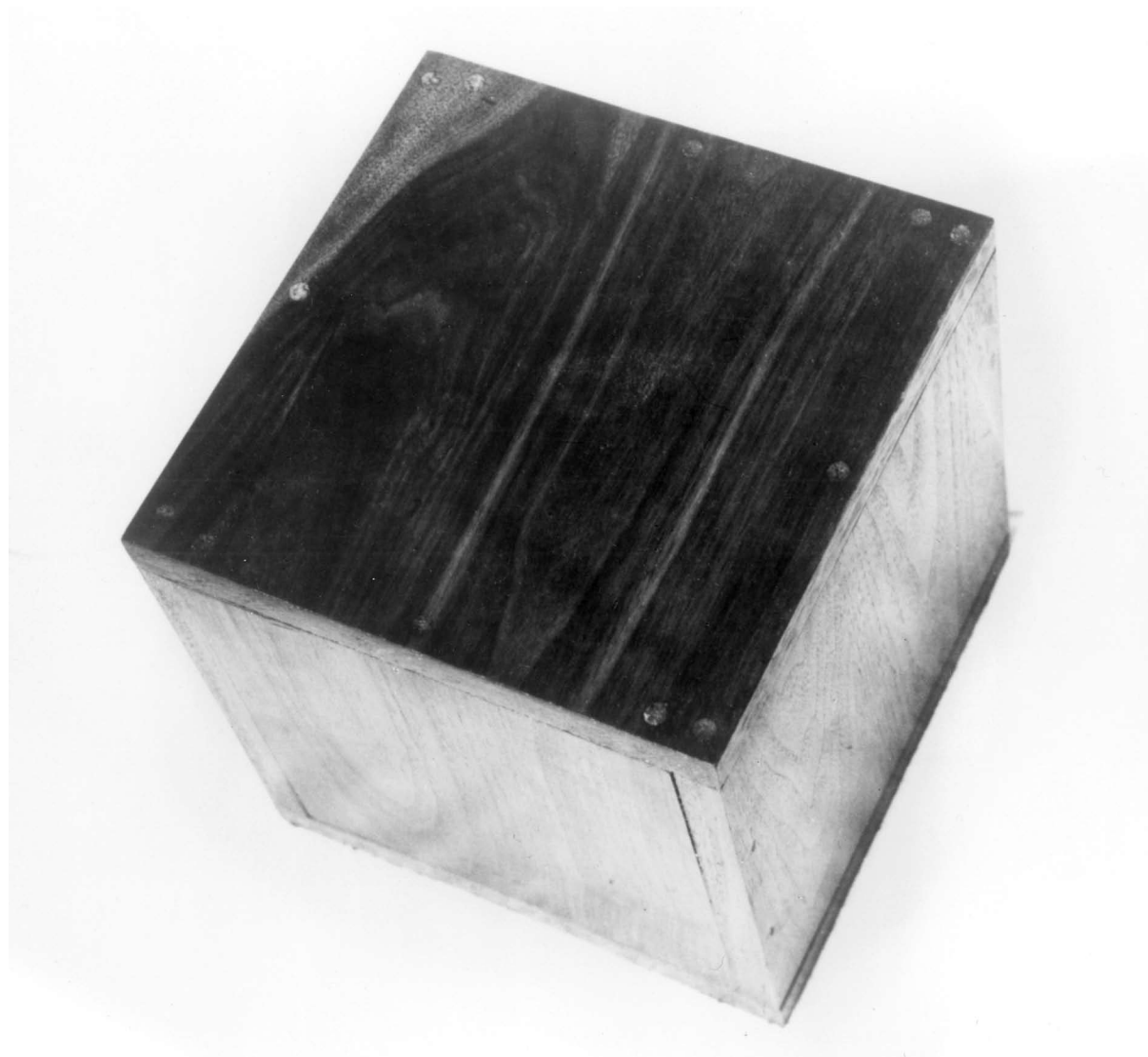


Carlotta Darò

## POUR UNE HISTOIRE DE LA *SOUND BOX*

### De la *Box with the Sound of its Own Making* de Robert Morris à la boîte de nuit



Robert Morris, *Box with the Sound of its Own Making*, 1961, boîte en noyer, haut-parleur, magnétophone, 23 x 23 x 23 cm, courtesy Sonnabend Gallery

*Box with the Sound of its Own Making* (1961) de Robert Morris est un cube en bois de noyer qui mesure 23 cm de côté. Cette boîte cubique, de facture artisanale, diffuse une bande magnétique de trois heures et demie qui reproduit les sons enregistrés lors de sa fabrication. Elle offre un savoureux exemple d'auto-réflexivité, mais selon le mode, cette fois-ci, du *what you see is what you hear*<sup>1</sup>.

En dotant son cube en bois d'une dimension sonore, l'artiste nous plonge dans un temps précis et nous révèle une histoire : celle de la construction de l'œuvre. Ainsi, cette proposition redondante sur la nature de l'objet caractérise le cube de telle sorte qu'il devient « singulier », le produit d'une facture spécifique avec laquelle l'art minimaliste devait ensuite prendre ses distances. L'effet théâtralisant et narratif que Morris cherche à donner aux présentations de ses œuvres est d'ailleurs la marque qui distingue cet artiste d'autres représentants du minimalisme. Ses mises en scènes sont difficilement comparables aux vœux un rien dogmatiques et chimériques d'un art idéalement impersonnel qui étaient ceux d'un Donald Judd ou d'un Frank Stella.

*Box with the Sound of its Own Making* peut être le point de départ d'un parcours qui aura pour fil conducteur l'idée de « boîte sonore ». Derrière cet objet aux apparences esthétiques neutres, on trouve un concept plus général, un type de recherche issue de la période moderne et de ses conquêtes technologiques qui caractérisa plusieurs entreprises artistiques aux alentours des années 1960. C'est en effet à cette période qu'apparaissent plusieurs exemples proches du modèle de la *sound box* et dont les dimensions, à la différence de l'œuvre de Morris, permettront que le public les pénètre<sup>2</sup>.

Une *sound box* est une boîte sonore, une boîte à sons, dont les qualités formelles et esthétiques dépendent avant tout de sa fonction première : celle de conteneur, de conteneur de son. Les limites physiques de cette boîte, ses parois servent en réalité à circonscrire cette matière impalpable qu'est le son et qui, par nature, se disperse dans l'air. Dans ce conteneur, le son est produit et diffusé par des systèmes électroniques. Le public qui se trouve à l'intérieur est immergé dans une ambiance sonore maîtrisée qui le conditionne psychologiquement.



La Monte Young, Marian Zazeela, *Dream House*, 1990, néon, bois, moquette, rhodoïd, aluminium, projecteurs, synthétiseur, variateur de lumière, lampes à quartz, filtres à lumière, ordinateur, amplificateur et enceintes, dim. variables, installation dans le temps selon un montage de fréquences continues de son et de lumière comprenant une composition originale de musique électronique de La Monte Young, *The Prime Time Twins in The Ranges 448 to 576 ; 244 to 288 ; 112 to 144 ; 56 to 72 ; 28 to 36 with The Range Limits 576, 448, 288, 124, 144, 56 and 28*, le synthétiseur avec mémoire d'ordinateur est un prototype conçu par La Monte Young et David Rayna ; une projection de lumières colorées sur un bas-relief en bois peint de Marian Zazeela faisant partie de la série « Still Light », 1989 ; *Dream House Variation II*, une calligraphie en néon de Marian Zazeela ; *Primary Light (Red/Blue)*, une projection de lumière rouge et bleue sur 2 mobiles en aluminium de Marian Zazeela faisant partie de la série « Light », courtesy FNAC, Putaux, ministère de la culture et de la communication, Paris, photo André Morain, Paris

### Origines technologiques du concept

À la source d'une telle recherche, qui, comme nous le verrons, s'avère commune à plusieurs créateurs d'après la modernité, il y a l'ouverture d'un nouvel horizon de possibilités issues d'une technologie de plus en plus diffuse et captivante, accueillie à cette époque avec un enthousiasme et un espoir sans réserve. Une technologie qui incite à imaginer une maîtrise totale des ambiances intérieures, des espaces habités. L'homme échapperait au côté imprévu et aléatoire de la nature en recréant des atmosphères artificielles par une lumière, une sonorité et un climat contrôlés au moyen de systèmes technologiques sophistiqués. Le son pouvant aussi introduire une dimension artistique et musicale dans l'expérience physique du lieu.

Pionnier de l'enregistrement et de la reproduction sonore, Thomas Edison invente le phonographe en 1877. Cependant, le développement de supports sonores de plus en plus réduits et de techniques d'enregistrement de plus en plus simples et accessibles n'apparaît qu'au milieu du xx<sup>e</sup> siècle. L'enregistrement analogique marque les premiers pas vers la diffusion de masse de l'écoute musicale et ses supports deviennent rapidement les objets « fétiches » d'une société de plus en plus « musicalisée ». C'est l'ère du disque vinyle, inventé en 1948, de la bande magnétique ou de la cassette, qui date de 1961, et de leurs différentes déclinaisons. Cette révolution musicale prendra des proportions encore plus universelles avec les nouvelles techniques d'enregistrement numérique et l'invention de supports musicaux – comme le CD en 1982 – jusqu'à la disparition même du support, remplacé par des ordinateurs à « tout faire » et par la transmission encore plus aisée de fichiers numériques par le *web*.

Dès 1938, Theodor W. Adorno problématise, dans *Le Caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*<sup>3</sup>, la question de l'écoute musicale au sein d'une société où la diffusion sonore par des moyens mécaniques ou électroniques devient une pratique quotidienne. Par « fétiche », Adorno indique que la valeur de la création musicale a été transférée du produit sonore à l'objet diffuseur. Ainsi, le disque, le gramophone, la radio ou encore l'interprète deviennent les véritables objets d'adoration et de mythification dans l'imaginaire collectif des amateurs de musique. Avec clairvoyance, Adorno comprend ainsi très tôt l'importance des révolutions technologiques dans le domaine musical et les changements conceptuels et d'usage consécutifs à ces bouleversements radicaux qui auront marqué l'histoire de cet art tout au long du xx<sup>e</sup> siècle, jusqu'à aujourd'hui. Non sans une touche de pessimisme, le philosophe décrit ce phénomène comme une forme irréversible de régression de l'écoute. La masse des auditeurs n'est plus en état de choisir librement ; elle est au contraire assujettie à un répertoire conformé qui ne permet plus d'avoir ni jugements propres ni impressions personnelles ; la faculté de l'écoute elle-même perd ses capacités de connaissance réfléchie.

Loin de ce pessimisme déterminé par les nouvelles technologies, de nouveaux courants musicaux, comme la « musique concrète »<sup>4</sup>, fondent leurs recherches sur ces capacités nouvelles d'enregistrement, de manipulation et de diffusion du son. De manière plus générale, à partir des années 1950, plusieurs compositeurs expérimentaux, tels que Karlheinz Stockhausen ou Iannis Xenakis, introduisent, ou substituent au jeu en direct de l'interprète, des séquences sonores enregistrées, modélisées ou spatialisées, diffusées par des haut-parleurs disposés dans l'espace.

Mais revenons à la construction des « sound boxes », fruits de ces avancées technologiques. En effet, les « boîtes sonores » sont des dispositifs qui excluent le rôle de l'interprète musical et pérennisent, par la diffusion électronique, l'expérience d'immersion sonore faite par le public.