

Espace sonore : l'esprit de notre temps Sound Space: The Spirit of our Time

André-Louis Paré

Number 58, Winter 2001–2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9341ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Paré, A.-L. (2001). Espace sonore : l'esprit de notre temps / Sound Space: The Spirit of our Time. *Espace Sculpture*, (58), 5–6.



ANDRÉ-LOUIS PARE

ESPACE SONORE : L'ESPRIT DE NOTRE TEMPS

→ Cela semble devenu une évidence : la musique ou les effets sonores s'immiscent de plus en plus dans le champ des arts visuels. Ils envahissent les images, interfèrent de toutes parts dans l'espace scénique de la sculpture. Que ce soit, par exemple, avec le bruissement des machines ou les dispositifs vidéographiques, les installations interpellent désormais l'attention auditive du spectateur.

Ce n'est pas nouveau, me direz-vous, les avant-gardes du siècle passé — futurisme et dadaïsme surtout — ont dès le début inclus à leur tonitruante manifestation le son, présent sous forme de voix, de chant, de bruit ou de musique. Grâce, notamment, à la musique bruitiste, à la poésie sonore ou avec les fameux ballets surréalistes, le son s'offrait dorénavant en spectacle. Il s'exposait au sein d'une expérience où tous les arts rassemblés célébraient dans l'euphorie une nouvelle humanité. Et lorsque Raoul Hausmann — qui lui-même s'intéressera plus tard à la musique par le biais de sa théorie de l'Optophone — présenta en 1919 une tête sculptée ayant pour titre *Der Geist unserer Zeit* (*L'esprit de notre temps*), celle-ci — pourrait-on dire — s'inscrivait en faux contre l'Esprit hégélien. En refusant d'associer désormais l'exclusivité d'un sens à une pratique artistique en particulier, l'esprit de notre temps s'aventurait « hors les muses ». Ainsi, Hegel avait beau écrire dans son *Esthétique* que la sculpture est l'art dont la musique diffère le plus¹, c'était sans compter sur l'apport technique de la transmission du son. C'était sans mesurer le devenir de l'espace sonore que la phonographie devait plus tard mettre en forme. Mais pouvons-nous reprocher à l'auteur de la *Phénoménologie de l'Esprit* de ne pas être de notre temps ? De ce temps où la musique, au dire de Theodor W. Adorno, « se rebelle contre l'ordre conventionnel du temps² » ? De ce temps où, selon Daniel Charles, la technique « nous procure l'espace total des sons³ » ? Une chose, en tout cas, est claire : en perdant sa vocation uniquement spirituelle, la musique gagnait en plasticité. Elle ne s'adresse plus seulement à « l'intériorité subjective la plus profonde⁴ »,

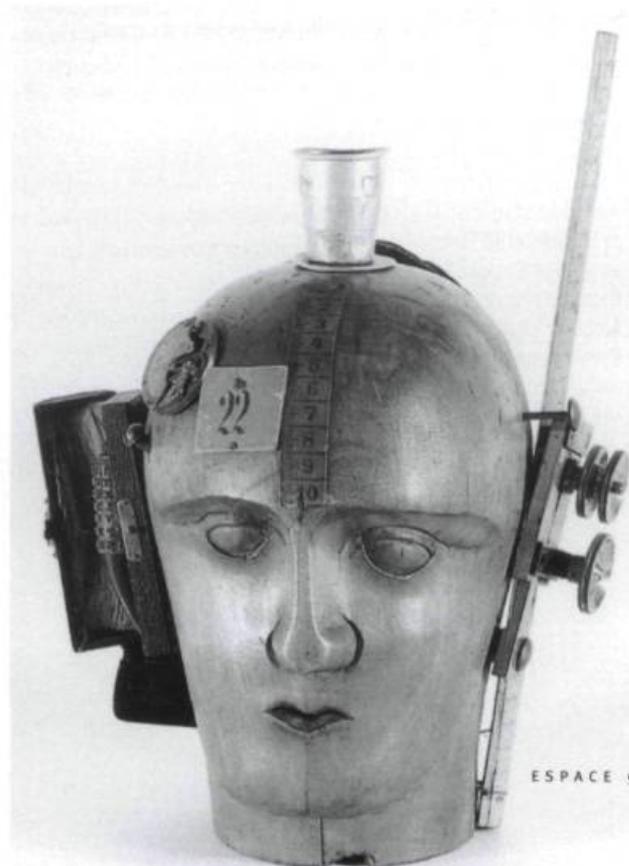
RAOUL HAUSMANN, *L'esprit de notre temps. Tête mécanique*, 1919. Bois, cuir, métaux et objets divers/Wood, leather, metal and diverse objects. 32,5 x 21 x 20 cm. Paris, Musée national d'Art moderne.

SOUND SPACE: THE SPIRIT OF OUR TIME

← Music or sound effects are of increasing concern in the visual arts. They seem to encroach on images and step into sculpture from all sides. If only through the humming of machines or video devices, installations now draw our attention to sound. Nothing new, you might say: from the start, the avant-guard of the last century — futurism and Dadaism in particular — included sound in their thundering events, whether presented in the form of voice, song, noise or music.

With the advent of sound-effects, sound poetry, and noise in the famous surrealist ballets, sound became part of the show. It was central to an experience in which all the arts had joined in the euphoric celebration of a new era. And in 1919, Raoul Hausmann — later concerned with music in his theory of the Optophone — presented a sculpted head called *Der Geist unserer Zeit* (*The Spirit of our Time*) — a piece, one could say, that demonstrated an anti-Hegelian spirit. By refusing to give a particular art practice exclusive rights to one of the senses, the spirit of our times ventures “hors les muses” (beyond/free of the Muses). Thus, while Hegel could write in his *Ästhetik* that the art of music is the furthest away from sculpture,¹ this did not take into account

the technical contribution of sound transmission, nor could it appreciate the future sound space that the phonograph would shape. But can we blame the author of *The Phenomenology of the Mind* for not being of our time? A time when music, according to Theodor W. Adorno, “resists the conventional nature of time?”² A time when technology, as Daniel Charles says, “provides us with a complete sound space?”³ One thing is clear in any case: by losing its exclusively spiritual vocation, music has gained in plasticity. Music is no longer addressed only to “our deepest subjective inner life,”⁴ but is also established as part of new aesthetic experiences. And it is precisely through this notion of sound as material that the “art of noise” (cf. Russolo) would emerge as the future of music. Noise, like silence, is part of the sound space. What this attitude toward the infinite space of sound



mais s'affirme tout aussi bien dans l'espace de jeu des nouvelles expériences esthétiques. Et c'est justement à travers cette quête du son comme matière que « l'art des bruits » (cf. Russolo) devait s'imposer comme étant le futur de la musique. C'est que le bruit, tout comme le silence, appartient à l'espace sonore. Et cette attitude face à l'espace infini des sons rend désormais possible le traitement musical sur le même plan que les arts plastiques. Cage ne disait-il pas, justement, qu'une façon d'écrire la musique était d'étudier Duchamp ?⁵ Quoi qu'il en soit, à partir des années 1960-1970, dans le cadre d'abord des performances et de la vidéographie et, ensuite, de la sculpture et des installations, le son n'aura de cesse de rythmer les lieux d'exposition. Ainsi, l'intérêt pour l'optique sera de plus en plus soumis à l'expérience de l'haptique. En incorporant le champ des arts visuels, c'est en effet l'aspect physique de l'espace sonore qui sera affecté. Si le son touche la subjectivité intérieure des spectateurs auditeurs, il n'en demeure pas moins qu'il habite un espace donné et permet une expérience visible. Toutefois, à l'heure où la musique est partout, où elle infiltre le moindre instant de nos vies, où elle sculpte notre existence au quotidien, le propos artistique ayant en partage le son n'est plus seulement de l'ordre d'une aventure sonore inusitée, mais également de l'ordre d'une résistance à l'envahissement sonore, notamment par l'expérience imaginaire apte à découvrir une relation nouvelle et différente de ce que nous voudrions entendre ici par l'espace sonore.

À la suite du dossier sur « Le goût de l'art » (*Espace*, n° 52), lequel explorait certains aspects du gustatif dans l'univers sculptural, voici donc la première partie d'un dossier portant sur l'expérience sonore au sein des arts visuels. Dans ce premier volet, Raymond Gervais nous entretient sur l'importance de la phonographie dans sa démarche artistique, mais aussi chez certains artistes sculpteurs. Pour sa part, Manon Blanchette propose une analyse des expériences sonores qu'offrent aux spectateurs les œuvres vidéographiques de Bill Viola, Janet Cardiff et Shirin Neshat. Enfin, les artistes Gennaro De Pasquale et le collectif [The User] formé d'Emmanuel Madan et Thomas McIntosh, nous rappellent brièvement leur projet respectif, soit *Post-Audio Esthetic* et *Silophone*. Le second volet de ce dossier — à paraître en mars 2002 — comprendra, entre autres, les articles de Michel-F. Côté, Pascale Malaterre et un entretien avec Jocelyn Robert. Enfin, les sections *Parutions* et *www.sculpture* font également référence au thème de ce dossier. ←

entails is that music can now be treated in ways similar to those used in the visual arts. Cage said, "one way to write music: study Duchamp."⁵ However that may be, since the 1960s, first in the context of performance and video and then in sculpture and installation, sound has constantly punctuated exhibition sites. Thus, interest in the optic has become increasingly subject to haptic experience. By incorporating the visual arts, the physical aspect of sound space is affected. While sound touches the interior subjectivity of the viewer-listener, it still occupies a given space, enabling a visual experience. However, music is everywhere now, it seeps into every moment of our lives and sculpts our daily existence. Art that includes sound is no longer simply an unusual audio adventure; it also resists the encroachment of sound by stimulating the imagination to discover a new and different relationship to what might be understood as the space of sound.

Following "Taste in Art" (*Espace*, no. 52), which explored some gustatory aspects of sculpture, this issue is the first of two on sound in the visual arts. In this first installment, Raymond Gervais tells us about the importance of the phonograph in his approach and in that of other sculptors. Manon Blanchette analyzes the spectator's sound experience in the video works of Bill Viola, Janet Cardiff and Shirin Neshat. Also, artists Gennaro De Pasquale and [The User] (Emmanuel Madan and Thomas McIntosh) briefly describe their respective projects, *Post-Audio Esthetic* and *Silophone*. The second issue on sound, to be published in March 2002, will include articles by Michel-F. Côté, Pascale Malaterre, and an interview with Jocelyn Robert. Lastly, the sections "Parutions" and "www.sculpture" also refer to the subject of sound. ← TRANSLATION: JANET LOGAN

NOTES

1. Voir troisième volume/See the third volume, Champ Flammarion, 1979, p. 326.
2. Voir / see *Théorie Esthétique*, Klincksieck, p. 39.
3. Voir / see *Gloses sur John Cage*, 10/18, p. 57.
4. « [La musique] s'adresse à l'intériorité subjective la plus profonde; elle est l'art dont l'âme se sert pour agir sur les âmes. » *Esthétique*, p. 322 / "[Music] is addressed to the deepest subjective inner life; it is the art of the soul used to stimulate the soul." *Ästhetik*, p. 891.
5. Cité par Roselee Goldberg dans *La performance du futurisme à nos jours*, Éd. Thames & Hudson, p. 124 / Cited by Roselee Goldberg in *Performance art, from futurism to the present*, London: Thames & Hudson, 1988, p. 87.