre Pompidou se sert de codes auditifs propres à l'écoute de la musique enregistrée, tel qu'ils se sont développés dans la société depuis le 20^e siècle. Plus spécifiquement, le musée choisit le disque compact comme support de diffusion, lequel a supplanté le vinyle comme « médium de masse dominant sur le marché » (Gronow [1983] 2004 : 125) depuis les années 1990, soit le médium en usage au moment de la réalisation de l'exposition. À titre de précision, rappelons que les fonctions premières du support d'enregistrement sonore qu'est le disque vinyle visaient à ce qu'il soit couramment utilisé par l'industrie de la musique pour la diffusion d'albums, dans les années 1960 et 1970. Le disque longue durée était le modèle le plus usité, au début des années 1950, jusqu'à ce qu'il soit remplacé. Mrozek (2014) mentionne plus précisément que la période de 1945 à 1989 est « l'ère du vinyle », lequel s'inscrivait dans l'industrie comme un médium prédominant pour l'enregistrement des sons et de la musique, au-

Chappell Music Publishing (D), Warp Records (UK) Ya Basta ! (F), Zomba Records (D). Parmi les sociétés de production, notons Allegri Films, Colum One, Program 33, VPRO, entre autres. Se référer à Van Assche (2002a).

delà des cassettes et des bandes magnétiques. En se référant aux compagnies membres de la RIAA (Recording Industry Association of America), la vente de disques a considérablement augmenté entre les années 1960 et 1980, notamment aux États-Unis (Gronow [1983] 2004). Le disque compact récupère cet engouement dans les années 1990 si l'on considère que près de 2,5 milliards de disques compacts ont été distribués en 1999 selon *The Economist* du 21 octobre 2000 (cité dans Kassabian 2013 : 1) et que, de ce fait, la production de musique en disques compacts dépasse de loin celle des journaux, des périodiques, des livres et du cinéma. Il en convient que les enregistrements sur des supports sont alors largement accessibles et possédés par chaque individu dans la demeure privée, ce qui a favorisé l'essor d'habitudes liées d'abord à une expérience d'écoute individuelle qui est courante dans la société.

En second lieu, par les différents enregistrements qu'il possède dans l'espace de son foyer, l'auditeur peut faire se côtoyer compositeurs et styles musicaux selon son gré, en y incluant l'album *Sonic Process*. L'écoute de l'enregistrement chez soi lui permet de réentendre les pièces de l'album autant de fois qu'il le souhaite et de « former progressivement des repères cognitifs et esthétiques » (Maisonneuve 2014 : 25) d'autant plus que qu'il lui donne l'opportunité d'aiguiser son écoute des différents objets sonores, des qualités mêmes du son. L'auditeur développe ainsi une expérience esthétique en s'attardant à certains détails n'ayant pas été entendus lors d'une première écoute, soit une « attention » de l'écoute qui joue des perceptions préétablies. Enfin, le choix du support de diffusion, en l'occurrence le CD dans le cas de l'enregistrement de *Sonic Process*, teinte également l'expérience d'écoute. Par son format, le disque compact offre une expérience de toutes les pistes de l'album sans interruption, contrairement au MP3 ou d'autres supports numériques qui organisent des listes de pièces musicales à partir de différents disques. Dans ces derniers cas, l'accumulation génère d'abord le passage d'un morceau à l'autre, d'un album à l'autre, en exacerbant une écoute fragmentaire des fichiers par les allers et retours entre les différentes pistes, contrairement à une expérience plus linéaire de l'album lors de l'écoute à partir d'un disque compact. Ces constats démontrent en somme que le Centre Pompidou use des pratiques d'écoute propres à la musique enregistrée pour la diffusion de l'album *Sonic Process* et la transmission des choix musicaux, telles qu'elles sont vécues hors de l'institution muséale. Cet album devient le témoin que le musée expérimente une intégration du son qui s'émancipe de toutes pratiques intentées par les instances muséales, dont le MoMA, ayant exposé l'art sonore,

tel qu'étudié en seconde partie de cette thèse. Nous constaterons que ces expérimentations du Centre Pompidou rejoignent également l'espace d'exposition.

5.2. La transgression des codes réminiscents de la *black box* : l'écoute poïétique

Si le Centre Pompidou se fait producteur de la musique électronique, le lieu physique du musée, soit ses salles d'exposition, s'en trouve intrinsèquement modifié. Il ne reproduit aucun des schémas d'exposition analysés jusqu'à maintenant. Par conséquent, il offre une expérience d'écoute qui ne correspond pas aux postures développées par les expositions et ne reprend aucun des modèles étudiés. En effet, la manifestation propose non seulement de substituer les codes et règles des scénographies qui rappellent le *white cube* et la *black box* à ceux du studio d'enregistrement. Elle développe, au sein des espaces d'exposition, un parcours à la hauteur de ce nouveau modèle.

Le lieu d'exposition s'organise en deux parties, lesquelles ont été scénographiées par Laurence Le Bris, architecte, responsable de l'exposition au service de muséographie du Centre Pompidou (*Architecture intérieure CREE* 2002). La première comporte sept installations sonores présentées dans l'obscurité, lesquelles sont le résultat d'une collaboration entre artistes et musiciens ; la seconde intègre des performances, l'œuvre de Mathieu Briand ainsi que des ordinateurs qui permettent de consulter des banques de données en lien avec la musique électronique. Comme le précisent les critiques :

[cette partie de l'exposition] est consacrée à des banques de données permettant de consulter des morceaux de musique, des documents vidéo, des CD-ROM et des sites Internet. Rien n'est laissé au hasard. Ouvrages de référence, livres récents et revues spécialisées sont à la disposition du public. Le tout s'accompagne de performances et de soirées musicales (de la Forterie 2002 : 66).

Plus précisément, des performances de musique électronique dans les espaces mêmes du « studio de son », font partie intégrante de *Sonic Process*. Ils ne constituent pas une programmation

complémentaire à l'exposition principale ; ils s'inscrivent en écho à « la prolongation d'installations visibles dans les expositions », tel que décrit dans le magazine culturel *Zurban* (2002 : s.p.). En effet, ces performances se mélangent aux dispositifs des installations : « le sound-system de Mathieu Briand accueill[a] performances et concerts », comme en témoigne Maud de la Forterie (2002 : 66). Certains artistes exposant une œuvre, dont David Shea, jouent également « en live » à certains moments durant l'exposition, dans la salle où se situe son installation¹²⁰ ; *Sonic Process* étant « près du domaine de la performance collective », toujours selon Maud de la Forterie (2002 : 66).¹²¹

Ainsi, au sein des salles de *Sonic Process*, les expériences sont multiples et elles font toutes intervenir l'écoute du visiteur à divers niveaux ; la réception critique a justement saisi que le parcours s'appréhende d'abord par l'écoute. Le titre de l'article intitulé « Écoutez voir », de Manou Farine (2002 : s.p.), en témoigne tout comme l'article qui stipule que : « C'est donc le regard avide mais avec les conduits auditifs aux aguets que l'on se rend désormais au musée » du magazine *Jalouse* (2002 : s.p.). Les conditions d'énonciation de l'exposition répondent aux besoins discursifs de l'autorité muséale par le fait que l'expérience d'écoute développée au sein des salles du musée propose une écoute autre qu'esthétique, qui est intrinsèque aux conditions de la culture et des pratiques d'enregistrement de la musique électronique.

5.2.1. L'isolation sonore des salles d'exposition : l'écoute du studio de son

D'emblée, certains commentaires de critiques, à défaut d'avoir d'autres références, décrivent une expérience d'exposition qui s'arrime sur certains points à celle du cinéma. Les critiques le

¹²⁰ Le vendredi 29 novembre 2002, David Shea intervenait toute la journée, au sein même de l'exposition, tandis que la présentation des concerts et performances autres avaient lieu dans l'Electronic Lounge entre la mi-novembre et le 3 janvier, à chaque vendredi, à 18h30. Se reporter au témoignage dans la revue *Magic* (2002).

¹²¹ Toutes les performances sont signalées dans le communiqué de presse (Gevrey 2002b). Nommons à cet effet trois concerts de Scanner, Coldcut (& Headspace) et Hallucinator/Flow Motion + invité(s). Les concerts ont été bien couverts par la presse, dont un article est entièrement dédié à la performance de Scanner (Allard 2002). En outre, Sophie Janvier-Godat (2002) traite abondamment de ces concerts dans sa critique.

confirment par la description de l'installation qui s'intitule *2000 – A Soundfilm in Eight Arts* de David Shea :

Entrez dans l'exposition *Sonic Process* à Beaubourg, et marchez jusqu'à la chambre de David Shea, orfèvre de l'electronica. Vous avez le sentiment d'être dans une salle de cinéma. Fauteuils moelleux. Vous voilà assis. En face de vous, comme encastré au sein d'un écran, un clavier, immobile. C'est tout. L'œuvre se compose de huit scènes purement musicales, pensées pour alimenter notre imaginaire d'images, qu'elles naissent d'un cinéma probable ou de documentaires improbables, ici à deux pas de l'univers d'Ennio Morricone, là en des jardins virtuels de pierres abstraites (Kyrou 2002 : s.p.).

Ce témoignage de Kyrou met en valeur la position immobile et assise du visiteur attentif devant l'oeuvre de David Shea : sous cet angle, l'installation semble reprendre les codes de réception de la salle de cinéma, évoquant l'imaginaire de la *black box*. Toutefois, l'analogie n'est pas parfaite, car le dispositif de David Shea ne montre aucune image visuelle. Seules des images mentales sont créées par l'absence de visuel combinée à la posture statique du visiteur, selon le critique. À cet effet, le critique Pascal Bussy (2002 : s.p.) nomme cette installation « sound cinema », ce qui affirme d'emblée une mise en valeur du son dans le dispositif. Denet (2002) constate également que le son s'allie difficilement à l'image dans l'exposition et qu'il est préférable de le considérer de manière isolée, dans son intégralité. La référence cinématographique n'est alors pas entièrement représentative de l'expérience d'autant plus que le témoignage de Kyrou, au sujet de l'oeuvre de David Shea comme événement cinématographique, mentionne que le clavier d'ordinateur se substitue à l'écran. Ce remplacement de l'écran par un nouveau dispositif est confirmé par Andre Bohn : « En guise d'écran, une vitre qui isole un clavier échantillonneur inactif » (Bohn 2002 : s.p.).

L'absence de l'écran et de l'image de l'installation permet d'accorder toute l'attention au son et à l'écoute, comme les propos des critiques l'ont prouvé. Elle est « une salle de cinéma transformée en salle d'écoute » pour Thély (2002 : s.p.), tandis que David Shea « présente un espace construit comme un petit cinéma, mais voué uniquement à l'écoute » selon Maud de la Forterie (2002 : 66). Pour Denet, la plasticité du son s'évanouit :

Le son seul donne ici toute sa mesure. Car s'il ouvre des espaces insondables, son alliage à l'image reste problématique [...] Il reste que les *process* ici recensés, et la plasticité singulière

du son, matériau brut quel qu'en soit la source, invisible, immatériel et spatial [*sic*], offrent un vaste champ exploratoire à l'art actuel (Denet 2002 : s.p.).

Toujours selon Denet, la scénographie de *Sonic Process* inverse le rapport entre le son et l'image ; le premier n'étant plus subordonné au second :

Une tentative pour réévaluer le son en tant que matériau des arts plastiques, pour lui donner droit de cité face à l'hégémonie de l'image dans les galeries et les musées, pour inverser sa fréquente soumission à l'image [...] en ouvrant l'espace d'exposition à des rencontres suscitées à l'initiative des arts du son (Denet 2002 : s.p.).

Ce déplacement vers l'importance accordée au son uniquement et par conséquent, à l'écoute, met à mal d'emblée l'analogie à la *black box* tel qu'elle a été définie ; la scénographie met en valeur les moyens technologiques de la musique électronique qui utilisent, pour la création, les sons enregistrés plutôt que les images diffusées sur écran. L'outil technologique privilégié par les artistes n'est plus la vidéo, entre autres, mais bien le sampleur ou l'échantillonneur qui est cet appareil permettant d'enregistrer des sons ou des fragments pour les rejouer en boucle.¹²² Les commentaires de la critique Maud de la Forterie, à partir des propos de David Shea, justifient ce changement de moyens technologiques pour la création où l'artiste « considère le sampleur comme un ordinateur "avec lequel [il] joue comme avec un instrument physique. Il tient lieu ici d'écran et de source du son : c'est une machine vide destinée à se remplir de sons enregistrés" » (cité de la Forterie dans 2002 : 66). L'échantillonneur agit comme synecdoque pour toutes les technologies liées à la création.

L'analogie au studio de son devient alors plus efficace pour définir l'organisation des espaces de l'exposition *Sonic Process* que le cinéma ou ses différentes ramifications au sein de l'exposition. Le critique Gorget explique que Laurence Le Bris, architecte du Centre Pompidou, rappelons-le, a « collaboré avec des spécialistes en acoustique pour concilier présentation d'oeuvres audiovisuelles et espace muséal » et que « la configuration d'un studio son a donc été retenue pour des oeuvres de musiciens, de musiciens alliés à des plasticiens, ou de plasticiens seuls » (Gorget 2002 : s.p.). Si cette référence au studio de son est la position de l'autorité muséale et

¹²² Au sujet de la notion d'échantillonneur, consulter Poschardt (1998).

celle de la commissaire, laquelle a été explicitée par les différents écrits officiels, tel que démontré précédemment, la réception critique a saisi que l’analogie rejoint les conditions d’énonciation et la scénographie de l’exposition et qu’elle se traduit lors de l’expérience des salles. Autrement dit, elle a été comprise par la majorité des critiques, ce dont témoignent les articles de presse. Il est mentionné dans certaines revues que : « Musiciens et plasticiens présentent des installations audiovisuelles dans un espace transformé en studio son, mettant en exergue l’art du sampling » (*20 Minutes* 2002a : s.p.). D’autres textes soulignent également la référence au studio, réitérant les mêmes termes utilisés par le directeur du Centre Pompidou : « Pour cette manifestation spéciale, l’espace est devenu un immense studio son de 1 500 mètres carrés, partagé en neuf sections » (*Métro* 2002 : s.p.). Manou Farine démontre que ce « modèle » scénographique est au service de la présentation des installations et des manifestations des artistes au sein de l’exposition : « Pour ces installations d’un genre nouveau, le musée s’est travesti, prenant véritablement modèle sur le studio-son. Studio dont les artistes ont d’ailleurs fait le poumon de leurs activités » (Farine 2002 : s.p.).¹²³

Si, lors de l’expérience de l’oeuvre de David Shea, le critique peut encore s’imaginer certaines références cinématographiques, d’autres créations exploitent davantage l’espace sous l’angle du studio de son. Chaque installation « interrog[e] le potentiel architectural du son », la musique « structur[e] l’espace » selon Janvier-Godat (2002 : s.p.) qui a développé ce propos sous l’angle de la description du dispositif installatif pour l’oeuvre de Doug Aikten. Ce faisant, certaines salles se sont transformées en système de son. C’est le cas de *Ghost Dance* (2002) de Flow Motion où « l’espace obscur évoque la plate-forme d’un *sound-system* » et où la salle est « ponctu[e] de haut-parleurs, immenses ou minuscules et alors suspendus à diverses hauteurs » pour Bohn (2002 : s.p.). L’expérience de *Ghost Dance* renvoie ainsi aux sons à l’écoute :

une musique spectrale, faite de bruits environnementaux, de rythmes saccagés et ralentis, filtrés par une armée d’effets diaboliques – des réverbérations en cascade, des échos infinis : un mélange crépusculaire entre reggae désincarné, musique électronique et ambient (Janvier-Godat 2002 : s.p.).

¹²³ Plusieurs autres articles, dont le texte de la revue *Zurban* (2002), notent également cette référence au studio de son.

Grâce à de tels dispositifs qui rappellent le système de son, les critiques perçoivent les subtilités des occurrences sonores à l'écoute. Ils comprennent les intentions des artistes, dont celles de Doug Aikten et Renée Green entre autres, concernant « la spécificité de la circulation du son » et portent attention « au pouvoir de certains bruits – effrayants, amoureux, abstraits » (Janvier-Godat 2002 : s.p.). Les dispositifs permettent d'interroger l'espace sonore, qui devient le thème principal de l'exposition. Dagiral explique que l'expérience de l'exposition amène à porter une attention à la fois à l'écoute de certaines oeuvres qui diffusent des occurrences sonores de lieux autres, soit des sons de la ville, et aux bruits du musée même, dans une visée de mixage des sons. L'écoute de ces différents sons, qui s'entremêlent, invite à porter une attention à la musicalité du paysage sonore complexe dans l'espace des salles :

L'exposition qui nous préoccupe ici se fait « l'écho » de recherches qui dessinent « une nouvelle carte géographique, d'où émergent des sites, des villes, des « capitales artistiques », une topologie des échanges et des trajectoires. [...] La mise en scène de chacun des huit « dispositifs » composés pour l'occasion, déjà vus à Barcelone – et qui quitteront Paris pour Berlin – insiste donc sur l'espace, tant celui de l'écoute proprement dite (salles closes) que sur l'espace que vise à recréer la musique : ambiances urbaines, filtrées, enregistrées ou non (Dagiral 2002 : s.p.).

Ainsi, l'attention accordée au dispositif scénographique de *Sonic Process*, grâce au mixage des sons par l'écoute, rappelons-le, prime sur les oeuvres individuelles, toujours selon l'auteur : « pour chaque salle, le dispositif technique mis en place est explicité, bien en vue » (Dagiral 2002 : s.p.). Autrement dit, la scénographie se confond à l'oeuvre, où le musée « consacre son exposition "Sonic Process" au design sonore », comme stipulé dans le magazine *À nous Paris* (2002 : s.p.). L'exposition fait en sorte que les oeuvres « ne font qu'un, aboutissant à une oeuvre collective contemporaine » selon le critique Steph (2002 : s.p.). De cette manière, le modèle d'exposition de *Sonic Process* laisse croire que la scénographie même peut mener au développement de formes collectives au détriment d'une individualité de l'expérience.

Une telle interprétation de l'exposition comme une entité collective où toutes les salles s'interconnectent pourrait rappeler les enjeux des expositions *Ragnar Kjartansson* et *Anri Sala* du Musée d'art contemporain analysés précédemment dans cette thèse. Toutefois, elles diffèrent fondamentalement en ce qui concerne l'exploitation du lieu en fonction de la spatialisation sonore. Lors de l'expérience de ces deux expositions, le son spatialisé réverbérait sur les

cimaises, de salle en salle et sur les corps des visiteurs. *Sonic Process* renouvelle le rapport d'interdépendance du son à l'architecture en faisant taire les réverbérations : la manifestation transforme le *white cube* non seulement en un lieu sombre, mais surtout en un lieu *isolé acoustiquement*. En effet, les cimaises des salles ont été construites de manière à absorber le son plutôt qu'elles n'amplifient la réverbération et ne favorisent la contamination ; les bruits et la musique envahissent alors l'espace d'une manière sourde, sans jeux d'écho ou de résonance. Le musée s'est alors assourdi. Cette isolation acoustique a notamment retenu l'attention de la réception critique (Métro 2002) qui en témoigne. Certains auteurs expliquent cette absorption du son lors de la description de certains dispositifs, dont *Ghost Dance* qui est une « installation audio sourd » selon Ghosn (2002 : s.p.). D'autres critiques décrivent les espaces isolants tels qu'ils se présentent dans leur physicalité : ils sont ainsi « calfeutré[s] dans une douceur moelleuse de feutre et de moquette » (Denet 2002 : s.p.). Des articles de la revue démontrent la mise à mal du *white cube* au profit de matières et de textures colorées et isolantes : « Les rouges profonds ont remplacé les blancs trop vifs ; les feutres doux, d'un beige élégant et isolant, se sont substitués à la laque trop lisse » (Aden 2002 b : s.p.).

Ce choix scénographique de la commissaire, en référence au studio de son, était de substituer la fonctionnalité à l'esthétique pour l'occasion afin que cette isolation des salles favorise l'attention et le « confort » de l'écoute. Tel qu'elle l'explique :

L'architecture acoustique du projet consiste à inventer des solutions permettant la meilleure écoute possible des œuvres ainsi que l'insonorisation phonique la plus adéquate, afin de favoriser la concentration et le confort nécessaires à l'audition. L'objectif muséologique réside dès lors dans le fait de recréer le modèle le plus efficace jamais conçu pour l'écoute : le studio son. La circulation et l'agencement des œuvres les unes par rapport aux autres sont régis uniquement par ces questions fonctionnelles (Van Assche 2002a : 19).

En réponse à l'autorité discursive muséale, de manière implicite, le théoricien Brandon Labelle critique ce studio de son. Selon lui, ce modèle n'est pas optimal pour présenter les occurrences sonores au musée, dans la mesure où parce qu'il évite certaines contaminations entre les œuvres, il ne rend pas justice à la complexité et à la richesse que génèrent les interférences auditives :

That van Assche has found a solution in the architecture of the "sound studio" as the optimum spatial configuration to which the museum should turn in presenting sound art [...] does not so much resolve the issue as skirt its persistence. While the darkened and isolated sound

studio may overcome certain problems by lessening interference and sound bleed between respective sound works, it falls short in fostering the full dimensionality of sound art as a complex, rich, and dynamic practice to which interference itself bespeak (Labelle 2006 : 153).¹²⁴

À la différence de l'argument de Labelle, nous croyons que l'intérêt de ce studio pour la mise en exposition du son au profit de l'expérience d'écoute prend d'abord toute son importance dans le statut idéologique même du projet qui interroge les correspondances ou les décalages avec l'industrie de la musique et, par conséquent, les pratiques d'écoute qui lui sont inhérentes – d'où une volonté davantage renouvelée et justifiée d'analyser l'exposition hors des références obligées à l'art sonore. Cette relation aux modes de production de l'industrie de la musique est palpable entre autres à partir de l'expérience dans les salles d'exposition isolées du musée, tel que nous l'avons établi. L'isolation acoustique permet d'attirer d'emblée l'attention sur l'écoute des sonorités par cette (non)résonance des occurrences sonores qui est inusitée dans un contexte muséal. Cette (non)résonance confronte le visiteur qui a appris, par ses différentes expériences muséales, que l'espace d'exposition est un lieu généralement résonnant, tel que nous l'avons démontré dans les chapitres précédents de cette thèse. Il saisit donc une « anomalie » de la scénographie et il comprend dès lors que les espaces du musée ont été altérés. Il s'ouvre alors à la possibilité que les salles du musée représentent un espace autre, soit le studio de son, dans le cas qui nous concerne. Il peut donc prendre conscience à ce moment du potentiel du musée à dévoiler une expérience d'écoute qui transcende les possibilités offertes par l'institution et par les conventions artistiques jusqu'alors.

La réception de *Sonic Process* s'arrime toutefois davantage au jugement défavorable de Brandon Labelle. La scénographie a été critiquée ouvertement par les journaux qui témoignent que le dispositif apporte une lourdeur :

On attendait l'exposition « Sonic Process » avec intérêt, d'autant plus que le sous-titre ne lassait pas d'être alléchant : « Une nouvelle géographie des sons ». Las ! la lourdeur du dispositif s'affronte à un tel vide qu'il en paraît plus lourd encore. Vrai, on ne voit que cela ! (Le Figaro 2002 : s.p.)

¹²⁴ Il est à noter que Brandon Labelle considère l'exposition *Sonic Process* comme une manifestation d'art sonore. Nous avons toutefois démontré, à partir du discours officiel de la commissaire, les raisons pour lesquelles la référence à la « musique électronique » dans l'élaboration de l'argumentaire priment sur la définition de l'art sonore.

Nous comprenons que le vide est sans doute cette absence de visuel, mais surtout, cette isolation acoustique. Dans une même visée, le critique David Angevin interroge la pertinence de muséifier la musique électronique et ne comprend pas les conditions d'énonciation de l'exposition : « En sortant de ce long tunnel d'installations, on balance entre atterrement et incompréhension. Pourquoi vouloir faire entrer la techno au musée ? » (Angevin 2002 : s.p.). Ses propos soulignent implicitement que l'adaptation du musée en *home studio* ne conserve pas l'aspect intime. Il ajoute : « Ridicule de vouloir officialiser de manière aussi grandiloquente le travail de quelques musiciens underground plus à l'aise dans l'intimité de leur *home studio* » (Angevin 2002 : s.p.).

Si plusieurs critiques n'ont pas apprécié l'expérience de l'exposition, c'est qu'ils n'ont peut-être pas saisi tout le potentiel de *Sonic Process* qui engage la scénographie aux limites des possibilités muséales. Le discours et la construction des salles en fonction du studio de son est novateur et certains critiques, ayant compris ces innovations, la qualifient « presque » d'une « révolution » (de la Forterie 2002 : 65). En effet, la nouveauté réside d'abord dans le fait que le dispositif spatial attire l'attention sur une expérience d'écoute dans l'exposition qui s'émancipe, paradoxalement, des enjeux muséaux. Par cette conversion des salles en studio de son, il est demandé implicitement à l'auditeur de faire l'expérience de l'acoustique à l'étape de la *production* de la musique électronique. Tel qu'il sera démontré dans la prochaine partie de ce chapitre, le visiteur fait l'expérience de la réalité créative de l'artiste dans le studio, ce qui peut référer à un mécanisme de l'écoute plutôt anthropologique qu'esthétique. Autrement dit, l'isolation acoustique de l'exposition offre une expérience d'écoute de l'une des phases du développement de la musique électronique. Elle construit une pratique d'écoute qui rend le visiteur expert, non pas pour entendre les modalités du musée, mais pour (ré)entendre celles de la musique électronique telle qu'elle se crée dans les différents circuits en marge de l'industrie de la musique, par exemple. En d'autres termes, l'institution fournit un éclairage inédit, en rendant intelligibles certaines pratiques d'écoute qui sont de prime abord expérimentées dans les sphères de la société, hors du musée, à la différence près qu'elle montre aux publics – du musée et de la musique – une facette de cette industrie généralement dissimulée qu'est le studio d'enregistrement ainsi que les processus en amont de la diffusion auxquels l'auditeur n'a pas accès. Grâce à *Sonic Process*, les pratiques d'écoute de la musique électronique s'ouvrent ainsi au-delà des lieux de sa réception, qui sont le concert ou la diffusion de l'enregistrement par les

supports technologiques ou les médias : l'expérience d'écoute de l'exposition propose une réflexion sur les rouages de la création de la musique en studio de son, soit ce lieu qui, soulignons-le à nouveau, n'est généralement pas accessible à tous, au grand public. L'exposition suggère qu'une adéquation entre le lieu où le son est entendu et le lieu où il est produit se crée.

De là, l'institution muséale est susceptible de développer un réel potentiel acoustique. Cette refonte de l'architecture revisite à la fois les références qui évoquaient les codes et règles du *white cube* et de la *black box*, lesquels ont permis, jusqu'à maintenant, d'expliquer la scénographie des expositions. Il semble en effet que l'autorité muséale ait été consciente des limites scénographiques qu'imposaient ces modèles lorsqu'il s'agit d'exposer des œuvres sonores. *Sonic Process* développe un nouveau prototype, à partir de règles et d'habitudes d'usage liées au studio d'enregistrement, dont le point de comparaison n'est plus le cinéma (élargi), mais bien la musique et les circuits de l'industrie de la musique et du disque. Il permet surtout de concentrer l'attention du visiteur sur les occurrences sonores et d'exacerber le paradigme du mixage.

5.2.2. L'esthétique du mixage et l'expérience de DJing : l'écoute du musicien

Comme le souligne un article de la revue *Métro*, lorsqu'il s'agit de faire l'expérience du parcours complet de *Sonic Process*, laquelle est « différente des expositions classiques », les déambulations d'allers et retours, qui renvoient à une posture de l'ordre de l'errance, rythment le corps du visiteur :

Ici, on ne passe pas d'une œuvre à l'autre rapidement. On se laisse imprégner des ambiances de sons échantillonnés, mixés et retravaillés sur ordinateur. On prend le temps. Et on revient deux ou trois fois, car certaines œuvres évoluent au fil de l'exposition (Metro 2002 : s.p.).

Ce témoignage contient en germe tous les éléments qui permettent la réussite de l'expérience singulière de *Sonic Process*, soit le temps nécessaire à accorder à chaque œuvre, les déplacements qui demandent plusieurs allers et retours ainsi que le rapprochement à l'esthétique de mixage que proposent les installations, tel que nous l'expliquerons davantage au cours des prochaines pages.

D'abord, l'expérience du visiteur associée à une déambulation non directionnelle, qui se rapporte davantage à des comportements d'errance, est volontaire de la part de l'autorité muséale. L'architecte responsable de l'exposition, Laurence Le Bris, confirme que cette « scénographie intègre l'itinérance » (cité dans *Architecture intérieure CREE 2002* : s.p.).¹²⁵ La commissaire souligne, pour sa part, l'absence d'une marche directionnelle pour l'appréhension du parcours qui serait orienté par les stratégies discursives et les conditions d'énonciation de l'exposition : « Il n'est pas envisageable dans de telles circonstances d'imaginer une trajectoire conceptuelle comme les commissaires d'exposition ont coutume de le faire » (Van Assche 2002a : 19). L'absence d'une trajectoire (conceptuelle) définie et déterminée du parcours amène les critiques à comparer leur expérience à celle vécue dans un labyrinthe : « Dans cet environnement douillet, on erre comme dans un labyrinthe, et les images et les sons se heurtent plutôt agréablement » (Aden 2002b : s.p.). L'analogie est reprise par certains magazines grand public : « On pourrait s'introduire dans cette exposition comme dans un labyrinthe », tel que cité par l'article de *Vogue* (2002 : s.p.). Le parcours est ce « labyrinthe d'expériences sonores qui font écho aux pistes de recherche », comme mentionné dans *Télérama sortir* (2002 : s.p.).

Plus précisément, Muriel Denet explique ce sentiment d'errance et cette analogie au labyrinthe par la récurrence de la circularité dans l'exposition « Un parcours en boucle » qui « conduit d'une cellule-studio à l'autre » (Denet 2002 : s.p.). La « boucle » définit également la composition du design scénographique qui rythme à différents niveaux le trajet du visiteur, toujours selon l'auteure : « Le cube, la grille, et surtout la boucle, ouverte ou fermée, en sont les figures privilégiées. Le colimaçon des bancs de l'installation de Mathieu Briand fait bien sûr écho au sillon du vinyle » (Denet 2002 : s.p.). Nous traiterons ultérieurement du lien au disque vinyle dans l'œuvre de Briand, mais d'abord, précisons que l'idée de la circularité devient un leitmotiv et s'imisce dans tous les interstices du parcours et du design scénographique, jusque dans le mobilier même de l'espace d'exposition. Cette circularité rejoint également la composition globale du trajet qui se substitue à la linéarité. L'exposition ne présente pas « de couloir systématique, mais une habile circulation en escargot », tel que décrite par la revue *Aden* (2002b :

¹²⁵ Les termes « errance » et « itinérance » comportent certaines différences sémantiques. Toutefois, pour les besoins de cette étude, nous considérerons qu'ils se rapportent à une posture idéologique se présentant comme une alternative au parcours directionnel de la marche dans l'exposition du *white cube*.

s.p.). Les formes circulaires privilégiées par le design scénographique sont notamment employées comme lieux d'arrêt du parcours. Elles incitent à prendre des pauses ou invitent à des moments d'immobilité pendant le trajet, comme c'est le cas pour « l'espace chilling out conçu par Martí Guizé [qui] propose des modules circulaires pour le repos, ou la consultation de bases de données », comme le souligne Muriel Denet (2002 : s.p.).

Outre le design, certaines œuvres favorisent des arrêts également ; le visiteur étant en position assise pour appréhender par l'ouïe le contenu du dispositif, comme le propose l'installation de David Shea où « le corps du visiteur est également mis au repos, immobilisé, abstrait, assis confortablement, oublié », selon Bohn (2002 : s.p.). Les corps peuvent également être en position allongée : « Plongé dans l'univers sonore de chaque artiste, le visiteur est accompagné par des créations vidéo inédites, qu'il peut suivre allongé au sol ou installé dans de confortables méridiennes » comme le mentionne Guyot (2002 : s.p.). Outre la position immobile, d'autres œuvres « invite[nt] à de lentes déambulations dans la pénombre » selon Bohn (2002 : s.p.), comme c'est le cas pour *Ghost Dance*. Ces déambulations sont activées par l'écoute, dans un jeu d'aller et retour, grâce à une spatialisation des sons diffusés à partir de plusieurs haut-parleurs et amplificateurs. En effectuant une description de la salle de la pièce *Ghost Dance* de Flow Motion, certains critiques mettent en valeur le fonctionnement de la scénographie. La disposition des haut-parleurs dans l'espace est analysée : la salle est « occupé[e] par d'énormes amplificateurs qui squattent les quatre coins de l'espace, et une myriade de haut-parleurs qui descendent du plafond » (Ghosn 2002 : s.p.). Les critiques témoignent de cette expérience sonore spatialisée lors de l'écoute de l'oeuvre ; en écoutant, le visiteur se déplace par des mouvements lents du corps, guidé par son oreille, pour saisir les subtilités des sons et des sonorités :

Peu à voir ici à nouveau, mais à vivre assez intensément la restitution sonore du grouillement urbain capté en divers endroits à l'extérieur du Centre Pompidou. Percevoir par l'ouïe la trace de ces corps humains qui vivent et s'agitent en un corps social. [...] [le visiteur] se déplacera, néanmoins, pour profiter de la diffusion volumétrique des sons et s'improviser ainsi une expérience perceptive personnalisée. Le processus de l'œuvre met en communion dans une semblable dynamique des corps distants (Bohn 2002 : s.p.).

L'écoute de la spatialisation sonore, sans image, favorise cette posture d'errance où les corps individuels s'arriment au collectif ; où l'expérience individuelle s'effectue au sein du collectif. Ce rapport entre l'errance et l'écoute au coeur de l'expérience de l'exposition se confirme en se

présentant également sous une forme matérialisée par le biais de l'œuvre de Doug Aikten où « le spectateur circule entre les écrans et les lecteurs DVD de *New skins* » de manière à « souligner notre dépendance physique au son », comme le décrit Sophie Janvier-Godat (2002 : s.p.).

Cette posture est exacerbée par la déconstruction temporelle que l'écoute des oeuvres et des performances du parcours encourage. La visite demande énormément de temps, jusqu'à faire éclater la durée généralement admise pour le type d'expérience qu'est la visite d'une exposition d'art, où les quelques heures nécessaires pour prendre connaissance de l'intégralité des créations se transforment en journées entières, fragmentant ainsi l'itinéraire en plusieurs moments. « Nécessitant plus de vingt-quatre heures pour la voir (et l'écouter) dans son intégralité, cette exposition transforme le sens de visite classique de musée en une prise de multiples rendez-vous », comme le signale Thély (2002 : s.p.). Le constat est similaire pour la critique Farine dont les propos mettent en garde le visiteur qui doit user d'endurance à plusieurs niveaux pour faire l'expérience intégrale de l'exposition : « Pour qui souhaiterait intégrer tous les éléments fournis par l'ambitieuse opération, il faudra s'armer de temps, de patience et de concentration » (Farine 2002 : s.p.). Cette temporalité étirée amène à définir l'exposition davantage selon des correspondances à la performance plutôt qu'à l'installation, tel que le souligne toujours l'auteur : « Plus proche de la performance que de l'installation définitive, les dispositifs audiovisuels présentés ici ménagent un temps et un espace inédit au public » (Farine 2002 : s.p.).

Cette expérience de l'errance est inhérente à l'écoute ; en effet, l'intégralité de l'exposition étant d'abord guidée par l'écoute selon les critiques (*Métro* 2002). Au premier abord, une telle expérience comme le propose *Sonic Process* pourrait rappeler, encore à nouveau, celle de l'exposition *Ragnar Kjartansson et Anri Sala*, où l'auditeur doit effectuer des allers et retours dans les salles afin d'écouter les sons spatialisés et mixer ces différents sons à partir de la position de son oreille. Dans ce contexte, le mixage est implicite et se construit par la spatialisation sonore. Mais au-delà d'une telle posture, au-delà de la figure du promeneur écoutant, *Sonic Process* rend les technologies de mixage disponibles au visiteur dans une visée d'interactivité entre ce dernier et l'œuvre. L'appréhension des installations sonores s'élabore par l'activation de celles-ci par le visiteur : en effet, ce visiteur « participe au déroulement de l'œuvre », comme le précise Farine (2002 : s.p.), c'est-à-dire qu'il doit intervenir dans la

conception du contenu même des sons ou des images, tel que le ferait l'artiste lors de la création, pour que l'installation prenne forme. Autrement dit, la spécificité de *Sonic Process* réside dans le fait que le contenu des œuvres est organisé selon une *esthétique du mixage*, laquelle est inhérente à la musique électronique.

Cette esthétique de mixage omniprésente dans plusieurs installations de l'exposition est affirmée et assumée autant par les propos de l'autorité muséale que par ceux de la réception critique. Par exemple, la commissaire explique que, pour l'élaboration de l'œuvre *Gridio*, du collectif Coldcut, le visiteur peut intervenir en marchant sur la grille qui couvre le sol de cellules Grid créant une forme de mixage et de collage audiovisuels (Van Assche 2002a : 262). Les critiques définissent davantage le contexte de l'oeuvre : « Dans une rotonde visible depuis la piazza et transformée en studio d'enregistrement, le public pourra s'essayer au "sampling" et au mixage sur des platines mises à sa disposition » (Guyot 2002 : s.p.). En effet, les installations permettent aux visiteurs de « mixer et graver » (Thély 2002 : s.p.) à partir des échantillons sonores disponibles.¹²⁶ Autrement dit, le visiteur devient ainsi un acteur dans le processus « du mix et de l'échantillonnage (sampling) » (Leloup 2002 : 50).

L'esthétique de mixage mène à la création d'oeuvres qui sont sans cesse revisitées, jamais terminées et qui se déploient à partir de la mise en commun de matériaux, au profit de la communauté de la « mouvance électronique ». L'oeuvre se construit alors au gré des choix du créateur, lesquels sont composés d'une part d'aléatoire et de hasard : l'idée d'errance s'inscrivant dans la conception même de l'oeuvre. Cette esthétique se définit par une oeuvre ouverte à toutes les reconfigurations :

Par ailleurs, artistes, musiciens et DJs de la mouvance électronique semblent participer d'un vaste réseau d'échange, de recyclage et de réappropriation, chaque oeuvre pouvant être considérée comme inachevée, libre de droit [sic], offerte à tous les piratages et à tous les détournements. La techno et ses dérivés ne sont en effet aujourd'hui qu'une vaste entreprise

¹²⁶ Précisons toutefois que l'esthétique du mixage rejoint également le contenu des oeuvres indépendamment du visiteur. Par exemple, le projet *Esprit de Paris* qui est une collaboration entre Mike Kelley et le musicien britannique Scanner, « mixe sons et images de lieux "hantés" de la capitale » (Rivoire 2002 : s.p.).

de *work-in-progress*, où l'artiste relâche son emprise au profit du réseau et de la communauté, chargé de faire fructifier l'œuvre au fil de ses pérégrinations numériques (Leloup 2002 : 50).

Dans le cas de *Sonic Process*, ce réseau d'échange se développe par le rôle du visiteur qui se fait DJ lors du mixage nécessaire à la création et à la diffusion des œuvres de l'exposition. Autrement dit, une analyse de la réception (Denet 2002 ; Janvier-Godat 2002) démontre tout d'abord que le mixage, s'effectuant par des manipulations du visiteur, permet de créer une analogie avec le DJing, lequel composerait les projets artistiques de l'exposition animés par ce visiteur. Les magazines et journaux grand public expliquent l'apport de musiciens DJ reconnus dans les circuits de la musique électronique pour le développement des œuvres plastiques de la manifestation : « L'art et la musique font bon ménage à Beaubourg : les plus grands DJ house et techno du moment se marient avec les images pour une exposition baptisée "Sonic Process. Une nouvelle géographie des sons" » (Echos week-end 2002). À cet effet, la critique Rivoire décrit bien ces échanges entre de tels musiciens et des plasticiens pour la réalisation des œuvres :

[ces] passerelles tressées entre musiciens de la scène électronique, Cold Cut, Scanner ou Richard Dorfmeister, invités à investir chacun 100 m² de ce *Sonic Process*, et de prestigieux plasticiens (Doug Aitken, Mike Kelly) (Rivoire 2002 : s.p.).

La réception critique présente également la figure du visiteur qualifié de DJ d'un jour, tel que le mentionne toujours Rivoire (2002). Cette figure est mise en valeur dans l'article du magazine *Vogue* où tel un DJ, le visiteur crée une composition singulière : « le visiteur est seul DJ. La possibilité de graver sa propre composition rendra sans doute les plus dubitatifs accros à l'esthétique » (*Vogue* 2002). En situant le visiteur dans cette position du DJ, l'événement a ainsi réussi à « dépasser le stade du simple DJ invité à animer les vernissages » comme le mentionne Leloup (2002 : 50). Le DJing intègre ainsi la part artistique de *Sonic Process*.

Le studio maison, qui est le modèle d'exposition de *Sonic Process*, est aussi le lieu privilégié du musicien DJ. Tel qu'élaboré dans le catalogue d'exposition, les outils technologiques sont devenus accessibles par la généralisation de ces studios au sein de la société. Par conséquent, la figure de l'artiste-créateur expert a laissé place à l'amateur, à la culture du DIY (*Do It Yourself*), effritant la distinction entre les rôles de production et de consommation, entre création et

réception (Van Assche 2002a : 94-95). Par cette affirmation, l'autorité discursive semble positionner le visiteur comme cet amateur de la musique électronique qui s'adonne au mixage. La part de la culture de la musique électronique, qui est indépendante des circuits de production, est dans ce cas privilégiée. Le visiteur devient ce DJ amateur qui fragmente les mélodies, étire les rythmes, accumule et copie des échantillons. Ce DJ amateur peut être amené à éviter certaines règles d'écoute d'une pièce ou d'un album entier au profit d'une attention portée sur des détails musicaux ou sur quelques secondes d'un accord, par exemple.

L'importance de l'esthétique du mixage, de la pratique de DJing et du rôle du visiteur comme musicien DJ est bien mis en valeur dans le projet intitulé *[[SYS*II.MiE> AbE/SoS\] [SYS* 10.MeE/SoS\BoS] []* [de Mathieu Briand, qui a retenu l'attention de plusieurs critiques (20 Minutes 2002b)]. Cette esthétique du mixage est présente dans la définition même de l'oeuvre qui est d'abord un outil, déconstruisant conceptuellement ainsi la notion d'oeuvre comme objet inhérente au musée d'art :

*[[SYS*II.MiE> AbE/SoS\] [SYS* 10.MeE/SoS\BoS] []* [(le code qui désigne ledit dispositif) n'est ni une installation, ni même une composition musicale. Il s'agit d'un outil ouvert à la manipulation, exigeant la participation du public (Rivoire 2002).

Les critiques ont bien saisi le processus de mixage inhérent à l'oeuvre. Ils soulignent notamment que le visiteur est amené à créer un mix pour l'enregistrer ensuite sur vinyle (Dzuverovic-Russell 2002). Certains expliquent que « Mathieu Briand invite le spectateur à remixer plusieurs vinyles eux-mêmes issus de l'enregistrement de visiteurs qui l'ont précédé » (Maufras 2002).¹²⁷ En résulte une « cacophonie conceptuelle » (Maufras 2002) ou, comme l'explique Rivoire à partir des mots de l'artiste : « À terme, après trois mois de bidouilles et d'"actions humaines accidentelles", dit Mathieu Briand, les boucles auront très probablement disparu pour laisser place à une bouillie sonore » (Rivoire 2002). Pour résumer, comme l'explique la commissaire, l'apport du visiteur consiste en un remixage du travail de l'artiste ainsi que de celui de l'oeuvre des autres visiteurs. Le visiteur crée des enregistrements de pièces musicales que l'artiste a lui-même développées à l'origine. Pour permettre ce travail de remixage, ces oeuvres de l'artiste ont

¹²⁷ Selon les critiques, Briand prévoit inclure ces enregistrements dans ses propres performances de DJing (Dzuverovic-Russell 2002).

été gravées sur vinyles et le résultat est également enregistré sur le disque (Van Assche 2002a : 21).¹²⁸ Cet enregistrement s'effectue en temps réel : « chaque production est enregistrée en temps réel et directement gravée sur un disque, lequel sera lui-même intégré en lieu et place du premier vinyle de boucles sonores. Et ainsi de suite » tel que le décrit Rivoire (2002) en réponse à Van Assche.

Constituée de « cinq platines », une « console de mixage » et une « machine à graver » (Janvier-Godat 2002), l'œuvre permet un jeu de substitution et d'accumulation des sons enregistrés à partir de la méthode du *sampling*, laquelle est toutefois utilisée par Mathieu Briand d'une manière qui était jusqu'alors inédite dans le milieu de la musique électronique, ce qui a bien été détaillé par la critique :

Une spirale (les sillons du disque), faite de flight cases, sert de support à quatre platines, une console de mixage et un graveur de vinyles. Quatre sons mêlés en génèrent un cinquième, directement enregistré sur un disque, qui, en se substituant à l'un des précédents, alimentera un processus de création permanente. Le visiteur peut effectuer sa propre composition. Une alternative brillante au traditionnel usage du *sampling*, où les cartes de la création sont rebattues pour être redistribuées (Vogue 2002).

Plus précisément, l'œuvre revisite « les techniques de répétition, de juxtaposition, de recyclage ou de superposition » (La terrasse 2002) qui sont possibles grâce à l'enregistrement. La critique a bien saisi et souligné que ces techniques se développent grâce au potentiel de l'ordinateur qui en facilite le traitement :

Les ordinateurs pourvus de logiciels de type séquenceurs sont déjà muséables. Leurs processeurs internes permettent le collage le "cut up", le coulé ou encore le fondu. Ils facilitent la répétition, la superposition de sons préexistants dans une démarche prospective, loin de l'idée généralement répandue du simple pillage ou de la récupération (Maud de la Forterie 2002 : 65).

En effet, la technologie, en l'occurrence l'ordinateur, prend part intrinsèquement à la création : « la machine exécut[e] une part importante du travail créatif », comme le souligne Farine (2002). Ces nouvelles techniques réactualisent l'enregistrement et la manière dont il fait travailler et dont

¹²⁸ Pour les questions du remixage interactif et de la relation entre l'artiste et le public, dans un contexte de partage de fichiers avec pistes (« stems »), consulter l'ouvrage de Samantha Bennett (2016).

il modifie la matière sonore : « l'enregistrement se plie à des réactualisations : en lui superposant une nouvelle couche sonore à chaque exposition (Flow Motion), par exemple, ou bien en le remixant à intervalles réguliers, ou non – via internet (Scanner) », tel que le précise Denet (2002 : s.p.).

Le principe de l'échantillonnage (« *sampling* »), lié à l'enregistrement, semble être à l'origine des schémas de répétition, lequel principe est bien connu des auteurs de la réception critique. Il est « plus qu'un outil », mais un « principe citationnel [qui] bouleverse le sens même de l'œuvre sonore » selon Farine (2002). L'auteur met en valeur l'importance de l'échantillonnage pour les musiques électroniques, notamment celles qui s'inscrivent parmi les tendances plus populaires :

Le principe du *sampling* pourrait d'ailleurs bien être le point de départ de ces tendances musicales, tout entières tournées vers la réécriture d'une matière existante. Ce procédé, issu de la culture hip-hop dans les années 80 et largement repris par la house puis la techno, utilise des sons préenregistrés, stockés sous forme numérique (Farine 2002).

Les références aux tendances plus populaires de la musique électronique, lesquelles sont implicitement associées à la musique hip-hop, introduisent au musée des codes et des pratiques qui s'émancipent des recherches de la musique savante, dont est issu l'art sonore. Tel que l'énonce à nouveau la critique, à partir de l'échantillonnage, « plus qu'il ne les conçoit, l'artiste est celui qui organise et associe librement les sons, à la différence des recherches menées dans les années 50 et 60, par Stockhausen notamment » (Farine 2002). En effet, le principe de l'échantillonnage dans l'oeuvre de Briand amène le visiteur-artiste à y participer par l'élaboration de collages à partir des possibilités du mixage et des différents effets de montage.

Par l'introduction de procédés qui rappellent ces tendances plus populaires de la musique électronique au musée, *Sonic Process* offre une expérience d'écoute plus éloignée des lieux communs de l'art plastique et de l'art sonore. Elle attire également de nouveaux publics et plus précisément, une forte présence d'un jeune public (Rivoire 2002). « L'exposition *Sonic Process* a été ainsi vue par des hordes de jeunes curieux qui, sans cette occasion, ne seraient peut-être jamais entrés dans un musée d'art contemporain » tel qu'en témoigne Müller (2002). Cette intégration d'un public non initié à l'institution muséale n'est pas anodine : les différentes œuvres

de l'exposition, dont celles de Briand, attestent notamment un « effort de vulgarisation du Centre Pompidou qui permet au public de s'immerger dans les potentialités musicales et visuelles de l'univers électronique », pour reprendre les termes d'Henri Maurel, fondateur de Radio FG, l'un des partenaires de *Sonic Process* (cité dans Guyot 2002 : s.p.). Ainsi, le visiteur-artiste de l'exposition est tantôt l'auditeur des arts exposés au musée, tantôt le mélomane de musique électronique. Mais dans les deux cas, l'exposition permet de tester les codes de la *production* de la musique électronique au musée ; elle demande au participant de prendre la position du musicien DJ, laquelle est généralement étrangère à la fois au visiteur du musée qu'à l'auditeur de musique électronique. En effet, grâce à l'exposition *Sonic Process*, le participant se voit faire l'expérience d'écoute à partir d'une position inédite, celle du performeur DJ, soit de la production plutôt que de la diffusion de cette musique. L'écoute au sein de l'exposition transcende les différentes écoutes au musée comme au sein de la sphère quotidienne, soit au-delà l'art sonore, des concerts de DJing présentés lors de festivals de musique électronique ou des enregistrements musicaux.

Sonic Process développe ainsi une écoute spécifique : simulant les pratiques d'écoute d'un DJ de musique techno ou house dans son studio d'enregistrement maison, les installations demandent au visiteur de redistribuer les matériaux sonores qu'il entend, s'attardant ainsi longuement devant chaque oeuvre, au gré de sa volonté et surtout des fluctuations sonores à l'écoute. Ce dernier doit être à l'écoute des matériaux à sa disposition. Il n'a d'autres choix que de porter une attention aux diverses manipulations qui l'autorisent à reproduire, modifier, mixer les sons qu'il saisit. Comme l'explique à cet effet le théoricien Bodo Mrozek (2014), la figure du DJ a généré de nouvelles trajectoires d'écoute par les techniques de changement rapides de disques sur leurs platines, en isolant certaines séquences et en les mixant entre elles. L'utilisation de disques comme instruments de création est relativement récente et la musique remixée qui est issue de cette pratique n'a pas fait l'objet d'enregistrements dans ses débuts. Il n'existe donc pas d'archives des créations musicales par des DJs datant des années 1970.¹²⁹ Ainsi, les projets de l'exposition *Sonic Process*, dont celui de Briand, font vivre au visiteur différentes pratiques de DJing qui ont été, dans la société, moins accessibles à l'écoute.

¹²⁹ Pour approfondir les notions en fonction du rôle du DJ et à cette culture, consulter Poschardt (1997).

Il importe de préciser que ces manoeuvres effectuées pour l'élaboration de l'oeuvre de Briand se font spécifiquement à partir du support du disque vinyle ainsi que de ses moyens de gravure et de diffusion. Le vinyle intègre le contenu des oeuvres mêmes ainsi que la scénographie de *Sonic Process* par l'idée de la spirale :

Autour d'une spirale de bancs reproduisant le design des caissons de rangement des sound systems bat le coeur du projet : cinq platines de DJ, une console de mixage, et, graal suprême pour une génération, un graveur de disques vinyles. A chacun de venir jouer des platines à l'aide de cinq disques fournis au premier jour de l'exposition, sorte de banques de données de boucles sonores (Rivoire 2002).

Cette introduction du vinyle au musée, cet objet musical matériel ayant forgé les pratiques d'écoute, entre autres dans la seconde moitié du 20^e siècle, n'est pas sans conséquence sur le développement auditif du visiteur-artiste et pour une certaine « génération ». Dans la seconde moitié du 20^e siècle, les disques microsillons, qui comportent plusieurs variantes et qui ont été conçus selon différents diamètres en fonction des années de production et des compagnies, sont présents dans les foyers. Ils sont écoutés à partir d'un tourne-disque où les sons sont diffusés dans l'espace de la demeure (Sterne 2003 ; Mrozek 2014).¹³⁰ L'oeuvre plonge ce visiteur au cœur d'une écoute des temps présents et des pratiques actuelles, grâce au concept de mixage réalisé à partir des outils informatiques contemporains et simultanément. Toutefois, cette production artistique immerge également le visiteur au sein d'une réactualisation des pratiques d'écoute à partir du vinyle pour le remixage et l'enregistrement. Ce support de diffusion est désuet économiquement, pour les maisons de disques, au moment de la mise en exposition de *Sonic Process*. À cet effet, la commissaire s'appuie sur les propos du sociologue Gêrôme Guibert (cité par Van Assche 2002a : 21) pour expliquer la démarche de Briand, en spécifiant que l'activisme des maisons de disques indépendantes soutient le vinyle qui revit alors. Les critiques expliquent, quant à eux, la réappropriation d'un tel support analogique dans l'oeuvre de Briand par les possibilités qui ont été offertes par le numérique :

¹³⁰ Les catégories d'objets musicaux (vinyle, disque compact, cassette) se divisent et se déclinent en diverses formes qui ont occupé le marché, tantôt en le monopolisant, tantôt en passant davantage inaperçues.

La mise en abyme de la boucle sonore, du DJ'ing [sic] et du temps réel, que Mathieu Briand aime appeler « temps vécu » est une variation maligne sur l'échantillonnage, pratique plutôt numérique, ici proposée dans une version quasi antique, puisqu'analogique (Rivoire 2002).

Un mixage temporel est également exploité dans l'oeuvre de Briand.

En somme, *Sonic Process* développe une expérience d'écoute du mixage et du remixage. Plus précisément, elle aiguise l'écoute de la *création* de la musique électronique, telle qu'elle se conçoit généralement lors d'un enregistrement en studio. Nous rappelons que l'exposition propose une logique du mixage qui est différente des expositions *Anri Sala* et *Ragnar Kjartansson*. Nous avons montré en effet la manière dont *Sonic Process* affirme d'emblée cette esthétique du mixage au sein même des stratégies discursives et des conditions d'énonciation de l'exposition qui, ainsi, transgresse les limites de l'expérience esthétique (re)connue au musée jusqu'alors. Le visiteur expérimente ce mixage en prenant le rôle de l'artiste DJ, exécutant les créations dans une simulation d'un studio d'enregistrement maison, le lieu de création du musicien. *Sonic Process* conscientise ainsi le visiteur à développer un *savoir du mixage* propre à une pratique muséale. La manifestation propose des enjeux et une perspective d'écoute qui s'émancipent à la fois de l'art sonore et des lieux du circuit de la musique électronique. En effet, plutôt que de faire l'expérience d'écoute du musée ou du cinéma, les visiteurs font l'expérience d'écoute des structures de la production de la musique électronique et par conséquent, du musicien-créateur. Ces nouveaux codes institués dans l'exposition *Sonic Process* ainsi que les stratégies discursives muséales ont été entièrement saisi par la critique dont en témoignent les nombreuses descriptions du fonctionnement des oeuvres, de la position du visiteur en relation aux dispositifs et de la manière dont se développe l'écoute à partir du mixage et du remixage. Pour résumer, l'analyse a démontré que l'exposition offre ainsi au visiteur une expérience de la musique électronique à partir d'un point d'écoute spécifique et inédit : celui de la création et du lieu même de création de cette musique, qui est généralement non accessible aux auditeurs dans la sphère quotidienne. Elle lui fait entendre, écouter et comprendre la logique de DJing, de production des sons de cette musique, à un niveau poétique par l'expérience concrète de l'esthétique du mixage.

Mentionnons que la commissaire positionne les choix de l'exposition selon l'économie de l'industrie, à partir d'un regard sur les mécanismes de production qui rendent l'artiste indépendant :

Les processus de production renvoient à l'artiste en tant que tel. Il gère en effet lui-même non seulement la réalisation de l'œuvre, mais aussi sa production et sa distribution, contrairement à la plupart des cinéastes et vidéastes, qui ont recours à des producteurs, ou aux musiciens classiques et de rock/pop qui font également appel à des intermédiaires pour les produire et les distribuer. Le musicien électronique préserve ainsi son autonomie à l'égard des systèmes économiques (Van Assche 2002a : 17).

Ainsi, l'artiste de musique électronique conserve une indépendance face à la structure collective et économique de l'industrie, ce qui permet au musée de faire valoir la part esthétique qui s'en libère. Les pièces musicales conçues par les DJs tentent de s'émanciper de l'industrie de la musique pour devenir « les instruments d'un nouveau processus créatif », comme le souligne Mrozek (2014 : 15). *Sonic Process* fait entendre des pièces originales, lesquelles s'inscrivent en parallèle au réseau des activités économiques de l'industrie. Tel que démontré précédemment, cette autonomie musicale prônée par la commissaire, soit cette émancipation d'une logique économique que permet le DJing, comme la diffusion d'un album indépendant, est récupérée à des fins muséales : plutôt que de générer des possibilités de création qui se détachent de toute forme de contrainte autoritaire, le musée s'impose comme un acteur de pouvoir, et ce, par la conception de nouvelles conditions d'énonciation nécessaires. En effet, cette volonté de s'imposer au cœur de la structure de la production de la musique électronique a donné lieu à des changements intrinsèques au sein de l'exposition. D'abord, les matériaux technologiques manipulables des œuvres mises en espace offrent une alternative à la spatialisation sonore d'expositions du cinéma élargi ou d'expositions comme œuvre (musicale), tel qu'analysé précédemment dans cette thèse. Surtout, ils semblent remplacer les cartels et la lecture pour le développement de l'écoute. De là, nous pouvons imaginer que l'événement *Sonic Process* propose un véritable éclatement des pratiques muséales développées jusqu'alors en transcendant les codes scénographiques établis et la manière de transmettre le discours. C'est de cette façon que le musée peut offrir au visiteur une expérience d'écoute singulière, davantage anthropologique, soit l'écoute au stade poétique : celle du musicien lors de la création de la musique électronique.

6. À l'écoute de la musique populaire

Si la musique expérimentale et électronique est aujourd'hui intégrée aux programmations des expositions muséales, d'autres formes ont également rejoint l'institution. Parmi les expositions de musique au musée d'art, le groupe de rock progressif Sonic Youth a fait l'objet de l'exposition itinérante intitulée *Sonic Youth Etc. : Sensational Fix* (2008 et 2009), présentée au LiFE, Saint-Nazaire, au Museion de Bolzano, à la Kunsthalle de Düsseldorf et à la Konsthall de Malmö (Groenenboom 2008)¹³¹. Déjà, un aperçu des différents événements dans les musées locaux démontre cet intérêt pour la musique. Le Musée d'art contemporain de Montréal a récemment abrité de la musique pop-rock, alternative et indée, en présentant l'exposition *Ragnar Kjartansson* en 2016, dont il fut question dans la seconde partie de cette thèse, ainsi que *Les temps inachevés*, de Patrick Bernatchez (2015-2016), qui a fait l'éloge, entre autres, des pièces classiques de Bach (Johnstone 2015). Le Musée national des beaux-arts du Québec a, quant à lui, développé une exposition sur Brian Adams et ses photographies (MNBAQ 2017).

En outre, le Musée des beaux-arts de Montréal a fait valoir le jazz en présentant « *WE WANT MILES* ». *Miles Davis : le jazz face à sa légende* (Bessières 2009) et les rapports entre l'art et la musique par l'exposition *Splendore a Venezia* (Goldfarb et Bondil 2013), où la musique a rejoint les lieux d'exposition par ses objets mêmes. Déjà en 1980, l'Akademie der Künste de Berlin présentait l'exposition *Für Augen und Ohren*, une histoire de la mécanisation de la musique à partir de la mise en valeur d'objets sonores (Block 1980). C'est également le cas de l'exposition récente *Art or Sound* (Fondazione Prada 2014) qui s'inscrit dans cette visée, en présentant des instruments de la Renaissance aux créations artistiques actuelles¹³². L'exposition se situe aux limites des arts visuels, de la production sonore et de l'objet musical. Si les intentions interrogent

¹³¹ L'exposition s'est tenue au LiFE, Saint-Nazaire, de juin à septembre 2008, puis montrée au Museion de Bolzano (Italie), d'octobre 2008 à janvier 2009, à la Kunsthalle de Düsseldorf (Allemagne), de janvier à mai 2009, et à la Konsthall de Malmö (Suède), de mai à septembre 2009. Un ouvrage contenant deux disques vinyles 45 tours, incluant quatre pièces inédites du groupe, accompagne l'exposition itinérante. Pour des détails outre le catalogue d'exposition, consulter l'article de Christophe Kihm (2009).

¹³² Bien que l'exposition ait eu lieu à la Fondation Prada à Venise, nous la mentionnons tout de même étant donné l'importance du lieu lorsqu'il s'agit de donner le ton aux tendances internationales des thématiques des arts visuels. Une telle exposition à Venise témoigne de l'importance du sujet musical dans les expositions.

la façon dont les deux champs disciplinaires interagissent, l'analyse est construite au-delà d'une polarité entre les identités de l'image et du son. Les échanges se font entre les dimensions culturelles et linguistiques et mettent en commun les objets et les documents, les artefacts et les performances. Les textes du catalogue (Celant 2014) traduisent l'exposition en présentant des instruments de musique ou des objets sonores, depuis le 17^e siècle à aujourd'hui. Ils soulignent l'apport du son dans les œuvres pensées de manière visuelle et expliquent que l'exposition est structurée chronologiquement selon l'intégration du son dans la musique, d'abord d'un point de vue synesthésique avant le 20^e siècle et ensuite, par une exploration de la distinction entre musique et bruit au 20^e siècle. L'événement s'attarde à l'œuvre *Intonatorumori*, de Russolo, qui manifeste une volonté d'amener la mort de la musique, sur les expérimentations du silence de John Cage et sur l'expressionnisme abstrait comme mise en place du silence. L'exposition est également ponctuée par les créations *Numbers Runners*, de Laurie Anderson (1979), *Radar Alarm*, de Wol Vostell, subsumées dans un processus linéaire aux côtés du *Pyrophone* de Kastner (1876), *Barrel Organ with Trumpets*, de Dravainville fils (1828), de machines mécaniques musicales ainsi que d'instruments de musique traditionnels et plus actuels, dont le *Klavier Oxygen*, de Joseph Beuys (1985), le *Saxosoir*, de Max Vandervorst (1988). Les stratégies discursives récupèrent les jeux d'allers et retours qui s'effectuent entre l'art visuel et le son ; des musiciens, dont Scriabin et son piano de couleur, côtoient les expériences conceptuelles de John Cage ou Nam June Paik ou Wolf Wostell. L'exposition souhaite, de plus, abolir les frontières géographiques et politiques en faisant correspondre l'occident et l'orient. Elle évoque l'idée d'une dualité de l'axe est-ouest, met à vue la musique éthiopienne ou brésilienne, country, hip-hop, etc. ; le commissaire retient l'aspect anthropologique où des propositions ethnographiques scandent la présentation d'œuvres actuelles. L'exposition est susceptible de créer un théâtre d'éléments, dans la foulée du cabinet de curiosités, et une mise en scène qui relève du monde du spectacle.

Dans ces derniers cas de figure, les objets exposés de la musique renvoient à une forme de fétichisme anthropologique ; l'exposition répondant aux propos du critique d'art Kihm (2004) selon qui, lorsqu'il est question d'exposer le son, plusieurs manifestations mettent en scène la peinture ancienne et moderne ou la photographie représentant des instrumentistes et des instruments tel que l'a proposé le MoMA par l'exposition *Music and Musicians* en 1948 (MoMA

2018), ou encore, les machines musicales sonores, tel que l'a confirmé la manifestation *Art or Sound* (ainsi que *Splendore a Venezia*). Dans le cas de *Art or Sound*, plusieurs instruments de musique sont présentés dans les salles et témoignent de la production de différentes époques. Les œuvres à vocation technologique mettent d'abord en valeur l'objet et la matérialité de manière à ce que les commissaires en retiennent un discours à visée ethnographique. Autrement dit, l'exposition montre que les objets sonores actuels, récupérés par le monde des musées d'art, se situent dans la lignée d'objets musicaux, d'instruments de musique, plutôt que de la musique elle-même ou des technologies qui lui sont inhérentes. Aucune proposition ne récupère le cinéma élargi, la spatialisation sonore ou les possibilités de DJing pour le développement de la scénographie et des conditions d'énonciation, sauf la performance *La Chambre des machines* (2010) de Martin Messier et de Nicolas Bernier qui s'en approche. Cette correspondance entre l'art visuel et la musique, par l'entremise de la notion d'objet, n'exprime pas une transgression majeure du discours, de la scénographie, ni de la réception, selon la manière, du moins, dont nous l'avons démontré jusqu'à maintenant dans cette thèse.

Parmi les genres mis en exposition, la musique populaire et rock, qui rejoint un large public, a également franchi les portes du musée d'art. Contrairement aux manifestations d'objets de la musique, elle interroge en profondeur les modes actuels de production et de réception de l'exposition. Cette opération a été réalisée par le développement de liens plus prononcés avec le circuit dominant, lié à l'apport commercial, de l'industrie de la musique et de l'expérience qu'il propose. Précisons que la musique populaire, soutenue par l'économie de marché, se définit comme un produit culturel influent qui domine l'industrie du disque et de la radio, dans un but de divertissement, tel que le confirme scientifiquement le théoricien Iwaschkin ([1986] 2016). Elle se caractérise également par son accessibilité grâce à ses nombreuses possibilités de diffusion dans les médias, dont la radio. Cette accessibilité est accrue aujourd'hui par la numérisation et l'apparition de plateformes en ligne, telles que *You Tube* ou *Vimeo*, qui offrent à tous la possibilité de visionner des archives de l'histoire de la pop (Reynolds 2011).

Nous retenons deux éléments concernant la musique populaire que nous élaborons sous l'angle de l'intérêt muséal. Tout d'abord, la prévisibilité, la standardisation et la logique d'assujettissement à la répétition générée par l'industrie, dans un but de consommation pour la construction de

l'expérience (Bull 2007) qui, dans le cas qui nous concerne, s'articulent à la mise en exposition et aux stratégies discursives du musée. Ensuite, l'idée selon laquelle l'auditoire visé est le grand public. Nous saisissons de cette affirmation une généralité, soit l'accessibilité à tous de cette musique qui est exploitée par l'institution, tel que nous l'avons mentionné précédemment dans cette thèse.¹³³

Les expositions de musique populaire ont connu un essor important depuis le début du deuxième millénaire.¹³⁴ Soulignons, déjà, que le MACM (2018) présentait en 2008 l'événement *Sympathy for the Devil* qui réunissait la musique *rock and roll* et l'art par la prise en compte des objets de la musique (pochette d'albums, vidéoclip).¹³⁵ L'entrée de la musique populaire au musée véhicule une approche différente : le sentiment que de nouveaux publics peuvent également y entrer. Le musée récupère les auditeurs de cette musique en usant des moyens de diffusion, dont les concerts, les tournées, les produits dérivés, les systèmes de sonorisation, les médias, entre autres, mais surtout, en faisant la promotion du musicien et du chanteur pour le développement de pratiques d'écoute. L'institution adapte ainsi les stratégies utilisées par d'autres producteurs culturels. Nous remarquons que, dans plusieurs cas, lorsqu'il s'agit d'exposer la musique populaire, les stratégies discursives du musée mettent en valeur la figure d'artistes bien établis sur la scène de la musique *mainstream* ; cela suppose l'exposition de la *pop star* comme objet, comme icône se substituant à la musique. L'exposition itinérante *David Bowie Is* organisée par le Victoria & Albert Museum (V&A 2017d), qui fera l'objet d'une étude approfondie dans ce chapitre en est un exemple, au même titre que l'exposition *Björk* présentée au MoMA (Jackson et Doyle 2015 ; Biesenbach 2015) qui sera également analysée en contre-exemple. Rappelons que l'intérêt pour la figure de David Bowie réside notamment dans son implication à la fois dans les réseaux commerciaux et d'avant-garde, en plus de son réseau d'admirateurs, ainsi que son succès « mainstream » et international (Cinque, Moore et Redmond 2015).

¹³³ Pour approfondir le sujet, une littérature exhaustive existe. Nous référons le lecteur au livre de Grammond (1991), entre autres.

¹³⁴ Pour une étude sur le commissariat de la musique populaire dans les expositions des musées de musique spécifiquement, consulter l'article de Baker, Istvandity et Nowak (2016). Pour la question de la conservation de la musique populaire au musée, lire le texte de Baker et Collins (2015).

¹³⁵ L'exposition a été conçue par le Museum of Contemporary Art, Chicago et Montréal était l'un de ses seuls points de chute en Amérique du Nord. Nous suggérons au lecteur de se référer au catalogue d'exposition (Molon et Diederichsen 2007).

L'événement *David Bowie Is* est pionnier en ce genre et est d'autant plus singulier qu'il transgresse les limites de la simple intégration de la musique dans les salles du musée d'art, et ce, à plusieurs niveaux : il se définit comme une exposition « superstar » (*blockbuster*), en référence à la notion développée par Bruno S. Frey (2003 ; Frey et Meier 2006). L'exposition rejoint un vaste projet qui tisse des liens étroits avec le circuit dominant de l'industrie de la musique et ses pratiques, dont l'intérêt est de développer la commercialisation. Il s'agit alors de revisiter les rapprochements de l'expérience d'écoute de cette musique avec le musée tout en tenant compte de l'emprise (économique) que peut avoir l'industrie de la musique sur l'écoute de musiciens et de chanteurs populaires tels que Bowie. Il semble, déjà, que les stratégies muséales proposées par les expositions de musique populaire font éclater les modèles discursifs et expositionnels spécifiques au musée, voire ceux étudiés jusqu'à maintenant dans cette recherche, mettant d'abord de l'avant l'exposition itinérante, laquelle est subsumée sous des pratiques musicales instaurées par l'industrie.

Contrairement aux expositions analysées précédemment dans cette thèse, nous remarquons que l'événement s'inscrit dans une vision au-delà même des préoccupations qui concernent le rapport au *white cube* et à la *black box* ainsi qu'à leurs déconstructions ou extensions. Bowie et son œuvre s'imposent sur la structure muséale qui, pour sa part, éclate ou du moins, devient poreuse. L'exposition déplace le rôle même du musée d'art vers une fonction médiatique et promotionnelle qui l'inscrit au sein du réseau de l'industrie de la musique et du disque, en agissant entre autres comme l'un de ses maillons (Cinque, Moore et Redmond 2015) ; le processus étant, dans ce cas-ci, orchestré par les commissaires et les acteurs politiques et économiques gravitant autour de la figure de David Bowie. Les musées qui ont accueilli l'exposition ont façonné l'image de la vedette, en standardisant les publics et en créant un circuit de visibilité pour Bowie et son nouvel album de l'époque, *The Next Day* (The Guardian 2013). Ainsi, la musique rock de Bowie, récupérée par l'économie de marché à travers l'exposition, devient une entreprise globale qui fait résonner différents types de circuits avec l'institution muséale même. Rappelons brièvement la définition de l'industrie culturelle, laquelle se rapporte aux industries de l'audiovisuel, du numérique et, surtout en ce qui nous concerne, de la musique

(Voirol 2011).¹³⁶ Il s'agit de l'idée d'un système de production et de diffusion qui englobe les médias, dont la presse écrite, le cinéma, les enregistrements sonores, la radio et la télévision. Par leur emprise sur le développement des activités (économiques), qui leur sont relatives, ces industries, et notamment l'industrie de la musique, sont susceptibles d'exercer un pouvoir et une autorité sur les pratiques d'écoute qui se développent à partir des technologies et des supports de diffusion sonores (disque compact, logiciel, iPod) lors d'expériences quotidiennes au sein des différentes sphères de la société. Autrement dit, la pierre angulaire de cette relation de pouvoir est l'utilisation de la technologie d'enregistrement du son pour produire des biens musicaux, ce qui renvoie la musique au statut d'une marchandise. En cela, notre argumentaire s'arrime de près à la théorie d'Auslander (2004).

Plus précisément, l'industrie musicale a développé des discours sur la musique par le biais de magazines grand public adressés aux fans de rock et de pop, tels que *Rolling Stone* (États-Unis), *New Musical Express*, *Sounds* (Grande-Bretagne) (Mrozek 2014 : 16) qui, par le choix des albums retenus et l'analyse qu'ils en font, ont forgé les goûts des auditeurs, favorisé une forme de reconnaissance et façonné l'écoute musicale dans le quotidien. Ces magazines ont imposé leur autorité en jouant « le rôle de connaisseurs, d'experts et de critiques qui menaient une réflexion intellectuelle sur l'écoute des disques en tant qu'exercice culturel » (Mrozek 2014 : 16).¹³⁷ La critique de musique (pop) est devenue un métier en soi, au même titre que l'a été dans le passé la critique d'art (visuel) ou encore d'opéra, de littérature et de théâtre. Ces critiques étaient consultés pour leur expertise et leurs connaissances. En somme, l'industrie a forgé des habitudes d'écoute pour les auditeurs de musique populaire, lesquels ont eu un impact sur la relation qu'ils entretiennent avec les différents musiciens et groupes de musique populaire (Borio 2015).

¹³⁶ L'industrie culturelle dialogue avec les notions d'industries créatives et d'économie culturelle. L'économie culturelle est un champ d'études qui, depuis les années 1960, traite des organisations artistiques et des industries créatives. Pour connaître davantage le fonctionnement de ces industries et des économies relatives, nous suggérons la lecture des textes dans *A Handbook of Cultural Economics*, dirigé par Ruth Towse (2011) ainsi que l'article de Fernández-Blanco et Prieto-Rodríguez (2011) qui récupère le concept pour revisiter notamment l'économie du musée et l'industrie musicale.

¹³⁷ Par exemple, le magazine *Exclaim!* (Canada), distribué gratuitement et en ligne, couvre la musique dite « underground » et les artistes de pointe. Les informations se trouvent sur le site web du magazine. Consulter *Exclaim!* (2017).

Une étude des éléments mis à l'écoute dans l'exposition, entre autres, laissera apparaître implicitement ces stratégies. Surtout, l'analyse mettra en relief la manière dont les pratiques d'écoute quotidiennes de l'auditeur, hors du lieu muséal, exercent une influence sur ce processus de restructuration du discours du musée ainsi que sur l'expérience d'écoute que propose l'exposition. L'argument est soutenu par le fait que la musique de Bowie génère un affect considérable sur les admirateurs et sur la culture populaire, de manière générale (Cinque, Moore et Redmond 2015), ce que l'exposition ne manque pas d'exploiter. D'une manière plus générale, Kevin Fitchard note que l'un des commissaires, Geoffrey Marsh, impliqué dans l'organisation de la version originale de *David Bowie Is* au V&A, est conscient que la musique est l'une des expériences culturelles les plus importantes pour le public et que les musées n'ont pas servi la cause jusqu'à maintenant : « For so long the museum has been a space we experience visually, but for a retrospective of one of the world's most iconic performers, the audio experience had to come to the forefront, said curator Geoffrey Marsh » (cité dans Fitchard 2014). La figure de Bowie semble justifier le changement de paradigme du musée vers l'intégration du son.

6.1. Le musée au sein de la logique de diffusion de la musique : le modèle du concert

Lorsque l'exposition itinérante *David Bowie Is* (2013) est développée par les commissaires Victoria Broackes and Geoffrey Marsh, du Victoria & Albert Museum de Londres, le public connaît le chanteur qui a déjà acquis une réputation internationale, notamment par les enregistrements qui ont servi à promouvoir la figure même de la vedette auprès de différents publics (Flichy 1991). Lorsque l'auditeur assiste à l'exposition, comme lorsqu'il assiste au concert de Bowie, il connaît déjà les pièces, puisqu'il les a écoutées plusieurs fois dans sa demeure, grâce à l'album enregistré. L'exposition se présente non seulement comme la première rétrospective sur la carrière de Bowie, mais elle s'insère dans un réseau culturel et commercial dans lequel le musée s'inscrit en tant qu'*acteur de diffusion*.

Il importe de préciser que le V&A a toujours été à l'avant-garde, dans la mesure où il a accueilli différentes expositions qui s'émançaient d'une attention accordée aux beaux-arts en introduisant, entre autres cas, des questionnements concernant la mode. Le slogan du musée, lisible sur le site internet, le définit précisément comme le premier musée d'art et de design : « world's leading museum of art and design » (V&A 2017a).¹³⁸ En outre, soulignons que le V&A a déjà développé une exposition sur le son et la musique, soit l'événement *Shhh... Sound in Spaces* en 2004, organisée par les commissaires Lauren Parker et Johnny Dawe (V&A 2017g). Elle a offert un circuit sonore à travers les collections du musée au sein de la Raphael Gallery et de la China Room, ainsi qu'au sein des différents lieux architecturaux, soit l'escalier victorien ou les endroits sanitaires, ce que les critiques ont d'abord retenu (Wyse 2004). Pour reprendre les termes de Lucy Daniel (2004), l'exposition use de la « psychologie » des espaces et du port du casque d'écoute, de la sociologie derrière les objets muséaux ou de la manière dont ils affectent le public. Pour ce faire, l'autorité muséale a fait se rencontrer des artistes et des musiciens qui ont créé des œuvres en réponse aux artefacts et aux espaces où les visiteurs étaient amenés à circuler dans les lieux à l'aide d'écouteurs et de fichiers MP3 (Art Daily 2017). Dix artistes ont développé des paysages sonores ou musicaux, dont les pièces sont constituées de mots parlés aussi bien que de musique électronique, s'élaborant de 55 secondes à 10 minutes : Cornelius, David Byrne, Elizabeth Fraser, Faultline, Gillian Wearing, Jane and Louise Wilson, Jeremy Deller, Leila Arab, Roots Manuva, Simon Fisher Turner. Les commentaires de l'exposition, soulignés par les critiques, notent d'abord l'audioguide traditionnel utilisé d'une manière exacerbée et libérée (Daniel 2004). L'exposition s'inscrit dans la foulée de la série *Shhh!... Music for Museums* du V&A, qui a été lancée en 2000 (Art Daily 2017). Cette exposition a mis de l'avant les rapports entre la musique, le casque d'écoute, les espaces muséaux et l'écoute du visiteur.

Si *David Bowie Is* semble s'inscrire dans la continuité de cette ouverture qui a ponctué l'histoire de ce musée, précisons également qu'en 1973, le V&A a présenté un concert rock du groupe Gryphon pour attirer un plus jeune public. Ce dernier explorait le lien entre la musique médiévale

¹³⁸ Le V&A a poursuivi par la suite ses activités dans cette voie avec l'exposition *Undressed: A Brief History of Underwear*, présentée du 16 avril 2016 au 12 mars 2017 (consulter le site web : V&A 2017i). En outre, pour des détails sur l'origine du Victoria and Albert Museum (South Kensington Museum) et son importance dans l'éducation des publics, consulter l'ouvrage de Tony Bennett (1995).

et l'instrumentation pour comprendre la manière dont ces paramètres contribuaient à la musique contemporaine (V&A 2017aa). Mais l'exposition *David Bowie Is* est d'une tout autre envergure. La manifestation est le premier événement de musique populaire de type *blockbuster* au V&A, d'autant plus qu'il continue actuellement d'être accueilli par des musées à travers le monde. L'exposition est présentée notamment au Groninger Museum, du 11 décembre 2015 au 10 avril 2016, au Modern Art Museum à Bologne, du 14 juillet au 13 novembre 2016, à la Warehouse TERRADO G1 Building, à Tokyo, du 8 janvier au 9 avril 2017, au Museu Del Disseny de Barcelone, du 25 mai au 25 septembre 2017 (Moore 2017). Selon un article de la BBC (BBC News 2016), elle est jusqu'à maintenant l'exposition la plus visitée de l'histoire du Victoria & Albert Museum, avec 1,5 million d'entrées.¹³⁹ Elle est d'ailleurs qualifiée de « record-breaking » (Cinque, Moore et Redmond 2015 : 1).

Nous constaterons, au cours de ce chapitre, que les musées accueillant l'exposition remplacent les lieux de concert de David Bowie. La structure muséale, telle une boîte vidée de son contenu esthétique, reçoit l'événement *David Bowie Is* ; autrement dit, l'exposition comme spectacle se substitue au concert du chanteur. Récemment, le V&A a développé une seconde exposition qui s'inscrit dans la foulée de *David Bowie Is*, soit *Pink Floyd : Their Mortal Remains* (V&A 2017h). Mais pour les besoins de cette étude, nous nous concentrerons à l'étude de l'exposition *David Bowie Is* qui est toujours active et qui, surtout, présente des spécificités par sa complexité et la richesse de sa présentation, tel que nous le démontrerons, lesquelles spécificités ne font pas l'objet d'un tel approfondissement pour la manifestation *Pink Floyd : Their Mortal Remains* selon la critique (Petridis 2017).

¹³⁹ Considérant le dossier de presse exhaustif, un grand nombre d'articles sont parus dans la presse généraliste et les magazines de variétés, ce qui témoigne de la portée de l'exposition qui est susceptible de rejoindre un très large public. Nous avons recensé plus de 100 articles de médias variés, mais pour les besoins de l'analyse, nous avons effectué une sélection. L'échantillon est représentatif de l'intégralité de la réception critique. Consulter notamment les articles parus dans *The Guardian*, dont Wolff (2014), Bartlett (2015), Bennett (2015), Champommier (2013), Crompton (2013).

6.1.1. L'exposition comme spectacle rock multimédia

Lors de l'exposition, les visiteurs sont amenés à vivre une expérience d'écoute sensorielle et mnémonique qui s'apparente à un concert musical, celui de Bowie. Une étude de la réception critique de l'exposition met en valeur l'importance des salles dans lesquelles étaient montrées sur écrans géants les prestations musicales et chorégraphiques du chanteur en concert, soit la scène de spectacle (fig. 24). Les images en mouvement qui tapissaient entièrement les murs ou la musique qui surgissait de plusieurs directions, traduisent l'impression et le sentiment de déambuler dans un spectacle multimédia qui transgresse l'idée de séparation des espaces des salles dans un musée : « Instead of walling off multimedia segments into separate screening or listening rooms, the whole exhibit became one big sound stage filled with dozens of music and audio recordings » (Fitchard 2014). Ajoutons à l'analogie que la durée du parcours de l'exposition s'apparente davantage à celle d'un spectacle musical que celle d'une exposition traditionnelle : « The show takes an hour and a half to view, on average, compared to the normal half hour to 45 minutes for most traditional exhibitions of this size » (Julious 2014 : s.p.). En outre, la comparaison de certaines salles à une boîte de nuit, selon les critiques, ajoute à l'imaginaire et à cet effet de spectacle : « Although each room is distinct from the next, the exhibition as a whole appears heavy and rich, with darkly-painted walls giving the aura of a nightclub and a thicket of Bowie's personal ephemera » (Julious 2014 : s.p.). Le visiteur se situe alors *dans* l'événement même, lequel est spatialisé, plutôt que frontal. L'analogie, entre l'exposition et le spectacle présenté par Bowie, se perçoit ainsi à plusieurs niveaux. D'emblée, le dispositif fait écho notamment aux enregistrements de danse dans les concerts de la tournée *Sound+Vision*, que Bowie avait effectuée en 1990, soit ceux des performances de Louise Lecavalier, de la troupe La La La Human Steps, qui étaient projetées pendant le spectacle sur grands écrans (Melody Maker 1990).

Il semble également que les différentes critiques aient associé, linguistiquement et sémantiquement, l'exposition à un spectacle musical, par le fait qu'elle « parte en tournée » ou qu'elle « s'envole pour un grand tour du monde » (Champommier 2013) dans différentes villes et musées, dont Toronto, Sao Paulo, Chicago, Paris, Berlin, Melbourne, Groningue, Bologne et

Tokyo. De son côté, la presse anglo-saxonne ne manque pas de souligner, d'une manière similaire, que les prochains lieux où se dirigera l'exposition sont « révélés », comme les prochains « arrêts » (Euronews 2015) de la tournée mondiale de la rétrospective. En l'occurrence, on ne peut s'empêcher de faire résonner ces termes avec la version anglophone de « tournée », soit « *tour* », qui est utilisée pour nommer à la fois une exposition itinérante et une tournée d'un concert de musique. De cette manière, il semble que les correspondances entre les institutions des arts visuels et l'industrie musicale se recoupent, déjà du moins, d'un point de vue terminologique.

Cette tournée de l'exposition *David Bowie Is* semble rappeler les séries de spectacles musicaux d'importance que le chanteur a effectuées dans le passé. En l'occurrence, les mélomanes et fans du chanteur se souviendront, entre autres, de sa tournée *Sound+Vision* (1990), qui a débuté à Québec pour se terminer à Buenos Aires et qui a rejoint les cinq continents en sept mois. Au même titre que *Glass Spider Tour* (1987), sa tournée précédente, l'aspect théâtral de *Sound+Vision* était particulièrement développé : Édouard Lock, de la troupe de danse québécoise La La La Human Steps, assurait la position de directeur artistique et de concepteur du spectacle scénique. Lors de ses différentes entrevues, Bowie mentionnait l'importance et le soin que ce dernier accordait à la mise en scène (Du Noyer 1990).

Comme une tournée, à la fois propre aux concerts de musique populaire et aux expositions itinérantes traditionnelles de musées, l'exposition s'est déplacée, jusqu'à maintenant, dans dix lieux différents à travers le monde. Elle est présentée parfois dans les musées d'art (Museum of Contemporary Art à Chicago, Art Gallery of Ontario, Groninger Museum à Groningue, Museo d'Arte Moderna di Bologna), parfois dans les établissements culturels dédiés à la musique (Philharmonie de Paris) ou encore, au sein d'anciens musées d'art décoratif (Martin-Gropius-Bau à Berlin), de musées d'images et de sons (Museu da Imagem e do Som de São Paulo, Australian Center for the Moving Image de Melbourne), de musées de design (Museu Del Disseny de Barcelone) ainsi que de lieux éclectiques (Warehouse TERRADA G1 Building de Tokyo). Chaque institution d'art et de culture se fait salle de spectacle. Elles ont pour fonction d'*accueillir*, sans nécessairement devoir développer un discours propre à l'exposition, lequel est plutôt assumé par le V&A. Le musée d'art est ainsi susceptible de subsumer son identité singulière sous les stratégies discursives et les conditions d'énonciation de l'exposition afin de

soutenir l'image de Bowie, comme chanteur et vedette. De cette manière, le musée d'art devient ainsi un lieu équivalent aux autres lieux culturels. En effet, l'exposition se produisant au sein d'espaces variés, l'autorité discursive du V&A ne semble pas noter de différence entre le statut et la fonction distincte de ces lieux qui reçoivent l'exposition. Chaque institution, dont le musée d'art, devient alors ce lieu évidé, prêt à accueillir l'événement, au même titre que le ferait une salle pour un concert de musique. Une telle pratique favorise une perception du visiteur qui est susceptible de concevoir le musée d'art *autrement* que par les codes et les règles du *white cube* dans sa forme orthodoxe. En somme, si le musée d'art prend la forme d'une salle de spectacle, cette hybridité transgresse la simple substitution d'une institution à une autre. Elle s'inscrit au sein d'un réseau culturel élargi, au-delà de ses limites physiques et esthétiques. L'identité devient poreuse et le musée peut s'arrimer à certaines institutions d'images et de sons, par exemple, puisque l'importance réside d'abord dans la présentation de l'exposition plutôt que dans la mise en valeur du programme discursif du musée. Les frontières géographiques et culturelles s'interconnectent et l'exposition, comme le son, devient un flux qui redéfinit et reconstruit le réseau des institutions accueillant l'événement.

Pour ajouter à l'analogie, ces différentes institutions reproduisent des pratiques promotionnelles courantes du monde du spectacle pour promouvoir l'exposition. Ils se font partenaires d'hôtels et comblent ainsi les besoins en hébergement des visiteurs qui peuvent provenir de lieux éloignés ; les expositions prenant place dans les grandes villes. En évoquant l'arrivée de l'exposition au Chicago's Museum of Contemporary Art (MCA), la critique mentionne : « Although its museums acquire major exhibitions, they do so long after they've premiered in larger cities » (Julious 2013 : s.p.). Parmi les exemples de telles pratiques, l'Australian Centre for the Moving Image (ACMI), à Melbourne, offre des forfaits en partenariat avec le groupe AccorHotels, en combinant une nuit d'hébergement à l'hôtel et un billet pour assister à l'exposition.¹⁴⁰ Quant à la Art Gallery of Ontario (AGO), pour ne nommer que celle-ci, elle propose aux visiteurs, à partir de son site web (AGO 2017a), de prolonger le séjour en étant hébergé au Chelsea Hotel avec lequel elle est associée. Un restaurant où se rendre pour manger est également sur la liste des recommandations. Les sites internet des musées expliquent comment imprimer le billet, dans

¹⁴⁰ Consulter le site internet d'Accord Hotel noté en bibliographie (Accord Hotel 2017).

quelle salle passer plus ou moins de temps, tout en promouvant les expositions de leur collection permanente. De fait, le site semble éduquer autrement le public lors de sa visite muséale ou du moins, offrir une expérience de divertissement qui s'émancipe des expériences muséales usuelles : il n'offre pas d'éléments didactiques, soit des capsules informatives sur le contenu de l'exposition, entre autres, mais il explique plutôt le comportement que doit adopter l'individu lors de son expérience, ainsi qu'avant et après l'événement. De plus, ces sites (AGO 2017b), tel un calendrier de salle de spectacle, affichent les prix des billets et les journées disponibles restantes. Et comme pour tout spectacle, les billets de l'exposition sont disponibles à l'achat sur des sites spécialisés à la vente de billets.¹⁴¹ Ainsi, non seulement l'exposition se poursuit au-delà de l'expérience des salles, dans la préparation de l'événement même, mais elle peut également rappeler au visiteur son parcours expérientiel lorsqu'il souhaite assister à un spectacle de musique.

Ces facteurs ont contribué à faire en sorte que l'exposition devienne la production la plus importante du V&A, ayant été l'événement le plus rapide et efficace pour la vente de billets parmi tous ceux présentés par l'institution, ce que les journaux et les médias (BBC News 2013) n'ont pas manqué de souligner d'emblée. À titre indicatif, 42000 billets avaient été vendus avant l'ouverture (BBC News 2013). Lors de son arrêt à Chicago, l'exposition a fait « salle comble » ; certaines entrées ayant été vendues très rapidement à des fans de Bowie, à travers le monde, pour 100 \$ US, tel que le mentionne le commissaire en chef du MCA, Michael Darling : « "Superfan tickets", sold to Bowie fans across the globe for \$ 100, quickly sold out » (cité dans Julious 2014 : s.p.). L'événement vise les adeptes de la musique de Bowie et la figure même du chanteur pour réussir à introduire de nouveaux publics, non familiers à l'institution muséale. Selon Michael Darling, le choix de présenter une star telle que Bowie au musée a fait en sorte que la recherche de visiteurs a été beaucoup plus facile qu'imaginé par l'autorité muséale :

Museums have often struggled to adapt and find new audiences. But the MCA appears to have found, if not a solution, then certainly an answer to the question : "Who still wants to go to a museum?" Finding participants was easier than the museum's team imagined, at least easier in comparison to past, less flashy exhibitions. "It shows how relevant Bowie still is and how people hold him in their consciousness," Darling began (cité dans Julious 2014 : s.p.).

¹⁴¹ Consulter le site internet noté en bibliographie (Love Theatre 2015).

Cette « tournée » de l'exposition semble correspondre temporellement au lancement de l'album *The Next Day* du chanteur. En effet, les tournées musicales de Bowie sont généralement accompagnées du lancement d'un album. Par exemple, dans la foulée de la dernière tournée de Bowie, *Sound+Vision*, un coffret des compilations des œuvres et des albums de l'artiste est sorti sous l'étiquette Rykodisc (White 1990). D'une manière similaire, la date de la première représentation de l'exposition-spectacle *David Bowie Is*, au Victoria & Albert Museum à Londres, coïncide avec la sortie du dernier disque de Bowie, *The Next Day*, le 11 mars 2013.

Précisons que cette idée, selon laquelle le musée devient un des acteurs dans le lancement et la promotion d'un album, a déjà été exploitée par certains musiciens. Suite à la disparition actuelle des objets musicaux et à la multiplicité exponentielle des enregistrements, certains groupes de musique se sont tournés vers le musée pour promouvoir l'unicité de leur projet. À cet effet, le collectif d'artistes américains de hip-hop Wu-Tang Clan a lancé leur nouvel album *Once Upon a Time In Shaolin*, dont un seul exemplaire garni d'une boîte en argent ciselée, sur laquelle est inscrit en noir le logo du groupe, a été entendu une fois devant une foule d'environ 150 collectionneurs, critiques et marchands d'art, dans un dôme extérieur adjacent au MoMA PS1, en mars 2015 (Rasmussen 2015, trad. lib.) (fig. 23)¹⁴². Selon la critique du *Figaro*, qui reprend les termes de RZA, l'un des membres du collectif à l'époque, « le Wu-Tang Clan est "sur le point de sortir une œuvre d'art comme personne ne l'a jamais fait dans l'histoire de la musique [moderne]" » (Prieur 2014). Aucun enregistrement n'a été toléré sur les lieux lors de la diffusion (Rasmussen 2015), ce qui participe à l'effet de rareté d'un produit de l'industrie musicale.

Le lancement de l'album de Wu Tang Clan, dans un musée aussi connoté que le MoMA PS1, ajoute aux correspondances entre cette institution et les tenants de l'industrie. Dans ce cas, le groupe utilise la perception préconçue du musée comme lieu abritant l'aura de l'œuvre d'art unique pour détourner les pratiques actuelles de la musique, dont les copies sont disponibles de manière exponentielle. RZA explique vouloir « créer un objet unique [...] destiné à un seul

¹⁴² La version originale étant : « Last night, the RZA exhibited the album for the first and last time in front of a crowd of about 150 art collectors, dealers, and critics (and four radio contest winners) in an outdoor dome adjacent to the MoMA PS1 in Queens ».

collectionneur», en comparant l'album à un sceptre d'un roi égyptien » (Prieur 2014). Cette démarche vise à critiquer ouvertement la dématérialisation de la musique, ses formats de distribution et sa gratuité. Le groupe souhaite « surveiller de près » la musique, leur musique, afin « qu'aucune piste ne fuite sur Internet [*sic*] » et qu'elle soit « présentée dans les musées, festivals et galeries » (Le Gall 2014). L'instance muséale s'assure ainsi d'activer une écoute attentive dirigée sur l'intégralité de l'album d'un groupe musical, tout en lui offrant également un contexte d'écoute situé et contemplatif. La copie a été vendue des millions à un acheteur américain, selon l'article du *The Guardian* (2015), qui s'appuie sur les propos des responsables de la maison aux enchères en ligne Paddle 8 (Paddle 8 2017).

Toutefois, bien que l'exemple de l'album de Wu-Tang Clan détourne les habitudes de l'industrie en usant de l'institution muséale, les interventions n'interagissent pas sur la structure du musée, ni sur les pratiques d'écoute des visiteurs, au même titre que le propose l'exposition *David Bowie Is* qui est singulière dans la mesure où toutes les stratégies discursives et commissariales s'engagent dans une refonte de la scénographie et dans l'ensemble de l'expérience de visite au musée grâce à l'exploitation de conventions établies dans le milieu de l'industrie de la musique rock. Cette refonte est notamment initiée par la coïncidence entre la sortie de l'album et le début de l'exposition, tel que nous l'avons mentionné. L'album *The Next Day*, soit le 24^e de Bowie, a été disponible en mars 2013 (*The Guardian* 2013), alors que l'exposition débutait quant à elle le 23 mars pour se terminer le 11 août 2013 (V&A 2017f). Soulignons qu'une démarche similaire a été envisagée pour l'exposition *Björk* au MoMA. Le lancement de l'album *Vulnicura* de la chanteuse est sorti en janvier 2015, d'abord en ligne, deux mois avant le début de l'exposition rétrospective de mi-carrière de l'artiste islandaise, au MoMA (Pareles 2015). L'exposition *Björk* présente en avant-première la vidéo de la pièce *Black Lake* de ce nouvel album. Toutefois, le MoMA ne joue pas un rôle de promotion de la tournée de spectacles de l'album comme ce fut le cas pour *David Bowie Is* par le V&A. En effet, l'album *Vulnicura* a généré une tournée internationale de la chanteuse (Fact Magazine 2015a). En revanche, aucun concert ni aucune tournée de Bowie n'est prévu dans le cadre de ce dernier et nouvel enregistrement tel que mentionné dans le journal hebdomadaire musical *New Musical Express* (NME) : « David Bowie's producer, Tony Visconti, has told *NME* that there will not be any live shows to promote the veteran pop superstar's forthcoming new album » (Stevens 2013). L'exposition-spectacle *David Bowie Is* et sa

« tournée » semblent alors remplacer la performance que Bowie aurait pu effectuer pour accompagner un lancement d'album. La presse grand public ne manque pas, d'ailleurs, de souligner cette pratique inusitée :

L'icône du rock anglais revient lundi dans les bancs avec un superbe album, *The Next Day*. Pas de promo, pas de tournée, mais une expo à venir : une stratégie bien mystérieuse de la part d'une vedette qui n'a, a priori, plus rien à prouver (Metronews.fr 2015).¹⁴³

Aucune promotion n'a eu lieu pour le disque, créé dans le plus complet des secrets (Petridis 2013). Ce dernier n'a pas non plus servi à une promotion de l'exposition auprès du grand public et des admirateurs de Bowie. Mais en revanche, l'exposition-spectacle aurait, peut-être quant à elle, permis la mise en valeur de l'album pour les visiteurs avertis, enclins à fréquenter les institutions artistiques selon Houle (2013). Cette hypothèse se vérifie lors l'analyse de certains articles du magazine d'actualité culturelle *Les Inrocks* : « On l'annonçait agonisant, perdu pour la musique : c'est pourtant un David Bowie tout en maîtrise qui enflamme ce début 2013, avec une prodigieuse exposition londonienne et un nouvel album digne et électrique » (Conte 2013). La filiation entre l'album et l'exposition est encore plus explicite lorsque l'attention est portée à la dernière salle du parcours qui révèle justement le *making of* de l'album *The Next Day*, dans le studio de Bowie : une performance dans le local même d'enregistrement est présentée au public de l'exposition. À notre connaissance, peu d'articles de presse couvrent cette salle de l'exposition, sauf celui de Wolff (2014) qui traite de la vidéo concernant l'entrevue du producteur Tony Visconti au sujet de l'album *The Next Day*.

En somme, le V&A use des pratiques entourant le spectacle de musique rock plus que celles de l'exposition muséale par la mise en place de *David Bowie Is*. Les comportements des visiteurs doivent s'arrimer davantage aux codes et aux conventions du circuit de la musique populaire dans ses rouages à l'industrie, pour la préparation à assister à l'événement (achat de billets, séjour), pendant l'expérience multimédiatique même du « concert » ainsi que dans la référence à

¹⁴³ La couverture de presse sur l'album s'est développée de manière autonome à l'exposition. Une attention accordée à la revue de presse concernant la sortie de l'album démontre qu'il est très étoffé. Selon nos recherches, nous recensons plus de 130 articles accessibles sur le web.

l'événement du lancement d'album que sous-entend l'exposition-spectacle. De fait, tout dans l'exposition joue des pratiques d'écoute déjà acquises dans des contextes publics au sein de la société, soit dans des circonstances autres qu'au musée (d'art). Par cette référence si évidente à l'industrie de la musique et du spectacle, chaque institution qui accueille l'événement semble prise d'assaut par des pratiques auditives culturelles déjà bien établies, en proposant aux visiteurs de faire l'expérience d'un concert d'une vedette rock.

6.1.2. Le système de sonorisation : l'écoute augmentée

Le « spectacle de l'exposition », grâce au système sonore, retient l'attention des visiteurs : « Walls were repainted and rooms torn down (or built up) to allow for a fluid structure that plays with audiences changing tastes and attention span » (Julious 2014 : s.p.). En effet, à l'intérieur des salles d'exposition, le succès de cette analogie au spectacle a été possible grâce à l'expérience sonore et audiovisuelle qui est une collaboration entre les commissaires de l'exposition, le Victoria & Albert Museum et la compagnie allemande de technologies sonores avancées Sennheiser, qui a développé le dispositif scénique, les installations immersives multimédiatiques et vidéographiques. Selon le directeur du Victoria & Albert Museum, Martin Roth, Sennheiser était la compagnie la plus compétente pour développer le son au musée de manière à ce qu'il remplisse les exigences du public comme celles de l'institution. Tel qu'il l'explique dans le catalogue d'exposition :

It was clear from the beginning that music was going to be fundamental to the exhibition, but the use of sound in museums is relatively new, and we have much to learn about how to use it to its best effect. Sennheiser know more than most that the enormous rise in the sound quality of consumer goods has increased the public's expectations. Their aim has been to help the V&A to present the music with the same distinction as the physical artefacts, and recreate the sound experience of a real performance (cité dans Broackes et Marsch 2013 : 17).

Le commentaire du directeur du V&A confirme l'importance du musée d'offrir une expérience d'écoute qui rejoint celle des auditeurs de la société, habitués à la qualité des technologies sonores disponibles à l'achat, sur le marché. Ce point est appuyé par le texte de Paul Whiting dans le catalogue d'exposition, le président des ventes mondiales, chez Sennheiser, qui s'est

assuré que le design sonore était en mesure de rejoindre le public par la reproduction musicale parfaite qui est donnée à l'écoute : « Our sound engineers have used their considerable expertise to assist in the audio design of the exhibition as they are well aware that perfect music reproduction is needed to truly reach the audience » (cité dans Broackes et Marsch 2013 : 21). Concrètement, Sennheiser propose une expérience sonore à partir d'audioguides et de systèmes sonores complexes, tel que nous l'expliquerons.

Sennheiser a ainsi élaboré des espaces auditifs et d'ambiances, en fournissant aux visiteurs deux simulations sonores tridimensionnelles (Sennheiser 2015 ; Köhler 2015) (fig. 24). Les critiques n'ont pas manqué de souligner la qualité sonore de l'exposition : « The retrospective also had something else you don't often hear in the hushed interior of museums: great music, and a lot of it » (Fitchard 2014). En effet, l'exposition comporte des enceintes dissimulées des marques Neumann et Klein+Hummel qui immergent le public dans un « univers musical spatialisé » (Sennheiser 2015). En outre, un montage des pièces de Bowie a également été réalisé par son producteur, Tony Visconti, « spécifiquement pour l'exposition » en collaboration avec l'ingénieur du son Gregor Zielinsky, qui est également responsable à l'international des applications d'enregistrement de Sennheiser : « C'est grâce à un algorithme de conversion élaboré par Gregor Zielinsky de Sennheiser que les oeuvres mono et stéréo de Bowie peuvent être reproduites en 3D » (Sennheiser 2015). Rappelons que cette compagnie est engagée dans le domaine du spectacle et commandite plusieurs musiciens, groupes et DJ, dont Céline Dion, Simple Plan, Sam Roberts, parmi d'autres. Elle est également présente au sein de festivals de musique tels qu'Osheaga, pour ne nommer que ces exemples (Sennheiser 2018). Ici, un transfert de l'entreprise vers l'institution culturelle semble s'effectuer. Cette correspondance entre entreprise et institution témoigne par conséquent d'une uniformité dans les pratiques d'écoute, des concerts au musée.

De ce fait, il est tentant d'adhérer à la description de l'exposition inscrite sur le site internet de l'AGO qui met en valeur cette prouesse audiovisuelle et technologique : « *David Bowie Is* – acclaimed by the *New York Times* as "united in sound and vision in a way rarely seen in a museum" – is the first international exhibition devoted to the British-born musician and performer » (AGO 2017c). Certains critiques n'ont pas manqué d'insister sur l'importance de

l'aspect sonore dans la réussite de cette expérience immersive et interactive, de cette complémentarité entre le son et la vision ayant rarement été aussi développée dans une exposition muséale, tel que souligné par le *New York Times* :

The most striking thing about the show is that it is brought to life by technology and united in sound and vision in a way rarely seen in a museum. The sound specialist Sennheiser has created an immersive audio experience, so that there is an actual feeling of Ziggy Stardust up on screen “far above the world” while the music soars. The anthropomorphic image of the performer as half man, half beast for the “Diamond Dogs” tour, in 1974, appears not just as a series of contact sheet photographs, but is brought to life by sound (Menkes 2013).

Le constat au sujet de l'immersion est le même pour Dan Hyman, du magazine *Rolling Stone*, qui effectue un constat similaire concernant l'immersion :

Making our way through the winding and visually stunning look into Bowie's life and cultural impact, accompanied to great effect by high-tech, location-detection-enabled sound, it's easy to get overwhelmed by the sheer mass quantity of information being thrust at you (Hyman 2014).

Pour les critiques, la technologie sonore a permis le spectacle qu'est l'exposition sur Bowie par l'atmosphère singulière de chaque salle. Les performances projetées sur des structures de verre géométriques, lesquelles sont accompagnées de costumes androgynes et colorés, côtoient les images et les vidéos d'événements marquants de la carrière du chanteur.

L'immersion que permet le système a favorisé l'analogie de l'exposition à un spectacle vivant de musique du chanteur. Fitchard résume bien ces technologies au service de la scénographie d'exposition qui « simule » une performance vivante et le ressenti au sein d'une telle expérience : « Sennheiser used its remixing technology to convert old mono and stereo recordings from BBC broadcasts and other sources into 3D audio, which was then played into a large gallery to simulate what a live Bowie performance would sound (and feel) like » (Fitchard 2014). Plusieurs autres critiques ont en effet décrit la dernière salle comme un concert spectaculaire. Sarah Crompton, du magazine *The Telegraph*, mentionne quant à elle que cet espace, qui est l'une des deux simulations sonores tridimensionnelles développées par Sennheiser, lui donne l'impression également d'assister à un concert de Bowie. Elle y vit les mêmes émotions : « The sheer grandeur brought tears to my eyes. I felt as I felt when I first saw Bowie live » (Crompton 2013). Cette

expérience de la dernière salle, un véritable concert immersif, est décrite en détail par les critiques :

The crown jewel of the exhibit's audio experience, though, comes at the very end, when you step inside a large room and are immersed in a sensational video concert experience. All four walls feature video panels that reach some 15 feet toward the ceiling, while towering speakers dish out the accompanying audio utilizing a new system Sennheiser is calling "3D audio" that more than fills the space with superb sound. No matter how many times you've heard radio staple "The Jean Genie," the version here—from *Top of the Pops* in 1973 and featuring close-up shots of Bowie in long hair and dangling earring—is mind-blowing. It's for good reason there are benches in this room, so patrons can sit down to take it all in (Wolff 2014).

Le visiteur, immergé, prend le temps d'écouter en s'assoyant sur les bancs mis à disposition dans la salle ; cette position qui rappelle, ici encore, le concert de musique.

Ce « spectacle » est apprécié de la critique, ainsi que des fans de Bowie. Dans le *Herald Sun*, le titre de l'article, « David Bowie Is: Fans in tears at exhibition opening in Melbourne », de Sally Bennett (2015), témoigne des émotions des adeptes qui étaient en pleurs lors de l'ouverture. En outre, le témoignage de John Walsh exprime la grandiloquence des dispositifs audiovisuels qui amènent le visiteur à une expérience immersive, notamment par la hauteur des écrans géants. Surtout, il souligne que cette expérience immersive permet de verser dans l'affect, où l'image mène à « l'écoute » de la figure du chanteur :

The final room, however, sweeps away your objections. It's a simple, ringing endorsement of pure stardom: Bowie's amazingly beautiful face appears in massive close-up on a floor-to-ceiling screen, moments from his finest performances are shown on a video-wall that also displays his most covetable stage outfits, and there's a final display of the suits that clothed so many vivid personas over the decades. I looked up at the 20-foot-high image of Bowie in his blue cricket flannels and thought of Julius Caesar: "Why man, he doth bestride the narrow world / Like a Colossus; and we petty men / Walk under his huge legs and peep about..." The V&A exhibition is chaotic and overly respectful, but when it comes to conveying his epic stature, they've done the former David Jones of Brixton very proud (Walsh 2013).

Cette intention de rejoindre l'émotion du visiteur est volontaire de la part de l'autorité muséale. Selon Victoria Broackes : « it's also an emotional thing, it's vitally an emotional thing. And we wanted people to feel, as well as learn things and look at things as they went about » (cité dans Justice 2015). Ainsi, la technologie audiovisuelle de Sennheiser reproduit les expériences

mnémoniques lors de l'écoute de la musique et du visionnement des concerts de Bowie. Elle offre une version, voire une variante d'un spectacle du chanteur.

En plus de ces « concerts immersifs », un accompagnement sonore et vocal du visiteur par un système de casque d'écoute nommé guidePORT est également développé par la compagnie Sennheiser, tel que mentionné sur le site web : « Des audioguides, alimentés par un système guidePORT Sennheiser, délivrent automatiquement la musique et les commentaires aux visiteurs dès qu'ils s'approchent des écrans et des objets exposés » (Sennheiser 2015). Le son de ces enregistrements audio s'ajoute à ceux des « concerts », soit aux simulations sonores tridimensionnelles : « Sennheiser was brought in to do accomplish two things: to boost the audio quality of the music in the exhibition and to figure out a way to let the myriad music and audio recordings share the same physical space », comme le précise Fitchard (2014). L'idée que le visiteur est confronté à une écoute augmentée, où différents sons se mélangent, est également soulignée par le critique Spencer : « Audio fragments of interviews, music and performances automatically play around the melange of video screens, stages and installations » (Spencer 2015). Un jeu d'allers et retours de l'écoute se met en place entre les deux niveaux auditifs pour une expérience immersive. Ainsi, les différents sons se diffusent et se répandent dans l'espace des salles grâce au dispositif audiovisuel et ils se superposent, voire entrent en résonance, avec les occurrences sonores émises dans les casques d'écoute (Julious 2014).¹⁴⁴

Alors que les « concerts » présentent la musique de Bowie, les informations sonores diffusées par ces audioguides sont décrites par les critiques comme étant de la musique des succès de Bowie ainsi que des paroles lors d'entrevues de l'artiste : « The exhibition is a true multimedia experience, and each guest is given a Sennheiser headset which plays different Bowie songs and interviews as you walk through the space » (Justice 2015). Dans certains articles, il est précisé également que cette paire d'écouteurs, fournie à tous à l'entrée de l'exposition, permet de faire ressortir le son des performances télévisées, ainsi que les extraits vocaux sur les choix esthétiques de Bowie (art, mode et design) (Julious 2014). Ce casque ajoute une dimension intime à

¹⁴⁴ Pour une étude pragmatique de la réalité augmentée sonore, lors d'expériences de visites au musée, consulter la thèse de Fatima-Zahra Azough (Kaghat) (2014).

l'expérience d'écoute immersive, comme si le visiteur entendait la voix de Bowie : « Bowie's voice is *literally* inside your head, his singing, mellifluous speaking voice, others speaking about him. You become part of his world and he becomes part of you. It's an intimate pathway into the artist's perspective and retrospective », tel que l'explique Spencer (2015). De plus, cette intimité est accentuée par le fait que le visiteur doit s'approcher à proximité de chaque installation pour avoir accès au son des casques d'écoute, soit pour activer la géolocalisation de la bande sonore, lesquels se mélangent aux autres sons des vidéos et des installations diffusées librement dans l'espace : « Hi-tech headsets plug you into a "geo-located" soundtrack, triggered in proximity to each exhibit », tel que le souligne à nouveau Spencer (2015).

En outre, les technologies font apparaître le son en suivant l'individu, selon le magazine *Time Out* (2017). Les occurrences sonores sont gérées à l'aide de capteurs au sol, qui s'activent grâce aux mouvements du visiteur (Julious 2014). Le fonctionnement précis de cette technologie automatisée est expliqué sur le site français de la compagnie. Une technologie interactive et activée en temps réel est proposée. Elle est inhérente à ces casques d'écoute où interagissent les espaces du lieu en fonction de la position du visiteur au profit de chaque dispositif :

L'exposition met en oeuvre 550 récepteurs de poche avec des casques d'écoute stéréo Sennheiser. Bien que deux messages sonores soient déjà en mémoire dans les récepteurs de poche des visiteurs, le reste de la musique et la bande-son des vidéos sont transmis en temps réel, sous la forme d'un signal audio stéréo synchrone émis par onze émetteurs cellulaires. Ces systèmes sont situés dans deux régions, abritant aussi l'ordinateur de commande du système guidePORT. Les récepteurs des visiteurs téléchargent automatiquement le signal audio lorsqu'ils passent près des antennes guidePORT correspondantes et « savent » quelle piste démarrer à l'approche des identificateurs, à proximité des diverses pièces présentées (Sennheiser 2015).

Selon le spécialiste en ingénierie de la compagnie Sennheiser, Norbert Hilbich, cette technologie est au service du rythme personnel du spectateur lors de sa visite :

Il s'agit d'une visite complètement automatisée, mais néanmoins entièrement personnalisée : on peut parcourir l'exposition à son gré, dans n'importe quel ordre et à n'importe quel rythme. La trame sonore est toujours déclenchée au bon moment pour chaque visiteur (cité dans Sennheiser 2015).

L'expérience de ce rythme de visite personnel, en appui aux intentions des ingénieurs de Sennheiser, est relevée par les critiques :

Like many of the other visitors, I found myself washing from era to era, station to station, without any real sense of direction. It's a refreshing approach, allowing the visitor to invent their own narrative—one that suits their own interpretation of exactly who Bowie is. It's less of a tour, more an adventure (Bartlett 2015).

Dans l'exposition *David Bowie Is*, le visiteur possède un contrôle plus grand sur ses propres déplacements et sa construction narrative concernant *Bowie*. Il est moins guidé par l'écoute d'une occurrence à l'autre qu'il doit suivre et qui détermine sa déambulation, puisqu'une partie des sons diffusés dans l'exposition arrive à lui, ce qui active davantage la sérendipité de l'expérience, tel que le soulignent à nouveau les critiques :

Crucial to the sense of adventure are the Sennheiser headphone kits, which play different music, voice clips and ambience depending on where you are in the exhibition. Entering the small recording booth, you're greeted by a crackle of static and studio chatter. Move across the line of five TV screens playing music video clips and the headphones know which song you want to hear (Bartlett 2015).

Fitchard a souligné cette innovation du parcours de l'audioguide puisqu'elle fournit une liberté au visiteur qui choisit son parcours, contrairement à la voix muséale préenregistrée qui guide généralement le visiteur d'un lieu à l'autre :

Instead of typing in a gallery number and listening to a canned commentary, though, GuidePort actually uses indoor geo-location to determine your precise location. And instead of playing prerecorded tracks, it actually taps into a special museum broadcast network to draw its audio playback directly from the exhibit (Fitchard 2014).

Il semble, selon le commentaire de Fitchard, que l'imposition de la voix de l'autorité est moins distincte, elle est subsumée sous une bande sonore qui, par son contenu qui inclut des matériaux sonores mêmes de l'exposition, soit des enregistrements d'archive à propos de Bowie et de son oeuvre musicale, dialogue avec les matériaux sonores et audiovisuels diffusés dans l'espace d'exposition. De cette manière, l'événement a été compris par la critique comme une expérience principalement commune, mais qui est également individuelle. « While *David Bowie Is* is a communal experience it's also deeply personal. You're given permission to reflect upon your own identity », selon Spencer (2015). Cette expérience personnelle qui interroge l'identité est

intrinsèquement liée à la relation que chaque visiteur entretient avec la figure de Bowie en tant que *fan*, tel qu'en témoigne à nouveau les commentaires du critique : « Dragging my own Bowie-music-love-devotion halfway around the world as I had, I emerged from *David Bowie Is* overwhelmed, inspired and a bigger Bowie fan than ever » (Spencer 2015). Ainsi, au même titre qu'assister à un spectacle de Bowie, l'exposition véhicule une expérience globale du chanteur similaire, grâce aux technologies sonores de Sennheiser qui permettent cette écoute augmentée.

Si le système de sonorisation et d'audioguide de Sennheiser a façonné cette expérience, il en a été tout autrement de l'intégration d'écouteurs dans la rétrospective sur la chanteuse Björk, au MoMA, en 2015 qui a souffert de la comparaison avec l'exposition *David Bowie Is*, laquelle ouvrait alors ses portes au même moment à la Philharmonie de Paris. La raison de la controverse, auprès de la critique et du public, n'est pas tant le parcours moins impressionnant de Björk, mais plutôt « le triste accrochage new-yorkais », où la scénographie ne rend pas « la dimension créative de cette pionnière » (Nuc 2015). Selon les critiques, l'exposition est dédiée aux « *super fans* » (Gladstone 2015) seulement : il faut connaître Björk et sa musique, avant même d'entrer dans l'exposition. L'exposition est qualifiée de « désordre confus » (*discombobulated mess*) par Jerry Saltz (2015), tandis que Jason Farago, du magazine *The Guardian*, la considère comme un fiasco ou un désastre, selon l'interprétation du critique Peter Schjeldahl (2015).

En effet, un système de géolocalisation de l'audioguide, similaire à celui utilisé lors de l'exposition *David Bowie Is*, a été développé, mais il n'est pas complémentaire aux sons produits dans l'espace d'exposition afin de créer l'effet de concert musical.¹⁴⁵ Il rappelle davantage l'utilisation traditionnelle de l'audioguide dans la mesure où sans casque d'écoute, aucun son n'est disponible à l'audition. Le parcours s'effectue à l'aide d'un iPod détectant la position des individus dans les salles, où chacun peut entendre la voix de Björk et écouter la narration : « Dotés d'écouteurs et d'un iPod qui détecte automatiquement notre positionnement dans les

¹⁴⁵ Outre ce système de géolocalisation, l'exposition innove d'un point de vue technologique en créant la première application pour iPad, *Biophilia*, qui a été développée pour l'occasion.

salles, nous sommes invités à déambuler parmi quelques poignées de costumes, d'objets et autres cahiers de notes » (Schaeffner 2015).

Dans ces conditions d'écoute, les visiteurs s'attendent à ce que l'audioguide fournisse des informations, mais le son de la bande « s'apparente à un conte, malheureusement plus poétique qu'informatif », pour reprendre à nouveau les termes du critique Schaeffner (2015). Elle est une « fiction poétique » (Von Hardenberg 2015). On y souligne également le « ton froid et prétentieux » de la voix féminine « racontant le contexte de chacun des disques avec une abstraction pénible, là où on attendait des informations précises et de la contextualisation » (Nuc 2015). Cette voix féminine, dont la « narration est écrite par Björk elle-même » (Schaeffner 2015), remplace la voix de l'autorité muséale de l'audioguide. Ainsi, cette voix à l'écoute ne fournit ni une expérience d'écoute de l'audioguide informatif par la voix muséale ni une expérience d'écoute qui pourrait s'apparenter aux concerts de la chanteuse. Ces choix discursifs ont mis en valeur une expérience de l'art de Björk, qui ne met pas l'accent précis sur sa musique. Les visiteurs n'ont pas été en mesure d'associer l'exposition à leur propre expérience de l'écoute de la musique de Björk dans le quotidien ou à une expérience d'écoute muséale, telle que pratiquée généralement par les musées d'art.

En résumé, nous constatons trois raisons possibles à cet échec. Tout d'abord, malgré les innovations actuelles des technologies dans les salles et une volonté du musée de développer le spectaculaire, les visiteurs s'attendent à ce que l'exposition propose une dimension éducative, laquelle est souvent promise par l'audioguide. Ici, le contenu à écouter n'est pas au service de l'apprentissage, il offre plutôt une expérience d'écoute poétique et vague. Dans un second temps, l'événement a réduit l'immersion du casque d'écoute à l'appareil mobile qu'est l'iPod, dont l'usage est grandement exploité actuellement dans l'espace public. Aucun ajout à ce que le visiteur connaît déjà de l'appareil n'est proposé. En effet, rappelons que l'iPod est un outil pour l'individualité au sein d'espaces ouverts et collectifs, tel que les travaux de Bull (2007) l'ont défini.¹⁴⁶ Par ce même usage du iPod dans l'espace du musée, l'expérience de l'exposition

¹⁴⁶ Se référer également aux travaux de Tia DeNora (2000).

renvoie à l'expérience d'écoute habituelle dans le quotidien du visiteur et par conséquent, à cette individualité. L'exposition semble réitérer, dans une certaine mesure, l'idéologie moderniste du MoMA. Nous pourrions interroger les raisons de cet échec notamment par le fait que l'exposition ait été présentée au MoMA. Déjà, les critiques nourrissent l'idée du MoMA comme bastion de l'art moderne (Schjeldahl 2015). Mais des raisons plus spécifiques sont également à prendre en compte : au sein du parcours de l'exposition *Björk*, l'écoute n'est pas augmentée par des sons autres qui seraient susceptibles de revisiter cette individualité et offrir une solution de remplacement aux pratiques d'écoute quotidienne de la musique enregistrée dans les espaces privés et publics de la société.

Une troisième cause de ce dit échec souligné par les critiques, qui est la conséquence des précédentes, réside dans l'absence de considération et d'exploitation sonore de l'espace des différentes salles du musée, comme l'a proposé l'exposition *David Bowie Is*, ainsi que des espaces médiatiques, sociaux, entre autres, tel que nous l'analyserons ultérieurement dans ce chapitre. L'exposition sur Björk semble de prime abord être novatrice par l'intégration du dispositif de l'iPod dans le parcours, mais son exploitation reste limitée. Surtout, elle ne transforme pas l'espace en un lieu de spectacle vivant, comme l'événement Bowie est susceptible de le faire, par l'immersion que permet le système de sonorisation, lequel a été abondamment souligné par la critique : « By unshackling the visitor from the usual, structured audio guide, these headsets make David Bowie Is a completely immersive experience » (Bartlett 2015). L'expérience en est alors singulière. Dans le cas de l'exposition de Björk, l'exposition semble être un symptôme du populisme, alors qu'aucune allusion à ce terme n'est mentionnée pour l'exposition de David Bowie : « l'actuelle rétrospective Björk fait scandale. Pour la presse américaine, la dernière venue d'une ribambelle d'expos à fort coefficient people » (Luquet-Gad 2015).

Présenter au musée des œuvres de musique populaire, lesquelles musiques ont déjà connu un succès dans des contextes liés aux circuits de l'industrie de la musique pose un défi. Selon une analyse de la réception de l'exposition, *David Bowie Is* a réussi à transgresser non seulement le banal ou l'incompréhension, mais l'événement a également suggéré un modèle singulier de présentation de la musique (populaire) au musée, par la simulation d'un concert vivant, grâce à la

collaboration avec la compagnie de technologies sonores et de spectacles Sennheiser, pour réaliser une expérience d'écoute augmentée. La référence au concert vivant rappelle une pratique d'écoute usitée dans la sphère publique qui n'est pas cette écoute de la musique enregistrée s'effectuant au quotidien, tel que la pratique d'écoute de l'iPod le permet. Ainsi, *David Bowie Is* offre une expérience de spectacle qui est singulière, propre aux espaces du musée, au profit de la figure même du chanteur.

6.1.3. L'écoute de l'exposition-spectacle à travers les médias

Un film documentaire sur l'exposition *David Bowie Is* est décrit dans les médias qui en font la promotion. D'abord, ce film intitulé *David Bowie Is Happening Now* (2013, 1 h 39 min), qui s'est vu décerner la médaille d'argent au New York Film Festival (Köhler 2015), a été réalisé par le Britannique Hamish Hamilton, auteur de films musicaux tels que U2, Madonna, Beyoncé, The Rolling Stones. Cette production cinématographique reconstitue une visite guidée de l'exposition et de sa « tournée », mettant en scène les commissaires Broackes et Marsch, ainsi que des invités, Jarvis Cocker et Kansai Yamamoto, le designer de mode.¹⁴⁷ Le film est diffusé dans les salles des différentes villes au moment où arrive l'exposition, tel que le précisent les critiques : « The film has been screened in the UK and across America and will be shown in cinemas in France and Switzerland on 1st June 2015 and later, Australia and Benelux to coincide with the exhibition tour » (Köhler 2015). Par exemple, sa sortie a coïncidé avec l'ouverture de l'exposition au Museum of Contemporary Art de Chicago, tel que l'explique le commissaire en chef, Michael Darling : « We are fortunate to have this film's debut coinciding with the MCA's opening of this extraordinary exhibition » (cité dans Grow 2014). Il a entre autres été reçu en exclusivité au cinéma, dans près d'une centaine de salles aux États-Unis (Grow 2014) ainsi que dans plusieurs cinémas au Royaume-Uni, en Europe et en Suisse (Köhler 2015). La fiche du film sur le site de la

¹⁴⁷ Les commissaires ajoutent également, pour le documentaire, des informations supplémentaires sur Bowie concernant les vidéos de musique, les paroles écrites, les costumes, etc., lesquelles ne font pas partie de l'exposition. Il est possible de consulter les bandes annonces en ligne sur le site du V&A (2017e) ainsi que sur la plateforme *Vimeo* à cette adresse : <https://vimeo.com/89319553> ; et *You Tube*, à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=CEF6RiFSH9E>. Consultés le 15 mai 2018.

société française Allociné, une banque de données en ligne sur les films sortis en France, met en valeur l'exclusivité des représentations.¹⁴⁸ En effet, seulement deux séances ont été prévues dans les cinémas français. Actuellement, il est en vente mondialement par la compagnie londonienne More2screen, qui se charge de la diffusion au cinéma de plusieurs films d'art et de documentaires sur les expositions.¹⁴⁹

L'intention du film, qui concerne d'abord l'exposition et le V&A et qui prime sur le contenu musical de Bowie, est confirmée par certains commentaires de critiques, dont les différents articles sont répertoriés sur le site d'information grand public, *Rotten Tomatoes*, en 2017.¹⁵⁰ Selon Alan Scherstuhl (2014), il ne faut pas espérer se faire une idée de la musique de Bowie après le visionnement. Pour Geoffrey Macnab, le film est un croisement entre un documentaire conventionnel et une visite guidée d'un musée :

This is the film of the exhibition—a documentary based around the hugely successful David Bowie show, organised by the Victoria and Albert Museum. [...] The film itself, for all the richness of its content, is a strange and unsatisfactory hybrid—a cross between a conventional documentary and a guided tour of a gallery (Macnab 2014).

L'exposition a également atteint certaines radios, dont la station en ligne *Double J* qui décrit les différentes salles d'exposition et fournit quelques extraits sonores. Un reportage par Myf Warhurst a été enregistré sur place, lors de l'événement à Melbourne, tel que décrit sur le site :

She's broadcasting live from the "David Bowie Is..." exhibition at the Australian Centre for the Moving Image in Melbourne's Federation Square, with a stellar list of special guests, including Robert Forster, fans and musicians to talk about the art & influence of one of the greatest music icons of our time (Warhurst 2015).

En outre, Absolute Radio, l'une des trois radios nationales indépendantes du Royaume-Uni, basée à Londres, promeut également l'événement sur ses ondes par le biais de la série documentaire en trois parties *BOWIE : The Definitive Story* (Bauer Media Group 2017). Les émissions ont été diffusées sur Absolute Radio le 7, le 14 et le 21 avril 2013 à 19h (Music-

¹⁴⁸ Consulter le site internet Allociné listé en bibliographie (Allociné 2017).

¹⁴⁹ Se référer au site internet More2Screen en bibliographie (More2Screen 2017)

¹⁵⁰ Consulter le lien internet Rotten Tomatoes en bibliographie (Rotten Tomatoes 2017).

news.com 2013) ; le groupe Media Group Bauer s'occupait de cette mise en commun entre l'exposition, sa première, au V&A, et le partenaire médiatique du musée, Absolute Radio. Cette dernière diffusait l'information sur l'exposition même et sur la figure de Bowie. Les personnes interrogées pour constituer le documentaire, des proches et des musiciens entourant Bowie, ont élaboré leur témoignage sur le chanteur à partir des objets et artefacts mis en vue dans l'exposition :

Contributors including childhood friend and artist George Underwood, touring guitarist John "Hutch" Hutchinson, Suzi Ronson, wife of the late, great Mick Ronson among others, will draw memories and elaborate on the memorabilia, lyrics, photos and clothes which are on display at the "David Bowie Is" exhibition at the V&A (Music-news.com 2013).

De cette manière, la radio comme le film, outre les correspondances promotionnelles à l'événement-spectacle, offrent aux visiteurs potentiels de recevoir le discours de l'autorité muséale en s'émancipant du lieu physique. L'exposition-spectacle n'est plus vécue de manière vivante, par le corps du visiteur et par son expérience au sein de l'architecture des installations et du lieu, où il devait effectuer une déambulation, des allers et retours dans les salles dans un rapport d'errance, afin d'écouter les occurrences qui réverbèrent et se répercutent sur les cimaises ou qui sont diffusées par le biais du casque d'écoute. L'expérience d'écoute de l'exposition-spectacle à travers les médias s'émancipe de toutes règles et contraintes scénographiques.

Ainsi, le visiteur potentiel peut être à l'écoute du discours muséal à partir de lieux privés, soit de sa demeure, ou de lieux publics, soit de différents espaces de la ville. Sous cet angle, l'identité même du visiteur est amenée à être redéfinie puisque tous les auditeurs sont susceptibles de devenir des visiteurs potentiels d'une expérience d'exposition décalée. L'écoute muséale transcende ainsi les limites architecturales du musée par les possibilités de circulation des occurrences sonores. Autrement dit, le discours transgresse les frontières physiques du lieu pour s'introduire au sein d'espaces autres. Le discours peut alors être entendu par des auditeurs éloignés temporellement et spatialement, ce qui amène à réévaluer l'expérience de l'exposition. Les dispositifs technologiques et reproductibles, comme les médias, ont le pouvoir de séparer le son de sa source et l'éloigner de son contexte original, ce qui rappelle notamment les travaux de Lacey (2017). En effet, le phénomène radiophonique fragmente la matière de l'exposition, devenue entièrement sonore, la redécoupe, en lui faisant subir un double montage, par

l'enregistrement ainsi que par le changement potentiel d'un poste à l'autre, morcelant ainsi le discours à l'écoute. Il peut également permettre une simultanéité de diffusion en résonnant avec d'autres sources de diffusion sonore dans un même lieu. De cette manière, l'auditeur possède un potentiel considérable d'action sur ce qu'il écoute : il choisit la matière à écouter en changeant le poste, en diminuant ou augmentant le volume, en se rapprochant ou se distanciant de la source sonore. Le discours peut alors être dilué par d'autres expériences (d'écoute). Par conséquent, l'exposition est subsumée sous les pratiques d'écoute des médias, dont la radio, qui diffusent la musique ; pour en faire l'expérience, le visiteur use des codes spécifiques de ces médias, plutôt que de ceux exigés par l'exposition. L'expérience d'écoute s'en trouve alors élargie. En somme, le projet *David Bowie Is* a rejoint le cinéma et la radio, lesquels subsument la musique de Bowie, mais surtout l'exposition même, sous la parole et la voix d'autres médias. Ainsi, au discours de l'exposition et à la parole autoritaire muséale s'ajoutent la parole et la voix autoritaire radiophonique et cinématographique qui racontent l'événement *David Bowie Is*.

Cette manière de développer une exposition de musique populaire œuvre à partir des comportements habituels d'écoute de la musique de manière à les utiliser aux propres fins de l'instance muséale, laquelle s'associe aux pratiques et aux circuits usités par l'industrie musicale. Elle contribue alors au développement d'une exposition qui s'apparente à l'expérience du concert de musique. Elle joue également un rôle dans la *circulation* de ce « concert », qui mène l'exposition au-delà des frontières physiques du musée. Il semble que nous assistions à une reconfiguration des réseaux dans lesquels s'intègre l'institution muséale, dont l'écoute est une donnée majeure pour le développement de cette restructuration.

6.2. La construction de David Bowie comme icône par les objets de la musique : l'écoute du chanteur, au-delà des sons

Outre l'analogie au concert, l'exposition *David Bowie Is* permet le développement d'une écoute qui se développe par son inscription dans la mémoire du *fan* du chanteur et dont l'expérience se réalise dans l'espace du lieu comme à l'extérieur des limites physiques muséales. Pour ce faire,

l'exposition présente le refoulé de la musique qu'elle exacerbe : elle rappelle que la musique n'est pas uniquement constituée de sons organisés, mais qu'elle est également corps, instruments, fils, CD, vêtements, maquillage, etc. En outre, l'exposition se sert des habitudes d'écoute de la musique de Bowie pour construire un circuit de résonance autour d'objets inhérents au chanteur et qui, par leur fétichisation, favorisent une expérience mnémonique. À partir de cette expérience, le musée use des stratégies de consommation inhérentes à cette dernière. Un processus d'hybridation culturelle se crée alors (Rectanus 2002). De cette manière, le musée comme l'industrie exploite des artefacts, des biens matériels et des produits dérivés qui ne sont pas sans transformer l'expérience de la musique, sous l'angle de ses aspects mnémoniques, mais également commerciaux.

Rappelons avant tout que, par le passé, l'exposition de la musique au musée consistait le plus souvent en une monstration des objets matériels de la musique, comme les instruments de musique, tel que nous l'avons mentionné au début de ce chapitre, mais aussi comme les supports technologiques d'enregistrement et de diffusion, le disque vinyle et le disque compact, qui en constituent les exemples parmi les plus contemporains. Surtout, ces objets technologiques de la musique, qui sont généralement liés aux pressions commerciales de l'industrie de la musique, sont détournés de leur fonction lorsqu'ils entrent au musée et favorisent d'autres postures d'écoute liées à l'aspect mnémonique des pièces musicales, à une écoute passée, tel que nous le démontrerons. Il importe ainsi d'effectuer une légère digression concernant l'introduction du disque vinyle dans les expositions, lequel y prend part depuis la seconde moitié du 20^e siècle à différents niveaux : au-delà de sa fonction première de support d'enregistrement, le vinyle est y exposé comme oeuvre d'art, utilisé comme support didactique ou conservé comme objet de collection. Une fois dans l'espace muséal, le support est détourné de sa fonction d'écoute de la musique. Et c'est donc ce détournement qui nous intéresse ici.

Plus précisément, le disque, comme médium d'expression, ayant inspiré les artistes, constitue sans doute le premier dialogue d'une expérience en lien avec les supports technologiques sonores au musée, qui est rendu possible grâce aux qualités matérielles de l'objet. Par sa tangibilité et ses possibilités de transformation matérielle, le vinyle se retrouve dans plusieurs expositions de musées d'art par le biais de la pratique d'artistes, dont celles, entre autres, de Christian Marclay,

de Raymond Gervais ou de Patrick Bernatchez.¹⁵¹ Plus récemment, l'événement *The Record : Contemporary Art and Vinyl* (2010-2011) organisé par le Nasher Museum of Art at Duke University, dont le commissaire est Trevor Schoonmaker, ayant présenté 99 œuvres de 41 artistes, dont William Cordova, Robin Rhode et Dario Robleto, compile les expériences artistiques à partir de vinyles ; le musée considérant l'apport de la culture de ces supports dans l'histoire de l'art contemporain.¹⁵² L'autorité muséale même note que l'événement ouvre la voie à l'introduction de la culture plus commerciale au musée (Schoonmaker 2011). Cette exposition s'inscrit dans la foulée de *Broken Music*, organisée par Ursula Block et Michael Glassmeier (1989), qui a été présentée d'abord à la Daadgalerie, à Berlin, en 1989 et au Musée d'art contemporain de Montréal, en 1990 (Baillargeon 1990). Selon le communiqué de presse, l'exposition a été mise en circulation grâce à la collaboration de la Daadgalerie et de la gelbe Musik de Berlin. Présentée au Magasin de Grenoble (1989) et à la Biennale de Sydney (1990), elle s'est ensuite arrêtée pour une dernière halte au MACM. L'événement s'inscrit dans le cadre de *Montréal Musiques actuelles*, la onzième édition de *New Music America* qui était, à ce moment, l'un des événements de musique contemporaine les plus importants en Amérique du Nord (Baillargeon 1990).

Déjà, à l'époque, l'événement introduisait au musée une histoire des pratiques artistiques à partir des technologies sonores, en mettant en valeur les créateurs ayant utilisé le disque comme médium d'expression, selon le communiqué de presse :

Broken Music se présente comme une véritable anthologie des œuvres qui ont marqué l'histoire de l'art du XX^e siècle par le biais du disque. Une anthologie des “disques d'art” et plus généralement des œuvres d'artistes ayant le disque comme sujet et comme matériau. Le disque comme médium multidisciplinaire (Baillargeon 1990).¹⁵³

¹⁵¹ Voir à cet effet l'exposition *Les Temps inachevés* (2015-2016), de Patrick Bernatchez, présentée au Musée d'art contemporain de Montréal (Johnstone 2015). À ce sujet, nous invitons le lecteur à prendre connaissance de notre article paru dans la revue *Circuit - Musiques contemporaines* (Bouchard 2016).

¹⁵² L'exposition a ensuite rejoint l'Institute of Contemporary Art de Boston (2011) et le Miami Art Museum (2012). Se référer à la page web du site du musée (Nasher Museum of Art 2017).

¹⁵³ L'exposition comprenait des œuvres de Fluxus, mais également des enregistrements musicaux de Marcel Duchamp et de Random Access, des pochettes et des disques produits par Jean Dubuffet et Laurie Anderson. Les salles accueillent également des installations telles que *Snowflakes*, de Piotr Nathan (1987), ainsi que des œuvres de Hanne Darboven, Sol Lewitt, Michael Snow, Hans Arp et Philip Glass (Baillargeon 1990).

La version montréalaise de *Broken Music* a développé en parallèle une exposition intitulée *Raymond Gervais, travaux récents, Disques et tourne-disques* (1990), consacrée entièrement à l'œuvre de l'artiste (Baillargeon 1990 ; Gervais 1990).¹⁵⁴ La critique fait mention du rapport à l'industrie du disque que l'exposition autorise (Duncan 1990). L'expérience d'exposition permet un équilibre entre la résonance du son dans l'espace et la mise en valeur du vinyle comme objet matériel et tactile. Mais surtout, selon Anna Asimakopulos, la manifestation fait « éclater les habitudes » :

Durant des années, lorsque quelqu'un voulait écouter de la musique, il n'avait qu'à s'étirer vers sa collection d'albums et y retirer une pièce plate de vinyle noir de sa pochette, pour la déposer sur une table tournante et ça y est, il pouvait écouter. À l'exposition « Broken Music » (Musique brisée) au Musée d'arts contemporains [sic], cette norme est rompue (Asimakopulos 1990 : 15).

L'article confirme d'emblée que l'introduction du disque dans l'espace d'exposition redéfinit les pratiques d'écoute qui avaient été instaurées par les tenants de l'industrie.¹⁵⁵ Le tourne-disque, qui autorise généralement l'écoute d'un seul album à la fois, laisse place dans l'exposition à une pratique du support qui active une écoute simultanée de plusieurs disques, où le choix n'est pas tant de substituer un vinyle du tourne-disque à un autre, mais de se mouvoir dans la salle vers les sons, d'écouter, de regarder et de toucher les albums mis en espace par les acteurs du musée.

Surtout, dans un second temps, il semble également que l'écoute, lors de la mise en espace du disque au musée, lequel se forme et se déforme au gré de l'inspiration plastique de l'artiste, exploite la *mémoire* de la pratique d'écoute de ces disques. Jean Dumont, un commentateur du

¹⁵⁴ L'exposition était accompagnée d'autres créations d'artistes québécois, dont *Un trois dans un no. 2*, par l'artiste-performeur Martin Tétreault. Pour l'occasion, le MACM a également présenté une performance de DJing dans l'espace d'exposition, mettant en scène les improvisations de Martin Tétreault et Christian Marclay. Le *Trio pour Samuel Beckett*, créé en 1989 par Irene F. Whittome, Robert Racine et Raymond Gervais, venait compléter le programme. Consulter à cet effet Baillargeon (1990) et *Broken Music* (1990). Une publication a été réalisée suite aux expositions *Broken Music* et *Disques et tourne-disques : Les Disques de l'imaginaire* (Gervais 1990). Si l'exposition n'a pas généré une attention médiatique soutenue, que quelques articles, le travail de l'artiste Raymond Gervais a récemment été mis à jour par la commissaire Nicole Gingras lors de l'exposition *Raymond Gervais 3 x 1* à Vox, centre de l'image contemporaine. Consulter la page web correspondante dans la bibliographie (Vox 2012).

¹⁵⁵ Tout un volet éducation sur l'« exploration sur l'univers du son » a été développé par le musée pour l'occasion. Différentes sections présentent la manière d'entendre les sons, les vibrations et les réverbérations, les rapports entre le son et l'architecture, le développement de l'enregistrement analogique et numérique. Se référer au document « Corridor d'exploration sur l'univers du son » (5 avril 1990) du service de l'éducation du Musée d'art contemporain de Montréal dans le dossier d'exposition disponible à la médiathèque (*Broken Music* 1990).

quotidien *Le Devoir*, perçoit la transgression de la fonction initiale de cet objet en mentionnant que les disques recouvrent le « plancher de tuiles du Musée ». Le « respect du sillon » du disque vinyle « fige sur place le spectateur qui n'ose les fouler aux pieds » lors de l'expérience (Dumont 1990). L'exposition se sert du savoir qui concerne les habitudes d'écoute du disque vinyle, alors que *Broken Music* arrive à un moment charnière de la disparition du vinyle sur le marché. Ce support est remplacé par le disque compact au sein de l'industrie, ce que le communiqué de presse et les articles des critiques ne manquent pas de souligner. Par exemple, dans le journal *L'Acadie Nouvelle*, Claude Daignault (1991) voit dans cette exposition le reflet de la mort du disque vinyle sur le marché. Selon le communiqué de presse, l'événement est un « hommage au vinyle en voie de disparition. Un sujet fascinant. Un filon inépuisable. Un sillon infini » (Baillargeon 1990). Comme pour justifier cette déclaration, la revue de presse de l'exposition composée par le MACM retient plusieurs articles qui sont indépendants de l'exposition, mais qui relatent les statistiques de cette disparition annoncée du disque cette même année de mise en oeuvre de l'exposition (Lafuste 1990 : 9). Qui plus est, ces articles précisent que le changement a été engendré notamment par les magasins, ces « nouveaux temples de la musique », pour employer les termes de France Lafuste (1990 : 9). On y souligne, entre autres, le virage numérique qu'ils ont pris.

Broken Music développe ainsi l'idée d'une mémoire culturelle et collective des objets de la musique. Cette même mémoire permet de connaître le sens et l'histoire des vinyles mis en espace dans l'exposition. Selon Dumont (1990), l'artiste use de cette faculté du visiteur comme d'un matériau dans la création de son œuvre. Sans elle, la compréhension intégrale de la réalisation lui échapperait. Autrement dit, une mémoire auditive s'est construite autour des pratiques usuelles du disque et l'exposition au musée réactualise, décale ou transforme ces habitudes. En somme, l'efficacité de la mise en espace des objets de la musique réside dans le fait que les visiteurs possèdent cette mémoire et cette connaissance des habitudes d'écoute du disque avant de faire l'expérience d'exposition.

Il semble alors que le musée récupère les objets désuets de l'industrie de la musique. Grâce à lui, le vinyle, entre autres, devient une archive qui représente une écoute passée. Les expositions d'objets de la musique rappellent les habitudes d'écoute qui ont teinté le quotidien du visiteur-

auditeur à une époque donnée, tout en leur faisant subir une distorsion. À cet effet, l'exposition récente *The Record : Contemporary Art and Vinyl* réaffirme les enjeux de *Broken Music*. Elle joue de l'obsolescence des pratiques d'écoute des objets de la musique. L'événement réalisé dans la seconde décennie du 21^e siècle intervient à un moment où l'on assiste à la résurgence du vinyle, malgré sa mort annoncée à l'ère du MP3 et de *You Tube*, tel qu'il est mentionné sur le site internet du ICA de Boston (The Institute of Contemporary Art/Boston 2017).¹⁵⁶

Ces expositions d'objets de la musique détournent, convertissent et adaptent les supports d'enregistrement et de diffusion de la musique à l'espace muséal. Ainsi, le projet de consommation original et le statut de bien d'échange du disque sont remplacés par la mise en valeur de l'effet de rareté et d'unicité.¹⁵⁷ Par ces expositions, le musée d'art semble dialoguer de prime abord avec une politique économique capitaliste qui promeut l'idée selon laquelle la musique est susceptible de se transformer en objet enregistré, marchandable et consommable dans une logique de production de l'industrie. Dès lors, les types d'enregistrements sur des supports matériels, dont le disque vinyle ou le disque compact, se définissent comme des effets du capitalisme. Toutefois, le disque pensé dans une « logique marchande capitaliste et industrielle », pour reprendre l'expression de Mrozek (2014 : 15), peut être réévalué à la lumière des exigences de l'institution muséale. Un déplacement idéologique de l'industrie de la musique vers l'espace institutionnel semble alors s'établir ; le musée fournit de nouveaux codes et un nouvel usage pour le disque et sa mise à l'écoute. En effet, les corps des individus qui se retrouvent dans le musée lors d'expositions de musique ont déjà été instrumentalisés par l'écoute de ces objets dans la sphère quotidienne. L'exposition remodèle ainsi ces corps déjà contrôlés par l'industrie de la musique qui construit des pratiques d'écoute spécifiques.

¹⁵⁶ Pour des références complémentaires sur la place de la technologie analogue, dans le contexte actuel de la numérisation ainsi que la persistance du vinyle sur le marché, se référer, entre autres, à Bartmanski et Woodward (2015). Il sera pertinent de suivre l'évolution de ce phénomène actuel.

¹⁵⁷ Dans cette visée, soulignons l'exposition *The Record As Artwork: From Futurism to Conceptual Art* (Livet et Celant 1977) présentée au Fort Worth Art Museum et au Musée d'art contemporain de Montréal qui a mis en valeur le disque vinyle comme objet de collectionnement, soit comme objet de rareté. L'exposition montrait la collection de disques de Germano Celant qui a agi en tant que commissaire pour l'événement.

Dans cette visée, où l'objet agit pour la musique même, l'exposition *David Bowie Is* exploite davantage les rapports mnémoniques des différents objets de la musique. Plusieurs critiques ont souligné la mise à vue plus de 300 artefacts lors de la visite de l'exposition *David Bowie Is*. Parmi ceux-ci se trouvent des éléments d'archives personnelles, des photographies et des feuilles manuscrites sur lesquels sont inscrites des paroles de chansons, des costumes et des décors de scène originaux, tel que le note Adam Justice (2015). Dans l'article du magazine *Time Out* se dessine une conclusion similaire au sujet de l'exposition :

This feverishly awaited collection, culled by the Victoria and Albert Museum in London, gathers more than 400 pretty things including costumes, photographs, videos and other rare ephemera that demonstrate the Thin White Duke's towering influence over 20th-century pop culture (Time out 2017).

Ces objets ont servi à faire de Bowie un « phénomène global », toujours selon Adam Justice, de l'*International Business Times* (Justice 2015). Les commentaires des critiques font écho à la posture de l'autorité discursive du Victoria & Albert Museum qui mentionne sur le site web l'importance de présenter la collection de Bowie qui comprend des photographies, des vidéos musicales, des instruments de musique de Bowie, dont le rôle est majeur dans la construction de la figure de Bowie comme icône culturelle :

The V&A holds a unique collection of David Bowie photographs, album sleeve artwork and memorabilia, charting the creative process of one of the most pioneering and influential performers of modern times. Tracing Bowie's shifting style and sustained reinvention across five decades, highlights include artwork for the Diamond Dogs album, iconic photographs by Kevin Cummins and Terry O'Neill, and a set design for Bowie's successful *Serious Moonlight* tour. The collection features several collaborations with artists and designers [...] (V&A 2017b).

Les stratégies discursives exploitent ainsi la représentation de la vedette, son identité, l'image de son corps et de ses vêtements à travers les objets. La commissaire Victoria Broackes rend légitime les expositions de musique populaire *blockbuster* au V&A, perçu comme le plus important en matière d'art et de design. À cet effet, la réception critique souligne le fait que les musiciens choisis pour le développement de telles expositions d'envergure offrent « une grande composante visuelle » ainsi qu'un « contexte culturel » (La Presse 2017).

Ces artefacts permettent ainsi aux commissaires de recréer les changements de styles de Bowie durant cinq décennies et de mettre en valeur les collaborations de l'artiste avec des designers de mode, des acteurs du son, de graphisme, de théâtre et de film, entre autres. Dans le catalogue d'exposition, il est question de la (re)construction narrative du chanteur, une figure déjà reconnue internationalement, qui s'introduit au cœur des préoccupations du *star-system*, par le musée. En effet, en démontrant la manière dont Bowie a façonné ses propres personnages par ses créations, son maquillage, ses costumes, ses pochettes d'album, le catalogue souligne l'aspect historique et contextuel autour de ce dernier. Aucun article sur la théorisation du rôle du musée, ou sur la justification d'introduire Bowie dans cette institution, n'est mentionné par les commissaires. Plus précisément, le récit démontre comment la musique est au service de l'ascension de Bowie comme *rock star*. Selon les commissaires, « In April 1971, when *The Man Who Sold the World* was finally released in the UK, the music tide has suddenly turned Bowie's way with the rise of glam rock » (Broakes et Marsch 2013 : 42). Pour chaque partie de la narration concernant la percée de la figure iconique et artistique de Bowie, les objets et les artefacts sont nommés et analysés. Par exemple, Geoffrey Marsh décrit la posture de Bowie par le biais du costume qu'il porte, à partir de l'image d'une pochette d'album du chanteur :

However, for *The Man Who Sold the World*, Bowie would twist this approach to achieve his own ends. The cover shows a relaxed Bowie stretched out on a chaise-longue in a Mr. Fish "man-dress" and long brown leather boots, in a retro-Raphaelite setting (Broackes et Marsch 2013 : 42).

Les sites des musées mêmes où l'exposition est reçue, en dialogue avec le V&A, mettent également l'accent sur les costumes de Bowie, comme c'est le cas du ACMI (2017), qui souligne qu'on y montre plus de 50 costumes légendaires de la vedette.

La mise en valeur des costumes de Bowie est davantage renforcée par les stratégies discursives du catalogue d'exposition, qui devient un véritable magazine de mode, présentant des photographies des différents vêtements portés par le chanteur au fil de ses performances. Par ses ventes à près de 125 000 copies et traduit en cinq langues, en plus de la création d'une nouvelle édition spéciale, *The David Bowie Is Personal Portfolio, Black Edition*, qui est disponible à la

boutique du V&A (Köhler 2015), le catalogue témoigne de l'envergure de la diffusion du discours qui est axé sur les éléments matériels de Bowie.

Sont ainsi montrées dans l'ouvrage des images des costumes de Bowie lors de ses spectacles, lesquelles images favorisent par conséquent l'adoption de la figure de l'artiste en modèle ou en vedette de cinéma. La figure du musicien est déterminée à partir des différents objets qui l'entourent. L'introduction de l'univers de la mode est justifiée par l'autorité muséale qui associe ces costumes aux influences artistiques littéraires romantiques d'une part, et expérimentales des avant-gardes historiques d'autre part, dont l'apport à l'histoire de l'art a été validé depuis longtemps déjà. À titre d'exemple, l'ouvrage (Broackes et Marsch 2013) démontre la part importante des influences orientales et la construction du personnage androgyne de Bowie dans la vidéo pour la chanson *Blue Jean* (1984) par une filiation qui retient le *persona* du poète britannique Lord Byron ainsi que le danseur Vaslav Nijinski lors de ses prestations au sein des productions de *Schéhérazade* et de *L'après-midi d'un faune* des Ballets russes.

Tel un mannequin, le chanteur prend la pose sur chacune des images du catalogue d'exposition. Certaines phrases ajoutent à l'analogie. Avec une typographie exacerbée sur l'intégralité de la page, les images récupèrent le titre de l'exposition en mettant en évidence une précision vestimentaire qui est, dans ce cas-ci, l'amoncellement de tissu sur le corps du chanteur : « David Bowie is dressed from head to toe » (Broackes et Marsch 2013 : 146). Les articles du catalogue sont ponctués de références à ce sujet. Notamment, le texte rédigé par Victoria Broackes mentionne que Bowie a produit des icônes quant à la confection de ses costumes. Elle met de l'avant les habiletés du chanteur à s'approprier le rôle de designer, qui fait de lui un sujet unique et qui l'inscrit comme acteur au sein de cette culture matérielle de la « pop star » (Broackes et Marsch 2013 : 117). Pourtant, la commissaire note elle-même que Bowie n'était pas tant intéressé par la mode, ce qui trahit d'emblée que ces liens ont d'abord été élaborés par les stratégies discursives muséales, dans l'avantage de ses commanditaires. À cet effet, la commissaire note, dans une entrevue accordée à la chaîne de magasins Holt Renfrew, que pour le directeur créatif de Gucci, le commanditaire officiel de l'exposition, David Bowie est une source d'influence majeure (Holt Renfrew 2015). Ainsi, il n'est pas étonnant de rendre compte de cette transformation du chanteur en « mannequin », puisque la maison Gucci commande l'exposition,

d'où l'intérêt majeur accordé à l'univers de la mode dans les stratégies discursives. De telles commandites culturelles sont notamment plus importantes aux États-Unis et au Royaume-Uni, selon Rectanus (2002), ce qui semble justifier cette relation entre Gucci et le V&A.

Les stratégies discursives de l'autorité muséale détournent ainsi l'attention accordée à la musique de Bowie vers d'autres préoccupations et champs d'intérêt, ce qui a atteint les propos de la réception critique. En répondant implicitement au discours des commissaires, les critiques du magazine économique américain *Forbes* ne manquent pas de noter que l'influence de Bowie s'étend au-delà de la musique, jusqu'à la mode, entre autres : « Bowie's influence is everywhere: not just in music (artists such as Lady Gaga, Boy George and Janelle Monáe are among many of the indebted), but also in fashion, design and lifestyle » (Blatt 2014). L'article paru dans le *Journal of Curatorial Studies*, et qui a été rédigé par la spécialiste des études sur la mode, Lauren Downing Peters, met en évidence que l'exposition réveille le désir haptique :

Sponsored by the Italian fashion house Gucci, David Bowie Is was part of a new wave of well-funded fashion-centric exhibitions in which curators have employed a number of increasingly complex display techniques in an effort to differentiate them from mere shop-window displays. Yet, even when artfully displayed in a museum context, clothing that borders on fashion seems to beg to be touched as in a store, owing to the frequency with which visitors eschew museum decorum in reaching out to graze a tasselled hemline or test the softness of silk (Downing Peters 2014 : 144).¹⁵⁸

Les qualités du musical, du sonore, de la voix et du bruit introduits dans l'espace d'exposition guident le regard et ouvrent vers l'haptique.

Surtout, ces objets et le développement des stratégies discursives autour de ces derniers agissent comme des reliques pour garder la mémoire vivante du chanteur auprès de ses admirateurs (Bijsterveld et Dijck 2009 : 20). L'évocation de cette culture matérielle, dans l'exposition et dans le catalogue, révèle que les artefacts mis à vue servent à se remémorer Bowie comme figure singulière, comme vedette du *glam* et de la musique populaire, dans les années 1970. Ils permettent la (re)construction d'un récit autour du chanteur. Ces stratégies sont rendues possibles

¹⁵⁸ Précisons toutefois que si le V&A a acquis des objets de designers reconnus tels que Coco Chanel, Hubert de Givenchy, Christian Dior, Yves Saint Laurent, entre autres, Gucci ne fait toutefois pas partie de ses collections.

grâce à la force de la musique populaire sur la mémoire et l'expérience des individus : « Pop songs are often considered vehicles for reminiscence; they glue particular experiences to memory », comme le souligne Van Dijck (2009 : 107). Cette force de la musique populaire est d'abord activée par les *enregistrements de la musique* de Bowie, du disque vinyle au MP3, qui ont préalablement construit l'expérience individuelle et collective des auditeurs et des *fans* du chanteur, avant même la venue de l'exposition : « these memories are constructed through stories of and about recorded music » tel que l'explique à nouveau Van Dijck (2009 : 107).

Suivant cette logique, il semble que le musée joue ainsi du fait que les admirateurs et les critiques sont déjà conquis par la figure de Bowie. Les souvenirs des visiteurs, associés surtout à l'écoute répétée de cette musique grâce aux enregistrements musicaux, refont surface à la vue de certains objets de l'exposition susceptibles de rappeler des moments spécifiques passés. À cet effet, le critique Gary Kemp, également un admirateur de Bowie, explique son expérience du parcours en mentionnant sa nervosité à la vue des artefacts. Dans son témoignage, nous comprenons que la musique de Bowie a construit sa jeunesse :

Bowie is who I am: I was fired up by Ziggy, my soul was stirred by his Young Americans, and my sense of cool was dictated by his Thin White Duke. He held my hand creatively throughout the Seventies and guided me to my choices in the following decade [in Spandau Ballet]. I'm not responsible for this show, but it is responsible to me, to my youth, to all the things that I became because of this man, and I'm desperate not to have that destroyed (Kemp 2013).

L'intrication évidente entre la mémoire personnelle des individus et l'érection de Bowie comme idole transparaît dans plusieurs textes. Des critiques, comme Sally Bennett, soulignent que le chanteur est perçu comme une figure complète, ayant un très grand impact sur la musique ainsi que sur la mode, la vidéo, le film et le design (Bennett 2015). Certains vont jusqu'à percevoir le chanteur comme un gourou auprès de ses admirateurs. Les *fans* deviennent Bowie et l'exposition les implique tous :

But it's not, I realized, about one man, it's about all of us; all of us who invested so much and learned so much at his tutelage. As I left I thought about what the show's open-ended title implied: David Bowie Is... you (Crompton 2013).

La monstration d'objets et d'artefacts liés à la musique de Bowie, qui appelle à la mémoire individuelle et collective, permet également de (re)créer une expérience collective « d'écoute » de l'exposition.

Si l'importance du design et de la mode a permis la création de nouvelles formes d'expositions muséales et si le musée devient un site pour la représentation du design comme marchandise, comme forme de structure esthétique et communicationnelle (Rectanus 2006), il demeure que dans le cas de l'exposition *David Bowie Is*, l'exploitation de la mode et du design est d'abord au service de nouvelles formes d'écoute. L'exposition propose une manière d'écouter David Bowie, au-delà des sons organisés de sa musique. Elle permet d'envisager la matérialité de la musique comme une forme d'écoute. Les sons comme les objets et artefacts liés au chanteur s'inscrivent dans un même circuit holistique qui contribue à revisiter l'écoute d'une vedette singulière, en l'occurrence David Bowie. Elle ne se définit pas seulement comme des sons entendus, mais également comme des objets matériels qui sont susceptibles de rappeler ces sons, selon leur contexte de réception (Bijsterveld et Dijck 2009). Autrement dit, l'écoute de la musique est détournée par les objets et matériaux qui ont servi à la construction de Bowie à l'époque, lesquels sont remis en valeur par les stratégies discursives de l'exposition. Dans ce cas, l'analyse a démontré que le public interagit alors avec les produits et l'image de Bowie plus qu'avec les sons de sa musique. Dans ce cas, une relation s'établit d'abord entre l'auditeur et la marchandise de la musique. L'écoute s'inscrit dans un circuit lié à une promotion musicale. Comme le souligne Kassabian (2013), elle est détournée vers la marchandise à percevoir, à connaître, à entendre et à comprendre.

En résumé, la corrélation entre le visiteur et l'objet se renouvelle grâce aux facultés mnémoniques que fournissent les objets qui rappellent la musique du chanteur. Nous considérons que ces expositions d'objets de la musique, qu'elles présentent des supports d'enregistrement et de diffusion ou des artefacts de musiciens, possèdent un riche potentiel de transformation des codes et des règles du musée en proposant des ouvertures vers des régimes d'écoutes à partir de l'industrie de la musique.

En somme, il s'avère ainsi que l'exposition de la musique, et ses possibilités d'appropriation des pratiques de production et de diffusion de la musique (enregistrée) de l'industrie par le musée, permettent de développer l'écoute de l'expert. Elle ouvre aux multiples facettes de l'écoute, comme le définit Sterne : « in practice, it is easier to begin the search for expert listeners among populations that spend a lot of time thinking about and listening carefully to sound, and especially to sound-reproduction systems » (Sterne 2012a : 164). Ce qui est à l'écoute est éclectique et l'écoute experte exige du visiteur plusieurs compétences, lesquelles peuvent être expérimentées au musée, du moins selon l'exemple de l'exposition *David Bowie Is* : « experience with sound-reproduction equipment, familiarity with "live" sound in concert situations, playing an instrument, critical listening practice, "and the general aptitude for detecting sonic differences in reproduced sound » (Sterne 2012a : 164). Que ce soit d'écouter le contenu – la musique, la texture, le timbre – ou la forme – le système technologique –, le visiteur exerce son jugement à partir de ce qu'il perçoit par l'oreille et par les possibilités de mixage des éléments du sonore lors de l'expérience d'écoute.

Conclusion

L'analyse des expositions *Sonic Process* et *David Bowie Is* a permis de démontrer les possibilités de la musique à mettre l'accent sur l'expérience d'écoute du visiteur et à offrir des postures d'écoute n'ayant pas été exploitées jusqu'alors par les stratégies discursives et muséographiques, ainsi que par les conditions d'énonciation des expositions d'art sonore. C'est notamment grâce à la relation entre la musique, ses pratiques de production et de diffusion développées par l'industrie d'une part, et les pratiques discursives, scénographiques et muséographiques de l'exposition d'autre part, qu'un tel développement est possible. *Sonic Process* et *David Bowie Is* offrent des expériences d'écoute qui entrent en interaction avec les habitudes d'écoute de la musique enregistrée, tel qu'elles se pratiquent au sein des différents lieux privés et publics de la société, dont la demeure et la salle de concert, ou au quotidien, par le biais de l'iPod. Ces dernières ont été établies par l'industrie de la musique qui a su imposer certains dispositifs technologiques sonores à des moments précis de l'histoire.

Il appert que c'est grâce à une reconfiguration scénographique s'émancipant à la fois des modes de réception qui rappellent les modèles du *white cube* et de la *black box* que le musée peut générer une expérience propre au sonore. Les modèles qui adaptent les propriétés du studio d'enregistrement ou du concert, soit ces nouveaux modes expérientiels de l'exposition, deviennent alors efficaces pour le développement de régimes d'écoute au musée. D'abord, le modèle qui réfère au studio de son propose l'isolation des cimaises qui absorbent la résonance du son dans l'espace tout en offrant des possibilités de mixage à même les oeuvres, grâce aux manipulations par le visiteur. En outre, le prototype du concert, inséré dans l'espace d'exposition, joue de la spatialisation sonore et de l'immersion audiovisuelle pour une écoute augmentée. Concernant l'expérience du visiteur, le concert comme le studio de son abolissent principalement les références aux comportements des corps et aux attitudes contemplatives pouvant être expérimentées par des modèles s'apparentant au *white cube*. Ils encouragent l'usage des pratiques déambulatoires d'allers et retours dans l'espace d'exposition, dans une visée d'errance, dans la mesure où ils permettent au visiteur de jouir d'une plus grande liberté de gestes et de déplacements lors du parcours.

Par ailleurs, d'un point de vue idéologique, le studio de son et le concert amènent le visiteur à (re)vivre une expérience d'écoute de la musique déjà vécue ou préalablement connue dans un contexte autre que le musée. L'analyse a démontré que la transformation du lieu d'exposition en studio de son, lors de l'exposition *Sonic Process*, a permis au musée de s'appropriier des codes propres à la production d'albums musicaux et surtout, aux pratiques de DJing. La notion de mixage comme un paradigme, une pratique artistique, une manière d'écouter, une pratique expositionnelle et un moyen pour en faire l'expérience, tel que nous l'avons explicité dans la seconde partie de cette thèse par le biais des expositions *Anri Sala* et *Ragnar Kjartansson*, atteint ici un niveau poïétique, dans une volonté d'adéquation entre le musicien-créateur et le visiteur : non seulement le visiteur écoute le mixage des sons qui fument des oeuvres, mais il doit également le produire en faisant correspondre certains matériaux sonores, en choisissant certains sons et en éliminant d'autres, ce qui rend l'expérience d'écoute active. En adoptant le rôle de musicien DJ, le visiteur saisit, par l'écoute des sons, le discours muséal qui est subsumé sous l'expérience offerte.

Dans un second ordre d'idées, la refonte de l'exposition *David Bowie Is* en salle de concert revisitée confirme l'importance de s'arrimer aux pratiques d'écoute de l'industrie de la musique pour renouveler la posture du visiteur lors de l'exposition. Dans ce cas, l'analyse de la réception critique a démontré l'absence de toute référence au *white cube* lorsqu'il s'agissait de décrire l'expérience au sein de cette exposition : le visiteur souhaite plutôt (re)vivre l'expérience d'écoute de la musique de Bowie, soit les émotions préalablement vécues lors d'un concert auquel il aurait assisté. Il assume le rôle du *fan* de musique encensant le chanteur vedette.

Nous remarquons que ces modèles offrent une expérience de la musique enregistrée et vivante qui *complète* – plutôt qu'elle ne calque – celle proposée par l'industrie de la musique au sein de la société. D'abord, le musée propose, par l'architecture du studio de son, une écoute de la *production* de la musique, soit une écoute poïétique, de l'artiste-créateur, laquelle n'est généralement pas accessible à l'écoute du grand public. L'expérience de concert, quant à elle, développée par l'exposition *David Bowie Is*, n'est plus frontale, mais plutôt tridimensionnelle ; le visiteur se situe au coeur de la diffusion de la musique par les haut-parleurs, dans une visée

immersive. Cette expérience est d'autant plus augmentée par le casque d'écoute qui ajoute certains sons, de manière sporadique, selon les déplacements du visiteur dans les salles. Ainsi, le musée propose le développement d'une écoute du spectateur de concert, une écoute de la *diffusion* et de la *réception* de la musique.

Il conviendra de penser que la logique d'écoute de la musique enregistrée développée par ces expositions s'élabore au-delà des frontières physiques de la salle du musée. L'album sur disque compact des pièces musicales de *Sonic Process* et la diffusion du discours de l'exposition *David Bowie Is* à travers la radio et par le cinéma rendent mobiles les sons enregistrés qui peuvent être alors entendus simultanément à différents endroits ; la fonction reproductible de l'enregistrement ayant des facultés d'ubiquité. Le musée s'approprie l'environnement sonore du quotidien qui suscite une écoute tributaire du potentiel des pratiques mobiles et en réseau. Ce point semble faire écho aux propos de Labelle (2006) affirmant que les possibilités et conditions de circulation du son mènent à une *multiplication* des sites d'exposition ou du moins, à un décloisonnement des modèles hiérarchiques du musée d'art. De telles conditions favorisent des rapprochements plus importants avec les pratiques de l'industrie de la musique et du disque, activant par le fait même la part de divertissement souhaitée par les formes actuelles du musée d'art. De là, le musée permet le développement de postures liées à l'auditeur de radio ou de l'iPod.

L'écoute au sein de l'exposition *David Bowie Is* peut s'émanciper des sons pénétrant l'oreille. Elle se situe alors dans la réminiscence des sons musicaux déjà entendus ou dans l'idée même de ces sons. Elle renvoie aux formes de matérialisation de la musique, à la marchandise entourant le chanteur. En effet, la présentation d'objets matériels appartenant à Bowie dans l'exposition, appuyée par le catalogue de l'exposition *David Bowie Is* transmettant un discours lié à la mode vestimentaire du chanteur, active la mémoire, individuelle et collective, de l'expérience d'écoute des chansons de Bowie déjà entendues par la répétition de l'écoute de l'enregistrement, entre autres. L'écoute rejoint le mélomane qui connaît déjà l'esthétique (musicale) de la vedette.

En somme, les études muséales postcritiques ont analysé le rapport entre le musée et les industries de divertissement et de loisir, mais elles n'avaient pas, jusqu'à maintenant, considéré

plus spécifiquement les correspondances avec l'industrie de la musique. Pourtant, cette industrie joue un rôle considérable dans le développement de postures d'écoute au musée. Il semble que *Sonic Process* comme *David Bowie Is* favorisent des *expériences renouvelées de la musique* qui rejoignent non seulement l'espace physique d'exposition, mais également l'espace quotidien, décloisonnant ainsi la structure discursive du musée. Une telle correspondance entre les pratiques d'écoute de la vie de tous les jours et l'expérience de l'exposition amène à réfléchir à la manière dont l'industrie de la musique fait pression sur l'institution, laquelle est susceptible de s'apparenter à cette industrie.

En guise d'ouverture, il importe de s'interroger sur cette volonté d'introduire un producteur culturel au sein de l'exposition. Ces actions coïncident avec les politiques muséales qui, depuis les années 1970, favorisent un élargissement des programmes, selon les demandes de politique publique, de manière à accroître l'accessibilité aux visiteurs, ce qui a notamment permis de redéfinir l'image institutionnelle du musée (Rectanus 2002). Il semble que les expositions de musique populaire s'intègrent à ce programme social et politique. L'exploitation par le musée des pratiques d'écoute de la musique déjà en place dans l'espace privé et public de la société, soit dans le quotidien même de l'auditeur, au profit du visiteur de musée, semble pouvoir devenir l'une des stratégies de cette politique.

CONCLUSION : le musée comme architecture sonore

To speak about architecture and sound is to confront a complex situation, for the acoustical possibility of space amplifying, cutting off, or affecting the experience of sound has seen its articulation in a history of "acoustic architectures," from concert halls, cathedrals, and cinema houses to sound studios and recording facilities.

(Labelle 2006 : 149)

En s'inscrivant comme les acteurs majeurs d'une refonte discursive et scénographique, les expositions *Soundings. A Contemporary Score*, Ragnar Kjartansson, Anri Sala, *Sonic Process* et *David Bowie Is* participent à la reconstruction du musée comme « architecture acoustique » ; le son est empreint d'une dynamique relationnelle qui agit sur le « lieu » (*location*) et qui réfère à des « modes de spatialité » (*modes of spatiality*) théorisés par Brandon Labelle (2006 : 149-150).¹⁵⁹ Il s'agissait alors dans cette thèse d'envisager l'exposition comme un ensemble construit de réalités qui incluent tout autant le discours de l'autorité que les données scénographiques et muséographiques des salles ainsi que l'expérience du visiteur. Ce faisant, le musée scénarise et organise l'exposition comme un espace de circulation et de résonance des sons, où se développent des expériences d'écoute renouvelées, qui s'émancipent des pratiques d'écoute quotidiennes à différents niveaux.

Étant donné les fondations historiques du musée en tant qu'institution oculo-centriste, d'une part, et la croissance actuelle de l'intérêt qui est porté au sonore, d'autre part, il nous a paru essentiel de développer de nouveaux ancrages théoriques adaptés aux réalités du son au musée. Nous avons

¹⁵⁹ L'argument de Labelle qui stipule que la spatialité est pensée dans ses rapports aux forces sociales s'appuie sur les travaux de Rosalyn Deutsche, qui se situent eux-mêmes à la suite des recherches d'Henri Lefebvre, où le social et le politique sont localisés dans l'environnement spatial.

démontré dans cette thèse qu'une réflexion sur le sonore dans l'exposition au musée d'art peut être envisagée à partir des *sound studies* et de la théorie française de phénoménologie de l'écoute qui offrent, pour ces champs de recherche que sont l'histoire de l'art et la muséologie, ainsi que pour les pratiques discursives du musée, le dispositif expositionnel ou encore l'expérience du visiteur, de nouveaux concepts et techniques s'émancipant de l'hégémonie de la vision.

Notre recherche a fait dialoguer le matériel discursif des acteurs du musée (catalogues, communiqués de presse, entrevues publiées de commissaires) et la réception critique (articles de revues spécialisées et de presse grand public, blogosphère), de manière à en saisir différents régimes d'écoute.¹⁶⁰ Pour chaque cas d'étude, nous avons examiné les documents selon trois angles qui peuvent converger : premièrement, les références aux pratiques (individuelles et collectives) d'écoute dans le quotidien ; deuxièmement, les relations entre le musée et les autres espaces publics ; et, troisièmement, l'apport des technologies de reproduction et de diffusion sonores.

Il nous a d'abord fallu revoir, dans le premier et second chapitre, les modèles dominants qui ont défini le musée d'art comme lieu consacré essentiellement au visuel et à la vision. Cela impliquait l'analyse des monuments de cérémonie et des lieux de spectacularisation, et plus précisément, la lecture critique des modèles expositionnels du *white cube* et de la *black box*. Nous avons, à chaque étape, développé cette démarche critique en relation avec les notions de silence et de bruit. Cette démarche nous a permis de poursuivre l'analyse sous l'angle de la question majeure du parcours du visiteur d'exposition. Nous avons démontré qu'il est empreint de références à la flânerie visuelle et au régime panoptique, et nous avons ensuite expliqué comment l'analyse de ce parcours peut être infléchi par des modèles similaires fondés sur la notion d'écoute du visiteur et, en particulier, sur les notions de « promeneur écoutant » et de « panacoustique ».

¹⁶⁰ Une réflexion en excroissance s'est développée à la suite du dépouillement des articles durant le processus de recherche : les textes ont laissé paraître une absence de vocabulaire spécifique au son lors des descriptions de l'expérience. Les auteurs empruntent le plus souvent un lexique associé aux arts visuels pour pallier cette absence, ce qui témoigne, d'une part, de ce manque de considération pour les occurrences sonores au musée et d'autre part, d'une réception surprise par ce (nouveau) comportement de l'institution.

Les chapitres 3 à 6, soit la seconde et troisième partie de la thèse, et donc à la suite de cette analyse critique et épistémologique qui nous a servi de point d'ancrage, nous avons approfondi la recherche pour la confronter à la réalité muséale, en identifiant, pour chacun des axes, des cas d'études pertinents. En sont ressorties des manifestations importantes, au sein du musée, qui offrent de nouvelles manières d'écouter, soit des régimes d'écoute particuliers : de l'écoute conceptuelle à l'écoute du mixage ou l'écoute mnémonique. Ainsi, nous constatons que l'espace d'exposition, lorsqu'il est bruyant, offre au visiteur des possibilités de déambulation de l'ordre de l'errance : ce point est un ancrage majeur de notre argumentaire, car ces possibilités renouvellent la posture de son corps et le libèrent radicalement du parcours linéaire ainsi que des rapports de distance entre l'objet et le sujet. Il est envisageable de penser que l'expérience de l'exposition par le son favorise des gestes collectifs, lesquels seraient plus enclins à se développer dans ces conditions. Nous soutenons ainsi cette approche pour d'éventuelles expériences en contexte d'exposition dans les espaces consacrés à la présentation de l'art.

Sons et espaces

Les troisième et quatrième chapitres ont permis de présenter des alternatives aux modèles réminiscents du *white cube* pour le développement de postures d'écoute. La réception critique de l'exposition *Soundings. A Contemporary Score* du MoMA a confirmé que l'échec de l'exposition tenait d'abord à une scénographie qui ignorait le problème de l'absence d'habitudes du visiteur lors de l'écoute du silence. Mais surtout, notre enquête a révélé que les choix de la mise en espace des oeuvres, au-delà des créations mêmes, constituent la clé de voûte qui permet de créer de nouveaux comportements chez les visiteurs. En effet, pour transgresser l'hégémonie du visuel, il faut que le musée prenne en compte la dimension sonore de son espace physique : « sound's relational condition can be traced through modes of spatiality, for sound and space in particular have a dynamic relationship » (Labelle 2006 : ix).

Nous arrivons ainsi à ce constat : grâce à une scénographie adéquate impliquant des technologies de reproduction et de diffusion sonores lors de la mise en espace des oeuvres, certaines

expositions semblent être en mesure de proposer de nouveaux régimes d'écoute, adaptés à l'espace muséal. Ainsi, les dérivés des modèles associés à la *black box*, par l'exploitation de la spatialisation sonore, se sont d'abord révélés pertinents pour faire basculer la scénographie d'exposition vers une circulation et une résonance des sons dans les espaces des salles, activées par les technologies sonores de diffusion, soit les haut-parleurs. Mais, force est de reconnaître que ce modèle présente des limites et que le musée peut transgresser la mise en scène cinématographique, qui est possible grâce à une organisation pensée à partir du sonore. Nous constatons ainsi que les expositions *Ragnar Kjartansson* et *Anri Sala* ont permis de développer, pour le visiteur, une expérience sensible et véritable du studio de son, vécue toutefois au musée.

Par conséquent, nous avons remarqué, grâce à ces recherches, que le studio d'enregistrement, par l'isolation des salles et par le concept même qui réfère à la production de la musique, est une piste féconde. En ce qui concerne le musée, ce constat s'applique, d'une part, du point de vue d'une transmission des éléments discursifs à partir du son et de l'écoute et, d'autre part, du point de vue de l'ouverture du musée aux réalités des pratiques d'écoute individuelles et collectives qui sont vécues quotidiennement dans la sphère publique.

Le cinquième chapitre, qui interroge le cas précis de l'exposition *Sonic Process* (2002) du Centre Pompidou, nous permet d'affirmer que le discours muséal sur la musique électronique s'est déployé en adéquation avec les choix scénographiques et avec l'espace d'exposition pour développer adéquatement, dans ses conditions d'énonciation, la référence au studio de son. Il faudrait évidemment poursuivre l'analyse avec d'autres cas d'étude pour saisir la portée globale et l'efficacité totale de ce modèle dans le développement futur de l'examen des régimes d'écoute au musée. Par exemple, l'exposition *Leonard Cohen. Une brèche en toute chose / A Crack in Everything*, présentée au Musée d'art contemporain de Montréal en 2017, nous apparaît déjà comme un autre cas prometteur pour des recherches futures.

Tel qu'expliqué dans le sixième chapitre, l'apport des technologies d'enregistrement et de diffusion s'avère essentiel pour le développement de l'expérience d'écoute muséale. Lorsqu'elles se manifestent ainsi dans l'espace d'exposition, en reprenant les pratiques d'écoute des espaces

privé et public de la société, ces technologies créent des points de référence pour le visiteur qui écoute tantôt à partir d'un dispositif muséal, tantôt à partir d'un dispositif personnel, en superposant même les deux expériences, presque simultanément.

En effet, certains de nos cas étudiés ont montré que des rapprochements avec les pratiques d'écoute populaires ont contribué à la réussite du projet et l'intention de l'autorité muséale a été mieux saisie par la réception critique. Toutefois, nous remarquons que l'exposition *Soundings. A Contemporary Score*, qui suggérait un détachement important face aux pratiques auditives de la société, et qui a subi une incompréhension et un rejet presque unanime de la critique, a favorisé une écoute singulière et unique propre à l'expérience du musée d'art. Elle a proposé un régime d'écoute plus près de l'esthétique muséale où les exigences de l'art sonore menaient à l'organisation d'une scénographie n'ayant aucune référence autre que l'accrochage dans l'espace du musée. À l'inverse, l'exposition *David Bowie Is*, dont la critique fut unanimement dithyrambique, simulait à quelques décalages près les pratiques d'écoute de la musique du chanteur, tel qu'elles s'exercent hors du musée, rendant poreuses les frontières de l'institution. Avec cette exposition, le musée s'appuie sur les possibilités de démocratisation de la musique enregistrée. En effet, la popularité de la musique de Bowie est en partie tributaire de son accessibilité auprès du grand public, laquelle a été possible grâce aux qualités d'ubiquité de l'enregistrement. En outre, l'exposition favorise des expériences collectives d'écoute en simulant les technologies de diffusion et les réseaux culturels ou médiatiques de la musique, dont la salle de concert, la tournée ou la diffusion cinématographique et radiophonique.

Vers de nouveaux régimes d'écoute au musée

Dans cette thèse, nous avons montré que ce champ d'études que constituent les *sound studies* peut être avantageusement utilisé pour compléter les approches théoriques des études muséales et de l'histoire de l'art. Nous croyons ainsi pouvoir prolonger les enquêtes menées par les chercheurs qui se sont intéressés à la question de l'haptique et, de plus, contribuer au développement d'une meilleure analyse critique de l'expérience du spectateur, surtout lorsque ce

dernier est en présence d'expositions qui exploitent le sonore dans l'espace du musée d'art. Surtout, cette thèse a servi à démontrer que le son doit être pensé au-delà de l'introduction d'un nouveau sens au musée : le potentiel du sonore oblige la reconfiguration d'une discipline et il amène à déplacer les enjeux vers des modèles théoriques. Ce potentiel réside dans le fait que le son favorise une pensée relationnelle. Autrement dit, il s'agit de réfléchir les éléments à partir de leurs possibilités de résonance et de raisonnance, dont la notion de mixage s'avère un concept opératoire efficace.

Éventuellement, chacun des chapitres de cette thèse pourra faire l'objet de recherches plus approfondies, ailleurs que dans ce contexte nord-américain et européen que nous avons examiné. Par exemple, plusieurs traditions musicales ancestrales seront éventuellement mises en exposition dans les musées d'art. Il s'agit là d'un sujet important qui ne pouvait certainement pas trouver sa place dans notre thèse et les raisons répondent à un impératif méthodologique. En effet, notre problématique couvre déjà un très vaste terrain de recherche, puisqu'elle inaugure une toute nouvelle piste d'analyse dans la discipline traditionnelle de l'histoire de l'art, ainsi que dans les champs, déjà bien institutionnalisés, de la muséologie et des études muséales.

De plus, nous espérons que cette recherche prouvera que, dorénavant, les musées sauront faire encore plus qu'une intégration « réussie » du son dans l'espace d'exposition. Nous souhaitons ainsi proposer un nouveau modèle pour le musée d'art : une démarche qui travaille et transforme de l'intérieur, dès sa conception, la scénarisation des expositions muséales. Cette approche théorique pourra, bien entendu, s'appliquer de manière pratique aux expositions qui ne portent pas sur le son comme sujet thématique, ou qui n'incluent pas d'éléments sonores. En effet, il s'agit, au terme de l'étude, de bonifier la muséologie et l'histoire de l'art d'un apport nécessaire, en investissant ce champ de recherche, le sonore. Nous pouvons ainsi commencer à entrevoir comment le son infléchit notre analyse des œuvres et leur mise en espace, au-delà de notre posture oculocentriste et après l'hégémonie d'une culture fondée sur l'idée de rapports antagonistes entre le sonore et le visuel.

Bibliographie

Étant donné le nombre conséquent d'articles liés à la réception critique des expositions du corpus, nous avons sélectionné les textes les plus importants pour l'argumentaire de cette thèse qui sont répertoriés sous l'onglet « Ressources documentaires sur les expositions ».

1. Bibliographie générale

- a. Ouvrages scientifiques
- b. Chapitres de livres
- c. Articles scientifiques

2. Ressources documentaires sur les expositions : discours officiel et réception critique

- a. Communiqué de presse, documents de médiation et d'archives, dossier d'exposition
- b. Revue de presse (articles de journaux, de magazines et de blogues)
- c. Sites et pages web (médias d'information, plateformes de diffusion, sites institutionnels)
- d. Enregistrements audio

3. Ressources documentaires hors catégories thématiques

- a. Sites et pages web (médias d'information, plateforme de diffusion, sites institutionnels)

1. Bibliographie générale

a. Ouvrages scientifiques

ADORNO Theodor W. ([1938] 2016). *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, Paris : Allia.

ADORNO, Theodor W. et Max HORKHEIMER (1974). *La dialectique de la raison : fragments philosophiques*. Traduit de l'allemand par Eliane Kaufholz, Paris : Gallimard.

ALEXANDER, Edward P. et Mary ALEXANDER (2008). *Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums*, Plymouth, MA : AltraMira.

ANGELO, Mario *et al.* (1990). *La renaissance du disque : les mutations mondiales d'une industrie culturelle*, Paris : La Documentation Française.

ARNOLD-FORSTER, Kate et Hélène LA RUE (1993). *Museum of Music : a Review of Musical Collections in the United Kingdom*, Londres : HMSO.

ATTALI, Jacques (1977). *Bruits : essai sur l'économie politique de la musique*, Paris : Fayard/Presses universitaires de France.

AUGAITIS, Daina et Dan LANDER (1994). *Radio Rethink : Art, Sound and Transmission*, Banff : Walter Phillips Gallery.

AUGER, Marc (1994). *Le sens des autres. Actualité de l'anthropologie*, Paris : Fayard.

AUGOYARD, Jean-François et Henry TORGUE (1995). *À l'écoute de l'environnement : répertoire des effets sonores*, Marseille : Parenthèses.

AZOUGH (KAGHAT), Fatima-Zahra (2014). *Modèle et expériences pour la visite des musées en réalité augmentée sonore*, thèse doctorale, Paris : Conservatoire National des Arts et Métiers.

BAL, Mieke (1996). *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*, New York/Londres : Routledge.

BANN, Stephen (1984). *The Clothing of Clio: A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*, Cambridge/New York : Cambridge University Press.

BARAQUIN, Noëlla *et al.* ([1995] 2005). *Dictionnaire de philosophie*. Paris : Armand Colin.

- BARFOOT CHRISTIAN, Elizabeth (2011). *Rock Brands: Selling Sound in a Media Saturated Culture*, Lanham : Lexington Books.
- BARRETT, Jennifer (2011). *Museums and the Public Sphere*, Malden : Wiley-Blackwell.
- BARTHES, Roland (1982). *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris : Seuil.
- BARTHES, Roland (1981). *Le grain de la voix*, Paris : Seuil.
- BASU, Paul et Sharon MACDONALD (dir.) (2007). *Exhibition Experiments (New Interventions in Art History)*, Malden : Wiley-Blackwell Publishing.
- BAUDELAIRE, Charles ([1863] 2010). *Le Peintre de la vie moderne*, Paris : Mille et une nuits.
- BELCHER, Michael (1991). *Exhibitions in Museums*, Leicester : Leicester University Press.
- BENJAMIN, Walter ([c.1939] 2003). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris : Allia.
- BENJAMIN, Walter ([1939] 1989). *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages*, Paris : Cerf.
- BENNETT, Tony (1995). *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Londres/New York : Routledge.
- BENNETT, Tony (2004). *Pasts Beyond Memory: Evolution, Museums, Colonialism*, Londres/New York : Routledge.
- BERGER, John (1973). *Ways of Seeing*, New York : Viking Press.
- BERGERON, Yves, ARSENAULT, Daniel et Laurence PROVENCHER ST-PIERRE (dir.) (2015). *Musées et muséologies : au-delà des frontières. Les muséologies nouvelles en question*, Québec : Université Laval.
- BERNIER, Christine (2001). *L'art au musée : de l'oeuvre à l'institution*, Paris : L'Harmattan.
- BESSIÈRES, Vincent (dir.) (2009). *We Want Miles. Miles Davis : le jazz face à sa légende* [catalogue d'exposition], Paris : Cité de la musique.
- BIESENBACH, Klaus *et al.* (2015). *BJÖRK* [catalogue d'exposition], New York : The Museum of Modern Art.
- BIJSTERVELD, Karin et José VAN DIJCK (2009). *Sound Souvenirs: Audio Technologies, Memory and Cultural Practices*, Amsterdam : Amsterdam University Press.

- BLACK, Graham (2005). *The Engaging Museum: Developing Museums for Visitor Involvement*, London/New York : Routledge.
- BLESSER, Barry et Linda-Ruth SALTER (2007). *Spaces Speak, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture*, Cambridge : MIT Press.
- BLOCK, René (dir.) (1980). *Für Augen und Ohren* [catalogue d'exposition], Berlin : Akademie der Künste.
- BLOCK, Ursula et Michael GLASMEIER (1989). *Broken Music: Artists' Recordworks* [catalogue d'exposition], Berlin : Daadgalerie.
- BLOEMHEUVEL, Marente et Jaap GULDEMOND (1999). *Cinéma cinéma : Contemporary Art and the Cinematic Experience*, Eindhoven/Rotterdam : Stedelijk Van Abbemuseum/NAi.
- BONNET, François-Jacques (2012). *Les mots et les sons : un archipel sonore*, Paris : L'éclat.
- BORIO, Gianmario (dir.) (2015). *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, Farnham/Burlington : Ashgate.
- BORN, Georgina (dir.) (2013). *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*, Cambridge/New York : Cambridge University Press.
- BOUHOURS, Jean-Michel (1996). *L'art du mouvement : collection cinématographique du Musée national d'art moderne 1919-1996* [catalogue d'exposition], Paris : Centre Georges Pompidou.
- BOURDIEU, Pierre et Alain DARBEL (1966). *L'amour de l'art : les musées d'art européens et leur public*, Paris : Minuit.
- BROACKES, Victoria et Geoffrey MARSCH (2013). *David Bowie Is* [catalogue d'exposition], Londres : Victoria and Albert Museum.
- BRYSON, Norman, HOLLY, Michael Ann et Keith MOXEY (dir.) (1991). *Visual Theory: Painting and Interpretation*, Cambridge : Polity Press.
- BUCK-MORSS, Susan (1989). *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge : MIT Press.
- BULL, Michael (2007). *Sound Moves: iPod Culture and Urban Experience*, London/New York : Routledge.
- CAGE, John ([1961] 2010). *Silence : lectures and writings*, Middletown : Wesleyan University Press.

- CASEY, Edward S. (1997). *The Fate of Place: A Philosophical History*, Berkeley : University of California Press.
- CELANT, Germano (2014). *Art or Sound* [catalogue d'exposition], Venise : Ca' Corner della Regina.
- CERTEAU, Michel de (1988). *Die Kunst des Handelns*, Berlin : Merve Verlag.
- CERTEAU, Michel de (1990). *L'invention du quotidien. 1, Arts de faire*, Paris : Gallimard.
- CHEUNG, Alla Ching-Shan (2006). *Sonic Architecture: A Modulator of Sound and Space. National Gallery of Sound Art*, M.A., Carleton : Carleton University.
- CHION, Michel (1983). *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris : Buchet/Chastel.
- CHION, Michel (1985). *Le son au cinéma*, Paris : Éditions de l'Étoile.
- CHION, Michel (1990). *L'audio-vision*, Paris : Nathan.
- CHION, Michel (1993). *Le promeneur écoutant*, Paris : Nathan.
- CINQUE, Toija, MOORE, Christopher et Sean REDMOND (dir.) (2015). *Enchanting David Bowie: Space/Time/Body/Memory*, New York : Bloomsbury Academic.
- CLUETT, Seth (2013). *Loud Speaker: Towards a Component Theory of Media Sound*, Ph. D., Ann Arbor : Princeton University.
- COE, Ralph T. (1966) (dir.), *Sound, Light, Silence : Art that Performs* [catalogue d'exposition], Kansas City : Nelson Gallery.
- CONFORTI, Michael, ELSSEN, Albert, WALLIS, Brian et Lynne TILLMAN (1986). *Museum Blockbusters*, New York : Brant Art.
- COX, Christoph et Daniel WARNER (dir.) (2004). *Audio Culture: Readings in Modern Music*, New York : Continuum.
- COYLE, Rebecca (dir.) (1995a). *Sounds in Space : Adventures in Australian Sound Art* [catalogue d'exposition], Sydney : Museum of Contemporary Art.
- COYNE, Richard (2010). *The Tuning of Place: Sociable Spaces and Pervasive Digital Media*, Cambridge : MIT Press.
- CRARY, Jonathan (1994). *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, Nîmes : Jacqueline Chambon.

- CRARY, Jonathan (2001). *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge : MIT Press.
- DAIGNAULT, Lucie et Bernard SCHIELE (dir.) (2014). *Les musées et leurs publics : savoirs et enjeux*, Québec : Presses de l'Université du Québec.
- DAMISH, Hubert (2000). *L'amour m'expose : le projet « Moves »*, Bruxelles : Yves Gevaert.
- DEAN, David (1996). *Museum Exhibition*, Londres/New York : Routledge.
- DELOCHE, Bernard (2010). *Mythologie du musée : de l'uchronie à l'utopie*, Paris : Le Cavalier bleu.
- DENORA, Tia (2000). *Music in Everyday Life*, Cambridge/New York : Cambridge University Press.
- DEOTTE, Jean-Louis (1993). *Le Musée, l'origine de l'esthétique*, Paris : L'Harmattan.
- DEOTTE, Jean-Louis et Pierre-Damien HUYGHE (dir.) (1998). *Le jeu de l'exposition*, Paris/Montréal : L'Harmattan.
- DEWDNEY, Andrew, DIBOSA, David et Victoria WALSH (2013). *Post-Critical Museology. Theory and Practice in the Art Museum*, New York/Londres : Routledge.
- DEWEY, John ([1927] 2012). *The Public and Its Problems: An Essay in Political Inquiry*, Philadelphia : Pennsylvania State University Press.
- DEWEY, John ([1934] 1980). *Art as Experience*, New York : Capricorn Books.
- DIDEROT, Denis et Jean Le Rond D'ALEMBERT (1778). *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tome 31, Genève : Pellet.
- DIKOVITSKAYA, Margarita (2005). *Visual Culture: The Study of the Visual After the Cultural Turn*, Cambridge : MIT Press.
- DUNCAN, Carol (1995). *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, Londres/New York : Routledge.
- DUPLAIX, Sophie et Marcella LISTA (2004). *Sons & lumières. Une histoire du son dans l'art du XXe siècle* [catalogue d'exposition], Paris : Centre Pompidou.
- DUROZOI, Gérard et André ROUSSEL (1997). *Dictionnaire de philosophie*. Paris : Nathan.
- DYSON, France (2009). *Sounding New Media: Immersion and Embodiment in the Arts and Culture*, Berkeley: University of California Press.

- ELKINS, James (1997), *The Object Stares Back: on the Nature of Seeing*, San Diego : Harcourt Brace.
- ELOY, Céline (2014). *Rendre l'audible tangible. La muséalisation de l'art sonore. État des lieux et perspectives français*, thèse de doctorat, Liège : Université de Liège.
- EMMERSON, Simon ([2000] 2016). *Music, Electronic Media and Culture*, Londres/New York : Routledge.
- ERLMANN, Veit (2004). *Hearing Cultures. Essays on Sounds, Listening and Modernity*, Oxford/New York : Berg.
- ERLMANN, Veit (2010). *Reason and Resonance: A History of Modern Aurality*, New York : Zone Books.
- FLICHY, Patrice (1991). *Les industries de l'imaginaire : pour une analyse économique des médias*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.
- FOUCAULT, Michel (1969). *L'archéologie du savoir*, Paris : Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1975). *Surveiller et punir*, Paris : Gallimard.
- FRASER, Marie (2011). *Anri Sala* [catalogue d'exposition], Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.
- FREEDBERG, David (1998). *Le pouvoir des images*, Paris : Gérard Monfort.
- FRIEDBERG, Anne (1993). *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, Berkeley : University of California Press.
- FRITH, Simon (1996). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Cambridge : Harvard University Press.
- GERVAIS, Raymond (1990). *Les Disques de l'imaginaire*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.
- GINGRAS, Nicole (2003). *Le son dans l'art contemporain canadien*, Montréal : Éditions Artextes.
- GINGRAS, Nicole (2004). *Frottements : objets et surfaces sonores* [catalogue d'exposition], Québec : Musée national des beaux-arts du Québec.
- GIRARD, Johan (2012). *Le sillon du disque et l'écoute rapprochée dans L'art de très près : détail et proximité*, Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- GLICENSTEIN, Jérôme (2009). *L'art : une histoire d'expositions*, Paris : Presses universitaires de France.

- GOLDFARB, Hilliard et Nathalie BONDIL (2013). *Splendore a Venezia : art et musique de la Renaissance au baroque dans la Sérénissime* [catalogue d'exposition], Paris/Montréal : Hazan/Musée des beaux-arts de Montréal.
- GRAHAM, Beryl et Sarah COOK (2010). *Rethinking Curating. Art after New Media*, Cambridge : MIT Press.
- GRAJEDA, Anthony A. (2001). *Machines of the Audible: A Cultural History of Sound, Technology, and a Listening Subject*, Ph. D., Milwaukee : University of Wisconsin.
- GRAMMOND, Peter (dir.) (1991). *The Oxford Companion to Popular Music*, Oxford : Oxford University Press.
- GRAU, Oliver (2003). *Virtual Art: Form Illusion to Immersion*, Cambridge : MIT Press.
- GREENBERG, Clement (1988). *Art et culture : essais critiques*, Paris : Macula.
- GREENBERG, Reesa, FERGUSON, Bruce W. et Sandy NAIRNE (dir.) (1996). *Thinking About Exhibitions*, Londres/New York : Routledge.
- GRIFFITHS, Alison (2003). *Media Technology and Museum Display: A Century of Accommodation and Conflict*, Cambridge : MIT Press.
- GRIFFITHS, Alison (2008). *Shivers Down Your Spine: Cinema, Museums and the Immersive View*, New York : Columbia University Press.
- GROENENBOOM, Richard *et al.* (2008). *Sonic Youth Etc.: Sensational Fix* [catalogue d'exposition], Köln : König.
- GROSSI, Frédéric (2015). *Ragnar Kjartansson* [catalogue d'exposition], Paris : Palais de Tokyo.
- GUIBERT, G r me (1998). *Les Nouveaux courants musicaux : simples produits des industries culturelles*, Nantes : Mélanie S teun.
- GUILBAULT, Serge (1988). *Comment New York vola l'idée de l'art moderne : expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Nîmes : J. Chambon.
- GUILBAULT, Serge (2000). *Globalization and the Age of « Boutique Art »* [catalogue d'exposition], Havana : Bienal de La Habana.
- HATFIELD, Jackie et Stephen LITTMAN (2006). *Experimental Film and Video: An Anthology*, Eastleigh/Bloomington : John Libbey Pub.
- HEIN, Hilde (2000). *The Museum in Transition: A Philosophical Perspective*, Washington, D.C. : Smithsonian Institution Press.

- HENNING, Michelle (2006). *Museum, Media and Cultural Theory*, New York, Maidenhead : Open University Press.
- HERBERT, Ruth (2011). *Everyday Music Listening: Absorption, Dissociation and Trancing* Ashgate, Farnham et Burlington : Ashgate.
- HIGGINS, Steven (2006). *Still Moving. The Film and Media Collections of The Museum of Modern Art*, New York : The Museum of Modern Art.
- HOLLEIN, Max, JØRGENSEN, Jesper N. et Knut ASDAM (2002). *Frequenzen [Hz] : audiovisuelle Räume / Frequencies [Hz] : Audiovisual Spaces* [catalogue d'exposition], Ostfildern : Hatje Cantz.
- HOLLOERWEGER, F. (2011). *The Revolution is Hear! Sound Art, the Everyday and Aural Awareness*, Ph. D., Belfast : Queen's University.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean (1994). *Museums and their Visitors*, Londres/New York : Routledge.
- HUNTER, Sam (1984). *The Museum of Modern Art, New York: the History and the Collection*, New York : H.N. Abrams/Museum of Modern Art.
- HUTSON, William Moran (2015). *Sonic Affects: Experimental Electronic Music in Sound Art, Cinema, and Performance*, Ph. D., Los Angeles : University of California.
- IHDE, Don (2007). *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*, Albany : State University of New York Press.
- IWASCHKIN, Roman ([1986] 2016). *Popular Music. A Reference Guide*, Londres/New York : Routledge.
- JAY, Martin (1993). *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in the Twentieth-Century French Thought*, Berkeley : University of California Press.
- JENKS, Chris (1995). *Visual Culture*, Londres/New York : Routledge.
- JOHNSTONE, Lesley (2015). *Patrick Bernatchez : les temps inachevés* [catalogue d'exposition], Luxembourg : Casino Luxembourg.
- JONES, Caroline A. (2005). *Eyes Sight Alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, Chicago : The University of Chicago Press.
- JONES, Michael L. (2012). *The Music Industries: From Conception to Consumption*, New York : Palgrave Macmillan.

- KAHN, Douglas et Gregory WHITEHEAD (dir.) (1992). *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*, Cambridge : MIT Press.
- KAHN, Douglas ([1999] 2001). *Noise Water Meat: A History of Sound in the Arts*, Cambridge : MIT Press.
- KARP, Ivan et Steven D. LAVINE (dir.) (1991). *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington et Londres : Smithsonian Institution Press.
- KARP, Ivan, BUNTINX Gustavo, KISHENBLATT-GIMBLETT Barbara, RASSOOL, Ciraj *et al.* (2006). *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*, Durham : Duke University Press.
- KASSABIAN, Anahid (2013). *Ubiquitous Listening. Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*, Berkeley : University of California Press.
- KATZ, Mark (2004). *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, Berkeley/Los Angeles : University of California Press.
- KELLY, Caleb (2009). *Cracked Media: The Sound of Malfunction*, Cambridge : MIT Press.
- KELLY, Caleb (2011). *Sound*, Londres/Cambridge : Whitechapel Gallery/MIT Press.
- KELLY, Caleb (2017). *Gallery Sound*, New York : Bloomsbury.
- KIM-COHEN, Seth (2009). *In the Blink of an Ear. Toward a Non-Cochlear Sonic Art*, New York : Continuum.
- KIM-COHEN, Seth (2013). *Against Ambience*, Bloomsbury, [livre électronique].
- KWON, Miwon (2002). *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge : MIT Press.
- LABELLE, Brandon (2004). *Site Specific Sound*, Los Angeles : Errant Bodies Press.
- LABELLE, Brandon (2006). *Background Noise: Perspectives on Sound Art*, New York : Continuum Books.
- LABELLE, Brandon (2010). *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*, New York : Continuum Books.
- LABELLE, Brandon et Claudia MARTINHO (dir.) (2011). *Site of Sound #2: of Architecture and the Ear*, Berlin: Errant Bodies Press.

- LACEY, Kate (2013). *Listening Publics: The Politics and Experience of Listening in the Media Age*, Cambridge : Polity.
- LANDER, Dan et Micah LEXIER (dir.) (1990). *Sound by Artists*, Toronto/Banff : Art Métropole et Walter Phillips Gallery.
- LATOURE, Bruno et Peter WEIBEL (dir.) (2002). *Iconoclasm : Pour en finir avec la guerre des images* [catalogue d'exposition], Karlsruhe : Zentrum für Kunst und Medientechnologie.
- LATOURE, Bruno et Peter WEIBEL (dir.) (2005). *Making Things Public: Atmospheres of Democracy* [catalogue d'exposition], Karlsruhe : Zentrum für Kunst und Medientechnologie.
- LEMIEUX, Alexis (2016). *Les formes axiologique, fantomatique et poétique de l'errance à l'oeuvre dans les films de Fernand Bélanger*, M. A., Montréal : Université du Québec à Montréal.
- LICHT, Alan (2007). *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*, New York : Rizzoli.
- LIEFOOGHE, Christine (2015). *L'économie créative et ses territoires : enjeux et débats*, Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- LIVET, Anne et Germano CELANT (1977). *The Record As Artwork: From Futurism to Conceptual Art* [catalogue d'exposition], Fort Worth : Fort Worth Art Museum.
- LONDON, Barbara et Anne HILDE NESET (2013). *Soundings: A Contemporary Score* [catalogue d'exposition], New York : Museum of Modern Art.
- LORENTE, Jesús Pedro (2011). *The Museums of Contemporary Art : Notion and Development*, traduit de l'espagnol par Rosa Anía et Noel Murphy, Farnham/Surrey : Ashgate.
- LOUGHLIN, Margaret (2013). *The Presentation and Marketing of Contemporary Sound Art*, M.A., New York : State University of New York.
- LUKE, Timothy W. (2002). *Museum Politics: Power Plays at the Exhibition*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MACDONALD, Sharon *et al.* (2015). *The International Handbooks of Museum Studies*, Chichester, West Sussex : John Wiley & Sons Ltd.
- MAIRESSE, François (2002). *Le musée, temple spectaculaire*, Lyon : Presses universitaires de Lyon.
- MAIRESSE, François et André DESVALLÉES (2007). *Vers une redéfinition du musée ?*, Paris : L'Harmattan.
- MAIRESSE, François (2014). *Le culte des musées*, Bruxelles : Académie royale de Belgique.

- MAISONNEUVE, Sophie (2009). *L'invention du disque, 1877-1949 : genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris : Éditions des archives contemporaines.
- MALM, Magdalena et Annika WIK (2012). *Imagining the Audience : Viewing positions in Curatorial and Artistic Practice*, Stockholm : Swedish Exhibition Agency.
- MANOVICH, Lev (2001). *The Language of New Media*. Cambridge : MIT Press.
- MARCHESSAULT, Janine et Susan LORD (2007). *Fluid Screens, Expanded Cinema*, Toronto : University of Toronto Press.
- MARTEL, Frédéric (2006). *De la culture en Amérique*, Paris : Gallimard.
- MATTHEWS, Jacob T. (2006). *Industrie musicale, médiations et idéologies. Pour une approche critique réactualisée des « musiques actuelles »*, Ph. D., Bordeaux : Université de Bordeaux 3.
- MCCLELLAN, Andrew (dir.) (2003). *Art and Its Publics*, Oxford : Blackwell.
- MCCLELLAN, Andrew (2008). *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, Berkeley: University of California Press.
- MERIC, Renaud (2012). *Appréhender l'espace sonore. L'écoute entre perception et imagination*, Paris : L'Harmattan.
- MERRILL, Julia (dir.) (2017). *Popular Music Studies Today : Proceedings of the International Association for the Study of Popular Music 2017* [publication de conférence], Wiesbaden : Springer.
- MICHAUD, Philippe-Alain (2006). *Le Mouvement des images* [catalogue d'exposition], Paris : Centre Pompidou.
- MILNER, Greg (2010). *Perfecting Sound Forever: An Aural History of Recorded Music*, New York : Farrar, Straus and Giroux.
- MITCHELL, W.T.J. (2005). *What Do Pictures Want?: The Live and Loves of Images*, Chicago : University of Chicago Press.
- MOLON, Dominic et Diedrich DIEDERICHSEN (2007). *Sympathy for the Devil : Art and Rock and Roll since 1967* [catalogue d'exposition], Chicago : Museum of Contemporary Art.
- MONTI, Francesca et Suzanne Keene (2012). *Museums and their Silent Objects: Designing Effective Exhibitions*, Burlington : Ashgate.
- MOORE, Kevin (1997). *Museums and Popular Culture*, Londres : Leicester University Press.

- MORRIS, Catherine (2006). *9 Evenings Reconsidered : Art, Theatre, and Engineering*, Cambridge : MIT List Visual Arts Center.
- MOWITT, John (2015). *Sounds: The Ambient Humanities*, Berkeley : University of California Press.
- MOXEY, Keith (2007). *Visual Studies. The Fundamentals*, Malden : Wiley-Blackwell Publishing.
- NANCY, Jean-Luc (2002). *À l'écoute*, Paris : Gallilée.
- NEWHOUSE, Victoria (2005). *Art and the Power of Placement*, New York : Monacelli Press.
- NICHOLLS, David (2002). *The Cambridge Companion to John Cage*, Cambridge/New York : Cambridge University Press.
- NOVAK, David et Matt SAKAKEENY (2015). *Keywords in Sound*, Durham/London : Duke University Press.
- O'DOHERTY, Brian ([1976, 1986] 2008). *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich : JRP Ringier.
- OLVEIRA, Manuel (1999). *Lost in Sound* [catalogue d'exposition], Santiago de Compostelaimma : Centro Galego de Arte Contemporánea.
- ONG, Walter J. (1982). *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Londres/New York : Routledge.
- OUZOUNIAN, Gascia (2008). *Sound Art and Spatial Practices: Situating Sound Installation Art Since 1958*, Ph. D., San Diego : University of California.
- PAGÉ, Susanne (dir.) (1980). *Écouter par les yeux : objets et environnements sonores* [catalogue d'exposition], Paris : ARC.
- PAÏNI, Dominique (2002). *Le temps exposé : le cinéma de la salle au musée*, Paris : Cahiers du cinéma.
- PARIS, Jean (1965). *L'espace et le regard*, Paris : Seuil.
- POINSOT, Jean-Marc ([1999] 2008). *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*, Genève : Les Presses du réel.
- POSCHARDT, Ulf (1998). *DJ Culture*, Londres : Quartet Books.
- PREZIOZI, Donald (1998). *The Art of Art History*, Oxford : Oxford University Press.

- PREZIOSI, Donald et Claire FARAGO (dir.) (2004), *Grasping the World: The Idea of Museum*, Aldershot : Ashgate Publishing.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostome (1815). *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art...*, Paris : Crapelet.
- RECTANUS, Mark W. (2002). *Culture Incorporated: Museums, Artists and Corporate Sponsorships* [livre électronique], Minneapolis : University of Minnesota Press.
- REVEL, Judith (2008). *Dictionnaire Foucault*, Paris : Ellipses.
- REYNOLDS, Simon (2011). *Retromania: Pop Culture's Addiction to its Own Past*, Londres/NewYork : Farber & Farber.
- RINDER Lawrence et Debra SINGER (dir.) (2001a). *BitStreams* [catalogue d'exposition], Whitney Museum of American Art, [en ligne], <http://whitney.org/www/bitstreams/content.html>. Consulté le 1er novembre 2017.
- RIPLEY, Colin (dir.) (2008). *In the Place of Sound: Architecture|Music|Acoustics*, Cambridge : Cambridge Scholars Press.
- ROSS, Barbara (1995). *The Museum of Modern Art at Mid-Century and Change*, New York : Museum of Modern Art.
- RUSSOLO, Luigi (1975). *L'art des bruits*, Lausanne : L'Age d'Homme.
- RUTTER, Paul (2016). *The Music Industry Handbook*, Londres/New York : Routledge.
- SCHAEFFER, Pierre (1966). *Traité des objets musicaux. Essais interdisciplinaires*, Paris : Seuil.
- SCHAFER, R. Murray ([1977] 1994). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester : Destiny Books.
- SCHOONMAKER, Trevor (2011). *The Record. Contemporary Art and Vinyl* [catalogue d'exposition], Durham : Nasher Museum of Art at Duke University.
- SCHULZ, Bernd (2002). *Resonances: Aspects of Sound Art*, Heidelberg : Kehrer.
- SCRUTON, Roger (1997). *The Aesthetics of Music*, Oxford : Oxford University Press.
- SHERMAN, Daniel J. et Irit ROGOFF (dir.) (1994). *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, Minneapolis : University of Minnesota Press.
- SIISIÄINEN, Lauri (2013). *Foucault & the Politics of Hearing*, New York/Londres : Routledge.

- SIROIS-ROULEAU, Dominique (2014). *Le Mythe de la disparition de l'objet : la réévaluation de la notion d'objet dans l'esthétique contemporaine*, Ph. D., Montréal : Université du Québec à Montréal.
- SMITH, Robert et Bob WILHITE (1979). *Sound : an Exhibition of Sound Sculpture Instruments Building and Acoustically Tuned Spaces* [catalogue d'exposition], Los Angeles : Los Angeles Institute of Contemporary Art.
- SOURIAU, Étienne (1990). *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : Presses universitaires de France.
- STANISZEWSKI, Mary Anne (1999). *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge : MIT Press.
- STERNE, Jonathan (2003). *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham : Duke University Press.
- STERNE, Jonathan (2012a). *MP3: The Meaning of a Format*, Durham : Duke University Press.
- ST JOHN, Graham (dir.) (2017). *Weekend Societies: Electronic Dance Music Festivals and Event-Cultures*, New York : Bloomsbury Academic.
- STURKEN, Marita and Lisa CARTWRIGHT (2009). *Practices of Looking: an Introduction to Visual Culture*, Oxford : Oxford University Press.
- SZENDY, Peter et Jean-Luc NANCY (2001). *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris : Minuit.
- SZENDY, Peter (2007). *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage*, Paris : Gallimard.
- TESTER, Keith (dir.) (1994). *The Flâneur*, Londres/New York : Routledge.
- THOMPSON, Emily (2002). *The Soundscape of Modernity*, Cambridge : MIT Press.
- THRALL SOBY, James (1947). *The Museum of Modern Art*, New York : The Museum of Modern Art.
- TOOP, David (2000). *Sonic Boom: The Art of Sound* [catalogue d'exposition], Londres : Hayward Gallery.
- UROSZKIE, Andrew V. (2014). *Between the Black Box and the White Cube. Expanded Cinema and Postwar Art*, Chicago : University of Chicago Press.
- VAN ASSCHE, Christine (dir.) (2002a). *Sonic Process. Une nouvelle géographie des sons* [catalogue d'exposition], Paris : Centre Pompidou.

- VOEGELIN, Salomé (2010). *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*, New York : Continuum.
- VON MAUR, Karin et Friedrich Teja BACK (1985). *Vom Klang der Bilder: Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts* [catalogue d'exposition], Munich : Prestel.
- WASSON, Haidee (2005). *Museum Movies: The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, Berkeley : University of California Press.
- WERNER, Paul (2005). *Museum, Inc.: Inside the Global Art World*, Chicago : Prickly Paradigm.
- WHITE, Lauren A. (2008). *Branding Contemporary Art Museums in the United States*, M. A., New York : State University of New York.
- WILLIS, Jonathan (2010). *Church Music and Protestantism in Post-Reformation England. Discourses, Sites and Identities*, New York/Londres : Routledge.
- WISHART, Trevor (1996). *On Sonic Art*, Newark : Harwood Academic Publishers.
- WITCOMB, Andrea (2003). *Re-imagining the Museum: Beyond the Mausoleum*, Londres/New York : Routledge.
- YOUNGBLOOD, Gene (1970). *Expanded Cinema*, New York : Dutton.
- ZIELINSKI, Siegfried (2006). *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means. Electronic Culture-history, Theory, Practice*, Cambridge : MIT Press.

b. Chapitres de livres

- ALPERS, Svetlana (1991). « The Museum as a Way of Seeing », Ivan Karp et Steven D. Lavine (dir.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington/Londres : Smithsonian Institution Press, pp. 25–32.
- ANG, Ien (2015). « Change and Continuity: Art Museums and the Reproduction of Museumness », Sharon Macdonald *et al.*, *The International Handbooks of Museum Studies*, Chichester/West Sussex : John Wiley & Sons Ltd., vol. 1, pp. 211–231.
- AUGOYARD, Jean-François (septembre 1978). *Les pratiques d'habiter à travers les phénomènes sonores : contribution à une critique de l'habitat* [Rapport de recherche] 02, CRESSON, [en ligne], <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00685590/document>. Consulté le 1er novembre 2017.

- AUSLANDER, Philip (2004). « Looking at Records », Jim Drobnick, *Aural Cultures*, Toronto : YYZ Books.
- BANN, Stephen (1995). « The Cabinet of Curiosity as a Model of Visual Display: a Note of the Genealogy of Contemporary Art Museum », Christine Bernier (dir.), *Définitions de la culture visuelle. Revoir la New Art History*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, pp. 61–70.
- BAXANDALL, Michael (1991). « Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects », Ivan Karp et Steven D. Lavine (dir.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington/Londres : Smithsonian Institution Press, pp. 33–41.
- BELTING, Hans (2007). « Contemporary Art and the Museum in the Global Age », Peter Weibel et Andrea Buddensieg (dir.), *Contemporary Art and the Museum: a Global Perspective*, Ostfildern : Hatje Cantz, pp. 16–42.
- BENNETT, Tony (2015). « Thinking (with) Museums: From Exhibitionary Complex to Governmental Assemblage », Sharon Macdonald *et al.*, *The International Handbooks of Museum Studies*, Chichester/West Sussex : John Wiley & Sons Ltd., vol. 1, pp. 3–20.
- BENNETT, Samantha (2016). « The Listener as Remixer: Mix Stems in Online Fan Community and Competition Contexts », Sheila Whiteley et Shara Rambarran, *The Oxford Handbook of Music and Virtuality*, New York : Oxford University Press, pp. 355–376.
- BERLAND, Jody (2012). « Contradicting Media: Toward a Political Phenomenology of Listening », Jonathan Sterne (dir.), *The Sound Studies Reader*, Londres/New York : Routledge, pp. 40–47.
- BLACK, Graham (2015). « Developing Audiences for the Twenty-First-Century Museum », Sharon Macdonald *et al.*, *The International Handbooks of Museum Studies*, Chichester/West Sussex : John Wiley & Sons Ltd., vol. 2, pp. 123–151.
- BORN, Georgina (2009). « Afterword Recording: From Reproduction to Representation to Remediation », Nicolas Cook *et al.*, *The Cambridge Companion to Recorded Music*, Cambridge/New York : Cambridge University Press, pp. 286–304.
- BOUCHARD, Karine et Érika WICKY (avril 2014). « Description et olfaction de l'art contemporain : les mutations de la critique d'art », *Marges, revue d'art contemporain*, numéro hors série.
- BRUCE, Chris (2006). « Spectacle and Democracy: Experience Music Project as a Post-Museum », Janet Marstine, *New Museum Theory and Practice: an Introduction*, Malden : Wiley-Blackwell Publishing, pp. 130–151.

- BULL, Michael et Les BACK (2003). « Introduction: Into Sound », Michael Bull et Les Back (dir.), *The Auditory Culture Reader*, Oxford/New York : Berg, pp. 1–18.
- BULL, Michael (2004). « Thinking about Sound, Proximity, and Distance in Western Experience: The Case of Odysseus's Walkman », Veil Erlmann (dir.), *Hearing Cultures. Essays on Sounds, Listening and Modernity*, Oxford/New York : Berg, pp. 173–190.
- CARDINAL, Serge, ALLARD, Martin et Louis COMTOIS (2002). « La musicalité d'une bande sonore. À propos de l'invention d'un paysage », Réal Larochelle, *Écouter le cinéma*. Montréal : 400 coups, pp. 158–174.
- CLARKE, Eric F. (2013). « Music, Space and Subjectivity », Georgina Born (dir.), *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*, Cambridge/New York : Cambridge University Press, pp. 90–110.
- CLUETT, Seth (2014). « Ephemeral, Immersive, Invasive. Sound as Curatorial Theme, 1966–2013 », Nina Levent et Alvaro Pascual-Leone (dir.), *The Multisensory Museum. Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space*, Plymouth : Rowan and Littlefield, pp. 109–118.
- COLLINS, Nick et Julio D'ESCRIVÁN (2007). « Introduction », Nick Collins et Julio d'Escriván (dir.), *The Cambridge Companion to Electronic Music*, Cambridge/New York : Cambridge University Press, pp. 1–4.
- COX, Rupert (2015). « There's Something in the Air: Sound in the Museum », Sharon Macdonald *et al.*, *The International Handbooks of Museum Studies*, Chichester/West Sussex : John Wiley & Sons Ltd., vol. 3, pp. 215–234.
- CUBITT, Sean (1996). « Sound: The Distances », Christine Bernier (dir.), *Utopies modernistes. Postformalisme et pureté de la vision*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, pp. 97–112.
- DAGOINET, François (2002). « Perspectives pour le public du musée? », *Musée en mutation : actes du colloque international tenu au Musée d'art et d'histoire de Genève les 11 et 12 mai 2000*, Musée d'art et d'histoire, Haute école d'arts appliqués, Genève : Musée d'art et d'histoire/Georg Éditeur, pp. 99–106.
- DAVALLON, Jean (2002). « Médiation et représentation du public dans le musée », *Musée en mutation : actes du colloque international tenu au Musée d'art et d'histoire de Genève les 11 et 12 mai 2000*, Musée d'art et d'histoire, Haute école d'arts appliqués, Genève : Musée d'art et d'histoire/Georg Éditeur, pp. 107–118.
- DERCON, Chris (2000). « Still/A Novel », Annette W. Balkema et Henk P. Slager (dir.), *Screen-based Art*, Amsterdam/Atlanta : Lier and Boog, pp. 99–117.
- DIEDERICHSEN, Diedrich (2002a). « La musique électronique numérique entre pop et pure médialité (stratégies paradoxales du refus de la sémantique) », Christine Van Assche (dir.),

- Sonic Process. Une nouvelle géographie des sons* [catalogue d'exposition], Paris : Centre Pompidou, pp. 51–59.
- DROBNICK, Jim (2004). « Listening Awry », Jim Drobnik (dir.), *Aural Cultures*, Toronto : YYZ Books, pp. 9–18.
- DUDLEY, Sandra H. (dir.) (2010). « Museum materialities: objects, sense and feeling », *Museum Materialities. Object, Engagements, Interpretations*, Londres/New York : Routledge, pp. 1–18.
- DUNCAN, Carol et Allan WALLACH (2004). « The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis », Donald Preziosi et Claire Farago (dir.), *Grasping the World: The Idea of Museum*, Aldershot : Ashgate Publishing, pp. 483–500.
- DURING, Élie (2002a). « Appropriations. Mort de l'auteur dans les musiques électroniques », Christine Van Assche (dir.), *Sonic Process. Une nouvelle géographie des sons* [catalogue d'exposition], Paris : Centre Pompidou, pp. 93–106.
- DYSON, France (2017). « Institutionalized Sound », Marcel Cobussen, Vincent Meelberg et Barry Truax (dir.), *Sounding Art*, Londres/New York : Routledge, pp. 125–134.
- FERNÁNDEZ-BLANCO, Victor et Juan PRIETO-RODRIGUEZ (2011), « Museums », Ruth Towse (dir.), *A Handbook of Cultural Economics*, Cheltenham : Edward Elgar, pp. 282–288.
- FISHER, Jennifer (2004). « Speeches of Display: Museum Audioguides by Artists », Jim Drobnik (dir.), *Aural Cultures*, Toronto : YYZ Books, pp. 49–62.
- FOUCAULT, Michel ([1966] 1994). « Message ou Bruit ? », *Dits et écrits*, Paris : Gallimard, pp. 557–560.
- FOUCAULT, Michel (1968). « Distance, Aspect, Origine », *Théorie d'ensemble*. Paris : Seuil, pp. 11–24.
- FRASER, Marie (2011). « Performer le temps, performer l'espace », *La Triennale québécoise 2011. Le travail qui nous attend*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, pp. 37–46.
- FREY, Bruno S. (2003). « Superstar Museums: An Economic Analysis », *Arts & Economics: Analysis & Cultural Policy*, Berlin/Heidelberg : Springer Berlin Heidelberg, pp. 49–66.
- FREY, Bruno S. et Stephan MEIER (2006). « The Economics of Museums », Victor A. Ginsburgh et David Throsby (dir.), *Handbook of the Economics of Art and Culture*, vol. 1, pp. 1017–1047.

- GOODMAN, David (2010). « Distracted Listening: On Not Making Sound Choices in the 1930s », David Suisman et Susan Strasser (dir.), *Sound in the Age of Mechanical Reproduction*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, pp. 15–46.
- GRANT-DAVIE, Keith (2013). « Rhetorical Uses of Silence and Spaces », Leslie Boldt, Corrado Federici et Ernesto Virgulti, *Silence and the Silenced: Interdisciplinary Perspectives*. New York : Peter Lang, pp. 1–12.
- GREENBLATT, Stephen (1991). « Resonance and Wonder », Ivan Karp et Steven D. Lavine (dir.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington/Londres : Smithsonian Institution Press, pp. 42–56.
- GRONOW, Pekka ([1983] 2004). « The Record Industry: The Growth of a Mass Medium », Simon Frith, *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, pp. 108–129.
- HÄCHLER, Beat (2015). « Museum as Spaces of the Present: The Case for Social Scenography », Sharon Macdonald *et al.*, *The International Handbooks of Museum Studies*, Chichester/West Sussex : John Wiley & Sons Ltd., vol. 2., pp. 349–370.
- HEIN, Hilde (2006). « Assuming Responsibility: Lessons from Aesthetics », Hugh H. Genoways, *Museum Philosophy for the Twenty-First Century*, Lanham : Altamira Press, pp. 1–9.
- HERBERT, Ruth (2017). « Sonic Subjectivities », Vincent Corbussen, Vincent Meelberg et Barry Truax (dir.), *Sounding Art*, Londres/New York : Routledge, pp. 223–234.
- HETHERINGTON, Kevin (2015). « Foucault and the Museums », Sharon Macdonald *et al.*, *The International Handbooks of Museum Studies*, Chichester/West Sussex : John Wiley & Sons Ltd., vol. 1, pp. 21–40.
- HEUZÉ, Bruno (2002a). « Home studio », Christine Van Assche (dir.), *Sonic Process. Une nouvelle géographie des sons* [catalogue d'exposition], Paris : Centre Pompidou, pp. 61–69.
- HOSKINS Andrew et Amy HOLDSWORTH (2015). « Media Archaeology of/in the Museum », Sharon Macdonald *et al.*, *The International Handbooks of Museum Studies*, Chichester/West Sussex : John Wiley & Sons Ltd., pp. 23–41.
- JOHNSTONE, Lesley (2011). « L'exposition, un site où tout peu arriver », *La Triennale québécoise 2011. Le travail qui nous attend*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, pp. 25–37.
- KATZ, Mark (2011). « The Amateur in the Age of Mechanical Music », Trevor Pinch et Karin Bijsterveld (dir.), *The Oxford Handbook of Sound Studies*, Oxford : Oxford University Press, pp. 459–479.

- KIHM, Christophe (2004a). « Agencements musico-plastiques. Discours critiques et pratiques artistiques contemporaines », Sophie Duplaix et Marcella Lista, *Sons & lumières. Une histoire du son dans l'art du XXe siècle* [catalogue d'exposition], Paris : Centre Pompidou, pp. 103–111.
- LABELLE, Brandon (2012), « Auditory Relations », Jonathan Sterne, *The Sound Studies Reader*, Londres/New York : Routledge, pp. 468–474.
- LACEY, Kate (2017). « Auditory Capital, Media Publics and the Sounding Arts », Marcel Cobussen, Vincent Meelberg et Barry Truax (dir.), *Sounding Art*, Londres/New York : Routledge, pp. 213–221.
- LAMOUREUX, Johanne (2006). « Seeing Through Art History: Showing Scars of Legibility », Donald Preziosi, *In the Aftermath of Art History. Ethics, Aesthetics, Politics*, Londres/New York : Routledge, pp. 131–154.
- LE GRICE, Malcolm (2011). « Time and the Spectator in the Experience of Expanded Cinema », A.L. Rees *et al.*, *Expanded Cinema: Art, Performance, Film*, London : Tate Publishing, pp. 160–170.
- LEVENT Nina et Alvaro PASCUAL-LEONE (dir.) (2014). « Introduction », *The Multisensory Museum. Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space*, Plymouth : Rowan and Littlefield, pp. 13–26.
- MACDONALD, Sharon (2007). « Exhibitions of Power and Powers of Exhibition: an Introduction to the Politics of Display », Sharon Macdonald *et al.*, *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*, Londres/New York : Routledge, pp. 1–24.
- MALEUVRE, Didier (2006). « A Plea for Silence: Putting Art Back into the Art Museum », Hugh H. Genoways, *Museum Philosophy for the Twenty-First Century*, Lanham : Altamira Press, pp. 165–176.
- MEINTJES, Louise (2012), « The Recording Studio as Fetish », Jonathan Sterne (dir.), *The Sound Studies Reader*, Londres/New York : Routledge, pp. 265–282.
- MOWITT, John (2012). « The Sound of Music in the Era of its Electronic Reproducibility », Jonathan Sterne (dir.), *The Sound Study Reader*, Londres/New York : Routledge, pp. 215–224.
- NEWMAN, Michael (2009). « Moving Image in the Gallery Since 1990s », Stuart Comer (dir.), *Film and Video Art*, London : Tate, pp. 86–121.
- OUZOUNIAN, Gascia (2013). « Sound Installation Art: From Spatial Poetics to Politics, Aesthetics to Ethics », Georgina Born (dir.), *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*, Cambridge/New York : Cambridge University Press, pp. 73–89.

- PREZIOSI, Donald (1994). « Modernity Again: the Museum as Trompe-l'oeil », Peter Brunette et David Wills (dir.), *Deconstruction and the Visual Arts*, Cambridge/New York : Cambridge University Press, pp. 141–150.
- PRIOR, Nick (2003). « Having One's Tate and Eating it: Transformations of the Museum in a Hypermodern Era », Andrew McClellan (dir.), *Art and Its Publics*, Oxford : Blackwell, pp. 51–76.
- RECTANUS, Mark W. (2006). « Globalization: Incorporating the Museum », Sharon Macdonald *et al.*, *A Companion to Museum Studies*, Malden/Oxford : Blackwell Pub, pp. 381–397.
- RECTANUS, Mark W. (2015). « Moving Out: Museums, Mobility, and Urban Spaces », Sharon Macdonald *et al.*, *The International Handbooks of Museum Studies*, Chichester/West Sussex : John Wiley & Sons Ltd., vol. 4, pp. 527–552.
- REES, A.L. (2011). « Expanded Cinema and Narrative: A Troubled History », A.L. Rees *et al.* *Expanded Cinema: Art, Performance, Film*, London : Tate Publishing, pp. 12–23.
- SAUMAREZ-SMITH, Charles (1989). « Museums, Artefacts and Meanings », Peter Vergo (dir.), *The New Museology*, Londres : Reaktion Books, pp. 6–21.
- SCHEDDEL, Margaret (2007). « Electronic Music and the Studio », Nick Collins et Julio d'Escriván (dir.), *The Cambridge Companion to Electronic Music*, Cambridge/New York : Cambridge University Press, pp. 24–37.
- SHANNON, Louise (2014). « Curating Emerging Art and Design at the Victoria and Albert Museum », Beryl Graham (dir.), *New Collecting: Exhibiting and Audiences after New Media Art*, New York/Londres : Routledge, pp. 171–182.
- SILVERSTONE, Roger (1994), « The Medium is the Museum: on Objects and Logics in Times and Spaces », Roger Miles et Lauro Zavala (dir.), *Towards the Museum of the Future. New European Perspectives*, New York : Routledge, pp. 161–176.
- SINGER, Debra (2001), « Bending/Breaking/Building: The Resonance of Digital Technologies in Experimental Sound », Lawrence Rinder et Debra Singer (dir.), *BitStreams* [catalogue d'exposition], Whitney Museum of American Art, [en ligne], <http://whitney.org/www/bitstreams/content.html>. Consulté le 1er novembre 2017.
- SMITH, Laurajane (2015). « Theorizing Museum and Heritage Visiting », Sharon Macdonald *et al.*, *The International Handbooks of Museum Studies*, Chichester/West Sussex : John Wiley & Sons Ltd., vol. 1, pp. 460–484.
- STERNE, Jonathan et Mitchell AKIYAMA (2011). « The Recording that Never Wanted to be Heard, and Other Stories of Sonification », Trevor Pinch et Karin Bijsterveld (dir.), *The Oxford Handbook of Sound Studies*, Oxford : Oxford University Press, p. 544–560.

- STERNE, Jonathan (2012b). « Sonic Imaginations », Jonathan Sterne (dir.), *The Sound Studies Reader*, Londres/New York : Routledge, pp. 1–18.
- STIKER, Henri-Jacques, « Silence », *Encyclopaedia Universalis*, [en ligne], <https://www.universalis.fr/encyclopedie/silence/>. Consulté le 16 novembre 2017.
- SZENDY, Peter (1998). « Expositions de la musique », Jean-Louis Déotte et Pierre-Damien Huyghe, *Le jeu de l'exposition*, Paris : L'Harmattan, p. 60.
- TAYLOR, Bradley L. (2010). « Reconsidering Digital Surrogates: Toward a Viewer-Orientated Model of the Gallery Experience », Sandra H. Dudley (dir.), *Museum Materialities. Object, Engagements, Interpretations*, Londres/New York : Routledge, pp. 175–184.
- THOMPSON, Emily (2004). « Wiring the World: Acoustical Engineers and the Empire of Sound in the Motion Picture Industry, 1927-1930 », Veil Erlmann (dir.), *Hearing Cultures. Essays on Sounds, Listening and Modernity*, Oxford/New York : Berg, pp. 191–209.
- TOOP, David (2010). « Each Echoing Opening: Each Muffled Closure », David Toop (dir.), *Sinister Resonance. The Mediumship of the Listener*, New York : Continuum, pp. 27–38.
- TOWSE, Ruth (2011), « Creative Industries », Ruth Towse (dir.), *A Handbook of Cultural Economics*, Cheltenham, Glos/Northampton : Edward Elgar, pp. 117–123.
- TURCOT, Laurent (2010). « Promenades et flâneries à Paris du XVII^e au XXI^e siècles : la marche comme construction d'une identité urbaine », Rachel Thomas (dir.), *Marcher en ville. Faire corps, prendre corps, donner corps aux ambiances urbaines*, Paris : Éditions des Archives Contemporaines, pp. 65–84.
- VAN DIJCK, José (2009). « Remembering Songs through Telling Stories: Pop Music as a Resource for Memory », Karin Bijsterveld et José Van Dijck (dir.), *Sound Souvenirs: Audio Technologies, Memory and Cultural Practices*, Amsterdam : Amsterdam University Press, pp. 107–122.
- VOEGELIN, Salomé (2014). « Soundwalking the Museum: A Sonic Journey Through the Visual Display », Nina Levent et Alvaro Pascual-Leone (dir.), *The Multisensory Museum. Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space*, Plymouth : Rowan and Littlefield, pp. 119-130.
- WASSON, Haidee (2015). « The Elastic Museum: Cinema Within and Beyond », Sharon Macdonald *et al.*, *The International Handbooks of Museum Studies*, Chichester/West Sussex : John Wiley & Sons Ltd., vol. 2, pp. 603–627.
- WEBER, Heike (2009). « Taking Your Favorite Sound Along: Portable Audio Technologies for Mobile Music Listening », Karin Bijsterveld et José Van Dijck (dir.), *Sound Souvenirs : Audio Technologies, Memory, and Cultural Practices*, Amsterdam : Amsterdam University Press, pp. 69–82.

WEIBEL, Peter (2007). « Beyond the White Cube », Peter Weibel et Andrea Buddensieg (dir.), *Contemporary Art and the Museum: a Global Perspective*, Ostfildern : Hatje Cantz, pp. 138–149.

WILSON, Elizabeth (1995). « The Invisible Flâneur », Sophie Watson et Katherine Gibson (dir.), *Postmodern Cities and Spaces*, Oxford : Basil Blackwell, pp. 58–79.

ZBIKOWSKI, Dörte (2002). « The Listening Ear: Phenomena of Acoustic Surveillance », Thomas Y. Levin, Rusula Frohne et Peter Weibel, *Ctrl [space] : Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother* [catalogue d'exposition], Karlsruhe/Londres : ZKM - Center for Art and Media/ MIT Press, pp. 32–49.

c. Articles scientifiques

ADORNO, Theodor W. (1941). « On Popular Music », *Studies in Philosophy and Social Science*, n° 9, pp. 17–48.

AUGOYARD, Jean-François (mai-août 1991). « La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère ? », *Le Débat*, n° 65, pp. 51–59.

AUGOYARD, Jean-François (1995). « L'environnement sensible et les ambiances architecturales », *Espaces géographiques*, vol. 24, n° 4, pp. 302–318.

BAKER, Sarah et Jez COLLINS (décembre 2015). « Sustaining Popular Music's Material Culture in Community Archives and Museums », *Academic Journal / International Journal of Heritage Studies*, vol. 22, n° 1, pp. 70–81.

BAKER, Sarah, ISTVANDITY, Laurent et Raphaël NOWAK (janvier 2016). « The Sound of Music Heritage: Curating Popular Music in Music Museums and Exhibitions », *Academic Journal/International Journal of Heritage Studies*, vol. 21, n° 10, pp. 983–996.

BALSOM, Erika (2009). « A Cinema in the Gallery, A Cinema in Ruins », *Screen*, vol. 50, n° 4, pp. 411–427.

BARTMANSKI, Dominik et Ian WOODWARD (2015). « The Vinyl: The Analogue Medium in the Age of Digital Reproduction », *Journal of Consumer Culture*, vol. 15, n° 1, pp. 3–27.

BELAËN, Florence (novembre 2003). « Entre-Médias : liaisons et déliaisons. Les expositions, une technologie de l'immersion », *Médiamorphoses*, n° 9, pp. 98–101.

BIJSTERVELD, Karin (novembre 2015). « Ears-on Exhibitions: Sound in the History Museum », *Public Historian*, vol. 37, n° 4, pp. 73–90.

- BOON, Tim (octobre 2011). « A Walk in the Museum with Michel de Certeau. A Conceptual Helping Hand for Museum Practitioners », *Curator, the Museum Journal*, vol. 54, n° 4, pp. 419–429.
- BOON, Tim (septembre 2015). « Sounding the Field: Recent Works in Sound Studies », *British Journal for the History of Science*, vol. 48, n° 3, pp. 493–502.
- BOUCHARD, Karine (2015). « Sound Recordings in the Art Gallery », *Association for Recorded Sound Collections Journal*, n° 46, pp. 77–85.
- CAMIRAND, Claude (1998). « Le son, élément d'exposition », *Cahiers d'études de l'Avicom*, vol. 5, pp. 8–9.
- CARDINAL, Serge (1995). « Entendre le lieu, comprendre l'espace, écouter la scène », *Protée*, vol. 23, n° 3, pp. 94–99.
- CLARKE, Eric F. (2007). « The Impact of Recording on Listening », *Twentieth-Century Music*, vol. 4, n° 1, pp. 47–70.
- COITEUX, Sylvie et Jean-Michel PASSERAULT (1997). « Exposer le son, quel écho auprès des visiteurs », *La lettre de l'OCIM (Dijon)*, vol. 52, pp. 14–17.
- CONNOR, Steven (21 février 2003). « Ears Have Walls: On Hearing Art » [conférence], *Challenging Ocularcentricity*, Londres : Tate Modern.
- CORBEL, Cécile (2003). « L'intégration du sonore au musée. Quelques expériences muséographiques », *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 16, pp. 73–81.
- COWIE, Elizabeth (2009). « On Documentary Sounds and Images in the Gallery », *Screen*, vol. 50, n° 1, pp. 124–134.
- DALLAIRE, Frédéric (2009). « Les effets du dispositif d'audition sur la réalité sonore et les postures d'écoute » [conférence], *Les dispositifs de médiation : théories, méthodes et enjeux*, Metz/Nancy : Université Paul Verlaine-Metz/Université Nancy 2.
- DALLAIRE, Frédéric (printemps 2014). « Le (re)mixage musical de George Martin et Francis Dhomont : la modulation, le chevauchement, l'interférence », *Intermédialités*, n° 23, « Remixer/Remixing », pp. 1–16, [en ligne], http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2017/12/Dallaire_Remixage.pdf. Consulté le 20 décembre 2017.
- DESHAYES, Sophie (2002). « Audio guides et musées », *La lettre de l'OCIM (Dijon)*, vol. 79, pp. 24–31.
- DIANOCU, Mădălina (2006). « Reflections on an Aesthetics of Touch, Smell and Taste », *Contemporary Aesthetics*, vol. 4, [en ligne], <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=385>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

- DULGUEROVA, Elitza (dir.) (printemps 2010). « Exposer/Displaying », *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, vol. 15, pp. 9–14.
- DUNCAN, Carol et Allan WALLACH (1978). « The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual », *Marxist Perspectives*, vol. 1, n° 4, pp. 28–51.
- ELOY, Céline (2010). « Le son peut-il être spectaculaire ? L'exemple de l'art sonore », *CeROArt*, vol. 5, [en ligne], <http://ceroart.revues.org/1477?lang=en>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- FEATHERSTONE, Mike (1998). « The Flâneur, the City and Virtual Public Life », *Urban Studies*, vol. 35, n° 5-6, pp. 909–925.
- FRODON, Jean-Michel (2006). « Le cinéma au musée. Le grand tournant », *Cahiers du cinéma*, n° 611, p. 8–9.
- HEIMLICH, Joe E., ARGIRO, Carol et Christy FARNBAUCH (avril 2015). « Listening to People Listening to Music: Lessons for Museums », *Curator, the Museum Journal*, vol. 58, n° 2, pp. 195–207.
- HEON, Laura (2005). « In Your Ear: Hearing Art in the Twenty-First Century », *Journal of Organised Sound*, vol. 10, n° 2, pp. 91–96.
- KUBOVY, Michael et David VAN VALKENBURG (2001). « Auditory and Visual Objects », *Cognition*, n° 80, pp. 97–126.
- LABELLE, Brandon (2007). « Short Circuit: Sound Art and The Museum », *Journal BOL*, n° 6, pp. 155–175.
- LAMOUREUX, Johanne (printemps 2010). « L'exposition comme produit dérivé. Marie-Antoinette au Grand Palais », *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, vol. 15, pp. 73–89.
- LEBŒUF, Diane (1998). « La sonographie au musée », *La lettre de l'OCIM (Dijon)*, vol. supplément du n° 57, pp. 42–45.
- LICHT, Alan (avril 2009). « Sound Art: Origins, development and ambiguities », *Organised Sound*, vol. 14, n° 1, pp. 3–10.
- LINK, Stan (2001). « The Work of Reproduction in the Mechanical Aging of an Art: Listening to Noise », *Computer Music Journal*, vol. 25, n° 1, pp. 34–47.
- LORENTE, Jesus Pedro et Nicole MOOLHUIJSEN (mars-avril 2015). « La muséologie critique : entre ruptures et réinterprétations », *La Lettre de l'OCIM. Musées, patrimoine et culture scientifiques et techniques*, vol. 158, pp. 19–24.
- LORTAT-JACOB, Bernard (2003). « Musique et muséographie. Les murs ont des oreilles », *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 16, pp. 95–110.

- MACEDO, Frederico (août 2015). « Investigating Sound in Space: Five Meanings of Space in Music and Sound Art », *Organised Sound*, vol. 20, n° 2, pp. 241–248.
- MAISONNEUVE, Sophie (2014). « L'industrie phonographique et la patrimonialisation de la musique dans la première moitié du XXe siècle », *Le Temps des médias*, vol. 22, n° 1, pp. 1–34, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2014-1-page-77.htm>. Consulté le 10 décembre 2017.
- MARINETTI, Filippo ([1909] 2009). « Manifeste du futurisme », *Inter*, n° 103, p. 6.
- MARTINEZ, Luc (2003). « Oyez! le son s'expose », *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 16, pp. 83–94.
- MILLS, Jean (mai-juin 2009). « Your iPod, Your Art Museum », *Academe*, vol. 95, n° 3, pp. 23–25.
- MROZEK, Bodo (printemps-été 2014). « Écouter l'histoire de la musique. Les disques microsillons comme sources historiques de l'ère du vinyle », *Le Temps des Médias : Revue d'histoire*, vol. 22, n° 1, pp. 1–23, [en ligne], <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2014-1-page-92.html>. Consulté le 20 décembre 2017.
- PAPADAKI, Elena (juillet 2016). « Le geste curatorial et les oeuvres sur écran. L'évolution d'un néologisme vers une tendance majeure », *Revue Proteus*, n° 10, pp. 64–70.
- PAQUETTE, David et Andra McCARTNEY (2012). « Soundwalking and the Bodily Exploration of Places », *Canadian Journal of Communication*, vol. 37, n° 1, pp. 135–145.
- PELTONEN, Matti (été 2004). « From Discourse to "Dispositif": Michel Foucault's Two Histories », *Historical Reflections / Réflexions Historiques*, vol. 30, n° 2, pp. 205–219.
- POINSOT, Jean-Marc (2006). « Le Museum of Modern Art de New York », *Revue de l'art*, vol. 154, pp. 57–70.
- RELYEA, Lane (automne/hiver 2006). « Your Art World: Or, The Limits of Connectivity », *Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry*, vol. 14, pp. 3–8.
- RICCI, Antonello (2003). « Sons en exposition. Une stratégie de l'oreille », *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 16, pp. 111–122.
- SHOGREN, Samuel W. (automne 2001). « MEG, EMP and the Changing History Museum », *History News*, vol. 56, n° 4, pp. 15–16, 18–20.
- SMITH, Harlan (21 août 1914). « Museums of Sounds », *Science*, vol. 40, pp. 273–274.

- SOLOMOS, Makis (2008). « Bruits "entonnés" et sons "convenables" : Russolo et Schaeffer ou la domestication des bruits », *Revue Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, pp. 133–157.
- STERNE, Jonathan (21 mars 2014). « Are People Analog? », Conférence *Sound Plus*, Département d'anglais, Maryland : University of Maryland.
- STOCKER, Michael (1995). « La conception sonore d'une exposition », *Museum International*, vol. 185, pp. 25–28.
- TOBIAS, Evan S. (2014). « From Musical Detectives to DJs: Expanding Aural Skills and Analysis Through Engaging Popular Music and Culture », *General Music Today*, vol. 28, n° 3, pp. 23–27.
- TUURI, Kai et Tuomas EEROLA (2012). « Formulating a Revised Taxonomy for Modes of Listening », *Journal of New Music Research*, vol. 41, n° 2, p. 137–152.
- VOIROL, Olivier (2011). « Retour sur l'industrie culturelle », *Réseaux*, vol. 166, n° 2, p. 127–157.

2. Ressources documentaires sur les expositions : discours officiel et réception

a. Communiqué de presse, documents de médiation et d'archives, dossiers d'exposition

BAILLARGEON (1990) : BAILLARGEON, Stéphane [communiqué de presse] (1990). *Broken Music - Une exposition autour du disque au Musée d'art contemporain de Montréal*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.

BROKEN MUSIC (1990) : [dossier d'exposition] (1990). *Broken Music*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal. Cote du dossier à la médiathèque du musée : EVE/007500 MMAD.

CENTRE POMPIDOU (2004) : [dossier d'exposition] (2004). *Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du XXe siècle*. Cote du dossier au département des archives du musée : RP 2012 036.

CENTRE POMPIDOU (2004) : [ouvrage complémentaire au catalogue d'exposition]. *Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du XXe siècle*. Paris : Éditions du Centre Pompidou.

GEVREY (2002a) : GEVREY, Aurélie [communiqué de presse] (2002a). *Sonic Process. Une nouvelle géographie des sons*, Paris : Centre Pompidou, [en ligne], <https://www.centrepompidou.fr/media/document/19/eb/19ebf565806aaf998af583c176487db7/normal.pdf>. Consulté le 2 novembre 2017.

GEVREY (2002 b) : GEVREY, Aurélie [communiqué de presse] (2002 b). *Sonic Process, une nouvelle géographie des sons, audition*, Paris : Centre Pompidou, [en ligne], <http://www.arpla.fr/canal2/figureblog/wp-pdf/sonicprocess.pdf>. Consulté le 2 novembre 2017.

JACKSON (2008) : JACKSON, Paul [communiqué de presse] (2008). *MoMA Exhibition Looks at Music's Wide-Ranging Influence on Artists, Across Media, Beginning in the 1960s*, New York : Museum of Modern Art, [en ligne], https://www.moma.org/documents/moma_press-release_387170.pdf. Consulté le 2 novembre 2017.

JACKSON et DOYLE (2011) : JACKSON, Paul et Margaret DOYLE (2011). *Looking at Music 3.0 Explores the Influence of Music on Contemporary Art in New York in the 1980s and 1990s and the « Remix Culture »*, New York : Museum of Modern Art, [en ligne], https://www.moma.org/documents/moma_press-release_387229.pdf. Consulté le 2 novembre 2017.

- JACKSON et DOYLE (2015) : JACKSON, Paul et Margaret DOYLE (2015). « MoMA Retrospective of the Singer, Composer, and Musician Björk », New York : Museum of Modern Art, [en ligne], http://press.moma.org/wp-content/files_mf/2_bjork_pressrelease_final_updated.pdf. Consulté le 2 novembre 2017.
- KJARTANSSON (2016) : [dossier d'exposition] (2016). *Ragnar Kjartansson*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal. Cote du dossier de la médiathèque du musée : EVE 000435 MMAD.
- LEGENTIL (2016) : LEGENTIL, Danielle [communiqué de presse] (2016). *Anri Sala*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.
- MACM (2016) : MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL [communiqué de presse] (10 février 2016). *Ragnar Kjartansson au MAC. Le musée accueille un artiste d'exception*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal. Cote du dossier à la médiathèque du musée : EVE/007500 MMAD.
- MoMA (2009) : MUSEUM OF MODERN ART [page web d'information] (2009). *Looking at Music: Side 2*, [en ligne], <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2009/lookingatmusic2/>. Consulté le 2 novembre 2017.
- MoMA (2011) : MUSEUM OF MODERN ART [document de presse] (2011). « Soundings: A Contemporary Score », [en ligne], <http://press.moma.org/2013/04/soundings-a-contemporary-score/>. Consulté le 2 novembre 2017.
- MoMA (2015) : MUSEUM OF MODERN ART [communiqué de presse] (2015). *Making Music Modern: Design for Ear and Eye*, [en ligne], http://press.moma.org/wp-content/files_mf/exhibitiontext16.pdf. Consulté le 2 novembre 2017.
- MoMA PS1 (2015) : MUSEUM OF MODERN ART [communiqué de presse] (2015). *Warm Up 2015*, [en ligne], http://press.moma.org/wp-content/files_mf/momaps1warmup201515.pdf. Consulté le 2 novembre 2017.
- MUTEK (2015) : MUTEK [document de presse] (28 avril 2015). *Le MAC accueille la 16e édition de Mutek*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, [en ligne], <http://www.macm.org/communiques/le-mac-accueille-la-16e-edition-de-mutek/>. Consulté le 2 novembre 2017.
- PAIK (1963) : PAIK, Nam (1963). *Exposition of Music - Electronic Television* [dépliant d'information sur l'exposition], Wuppertal-Elberfeld : Galerie Parnass, [s.p.].
- PORET (2004) : PORET, Evelyne [communiqué de presse] (2004). *Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du 20e siècle*, Paris : Centre Pompidou.

SALA (2011) : [dossier d'exposition] (2011). *Anri Sala*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal. Cote du dossier de la médiathèque du musée : EVE 000933 MMAD.

SONIC PROCESS (2002) : [dossier d'exposition] (2002). *Sonic Process*, Paris : Centre Pompidou. Cote du dossier au département des archives du musée : RP 2012 037.

UNDO.NET (2000a) : [communiqué de presse] (26 avril 2000). « Sonic Boom : The Art of Sound », *Undo.net* [agrégateur italien de nouvelles], [en ligne], <http://1995-2015.undo.net/it/mostra/407>. Consulté le 6 août 2017.

UNDO.NET (2000b) : [communiqué de presse] (1er juillet 2000). « Volume: Bed of Sound », *Undo.net* [agrégateur italien de nouvelles], [en ligne], <http://1995-2015.undo.net/it/evento/1384>. Consulté le 2 novembre 2017.

UNDO.NET (2011) : [communiqué de presse] (2 février 2011). « Anri Sala - Young & Giroux », *Undo.net* [agrégateur italien de nouvelles], [en ligne], <http://1995-2015.undo.net/it/mostra/114020>. Consulté le 2 novembre 2017.

SZOPE et ROTHDIENER (2012) : SZOPE, Dominika et Denise ROTHDIENER [communiqué de presse] (2012). *Sound Art. Sound as a Medium of Art*, Karlsruhe : ZKM | Media Museum, [en ligne], http://container.zkm.de/presse/PM_Sound%20Art_E.pdf. Consulté le 4 août 2017.

b. Revue de presse (articles de journaux, de magazines et de blogues)

20 MINUTES (2002a) : *20 Minutes* (21 octobre 2002). « 17. expo », [s.p.].

20 MINUTES (2002b) : *20 Minutes* (22 novembre 2002). « L'art du sample à Beaubourg », [s.p.].

ADEN (2002a) : *Aden* (16 octobre 2002). « Sonic Process », [s.p.].

ADEN (2002b) : *Aden* (23 octobre 2002). « Sonic Process », [s.p.].

ALKER (2013) : ALKER, Chris (14 août 2013). « EDM Culture: Review of MoMA's "Soundings: A Contemporary Score" Exhibit-Showing Through November 3rd in NYC », *Magnetic Magazine*, [en ligne], <http://www.magneticmag.com/2013/08/edm-culture-review-of-momas-soundings-a-contemporary-score-exhibit-showing-through-november-3rd-in-nyc/>. Consulté le 2 novembre 2017.

- ALLARD (2002) : ALLARD, Fabrice (27 octobre 2002). « Concerts Récents. Scanner », *Etherreal*, [en ligne], <http://www.etherreal.com/spip.php?article312>. Consulté le 2 novembre 2017.
- ANGEVIN (2002) : ANGEVIN, David (7 novembre 2002). « Le son dans le mur », *Télérama*, [s.p.].
- À NOUS PARIS (2002) : *À nous Paris* (25 novembre 2002). « Tailleurs de sons », pp. 1–3.
- ARCHITECTURE INTÉRIEURE CREE (2002) : *Architecture intérieure CREE* (novembre 2002). « Quand l'electronica entre au musée », [s.p.].
- ART DAILY (2011) : *Art Daily* [journal numérique d'art] (3 février 2011). « Anri Sala's First Exhibition in Canada Opens at the Musée d'art Contemporain de Montreal », [en ligne], <http://artdaily.com/news/44679/Anri-Sala-s-First-Solo-Exhibition-in-Canada-Opens-at-the-Mus-e-d-art-Contemporain-de-Montreal#.Wf5UtRPWw5s>. Consulté le 1er novembre 2017.
- ART DAILY (2016) : *Art Daily* [journal numérique d'art] (12 avril 2016). « Ragnar Kjartansson and the Unique World He Conveys on View at the Musée d'art contemporain de Montréal », [en ligne], http://artdaily.com/index.asp?int_sec=11&int_new=85031#.Wf46RRPWwYU. Consulté le 2 novembre 2017.
- ART DAILY (2017) : *Art Daily* [journal numérique d'art] (2017). « Shhh... Sounds in Spaces at the V&A », [en ligne], <http://artdaily.com/news/10776/Shhh-Sounds-in-spaces-at-the-V-A#.WUb5zzPuZyw>. Consulté le 2 novembre 2017.
- ASIMAKOPULOS (1990) : ASIMAKOPULOS, Anna (21 au 27 novembre 1990). « "Musique brisée" fait éclater les habitudes », *Magazine Iles des sœurs*, p. 15.
- ATKIN (2013) : ATKIN, Miriam (28 octobre 2013). « Imperfect Pitch: In Search of Sound at MoMA », *Art Critical*, [en ligne], <http://www.artcritical.com/2013/10/28/momas-soundings/>. Consulté le 4 août 2017.
- BARTLETT (2015) : BARTLETT, Myke (21 juillet 2015). « Review: David Bowie Is | Video », *The Weekly Review*, [en ligne], <http://www.theweeklyreview.com.au/play/review-david-bowie-is/>. Consulté le 2 novembre 2017.
- BEAUMONT-THOMAS (2014) : BEAUMONT-THOMAS, Ben (12 juin 2014). « Björk's Biophilia Becomes First App in New York's Museum of Modern Art », [en ligne], <http://www.theguardian.com/music/2014/jun/12/bjork-biophilia-first-app-museum-of-modern-art-new-york>. Consulté le 2 novembre 2017.
- BEHRINGER (2014) : BEHRINGER, David ([s.d.]). « *Soundings MoMA* » [blogue],

[en ligne], http://www.thetwopercent.com/blog/soundings_moma. Consulté le 4 février 2014 [page réactualisée].

BENNETT (2015) : BENNETT, Sally (15 juillet 2015). « David Bowie Is: Fans in Tears at Exhibition Opening in Melbourne », *Herald Sun*, [en ligne], <http://www.heraldsun.com.au/entertainment/arts/david-bowie-is-fans-in-tears-at-exhibition-opening-in-melbourne/story-fni0fcgk-1227442900065>. Consulté le 2 novembre 2017.

BLATT (2014) : BLATT, Ruth (18 septembre 2014). « How To Lead Like Bowie: Thoughts On The "David Bowie Is" Exhibition », *Forbes* [en ligne], <http://www.forbes.com/sites/ruthblatt/2014/09/18/how-to-lead-like-david-bowie-thoughts-on-the-david-bowie-is-exhibition/>. Consulté le 2 novembre 2017.

BLOCK (1990) : BLOCK, Ursula (novembre-décembre 1990). « Broken Music. Une exposition en devenir », *Le journal du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 1, n° 4, pp. 1–3.

BOHN (2002) : BOHN, Andre (13 décembre 2002). « Sonic Body », *D'Lëtzeburger Land*, [s.p.].

BONNET (2002) : BONNET, Frédéric (Juin 2002). « Expérience sonore, processus électronique », *L'Oeil*, [s.p.].

BOUCHARD (2016) : BOUCHARD, Karine (2016). « La musique au service de l'exposition. Les temps inachevés de Patrick Bernatchez », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 26, n° 3, pp. 90–94.

BOUCHER (2013) : BOUCHER, Brian (9 août 2013). « Ears Wide Open: MoMA's Soundings », *Art in America*, [en ligne], <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/previews/ears-wide-open-momas-soundings/>. Consulté le 2 novembre 2017.

BROWN (2000) : BROWN, Neal (1^{er} septembre 2000). « Sonic Boom », *Frieze*, [en ligne], <https://frieze.com/article/sonic-boom-0>. Consulté le 1^{er} octobre 2018.

BUSCEMI (2011) : BUSCEMI, Davide (9 mars 2011). « Artiste Anri Sala : jeux de lumières, sons et silences au Musée d'Art contemporain », *Nightlife.ca*, [en ligne], <http://www.nightlife.ca/2011/03/04/artiste-anri-sala-jeux-de-lumieres-sons-et-silences-au-musee-dart-contemporain>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

BUSSY (2002) : BUSSY, Pascal (4 décembre 2002). « Sonic Process », *Vibrations*, [s.p.].

CALVÉ-THIBAUT (2016) : CALVÉ-THIBAUT, Maude (1^{er} avril 2016). « Ragnar Kjartansson : Déconstruire le temps et l'espace », *Revue Ex_situ*, [s.p.].

CAMPBELL (2011) : CAMPBELL, James D. (sept.-oct.-nov. 2011). « Anri Sala », *Border Crossings*, vol. 30, n° 3, pp. 142–143.

- CHAMPOMMIER (2013) : CHAMPOMMIER Morgane (7 août 2013). « L'Exposition "David Bowie Is" s'installe à Paris en mars 2015 ! », *Glamour Paris*, [en ligne], <http://www.glamourparis.com/culture/news/articles/lexposition-david-bowie-is-sinstalle-a-paris-en-mars-2015-/35733>. Consulté le 8 décembre 2018.
- CHARRON (2011a) : CHARRON, Marie-Ève (12 février 2011). « Un air pas si connu. Sala traite le son en relation avec l'image et le spatialise de subtiles façons », *Le Devoir*, p. E8.
- CHARRON (2016) : CHARRON, Marie-Ève (printemps-été 2016). « "De la musique avant toute chose". Ragnar Kjartansson au MAC », *Esse*, n° 87, pp. 94-99.
- CLÉMENT (2011) : CLÉMENT, Éric (8 février 2011). « Trois expos "habitées" », *La Presse*, [s.p.].
- CLOUTIER (2016a) : CLOUTIER, Mario (5 mars 2016). « Ragnar Kjartansson : boîte à musique », *La Presse*, [en ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201603/04/01-4957304-ragnar-kjartansson-boite-a-musique.php>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- CLOUTIER (2016b) : CLOUTIER, Mario (8 février 2016). « Ragnar Kjartansson : l'alchimiste », *La Presse*, [en ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201602/08/01-4948310-ragnar-kjartansson-lalchimiste.php>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- CONTE (2013) : CONTE, Christophe (7 mars 2013). « David Bowie : nouvel album digne et électrique », *Les Inrockuptibles*, [en ligne], <http://www.lesinrocks.com/musique/critique-album/david-bowie-nouvel-album-digne-et-electrique/>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- CÔTÉ (2004) : CÔTÉ, Nathalie (8 septembre 2004). « Frottements. Objets et surfaces sonores : se faire tirer l'oreille », *Voir*, [en ligne], <https://voir.ca/arts-visuels/2004/09/08/frottements-objets-et-surfaces-sonores-se-faire-tirer-loreille/>. Consulté le 5 septembre 2018.
- COTTER (2013) : COTTER, Holland (8 août 2013). « Going to MoMA to See the Sounds », *New York Times*, [en ligne], http://www.nytimes.com/2013/08/09/arts/design/soundings-features-art-with-audio-elements.html?_r=0. Consulté le 2 novembre 2017.
- COX (2015a) : COX, Joe (14 avril 2015). « Listening to Björk's MoMA Exhibition Through 49 B&W Speakers », *What Hi-Fi*, [en ligne], <http://www.whathifi.com/news/listening-to-bjorks-moma-exhibition-through-49-bw-speakers>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- CRAIG (2016) : CRAIG, Roger Tellier (4 octobre 2016). « Early Electronic Music in Québec: A Brief History », *RBMA Daily*, [en ligne], <http://daily.redbullmusicacademy.com/2016/10/early-electronic-music-in-quebec>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- CREAHAN (2013) : CREAMAN D. (31 août 2013). « New York - "Soundings: A Contemporary Score" at MoMA Through November 3rd, 2013 », *Art Observed*, [en ligne],

<http://artobserved.com/2013/08/new-york-soundings-a-contemporary-score-at-moma-through-november-3rd-2013/>. Consulté le 20 décembre 2017.

CROMPTON (2013) : CROMPTON, Sarah (18 mars 2013). « David Bowie: the Show Goes on at the V&A », *The Telegraph*, [En ligne], <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/rockandpopmusic/9937804/David-Bowie-the-show-goes-on-at-the-VandA.html>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

DAGIRAL (2002) : DAGIRAL, Eric (décembre 2002). « Sonic Process, une nouvelle géographie des sons », *Revue contrepunts*, [s.p.].

DAIGNAULT (1991) : DAIGNAULT, Claude (28 mars 1991). « La mort du disque de vinyle », *L'Acadie Nouvelle*, [s.p.].

DANIEL (2004) : DANIEL, Lucy (26 mai 2004). « Shhh - A Child's Eye View of China & Talking Toilets At The V&A », *Culture24*, [en ligne], <http://www.culture24.org.uk/art/art22070>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

D'ARCHITECTURE (2002) : *D'Architecture* (décembre 2002). « Sonic Process. Une nouvelle géographie des sons », [s.p.].

DAVIDSON (2013) : DAVIDSON, Justin (3 août 2013). « Justin Davidson on the MoMA's First Sound Art Exhibition », *Vulture*, [en ligne], <http://www.vulture.com/2013/08/classical-music-review-soundings-at-the-moma.html>. Consulté le 4 août 2017.

DE LA FORTERIE (2002) : DE LA FORTERIE, Maud (Septembre 2002). « Sonic Process > L'esthétique du Sampling », *Art actuel*, pp. 65–66.

DENET (2002) : DENET, Muriel (20 octobre 2002). « Sonic Process, une nouvelle géographie des sons », *Parisart*, [en ligne], <http://www.paris-art.com/marche-art/sonic-process-une-nouvelle-geographie-des-sons/aitken-doug-briand-mathieu/3939.html>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

DEWOLFE (2011) : DEWOLFE, Stacey (3 février 2011). *Montreal Mirror*, Montréal, [s.p.].

DOWNING PETERS (2014) : DOWNING PETERS, Lauren (2014). « David Bowie Is », *Journal of Curatorial Studies*, vol. 3, n° 1, pp. 117–150.

DUGGAN (2017) : DUGGAN, Bob (s.d.). « Are We Ready to Listen to the MoMA's "Soundings" Exhibit? », *Big Think*, [en ligne], <http://bigthink.com/Picture-This/are-we-ready-to-listen-to-the-momas-soundings-exhibit>. Consulté le 23 novembre 2017.

DUMONT, Jean (17 novembre 1990). « Mémoire, disque et peinture », *Le Devoir*, [s.p.].

DUNCAN (1990) : DUNCAN, Ann (10 novembre 1990). « Visual Arts, Music Overlap at Museum », *The Gazette*, [s.p.].

DU NOYER (1990) : DU NOYER, Paul (avril 1990). « David Bowie (Interview) », *Q magazine*, pp. 60–70.

DZUVEROVIC-RUSSELL, Lina (décembre 2002). « Sonic Process: A New Geography of Sounds », *Artforum International*, vol. 41, n° 4, [s.p.].

ECHOS WEEK-END (2002) : *Les Echos week-end* (31 octobre 2002) « Art sonore à Beaubourg », [s.p.].

EVERETT-GREEN (2016) : EVERETT-GREEN, Robert (2 mars 2016). « Ragnar Kjartansson and the Contemporary Art of Sincerity », *The Globe and Mail*, [s.p.].

FACT MAGAZINE (2015a) : *Fact Magazine* (16 janvier 2015). « Björk Announces New York Tour Dates », [en ligne], <http://www.factmag.com/2015/01/16/bjork-announces-new-york-tour-dates/>. Consulté le 2 décembre 2017.

FARBER (2013) : FARBER, Jim (10 août 2013). « "Soundings" provides the hear and now at MoMA », *New York Daily News*, [en ligne], <http://www.nydailynews.com/entertainment/music-arts/soundings-hear-moma-article-1.1421613>. Consulté le 4 août 2017.

FARINE (2002) : FARINE, Manou (octobre 2002). « Écoutez voir », *La Gazette de l'Hotel Drouot*, [s.p.].

FARROW (2013) : FARROW, Jonny (11 septembre 2013). « Hear and There: Soundings at MoMA and The String and the Mirror at Lisa Cooley », *The Brooklyn Rail*, [en ligne], <http://www.brooklynrail.org/2013/09/music/hear-and-there-soundings-at-moma-and-the-string-and-the-mirror-at-lisa-cooley>. Consulté le 4 août 2017.

FELDMAN (2014) : FELDMAN, Jessica (printemps 2014). « The Trouble with Sounding: Sympathetic Vibrations and Ethical Relations in "Soundings: A Contemporary Score" at the Museum of Modern Art », *Ear|Wave|Event*, vol. 1, p. 1–9.

FITCHARD (2014) : FITCHARD, Kevin (20 septembre 2014). « A Preview of Chicago's New David Bowie Exhibition and the Tech Behind It », *Gigaom*, [en ligne], <https://gigaom.com/2014/09/20/a-preview-of-chicagos-new-david-bowie-exhibition-and-the-tech-behind-it/>. Consulté le 2 novembre 2017.

GALPERINA (2013a) : GALPERINA, Marina (7 juillet 2013). « The Museum of Modern Art Prepares for its First Major Sound-art Show », *Artnews*, [en ligne], <http://www.artnews.com/2013/07/23/listen-to-your-moma/>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

GALPERINA (2013b) : GALPERINA, Marina (15 août 2013). « Your MoMA Field Recording Portal is Now Open », *Animal*, [en ligne], <http://animalnewyork.com/2013/your-moma-soundings-field-recording-portal-is-now-open/>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

- GASP (2002) : GASP [article de blogue] (2002). « Sonic Process ». *Et l'hiver dansait autour d'un feu* [en ligne], <http://etlhiverdansait.e-monsite.com/pages/content/compilations/chronique-sonic-process.html>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- GAUDET (2011) : GAUDET, Agnès (2 février 2011). « Les oeuvres d'Anri Sala arrivent tambour battant au MAC », *Frontenac*, [s.p.].
- GERVAIS (1990) : GERVAIS, Raymond (novembre-décembre 1990). « Disques et tourne-disques ». *Le journal du Musée d'art contemporain de Montréal*, vol. 1, n° 4, p. 3.
- GERVAIS, Simon (2016) : GERVAIS, Simon (2016). « Ragnar Kjartansson au Musée d'art contemporain de Montréal (MACM) », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 26, n° 3, p. 95–98.
- GLADSTONE (2015) : GLADSTONE, Mara (10 mars 2015). « MoMA's Björk Exhibit Is For Superfans Only », *Racked*, [en ligne], <http://www.racked.com/2015/3/10/8183175/momas-bjork-exhibit-is-for-superfans-only>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- GORGET (2002) : GORGET, Fabrice (décembre 2002). « Sonic Generation. Sonic Process, une nouvelle géographie des sons », *Gorgeous and Terrific*, [s.p.].
- GOSHN (2004) : GOSHN, Joseph (6 octobre 2004). « Musique à voir », *Les Inrockuptibles*, [s.p.].
- GROW (2014) : GROW, Kory (1^{er} août 2014). « "David Bowie Is" Doc Headed to Theaters, Exhibition to Open in Chicago », *The Rolling Stones*, [en ligne], <http://www.rollingstone.com/music/news/david-bowie-is-doc-headed-to-theaters-exhibition-to-open-in-chicago-20140801>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- GUYOT, Jean-François (24 octobre 2002), « Sonic Process : les musiques électroniques aux cimaises de Beaubourg », *Affiches parisiennes*, [s.p.].
- HABER (2017) : HABER, John ([s.d.]). « Soundings: A Contemporary Score », *Ditties of No Tone*, [en ligne], <http://www.haberarts.com/sounding.htm>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- HADRIA (2002) : HADRIA, Michèle Cohen (septembre-octobre-novembre 2002). « Le "Sound Art", (im)matériel Alter Ego / Laurie Anderson, The Record of the Time et New York, New Sounds, New Spaces, Musée d'Art contemporain de Lyon, Lyon, 6 mars - 28 juillet 2002 », *ETC*, no. 59, pp. 66–69.
- HART (2013) : HART Sam (29 août 2013). « Sampling Sonic Culture: MoMA's Cautious Entry into a World of Noise », *Rhizome*, [en ligne],

<http://rhizome.org/editorial/2013/aug/29/sampling-sonic-culture-momas-cautious-entry-world/>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

HOHLFELT (2005) : HOHLFELT, Marion (printemps 2005). « Sons & lumières : une histoire du son dans l'art du XXe siècle », *Critique d'art*, vol. 25, [en ligne], <http://critiquedart.revues.org/1616>. Consulté le 12 novembre 2017.

HOUDASSINE, Ismaël (2016) : HOUDASSINE, Ismaël (2 mars 2016). « "Les sonorités explosives de la divinité" : l'envolée lyrique de Ragnar Kjartansson au MAC », *Le Huffington Post Québec*, [s.p.].

HOULE (2013) : HOULE, Nicolas (9 mars 2013). « David Bowie : The Next Day et les jours d'avant », *Le Soleil*, [en ligne], <http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts-et-spectacles/disques/201303/07/01-4628877-david-bowie-the-next-day-et-les-jours-davant.php>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

HYMAN (2014) : HYMAN, Dan (23 septembre 2014). « "David Bowie Is" Incredible: Inside the Enigmatic Star's New Retrospective », *The Rolling Stone*, [en ligne], <http://www.rollingstone.com/music/features/david-bowie-is-museum-retrospective-20140923>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

JALOUSE (2002) : *Jalouse* (octobre 2002). « Audio On », [s.p.].

JANVIER-GODAT (2002) : JANVIER-GODAT, Sophie (18 octobre 2002). « Plastique du son électro », *Le Nouvel Hedfo-Business & Technologie*, [s.p.].

JOSEPH (2013) : JOSEPH, Branden W. (novembre 2013). « Soundings: A Contemporary Score », *Artforum*, pp. 282–283.

JULIOUS (2014) : JULIOUS, Britt (23 septembre 2014). « Chicago's David Bowie Is Exhibition Shows Galleries How to Face the Changes », *The Guardian*, [en ligne], <http://www.theguardian.com/music/2014/sep/23/david-bowie-is-chicago-exhibition-art-career-changes>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

JUSTICE (2015) : JUSTICE, Adam (27 février 2015). « David Bowie Is: Paris is Next Stop for Touring Exhibition on the British Pop Legend », *International Business Times*, [en ligne], <http://www.ibtimes.co.uk/david-bowie-paris-next-stop-touring-exhibition-britishpop-legend-1489824>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

KEMP (2013) : KEMP, Gary (18 mars 2013). « David Bowie Is: Gary Kemp and Jarvis Cocker Find Gold Dust, Memories and the Scribbles of a 15-year-old-genius », *Evening Standard*, [en ligne], <http://www.standard.co.uk/goingout/exhibitions/david-bowie-is-gary-kemp-and-jarvis-cocker-find-gold-dust-memories-and-the-scribbles-of-a-15-year-8538832.html>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

- KIHM (2004) : KIHM, Christophe (novembre 2004). « Exposer le son/Sound and Vision: Noise in the Art Museum », *Art Press*, vol. 306, pp. 46–50.
- KIHM (2009) : KIHM, Christophe (automne 2009). « Sonic Youth etc.: Sensational Fix », *Critique d'art*, vol. 34, [en ligne], <http://journals.openedition.org/critiquedart/458>. Consulté le 21 octobre 2018.
- KÖHLER (2015) : KÖHLER, Ulrich (5 mai 2015). « V&A's David Bowie Exhibition Receives Its Millionth Visitor », *Avantgarde*, [en ligne], <https://www.avantgarde.net/inspiration/vas-david-bowie-exhibition-receives-its-millionth-visitor/>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- KYROU (2002) : KYROU, Ariel (novembre 2002), « Fantômes du son », *Nova Magazine*, [s.p.].
- LAFUSTE (1990) : LAFUSTE, France (8 janvier 1990). « Pour le nec plus ultra des disques », *Le Devoir*, p. 9.
- LAGACÉ (2016) : LAGACÉ, Elise (17 février 2016). « L'expo "Ragnar Kjartansson" au Musée d'art contemporain de Montréal. Façonner le temps et l'espace », [en ligne], *La Bible Urbaine*, <https://www.labibleurbaine.com/sorties/lexpo-ragnar-kjartansson-musee-dart-contemporain-de-montreal/>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- LA PRESSE (2011) : *La Presse* (18 avril 2011). [Nouvelle brève], p. AS2.
- LA PRESSE (2017) : *La Presse* (9 mai 2017). *Une exposition sur Pink Floyd au musée Victoria & Albert*, [en ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201705/09/01-5096219-une-exposition-sur-pink-floyd-au-musee-victoria-albert.php>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- LA TERRASSE (2002) : *La Terrasse* (Novembre 2002), « Sonic Process. Musiques électroniques », [s.p.].
- LE FIGARO (2002) : (8 novembre 2002). « Centre Pompidou », *Le Figaro*, [s.p.].
- LE GALL (2014) : LE GALL, Pauline (1er avril 2014). « Le Wu-Tang Clan sort un disque à un exemplaire », *Le Figaro*, [en ligne], <http://www.lefigaro.fr/musique/2014/04/01/03006-20140401ARTFIG00123-le-wu-tang-clan-sort-un-disque-a-un-exemplaire.php>. Consulté le 1er novembre 2017.
- LELOUP, Jean-Yves (novembre 2002), « "Sonic Process" à Beaubourg, une rencontre bienvenue. La culture électronique donne de la voix dans les salles du musée », *Le Journal des Arts*, pp. 49–50.
- LEMERY (2011) : LEMERY, Claude-Sylvie (février 2011). « Anri Sala : une première en sol canadien », *Nouvelles Brèves. Place des arts*, vol 22, n° 3, p. 42.

LE NOUVEL OBSERVATEUR (2002) : *Le Nouvel Observateur* (10 octobre 2002). « Techno », [s.p.].

LESINROCK.COM (2002) : LESINROCK.COM (11 octobre 2002). « Son et art contemporain à Sonic Process », *Les Inrockuptibles*, [en ligne], <https://www.lesinrocks.com/2002/10/11/musique/son-et-art-contemporain-a-sonic-process-11215653/>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

L'HUMANITÉ (2002) : *L'Humanité* (18 octobre 2002), « Pompidou Rave », [s.p.].

LUQUET-GAD (2015) : LUQUET-GAD, Ingrid (13 avril 2015). « Pourquoi l'échec de l'expo Björk pourrait condamner la direction du MoMA », *Les Inrockuptibles*, [en ligne], <http://www.lesinrocks.com/2015/04/13/arts-scenes/arts/bjork-au-moma-une-mauvaise-expo-symbole-du-populisme-pop-culture-11737341/>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

MACNAB (2014) : MACNAB, Geoffrey (13 novembre 2014). « David Bowie Is, Film Review: A Strange and Unsatisfactory Documentary », *The Independent*, [en ligne], <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/reviews/david-bowie-is-film-review-a-strange-and-unsatisfactory-documentary-9859759.html>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

MAGIC (2002) : *Magic* (novembre/décembre 2002). « Repérages », p. 74.

MAUFRAS (2002) : Frédéric (20 décembre 2002), « La Techno au secours de l'art », *L'art aujourd'hui*, [s.p.].

MAVRIKAKIS (2011) : MAVRIKAKIS, Nicolas (23 février 2011). « Réseau fragile », *Voir*, [s.p.].

MCCORMICK (2017) : MCCORMICK, Neil (9 mai 2017). « Ambitious, Fascinating and Faceless - Just Like Pink Floyd Themselves: Their Mortal Remains, V&A, Review », *The Telegraph*, [en ligne], <http://www.telegraph.co.uk/art/what-to-see/ambitious-fascinating-faceless-just-like-pink-floyd-mortal/>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

MCGLYNN (2011) : MCGLYNN, Tom (13 février 2011). « Anri Sala at the Musee d'art contemporain de Montreal, February 3 to April 25, 2011 by Tom Mc Glynn », *Seeing/Saying*, [en ligne], <http://seeingsaying.blogspot.ca/2011/02/anri-sala-at-musee-dartcontemporain-de.html>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

MELODY MAKER (1990) : *Melody Maker* (24 mars 1990). « Bowie : Boys Keep Swinging », vol. 66, n° 24, pp. 24–26.

MENKES (2013) : MENKES, Suzy (18 mars 2013). « David Bowie Brought to Life, in All His Guises », *New York Times*, [en ligne], http://www.nytimes.com/2013/03/19/arts/19iht-fbowie19.html?_r=1. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

- MÉTRO (2002) : *Métro* (16 octobre 2002). « Du son plein la vue », [s.p.].
- METRONEWS.FR (2015) : *Metronews.fr* ([s.d.]). « Avec *The Next Day*, David Bowie n'en fait qu'à sa tête », [en ligne], <http://www.metronews.fr/culture/avec-the-next-day-david-bowie-n-en-fait-qu-a-sa-tete/mmcj!rhbrANdLWMhcl/>. Consulté le 24 septembre 2015.
- MICARD (2002) : MICARD, Jean-François (novembre/décembre 2002). « Sonic Process », *D-Side*, [s.p.].
- MICHEL (2016) : MICHEL, Louba-Christina (8 avril 2016). « Se laisser raconter par l'art contemporain », *Le fil rouge*, [en ligne], <https://chezlefilrouge.co/2016/04/08/se-laisser-raconter-par-lart-contemporain/>. Consulté le 2 novembre 2017.
- MIRANDETTE (2014) : MIRANDETTE, Marie-Claude (février-juin 2014). « Le mur du son / Janet Cardiff: The Forty Part Motet, The Cloisters / Janet Cardiff ; Soundings: A Contemporary Score, Metropolitan Museum of Art, New York », *ETC MEDIA*, n° 101, pp. 66–71.
- MOORE (2017) : MOORE, Sam (9 janvier 2017). « Next Destination for "David Bowie Is" Exhibition Revealed », *NME*, [en ligne], <http://www.nme.com/news/music/david-bowie-is-exhibition-next-destination-1940486>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- MOUVEMENT (2002) : *Mouvement* (novembre/décembre 2002). « Nouvelle géographie des sons », [s.p.].
- MÜLLER (2002) : MÜLLER, Florence (décembre 2002). « Sonic Process : un axe Paris-Barcelone », *High Fashion*, [s.p.].
- MUSIC-NEWS.COM (2013) : *Music-news.com* (3 avril 2013). « Tim Minchin to host David Bowie documentary », [en ligne], <http://www.music-news.com/news/UK/64509/Read>. Consulté le 15 mai 2018.
- NEIMANN CLEMENT (2013) : NEIMANN CLEMENT, Anne (25 octobre 2013). « From the Kitchen to the Museum of Modern Art », *Art Territory*, [en ligne], http://www.artterritory.com/en/texts/reviews/2989-from_the_kitchen_to_the_museum_of_modern_art/. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- NGUYEN, Duc C. (25 février 2016). « Humour ironique et mélancolie philosophique de Ragnar Kjartansson au MAC », *Fibres collectives*, [en ligne], <https://www.fibrescollectives.com/humour-ironique-et-melancolie-philosophique-de-ragnar-kjartansson-au-mac-eventfc/>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- NIEUWENHUIS (2013) : NIEUWENHUIS, Jan *et al.* (septembre 2013). « Sound Art: Klang als Medium der Kunst. Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe (March 17, 2012 – Januari 6, 2013) », *Journal of Sonic Studies*, vol. 5, [en ligne], <https://www.researchcatalogue.net/view/42160/42161>. Consulté le 1^{er} décembre 2017.

- NUC (2015) : NUC, Olivier (3 avril 2015). « Björk, sirène échouée au MoMA », *Lefigaro.fr*, [en ligne], <http://www.lefigaro.fr/musique/2015/04/03/03006-20150403ARTFIG00003-bjork-sirene-echouee-au-moma.php>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- PARELES (2015) : PARELES, Jon (21 janvier 2015). « A Heart Broken and Dissected. Björk's "Vulnicura", From Deep Within », *New York Times*, [En ligne], https://www.nytimes.com/2015/01/22/arts/music/bjorks-vulnicura-from-deep-within.html?ref=arts&_r=0. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- PÉAN (2010) : PÉAN, Stanley (29 avril 2010). « We Want Miles: Le jazz face à sa légende : mouvement perpétuel », *Voir*, [en ligne], <https://voir.ca/arts-visuels/2010/04/29/we-want-miles-le-jazz-face-a-sa-legende-mouvement-perpetuel/>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- PERL (2013) : PERL, Jed (5 septembre 2013). « The MoMA Does a Show About "Sound Art." It's Not Music », *New Republic*, [en ligne], <https://newrepublic.com/article/114598/soundings-moma-reviewed-jed-perl>. Consulté le 4 août 2017.
- PETRIDIS (2013) : PETRIDIS, Alexis (12 janvier 2013). « The Inside Story of How David Bowie Made *The Next Day* », *The Guardian*, [en ligne], <https://www.theguardian.com/music/2013/jan/12/david-bowie-how-made-next-day>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- PETRIDIS (2017) : PETRIDIS, Alexis (9 mai 2017). « The Pink Floyd Exhibition: Their Mortal Remains Review - Look, a Flying Pig! », *The Guardian*, [en ligne], <https://www.theguardian.com/music/2017/may/09/pink-floyd-exhibition-their-mortal-remains-review-v-and-a>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- PHILLIPS (2013) : PHILLIPS, Adams (16 août 2013). « Audio Art Sounds Off at NYC Art Museum », *VOA*, [en ligne], https://www.voanews.com/a/audio-art-sounds-off-at-nyc-modern-art-museum/1731088.html?utm_medium=email. Consulté le 20 décembre 2017.
- PLUOT, Sébastien et Fabien VALLOS (2013). *Art by Telephone Recalled* [catalogue d'exposition], Angers-Bordeaux-New York-Paris/Chatou-San Francisco : La Panacée - Centre de culture contemporaine.
- POHL (2011) : POHL, John (12 février 2011). « Playing with Sound, Silence and the Senses », *The Gazette*, p. E10.
- POHL (2016) : POHL, John (17 février 2016). « Kjartansson Combines Music, Theatre and Film into an Ironic Romanticism at the MAC », *Montreal Gazette*, [en ligne], <https://reportca.net/2016/02/kjartansson-combines-music-theatre-and-film-into-an-ironic-romanticism-at-the-mac/>. Consulté le 20 décembre 2017.

- POLLACK (2013) : POLLACK, Barbara (14 novembre 2013). « New Hear This: Sound Art Has Arrived », *Artnews*, [en ligne], <http://www.artnews.com/2013/11/14/now-hear-this-sound-art-has-arrived/>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- PRIEUR (2014) : PRIEUR, Eléonore (3 avril 2014). « Wu-Tang Clan: 5 millions de dollars, qui dit mieux ? », *Le Figaro*, [en ligne], <http://www.lefigaro.fr/musique/2014/04/03/03006-20140403ARTFIG00142-wu-tang-clan-5-millions-de-dollars-qui-dit-mieux.php>. Consulté le 2 novembre 2017.
- RASMUSSEN (2015) : RASMUSSEN, Matt (3 mars 2015). « You'll Never Hear the New Wu-Tang Clan Album, But This Is What It Sounds Like », *Complex*, [en ligne], <http://ca.complex.com/music/2015/03/wu-tang-clan-rza-once-upon-a-time-in-shaolin>. Consulté le 2 novembre 2017.
- REBOUL (2016) : REBOUL, Sonia (24 février 2016), « Expo - Musée d'Art Contemporain : Ragnar Kjartansson, de l'ordinaire à l'extraordinaire », *Querelles*, [En ligne], <http://querelles.ca/2016/02/24/expo-musee-dart-contemporain-ragnar-kjartansson-de-lordinaire-a-lextraordinaire/>. Consulté le 2 novembre 2017.
- REGARDEMONTREAL (2016) : *Regardemontreal. Art visuels à Montréal - le blogue de critique* [article de blogue] (18 février 2016). « Ragnar Kjartansson », [en ligne], <https://regardemontreal.wordpress.com/2016/02/18/ragnar-kjartansson/>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- RICHER, Christina (2016) : RICHER, Christina (3 avril 2016). « Ragnar Kjartansson at the MAC », *CUJAH, Concordia Undergraduate Journal of art History*, [s.p.].
- RIVOIRE (2002) : RIVOIRE, Annick (19 octobre 2002). « L'enfance de l'art sonore », *Libération*, [s.p.].
- ROSENBERG (2013) : ROSENBERG, Marion Lignana (6 août 2013). « Lend an Ear to "Soundings: A Contemporary Score" », *Time Out*, [en ligne], <http://www.timeout.com/newyork/classical/lend-an-ear-to-soundings-a-contemporary-score>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- ROSSETTO INK (2011) : *Rossetto Ink* [article de blogue] (2 février 2011). « Anri Sala @ the Musée d'art Contemporain de Montreal », [en ligne], <https://rossettoink.wordpress.com/2011/02/02/anri-sala-the-musee-dart-contemporain-de-montreal/>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- RUSSETH (2013a) : RUSSETH, Andrew (8 août 2013). « Now Hear This: 42 Years, Barbara London Has Been Making Noise at MoMA », *Observer*, [en ligne], <http://observer.com/2013/08/now-hear-this-for-42-years-barbara-london-has-been-making-noise-at-moma/>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

- RUSSETH (2013b) : RUSSETH, Andrew (14 août 2013). « MoMA's Sound Art Show, « Soundings » Has a Handy Website », *Observer*, [en ligne], <http://galleristny.com/2013/08/momas-sound-art-show-soundings-has-a-handy-website/>. Consulté le 4 août 2017.
- SALTZ (2015) : SALTZ, Jerry (5 mars 2015). « MoMA's Kjörk Disaster », *Vulture*, [en ligne], <http://www.vulture.com/2015/03/momas-bjork-disaster.html>. Consulté le 22 décembre 2017.
- SCHAEFFNER (2015) : SCHAEFFNER, Yves (16 mars 2015). « Björk au MoMA : le rendez-vous raté », *La Presse*, [en ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201503/16/01-4852629-bjork-au-moma-le-rendez-vous-rate.php>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- SCHERSTUHL (2014) : SCHERSTUHL, Alan (19 novembre 2014). « In David Bowie Is, Don't Expect Much Insight on the Music », *The Village Voice*, [en ligne], <https://www.villagevoice.com/2014/11/19/in-david-bowie-is-dont-expect-much-insight-on-the-the-music/>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- SCHJELDAHL (2015) : SCHJELDAHL, Peter (17 mars 2015). « MoMA's Embarrassing Björk Crush », *The New Yorker*, [en ligne], <http://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/moma-embarrassing-bjork-crush>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- SENNHEISER (2015) : SENNHEISER [site français de la compagnie] (10 mars 2015). « David Bowie Is » : *Sennheiser unifie le son et l'image à la Philharmonie de Paris*, [en ligne], <http://fr-fr.sennheiser.com/-david-bowie-is-sennheiser-unifi-e-le-son-et-limage-a-la-philharmonie-de-paris>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- SENNHEISER (2018) : SENNHEISER [site canadien de la compagnie] (10 mars 2015). *Sennheiser Canada*, [en ligne], <https://fr-ca.sennheiser.com/about-sennheiser-sennheiser-subsidiaries-sennheiser-canada>. Consulté le 3 février 2018.
- SHADES OF ETERNAL LIGHT (2013) : *Shades of Eternal Light* [article de blogue] (15 septembre 2013). « Some Thoughts on MoMA's "Soundings" Exhibit », [en ligne], <http://shadesofeternalnight.tumblr.com/post/61309483763/some-thoughts-on-momas-soundings-exhibit>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- SHENFELD (2014) : SHENFELD, Hilary (21 novembre 2014). « Usher Brings His Sons to David Bowie Exhibit », *People Celebrity*, [en ligne], <http://www.people.com/article/usher-takes-sons-david-bowie-exhibit-chicago>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- SPENCER (2015) : SPENCER, Megan (13 juillet 2015). « What to Expect from ACMI's David Bowie Is... Exhibition », *Double J*, [en ligne], <http://doublej.net.au/news/features/what-to-expect-from-acmis-david-bowie-is-exhibition>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- STEPH (2002) : STEPH (novembre 2002). « Sonic Process. Quand la musique est exposée, et votre CD devient musée... », *Gaititude*, [s.p.].

- STEVENS (2013) : STEVENS, Jenny (11 janvier 2013). « David Bowie producer rules out Bowie live shows », *New Musical Express*, <http://www.nme.com/news/music/david-bowie-295-1263815>. Consulté le 5 mars 2018.
- SULLIVAN (2013) : SULLIVAN, Robert (7 août 2013). « At MoMA's First-Ever Sound Art Show, It's Better to Be Seen *and* Heard », *Vogue*, [en ligne], <http://www.vogue.com/article/at-momas-first-ever-sound-art-show-its-better-to-be-seen-and-heard>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- TECCE (2002) : TECCE, Angela (décembre 2002). « Un rave party al museo. Pompidou l'ultima gnerazioze di musica elettronica », *Il Giornale de l'Arte*, [s.p.].
- TÉLÉRAMA SORTIR (2002) : *Télérama sortir* (30 octobre 2002). « Sonic Process, une nouvelle géographie des sons », [s.p.].
- THE GUARDIAN (2013) : *The Guardian* (8 janvier 2013). « David Bowie to Release New Album, with Surprise Single Out Now », [en ligne], <https://www.theguardian.com/music/2013/jan/08/david-bowie-new-album-single>. Consulté le 18 décembre 2017.
- THE GUARDIAN (2015) : *The Guardian* (25 novembre 2015). « Wu-Tang Clan Sell Copy of Once Upon a Time in Shaolin for "Millions" », [en ligne], <https://www.theguardian.com/music/2015/nov/25/wu-tang-clan-once-upon-a-time-in-shaolin-sold-at-auction>. Consulté le 1er novembre 2017.
- THÉLY (2002) : THÉLY, Nicolas (23 octobre 2002), « Bandes Originales », *Les Inrockuptibles*, [s.p.].
- TIME OUT (2017) : *Time Out* (2017). « David Bowie Is », [en ligne], <http://www.timeout.com/chicago/art/david-bowie-is>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- TOMKINS, Calvin (2016) : TOMKINS, Calvin (11 avril 2016). « Play It Again. How Ragnar Kjartansson turns repetition into art », *The New Yorker*, [s.p.].
- VAN TOMME (2017) : VAN TOMME, Niels ([s.d.]). « The Ability to Shape Our Physical and Collective Experiences: An Interview With Barbara London About "Soundings: A Contemporary Score" », *Art Pulse*, [en ligne], <http://artpulsemagazine.com/the-ability-to-shape-our-physical-and-collective-experiences-an-interview-with-barbara-london-about-soundings-a-contemporary-score>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- VIRGIN MEGAPRESSE (2002) : *Virgin Megapresse* (Octobre 2002). « s.t. », [s.p.].
- VOGEL (2013) : VOGEL, Carol (4 avril 2013). « Sound Art at MoMA, and Big Works at Christies's and Sotheby's », *New York Times*, [en ligne], http://www.nytimes.com/2013/04/05/arts/design/sound-art-at-moma-and-big-works-at-christies-and-sothebys.html?_r=1. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

- VOGUE (2002) : *Vogue* (novembre 2002). « Sonique Esthétique », [s.p.].
- VOGUE (2002) : *Vogue* (décembre 2002). « Electronic Society », [s.p.].
- VON HARDENBERG (2015) : VON HARDENBERG, Tita (14 mars 2015). « Björk au MoMA, une visite audioguidée », [en ligne], <http://creative.arte.tv/fr/magazine/bjork-au-moma-petite-visite-audio-guidee>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- WALCOTT (2016) : WALCOTT, Dereck (1^{er} mars 2016). « [About Town] Softmachines at the End of Time: A Review of Ragnar Kjartansson's The Visitors, on Display at Montreal's Musée D'Art Contemporain, February 11 - May 22, 2016 », *Deep Kuts. CKUT Art & Culture Blog*, [en ligne], <http://culture.ckut.ca/2016/03/01/about-town-softmachines-at-the-end-of-time-a-review-of-ragnar-kjartanssons-the-visitors-on-display-at-montreals-musee-dart-contemporain-february-11-may-22-2016/>. Consulté le 24 novembre 2017.
- WALSH (2013) : WALSH, John (18 mars 2013). « David Bowie Is... Exhibition at V&A Is a Ringing Endorsement of Pure Stardom », *Independent*, [en ligne], <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/david-bowie-is-exhibition-at-va-is-a-ringing-endorsement-of-pure-stardom-8539509.html>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- WARHURST (2015) : WARHURST, Myf (17 juillet 2015). « David Bowie Is... with Myf Warhurst », *Double J*, [en ligne], <http://doublej.net.au/programs/special/david-bowie-is-with-myf-warhurst>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- WHITE, Dennis R. (May 1990), « The Men Who Sold the Man », *The Rocket*, n° 127, p. 19.
- WOLFF (2014) : WOLFF, Kurt (23 septembre 2014). « "David Bowie Is" Exhibit Brings True "Sound and Vision" Experience to Chicago », *Radio.com*, [en ligne], <http://radio.com/2014/09/23/david-bowie-is-exhibit-museum-of-contemporary-art-chicago/>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- WYSE (2004) : WYSE, Pascal (19 mai 2004). « David Byrne and the Talking Toilet », *The Guardian*, [en ligne], <https://www.theguardian.com/artanddesign/2004/may/19/art>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- ZURBAN (2002) : *Zurban* (16 octobre 2002). « La voix de l'image », [s.p.].
- ZWEIFLER (2013) : ZWEIFLER, Hannah (2 octobre 2013). « Spotlight on "Soundings: A Contemporary Score" at the Museum of Modern Art », *Chronos*, [en ligne], <http://chronoswatchmagazine.com/soundings-a-contemporary-score/>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

c. Sites et pages web (médias d'information, plateformes de diffusion, sites institutionnels)

ACCORD HOTEL (2017) : Accord Hotel (2017). *Melbourne Winter Masterpieces David Bowie Is*, [en ligne], <https://www.accorhotels.com/gb/promotions-offers/hot-deals-offers/owm001385-melbourne-winter-masterpiece.shtml>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

ACMI (2017) : Australian Centre for the Moving Image (2017). *David Bowie Is*, [en ligne], <https://www.acmi.net.au/exhibitions/bowie/>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

AGO (2017a) : Art Gallery of Ontario | Musée des beaux-arts de l'Ontario (2017). *David Bowie Is: Prepare For Your Visit*, [en ligne], <http://www.ago.net/david-bowie-is-in-the-near-future>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

AGO (2017b) : Art Gallery of Ontario | Musée des beaux-arts de l'Ontario (2017). *David Bowie Is: Key Exhibition Dates & Ticket Information*, [en ligne], <http://www.ago.net/bowie-opening-times-ticket-information>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

AGO (2017c) : Art Gallery of Ontario | Musée des beaux-arts de l'Ontario (2017). « David Bowie Is », [En ligne], <http://www.ago.net/david-bowie-is/>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

ALLOCINÉ (2017) : Allociné [site d'informations] (2017). *David Bowie Is Happening Now*, [en ligne], http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=222952.html. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

BAUER MEDIA GROUP (2017) : Bauer Media Group (2017). *V&A David Bowie Exhibition & Absolute Radio*, [en ligne], <http://www.bauermedia.co.uk/audience/case-studies/v-a-david-bowie-exhibition-absolute-radio>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

BBC News (2013) : *BBC News* (19 mars 2013). « David Bowie Exhibition is V&A's Fastest Ticket Seller », [en ligne], <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-21841487>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

BBC News (2016) : *BBC News* (6 novembre 2016). « David Bowie Exhibition Breaks V&A Record », [en ligne], <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-37907055>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

CRACO (2018) : Centre régional d'art contemporain, Occitanie (2018). « Rouge phosphène », [en ligne], http://crac.laregion.fr/exposition_fiche/73/3171-archives-expositions-art-contemporain-crac-sete.htm. Consulté le 21 octobre 2018.

DISCOGS (2017) : Discogs [site de vente] (2017). *Various - Sonic Process*, [en ligne], <https://www.discogs.com/Various-Sonic-Process/release/425171>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

- DISCOGS (2018) : DISCOGS [site de vente] (2018). *Various - Frequencies [Hz]*, [en ligne], <https://www.discogs.com/Various-Frequencies-Hz/release/134764>. Consulté le 21 octobre 2018.
- EURONEWS (2015) : *Euronews* [média d'information] (4 mars 2015). « David Bowie Retrospective Continues World Tour », [en ligne], <http://www.euronews.com/2015/03/04/david-bowie-retrospective-continues-world-tour-with-stop-in-paris/>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- FNAC (2017) : FNAC [site de vente] (2017). *Sonic Process*, [en ligne], <http://musique.fnac.com/a1363078/Sonic-Process-Sonic-Process-CD-album>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- FRANCE.FR (2017) : *France.fr* [site d'information touristique], « David Bowie Is, exposition temporaire à Paris », [en ligne], <http://ca.rendezvousenfrance.com/fr/agenda/david-bowie-exposition-temporaire-paris>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- GRANDLINK MUSIC NEWS (2002) : *Grandlink Music News* (11 octobre 2002). « "Sonic process" : l'album d'une exposition », [site hors service].
- HOLT RENFREW (2015) : Holt Renfrew (2015). *David Bowie Is*, [en ligne], <http://www.holtrenfrew.com/holtsmuse/culture/david-bowie-is/>. Consulté le 6 août 2015.
- INTERNET ARCHIVES (2017) : Internet Archives [bibliothèque numérique] (2017), *MOCA/FM: Sound Sculpture As, 1970*, [en ligne], https://archive.org/details/MFM_1970_04_30_c1. Consulté le 20 décembre 2017.
- LOVE THEATRE (2015) : LOVE THEATRE (2015). *David Bowie Is*, [en ligne], <http://www.lovetheatre.com/tickets/3036/David-Bowie-is>. Consulté le 24 février 2015 [page réactualisée].
- MACBA (2017) : Museu d'art contemporani de Barcelona (2017). *Sonic Process*, [en ligne], <http://www.macba.cat/en/exhibition-sonic-process>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- MACM (2011) : Musée d'art contemporain de Montréal (2011). *Anri Sala*, [en ligne], <http://macm.org/expositions/anri-sala/>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- MACM (2017) : Musée d'art contemporain de Montréal (2017). *Leonard Cohen. Une brèche en toute chose/A Crack in Everything*, [en ligne], <http://macm.org/expositions/leonard-cohen/>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- MACM (2017a) : Musée d'art contemporain de Montréal (2017). *Les nocturnes du MAC*, [en ligne], <http://www.macm.org/activites-et-evenements/les-vendredis-nocturnes/>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

- MACM (2018) : Musée d'art contemporain de Montréal (2018). *Sympathy for the Devil. Art and Rock and Roll since 1967*, [en ligne], <https://macm.org/expositions/sympathy-for-the-devil/>. Consulté le 5 septembre 2018.
- MILAN MUSIC (2017) : Milan Music (2017). *Milan Music*, [en ligne], <http://www.milanmusic.fr/>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- MNAM-CCI (2013) : Centre Pompidou (2013). *Sonic Process*, [en ligne], www.sonic-process.org. Consulté le 3 novembre 2013 [site fermé].
- MNAM-CCI (2017) : Centre Pompidou (2017). « Sonic Process - A New Geography Sound », *Euromuse.net* [portail web d'expositions] [en ligne], <http://www.euromuse.net/en/exhibitions/exhibition/view-e/sonic-process/>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- MNBAQ (2017) : Musée national des beaux-arts du Québec (2017). *Bryan Adams s'expose*, [en ligne], <https://www.mnbaq.org/exposition/bryan-adams-s-expose-1224>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- MoMA (2013a) : Museum of Modern Art (2013). *Soundings, Exhibition, Artists, Susan Philipsz*, [en ligne], <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/soundings/artists/10/work/> Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- MoMA (2013b) : Museum of Modern Art (2013). *Soundings, Exhibition, Artists, Contribute*, [en ligne], <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/soundings/cover/>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- MoMA (2013c) : Museum of Modern Art (2013). *Exhibition*, [en ligne], <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/soundings/exhibition/>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- MoMA (2013c) : Museum of Modern Art (2013). *Soundings, Exhibition, Artists, Tristan Perich*, [en ligne], <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/soundings/artists/10/works/>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- MoMA (2017a) : Museum of Modern Art (2017). *Media and Performance Art*, [en ligne], <http://www.moma.org/explore/collection/media>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- MoMA (2017b) : Museum of Modern Art (2017). *Soundings: A Contemporary Score*, [en ligne], <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1351?locale=fr>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- MoMA (2017c) : Museum of Modern Art (2017). *Björk*, [en ligne], <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1458?locale=en>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

- MoMA (2017d) : Museum of Modern Art (2017). *Looking at Music 3.0*, [en ligne], <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1133?locale=en>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- MoMA (2018) : Museum of Modern Art (2018). *Music and Musicians*, [en ligne], <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3223>. Consulté le 8 décembre 2018.
- MoMA STORE (2017) : Museum of Modern Art Store (2017). [Sans titre], [en ligne], <http://www.momastore.jp/shop/default.aspx>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- MORE2SCREEN (2017) : More2Screen [site d'information sur les divertissements] (2017). *David Bowie Is. V&A Exhibition*, [en ligne], <http://www.more2screen.com/events/david-bowie-is/>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- NASHER MUSEUM OF ART (2017) : Nasher Museum of Art (2017). *The Record: Contemporary Art and Vinyl. Tour Schedule*, [en ligne], <http://nasher.duke.edu/therecord/about.php>. Consulté le 2 décembre 2017.
- NINJA TUNE (2017) : Ninja Tune (2017). *Coldcut Sonic Process Barcelona 4th May > 30th June*, [en ligne], <https://ninjatune.net/news/coldcut-sonic-process-barcelona-4th-may-30thjune>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- PADDLE 8 (2017) : Paddle 8 [site de la maison aux enchères] (2017). *Once Upon a Time in Shaolin*, [en ligne], <https://paddle8.com/wu-tang/>. Consulté le 2 novembre 2017.
- RADIO-CANADA (2010) : Radio-Canada (29 avril 2010). *Miles David au Musée*, [en ligne], <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/471701/miles-davis-exposition>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- ROTTEN TOMATOES (2017) : Rotten Tomatoes [plateforme d'articles critiques] (2017). *David Bowie Is Happening Now (2014)*, [en ligne], https://www.rottentomatoes.com/m/david_bowie_is_happening_now/. Consulté le 2 décembre 2017.
- SPECIFIC OBJECT (2008b) : Specific Object/David Platzker (2008). *Art by Telephone (Chicago: Museum of Contemporary Art, 1969)*, [en ligne], http://www.specificobject.com/projects/art_by_telephone/#.VkeG54eEZ8U. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- V&A (2017a) : Victoria & Albert Museum (2017a). [sans titre], [en ligne], <https://www.vam.ac.uk>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- V&A (2017b) : Victoria & Albert Museum (2017b). *David Bowie. Online Only*, [en ligne], <https://www.vam.ac.uk/collections/david-bowie#objects>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

- V&A (2017c) : Victoria & Albert Museum (2017c). *Touring Exhibition: David Bowie Is*, [en ligne], <http://www.vam.ac.uk/content/exhibitions/david-bowie-is/>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- V&A (2017d) : Victoria & Albert Museum (2017d). *David Bowie Is: About the Exhibition*, [en ligne], <http://www.vam.ac.uk/content/exhibitions/david-bowie-is/about-the-exhibition/>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- V&A (2017e) : Victoria & Albert Museum (2017e). *David Bowie Is Happening Now*, [en ligne], <http://www.vam.ac.uk/content/videos/d/video-david-bowie-is-happening-now/>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- V&A (2017f) : Victoria & Albert Museum (2017f). *Past Exhibitions and Displays 2013*, [en ligne], <http://www.vam.ac.uk/content/articles/p/past-exhibitions-and-displays-2013/>. Consulté le 18 décembre 2017.
- V&A (2017g) : Victoria & Albert Museum (2017g). [en ligne], <http://www.vam.ac.uk/content/articles/p/past-exhibitions-and-displays-2004/>. Consulté le 13 décembre 2017.
- V&A (2017h) : Victoria & Albert Museum (2017h). *Pink Floyd: Their Mortal Remains*, [en ligne], <https://www.vam.ac.uk/exhibitions/pink-floyd>. Consulté le 6 août 2017.
- V&A (2017i) : Victoria & Albert Museum (2017i). *Undressed: A Brief History of Underwear*, [en ligne], <https://www.vam.ac.uk/exhibitions/undressed-a-brief-history-of-underwear>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- VOX (2012) : VOX, Centre de l'image contemporaine (2012). *Raymond Gervais 3 x 1*, [en ligne], <http://www.centrevox.ca/exposition/raymond-gervais-3x1/>. Consulté le 2 décembre 2017.
- WHITECHAPEL GALLERY (2017) : White Chapel Gallery, « Exhibition Histories », [en ligne], <http://www.whitechapelgallery.org/events/david-toop-exhibition-histories/>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- ZKM (2017a) : Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (2017). *Sound Art. Sound as a Medium of Art*, [en ligne], [http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader\\$791](http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader$791). Consulté le 1^{er} novembre 2017.
- ZKM (2017b) : Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (2017). *Sound Art. Sound as a Medium of Art*, [en ligne], <https://zkm.de/media/video/sound-art>. Consulté le 20 mars 2018.

d. Enregistrements audio

- BERNATCHEZ, Patrick et MURCOF (2014). *Lost in Time*, Luxembourg : Casino Luxembourg, [2 vinyles LP 33 1/3], [durée inconnue].
- COYLE, Rebecca (dir.) (1995b). *Sounds in Space : Adventures in Australian Sound Art*, Sydney : Museum of Contemporary Art, [disque compact], 60 min.
- FOX, Terry *et al.* (1992). *ECHO The Images of Sound II (1987)*, Eindhoven : Apollohuis, [disque compact], 66 min., 37 sec.
- HEISS, Alanna (dir.) (1993). *Caged/Uncaged - A Rock/Experimental Homage to John Cage*, New York : Institute for Contemporary Art/P.S.1, [disque compact], 46 min., 64 sec.
- HEISS, Alanna et Elliott SHARP (dir.) (juillet-septembre 2000). *Volume: Bed of Sound*, New York : MoMA PS1, [disque compact], [durée inconnue].
- IKEDA, Ryoji et Christian MARCLAY (2015). *Live at White Cube*, Londres : The Vinyl Factory, [vinyle LP 33 1/3], [durée inconnue].
- KJARTANSSON, Ragnar & The All Star Band (2016). *The Visitors*, Londres : Bel-Air Glamour Records/The Vinyl Factory, [vinyle EP 33 1/3], 27 min., 6 sec.
- RINDER Lawrence et Debra SINGER (dir.) (2001b). *BitStreams*, New York/Amsterdam : Whitney Museum of American Art/Jdk Productions, [disque compact], 112 min., 52 sec.
- ROSENBOOM, David et John GRAYSON (dir.) (1975). *The Sounds of Sound Sculpture*, Vancouver/Ontario : Vancouver Art Gallery/Electronic Media Studios, [vinyle LP 33 1/3], 40 min.
- TOOP, David (2015). *Live at White Cube*, Londres : The Vinyl Factory, [vinyle LP 33 1/3], [durée inconnue].
- VAN ASSCHE Christine (dir.) (2002b). *Sonic Process*. Paris/Encino : Centre Pompidou/Milan Music, [disque compact], 40 min.
- VAN DER MARCK, Jan (dir.) (1969). *Art by Telephone* [catalogue d'exposition]. Chicago : Museum of Contemporary Art, [vinyle LP 33 1/3], 44 min.

3. Ressources documentaires hors catégories thématiques

a. Sites et pages web (médias d'information, plateformes de diffusion, sites institutionnels)

EXCLAIM (2017) : Exclaim [magazine musical] (2017). [sans titre], [en ligne], <http://exclaim.ca>. Consulté le 1^{er} novembre 2017.

JAPAN TRAVEL GUIDE (2017) : Japan Travel Guide (2017). *MoMA Design Store*, [en ligne], <https://en.japantravel.com/tokyo/moma-design-store/23914>. Consulté le 2 novembre 2017.

V&A (2017aa) : Victoria & Albert Museum (2017aa). *100 Facts About the V&A*, [en ligne], <http://www.vam.ac.uk/content/articles/0-9/100-facts-about-the-v-and-a/>. Consulté le 2 novembre 2017.

Figures



Figure 1 Janet Cardiff et George Bures Miller, *The Paradise Institute*, 2001.



Figure 2 Janet Cardiff et George Bures Miller, *The Paradise Institute*, 2001, [salle d'exposition].



Figure 3 Zentrum für Kunst und Medientechnologie, *Sound Art. Sound as a Medium of Art*, 2013, [salle d'exposition].



Figure 4 Susan Philipsz, *Study for Strings*, 2012, [salle d'exposition].



Figure 5 Carsten Nicolai, *Wellenwanne Lfo*, 2012, [salle d'exposition].



Figure 6 Christine Sun Kim, *All. Day.*, 2012, [salle d'exposition].

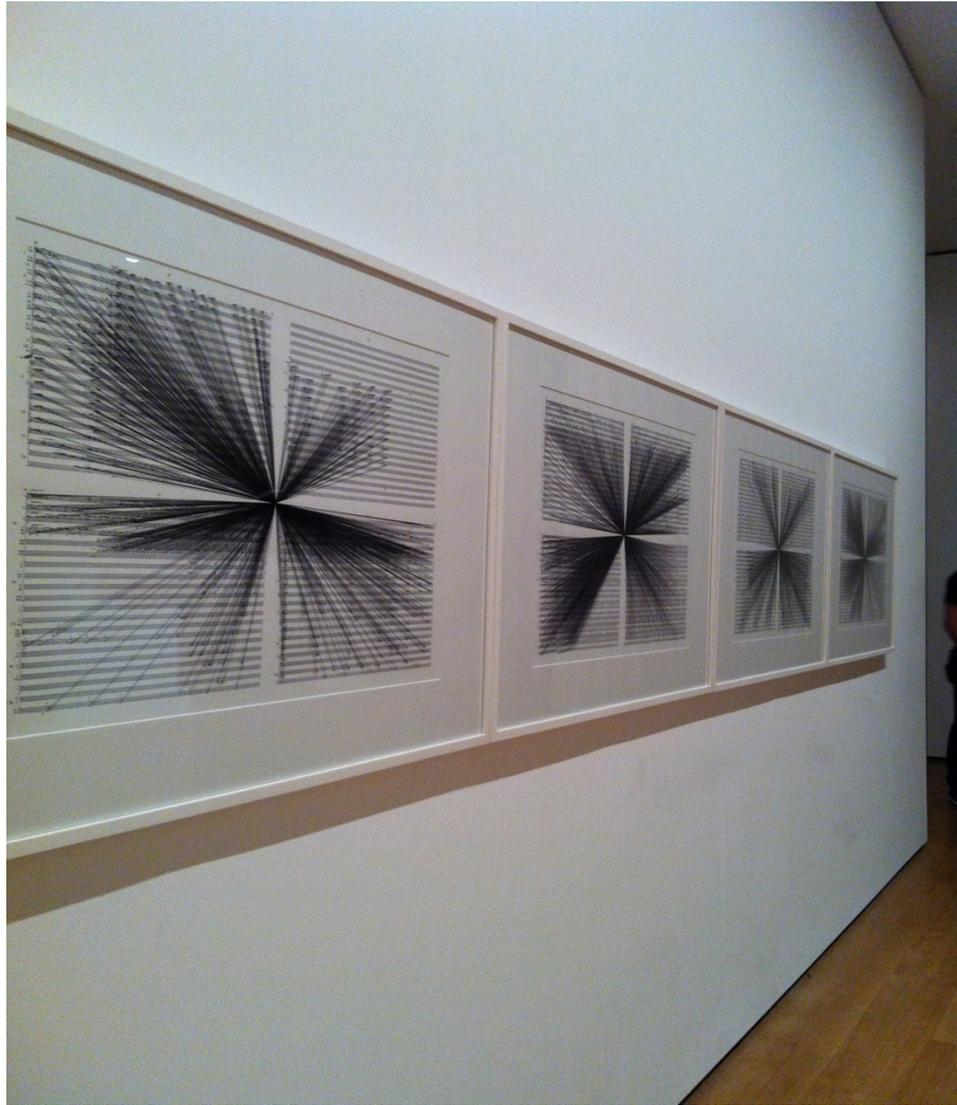


Figure 7 Marco Fusinato, *Mass Black Implosion (Shaar, Iannis Xenakis)*, 2012, [salle d'exposition].

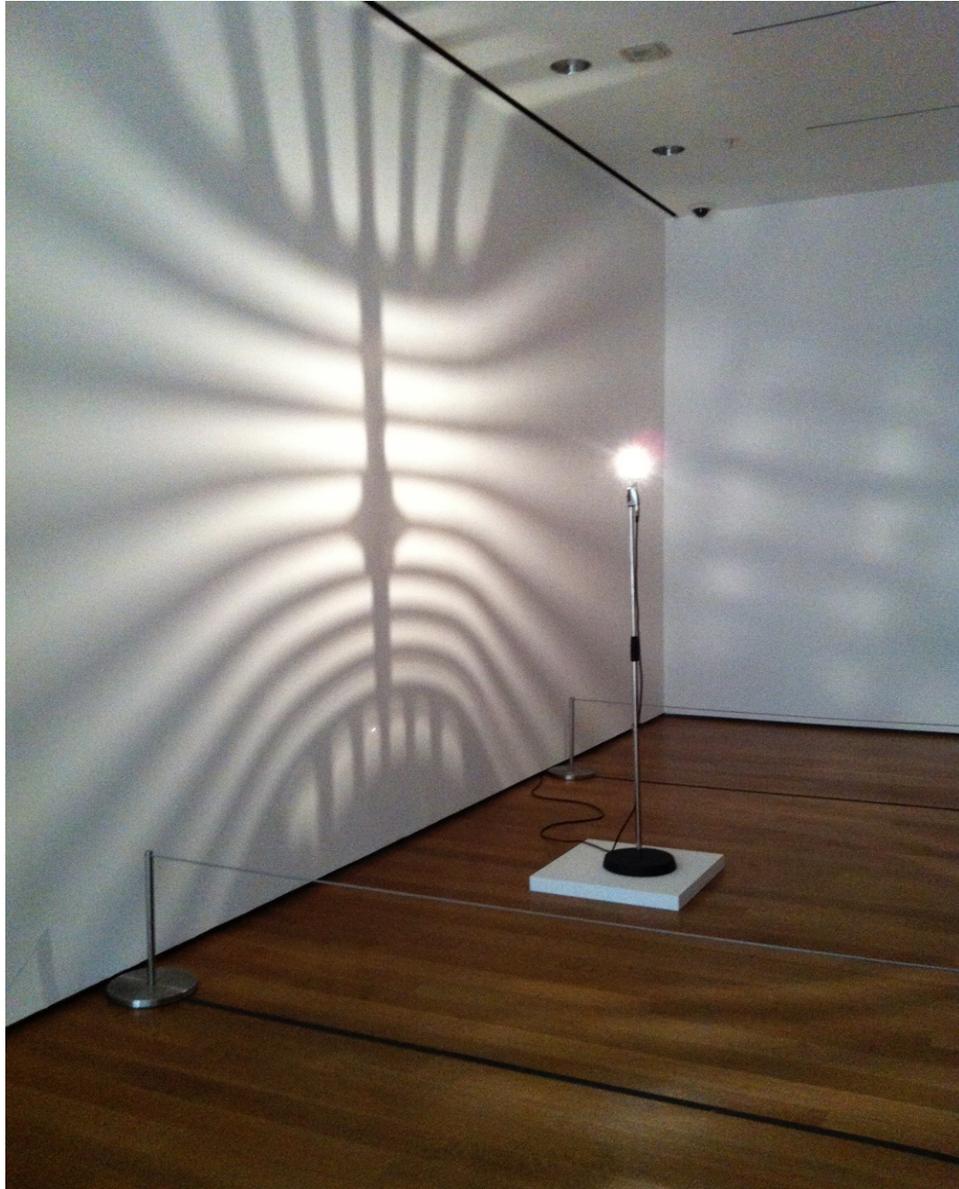


Figure 8 Camille Norment, *Triplight*, 2008, [salle d'exposition].

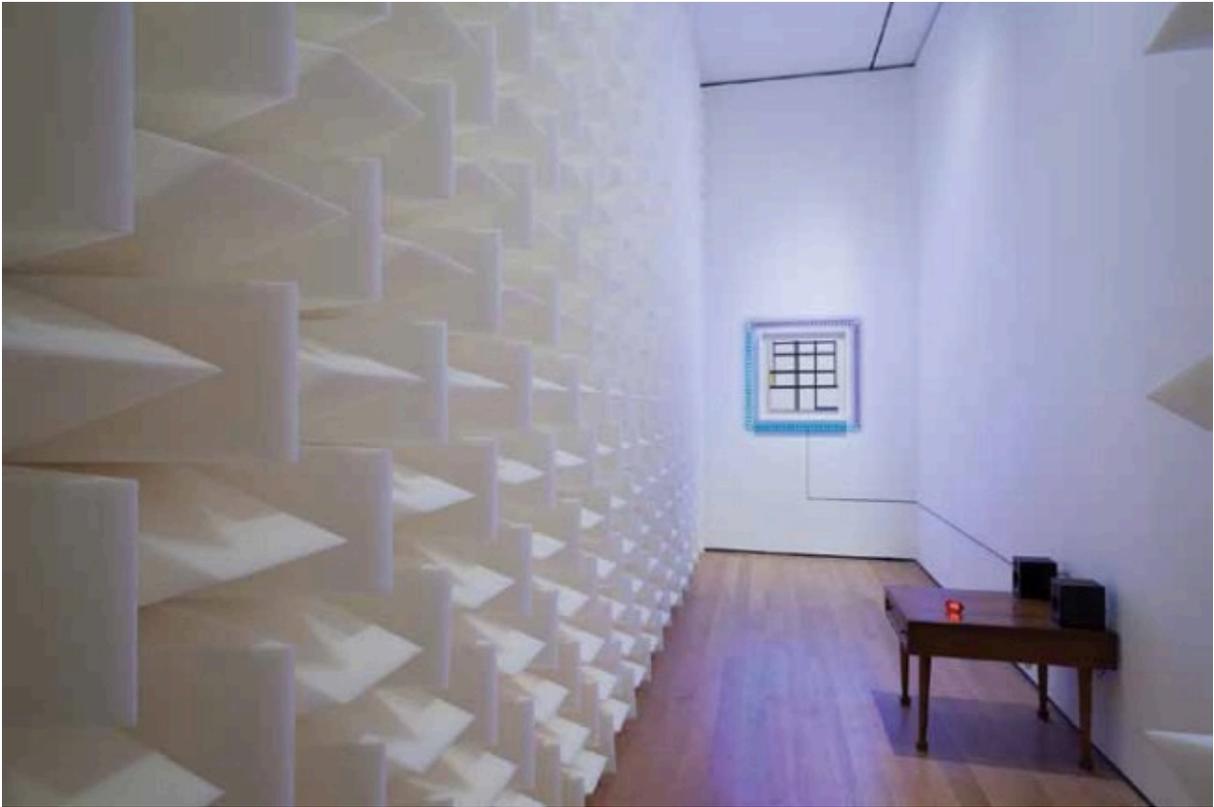


Figure 9 Haroon Mirza, *Frame for a Painting*, 2012.



Figure 10 Susan Philipsz, *Study for String*, 2012.

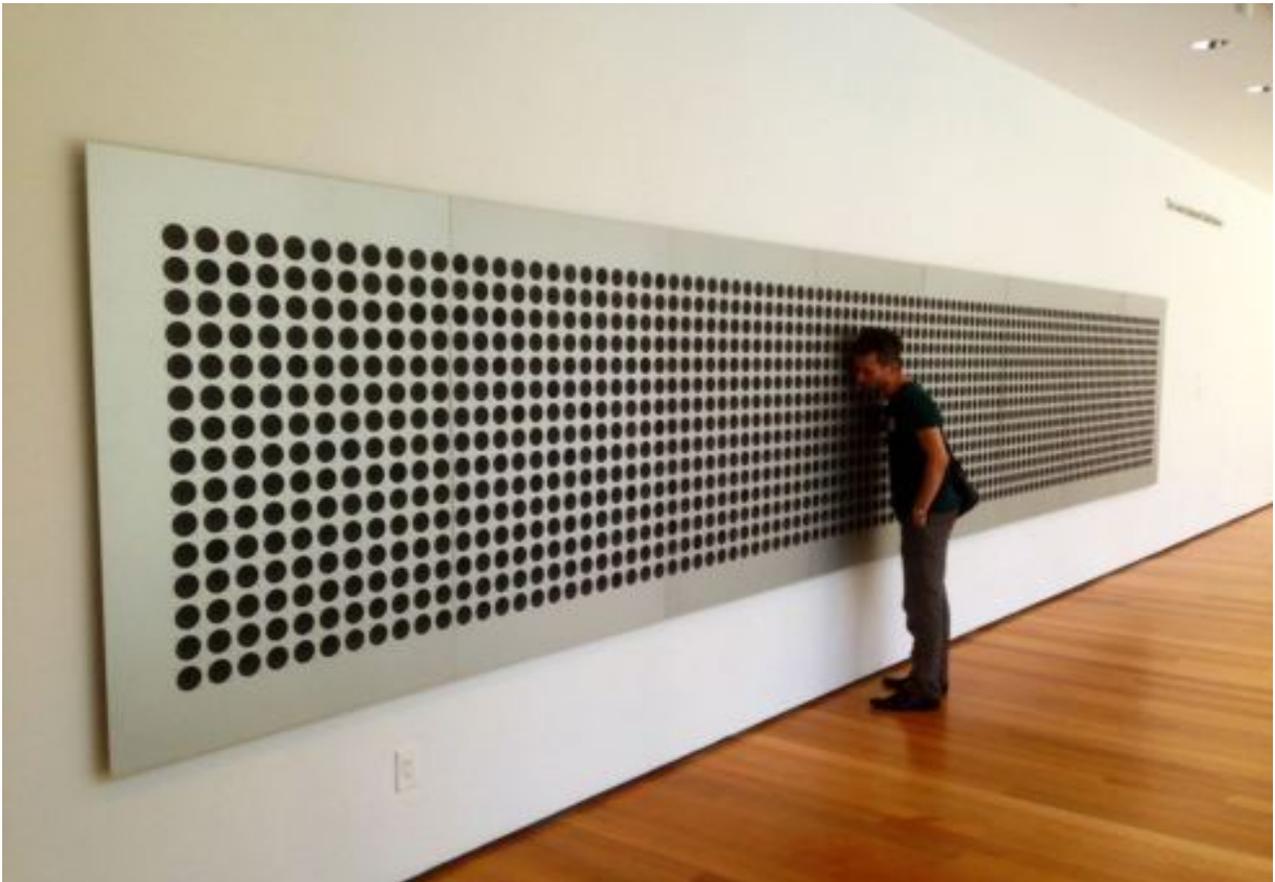


Figure 11 Tristan Perich, *Microtonal Wall*, 2011, [salle d'exposition].



Figure 12 Sergei Tcherepnin, *Motor Matter Bench*, 2013.



Figure 13 Jacob Kirkegaard, *AION*, 2006, [salle d'exposition].



Figure 14 Ragnar Kjartansson, *The Visitors*, 2012,
[arrêt sur image - Ragnar Kjartansson - 1/3].



Figure 15 Ragnar Kjartansson, *The Visitors*, 2012, [arrêt sur image - musiciens - 2/14].



Figure 16 Ragnar Kjartansson, *The Visitors*, 2012, [salle d'exposition].



Figure 17 Anri Sala, *Doldrums*, 2008, [salle d'exposition].



Figure 18 Anri Sala, *Le Clash*, 2010, [salle d'exposition].



Figure 19 Anri Sala, *Long Sorrow*, 2005, [salle d'exposition].

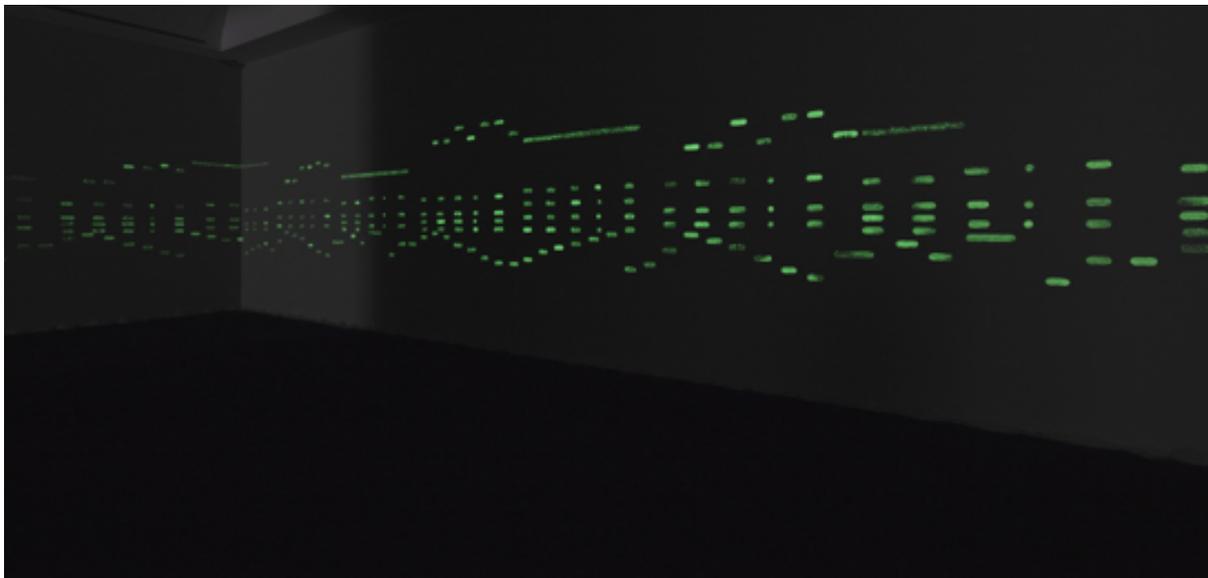


Figure 20 Anri Sala, *Score*, 2011, [salle d'exposition].



Figure 21 Christine Van Assche, *Sonic Process*, 2002, [pochette d'album].



Figure 22 *Volume: Bed of Sound*, 2000, [pochette d'album].



Figure 23 Wu-Tang Clan, *Once Upon a Time in Shaolin*, 2014, [coffret d'album].



Figure 24 Victoria Broackes et Geoffrey Marsch, *David Bowie Is*, 2013, [salle d'exposition].



Figure 25 Anri Sala, *Answer Me*, 2008, [arrêt sur image].