



# TEXTO DIGITAL

Revista de Literatura, Linguística, Educação e Artes

## Sculptures sonores

### *Esculturas sonoras*

Jean-Yves Bosseur<sup>a</sup>

<sup>a</sup> Compositeur et musicologue, directeur de recherches au Centre national de la recherche scientifique, France – [jean-yves.bosseur@orange.fr](mailto:jean-yves.bosseur@orange.fr)

#### Mots clés:

Sculpture Sonore.  
Installation. Art  
Sonore.

**Resumé:** L'intérêt pour le phénomène de la sculpture sonore n'a cessé de croître de par le monde depuis les années 1950. Ce n'est toutefois pas un courant à proprement parler, car les œuvres qui relèvent d'une telle catégorie correspondent à des tendances esthétiques des plus diversifiées. Aujourd'hui, il devient d'ailleurs de plus en plus difficile de distinguer les sculptures sonores de certaines formes d'installation et l'on utilise volontiers le qualificatif d'« art sonore » pour désigner globalement des œuvres plastiques et des activités artistiques qui accordent une fonction importante à la réalité acoustique.

#### Palavras-chave:

Escultura Sonora.  
Instalação. Arte  
Sonora.

**Resumo:** O interesse no fenômeno da escultura sonora não parou de aumentar em todo o mundo, desde os anos 50. Contudo, não se trata de uma corrente artística para dizer o mínimo, pois as obras que se ligam a essa categoria correspondem a tendências estéticas das mais diversas. Atualmente, torna-se cada vez mais difícil distinguir as esculturas sonoras de certas formas de instalação, utilizando-se preferencialmente o termo "arte sonora" para designar *grosso modo* obras plásticas e atividades artísticas que reservam uma função importante à realidade acústica.



Le compositeur américain Harry Partch est considéré comme le fondateur du mouvement de la "sculpture sonore" qui doit conduire à une interaction des qualités visuelles et acoustiques des instruments inventés, afin d'engager la personnalité entière de l'individu, observateur ou actant, en une sorte de magie sonore et de rituel. Estimant la musique européenne "incorporelle", il exigeait de la musique qu'elle s'adresse simultanément à l'œil. Musique, mot, danse, lutherie instrumentale devaient se fondre en une parfaite unité d'intention.

A partir des années 40, le sculpteur Harry Bertoia, dont la démarche est très liée aux recherches et aux visées spirituelles développées par Oskar Fischinger en Californie, réalisa plus d'une centaine de "sounding brasses", en bronze, beryllium ou en nickel, assemblages de tubes de différentes tailles, susceptibles de produire des vibrations tant acoustiques que visuelles.

C'est à Bahia, dans les années 60, que Walter Smetak, compositeur et violoncelliste, a entrepris des recherches sur la microtonalité inspirées par la Théosophie, ce qui l'a conduit à construire des instruments avec des matériaux inhabituels, tels que des tubes en PVC, styromousse... Il a créé environ 150 de ces "Instruments-sculptures", qu'il qualifiait de "sound-plastic".

Il faudrait également citer, à cet égard, les Fonics, instruments à cordes inventés par Jean Weinfeld, qui a fait partie de l'École du Bauhaus de Dessau.

Depuis le milieu du XX<sup>e</sup> siècle, le mouvement de la "sculpture sonore" n'a cessé de se développer. À propos de leurs "structures sonores", présentées dans des musées, entendues au cours de concerts ou enregistrées sur disque, Bernard et François Baschet déclarent : "Nous avons essayé de faire une synthèse entre la sculpture et les sons, car il existe des rapports entre les sons et les formes...Le principe de ces "structures" est d'éviter l'emploi d'électricité ou d'électronique. Il est conforme à la tradition instrumentale historique. Les avantages de ces "structures" sur l'électronique sont, dans la création de sons nouveaux:

- Le contact physique de l'exécutant avec la vibration.
- Elles peuvent être utilisées comme décor de scène."

L'instrumentarium Baschet s'est progressivement diversifié depuis le début des années 50 et un ensemble de "structures" a notamment été réalisé dans un but pédagogique. Les objets

musicaux posent implicitement le problème du rapport à l'environnement et c'est ainsi que les frères Baschet ont élaboré, depuis plusieurs années, des "structures sonores" pour des lieux spécifiques, notamment des fontaines musicales s'intégrant pleinement à des lieux de plein air. Jacques Lasry collabore à ces recherches depuis 1954.

La coïncidence entre un objet et un son s'opère, dans *The Box with the Sound of its own Making* (1961) de Robert Morris, comme son titre le laisse supposer, à partir de son principe même de construction : « J'ai fabriqué la boîte (6 morceaux de noyer assemblés en un cube fermé) avec des outils à main: marteau, scie, etc. Ca m'a pris trois heures. Au cours de ce travail, j'ai enregistré sur bande les bruits de la construction. Avant de fermer complètement la boîte, j'y disposai un petit haut-parleur ». Ainsi les sons enregistrés pendant l'élaboration de la boîte sont-ils entendus tandis qu'on peut voir l'objet achevé, l'activité sonore bruiteuse contrastant en quelque sorte avec le caractère parfaitement statique de la forme cubique.

Les premières sculptures acoustiques de Jean Tinguely, *Mes étoiles - concert pour sept peintures*, datent de 1958. Certaines peintures étaient associées à des instruments de percussion. Placés sur de petits tableaux de bord, des interrupteurs permettaient aux spectateurs de déclencher des effets sonores. A cette époque, qui coïncide avec plusieurs projets en collaboration avec Yves Klein, Tinguely semble opérer une relative dématérialisation de l'œuvre d'art, par le recours à des sources sonores partiellement invisibles et éphémères. L'utilisation de fumées, lumières, odeurs, ballons, explosifs... confirme cette volonté d'étendre le champ de la sculpture par delà les matériaux durables. En 1960, il réalise pour le Museum of Modern Art un *Hommage à New-York*, incluant notamment une machine qui se détruisait elle-même. Dix bras provenant de vieux véhicules étaient destinés à frapper les touches d'un piano; l'instrument était également associé à un jeu de rouages qui contribuait à le faire sonner. Placé à côté de lui, un poste de radio devait être scié en deux. Après quelques minutes, un seau d'essence fut versé sur la flamme d'une bougie, de telle sorte que le piano prit feu. En 1961, pour la galerie Jolas de New York, Tinguely monte un petit moteur sur un poste de radio, de manière à obtenir un balayage ininterrompu des ondes sonores. Tinguely poursuit cette démarche dans plusieurs "sculptures radiophoniques", où le son se combine à des éléments tels que l'eau ou l'air, qui se manifestent par l'entremise de fontaines ou de ballons.

Cette pénétration du sonore incitera le compositeur Toshi Ichiyanagi à réaliser, en 1963, pour le catalogue d'une exposition à Tokyo, accompagné d'un disque, une musique à partir des bruits produits par les sculptures.

Des musiciens ou des poètes interviennent à plusieurs reprises dans les projets de Tinguely. Par exemple, en 1970, Tinguely fait précéder la *Vittoria* (événement qui eut lieu à Milan pour le 10ème anniversaire du Nouveau Réalisme) par une performance vocale de François Dufrene. Une fanfare faisait plusieurs fois le tour de la place et jouait des marches italiennes. Un phallus d'or, haut de 11 mètres se dressait devant la cathédrale. Des haut-parleurs diffusaient *O sole mio*, chanté par un ivrogne. Ultérieurement, de nombreux projets de Tinguely ont inclus des cortèges, défilés, où le sonore occupe une place importante; l'événement artistique tendait ainsi à devenir une sorte de carnaval ou de mascarade.

Conçues vers 1985, les "Méta-harmonies" témoignent tout particulièrement de son souci d'associer étroitement machine et bruit; et aux bruits inhérents aux mouvements des machines viennent s'ajouter les sonorités d'instruments, pianos, cymbales, tambours, wood-blocks...*Fata Morgana*, qui fait partie de la série des "Méta-harmonies" est ainsi une véritable usine à faire du bruit. "Je dérange tout par les sons qui se déplacent. Vous avez deux ou trois percussions qui sont liées, mais si vous voulez de nouveau entendre les mêmes séquences de sons, vous devez attendre des années" déclare Tinguely. Il y a là une manière d'introduire au sein du dispositif un certain désordre qui ouvre le projet sur une part de hasard et d'imprévisibilité.

Pol Bury est à l'origine de plusieurs objets où des cordes sont mises en vibration et entremêlent leurs fréquences (par exemple, les *12 et 13 cordes verticales et leur cylindre*, de 1973). A propos de telles œuvres, Jean Tardieu écrit : « Incapable de savoir s'il est là pour voir ou pour entendre, il (le visiteur) est contraint de réviser ses conceptions habituelles, comme si le son était le produit nécessaire des formes et comme si ces mouvements ralentis, retenus, sans cadence perceptible, sans rythme soupçonnable, éveillaient l'idée d'une "intention d'égarement" qui nous rend pareil à des somnambules, les yeux ouverts, les mains en avant...Quel spectacle plus étonnant que celui où la vue, troublée, glisse insensiblement vers la perception auditive!...A force d'attendre que s'anime ou s'apaise la sorcellerie de ces chevilles motrices et que telle corde soit pincée puis telles autres et que le regard brouille les pistes de ces fils d'acier qui, par la vitesse de leur vibration, perdent leur consistance et leur

rigidité, le visiteur ne se sent plus seulement "observé", comme par les "vivants piliers" du sonnet des "Correspondances", mais obscurément mené,...sans savoir où » (1).

Chez Takis, la préoccupation sonore apparaît le plus souvent inséparable de ses projets d'environnement plastique. Dans son *Autobiographie*, il écrit notamment: « Ah! si seulement je pouvais avec un instrument comme le radar, capter la musique des sphères. Cette idée me fait oublier toutes les lois de l'art. Si cet objet pouvait capter et transmettre les sons en tournant, mon imagination serait couronnée ».

En 1963, Takis réalise ses premières sculptures musicales, notamment sous la forme de pendules magnétiques. Le "pendule magnétique musical" était composé d'une aiguille posée pour frapper une corde de piano, d'une boule et d'une tablette de liège avec des intérieurs magnétiques, la fonction des objets de liège étant de se heurter l'un l'autre quand ils vibrent, puis de frapper la planche d'un coup assourdi.

La même année, Takis réalise un arrangement cathodique "accordé" par Earle Brown, le *Bruit du vide*, où l'on trouve l'idée d'objets/instruments récepteurs de sons. Les propriétés physiques et mécaniques constituent à elles seules la "partition" qui ne cesse de se jouer, dès lors que le processus est mis en mouvement. A partir de 1965, il associe sculptures, électro-aimants et pendules, et organise des environnements musicaux électromagnétiques. Les matériaux frappés par des marteaux pourvus d'électro-aimants et d'interrupteurs suspendus au plafond sont généralement soit des sortes de gong, soit des feuilles d'acier, ou encore des objets de récupération. Toutefois, jugeant les gongs trop "musicaux", Takis est rapidement amené à intervenir lui-même dans la conception et la fabrication des matériaux nécessaires à ses environnements, les choisissant ou les calibrant selon l'espace dans lequel les sculptures sonores sont prévues de s'inscrire. C'est ainsi qu'il organise des "espaces musicaux" à partir de 1974.

En 1979, il réalise notamment des "Electro-musicals" qui se présentent sous la forme de tableaux. Pour chaque objet, une pointe d'acier vient frapper une corde tendue à travers la surface de la toile, le son produit étant amplifié. Lorsque plusieurs "musicals" de Takis se trouvent réunis dans une salle d'exposition, une combinaison aléatoire de sons se propage, et un véritable espace acoustique se constitue, qui permet au visiteur de percevoir un

---

<sup>1</sup> Tardieu, Jean, catalogue Pol Bury, "Derrière le miroir", Paris, Ed. Maeght, avril 1974.

environnement toujours changeant, malgré les propriétés inaltérables de chaque objet. Takis met ainsi en marche un dispositif à la fois très contrôlé mais qui laisse également la place à des rencontres de phénomènes sonores non prévisibles et variables à l'infini.

Pour Dominique Viéville, le mouvement, dans les sculptures de Takis, apparaît moins « comme l'effet d'une force transmise à des éléments (Tinguely), que comme un autre moyen de matérialiser un champ magnétique: il agit souvent sur un registre très bas de vibrations, d'oscillations, d'ondulations pour ne s'amplifier et décrire très largement un espace que dans les "électromagnétiques" : le mouvement chez Takis n'est ni mesure du temps si imperceptible soit-il (Pol Bury), ni un symbole de dégradation, d'usure de l'objet (Tinguely): il prend au contraire une valeur d'éternité à la mesure des phénomènes qui l'engendrent » (2).

Si Takis construit des objets simultanément producteurs de sons, s'assurant une maîtrise aussi affirmée que possible à ce double niveau, d'autres sculpteurs imagineront plus volontiers que leur œuvre puisse servir de réceptacle à un phénomène sonore naturel, ce qui est le cas de Marta Pan, pour certaines des sculptures qu'elle a conçues pour le milieu aquatique. À travers sa "polyphonie d'eaux", la fontaine qu'elle a réalisée pour une galerie couverte, 26, avenue des Champs Elysées à Paris est certainement la plus musicale qui soit. L'idée de mélodie de timbres prend ici un relief particulièrement pur, sans artifice, selon les variations de vitesse, de force, de modes d'attaque; l'eau glisse le long des parois, les frappe; des jets plus ou moins puissants manifestent sa présence de manière rythmée. Bien sûr, une telle promenade, dans une simultanéité du visuel et du sonore, s'effectue d'autant mieux que l'on varie soi-même les angles de perception, que l'on se rend complice de la mobilité inhérente au projet. La fontaine devient l'instrument de musique de l'eau et, par une écoute active, nous en devenons nous-mêmes les interprètes.

Vers la fin des années 70, León Ferrari a réalisé des œuvres en trois dimensions constituées d'ensembles de tiges métalliques que le visiteur peut faire sonner en les frôlant, voire en pénétrant dans leur espace, ainsi que, selon un principe relativement similaire, des sculptures auxquelles il a donné le nom de *Cajón musical*, en référence à un instrument de percussion d'origine péruvienne ; dans ce cas, les tiges sont fixées sur un caisson en bois qui fait caisse de résonance.

---

<sup>2</sup> Viéville, Dominique, catalogue du Musée de Calais, 1979 ?

La plasticité des objets sonores joue sans nul doute un rôle prépondérant dans la visualisation du phénomène musical. Le travail de Mario Bertoncini aboutit ainsi à une sorte de constructivisme des sources sonores. Ses instruments, cerceaux à cordes, spirales de cuivre, harpes à tiges, lutherie éolienne, etc., vibrent grâce au vent pulsé dans des tuyaux par une soufflerie, et sont conjointement conçus comme des sculptures.

Sans nécessairement chercher à les rassembler à l'intérieur d'environnements, plusieurs plasticiens ont réalisé des objets visuels isolés qui se doublent d'une dimension acoustique. C'est le cas de Ruth Francken avec *Pandora 3* (1967-68) : « Pour tout objet que j'ai créé produisant un ou plusieurs sons, je l'ai fait par un désir tout d'abord de faire participer le spectateur. Ensuite parce que j'aime infiniment le son, la musique, et que celle-ci joue un rôle capital dans ma vie. Aussi parce que le côté silencieux de la sculpture devant laquelle je me trouve, qui est là impénétrablement debout enfermant un mystère souvent qui me provoque et que je voudrais, de ce fait, faire parler. J'ai cherché le dialogue, la résonance, bref le miroir; dans mes objets sonores, le miroir sonore ».

En 1993, le sculpteur Anish Kapoor conçoit *Echo*, un groupe de cinq objets incluant une contribution musicale du compositeur Brian Elias. A l'intérieur de chaque objet sculpté (en bois, bronze ou céramique), de taille réduite, qui s'ouvre dans sa partie supérieure sur une sorte d'évidement énigmatique, est dissimulée une boîte à musique diffusant chacune à une séquence musicale d'environ 9 minutes. Une des séquences se distingue très nettement des quatre autres, par la diffusion d'une sonorité de cloche répétée toutes les 15 secondes, à l'intérieur d'un objet en bronze correspondant précisément à la forme de l'instrument. Les objets peuvent être disposés dans l'espace comme on le désire; de même, il est possible de remonter le mécanisme des boîtes à musique de manière à obtenir toutes sortes de superpositions de séquences. Modulable à l'infini, l'espace musical ainsi constitué contribue à favoriser une perception dans le temps de nature méditative qui relie, comme par un fil invisible, les formes tour à tour cubique, ovoïde, conique, organique proposées par le sculpteur.

Fondant, en 1980, à Eindhoven (Pays-Bas), l'Apollohuis, centre où se sont multipliées rencontres et expositions en ce qui concerne installations, sculptures sonores et événements multi-media, Paul Panhuysen a été un des représentants les plus actifs de la sculpture sonore. Les installations qu'il a conçues lui-même étaient fréquemment basées sur les vibrations

amplifiées de longues cordes (de 2 à parfois plus de 150 mètres) disposées très précisément en fonction des environnements, intérieurs ou extérieurs, qui les accueillent; ces cordes découpent l'espace, le rythment par un jeu de proportions dont les implications seront ressenties tant acoustiquement que visuellement. De durée indéfinie, de telles installations sont quelquefois ponctuées de performances où la relation avec les sources acoustiques se révèle plus informelle et peut rejoindre certaines formes d'activité théâtrale ou chorégraphique. Les cordes métamorphosent le lieu investi en un instrument qui ne fait plus qu'un avec l'œuvre elle-même, dessin à trois dimensions qui introduit, pour la perception, un paradoxe que Panhuysen exprime ainsi à propos de son installation *Swedish Music Wire* : « les cordes semblaient plus visibles lorsqu'elles furent sonores ».

Le titre d'une des sculptures sonores de Monika von Wedel (*Warten auf den Musikanten*, dans l'attente du musicien) révèle bien qu'une telle démarche est susceptible d'être relayée par un instrumentiste, dans la mesure où celui-ci s'avère capable de mettre en partie entre parenthèses ses réflexes et ses habitudes d'interprète traditionnel pour se mettre à l'écoute de lutheries nouvelles. Les sculptures de M. von Wedel, dont une a été conçue en réaction à la partition, graphique, de *Four Systems* de Earle Brown, semblent présenter une forme de contradiction, qui n'est en fait qu'apparent, entre l'aspect géométrique très pur émanant de la structure plastique, soulignée par la disposition des cordes, et les phénomènes sonores plus ou moins imprévisibles que l'on peut produire à partir de tels objets. Les sculptures de M. von Wedel s'apparentent quelquefois à des objets usuels des plus banals, comme la chaise; mais ce qui s'impose de prime abord ne serait peut-être en définitive qu'un masque dont il conviendrait de redéfinir la fonction, compte tenu de notre désir de jeu et d'invention.

Avec Peter Vogel, à la fois physicien et plasticien, la sculpture sonore devient le résultat d'un processus technologique d'une haute complexité qui inclut la dimension cybernétique. Fonctionnant à partir de circuits transistorisés, au moyen d'un jeu de micros et de cellules photo-électriques, ses œuvres réagissent aux stimuli extérieurs provoqués par les spectateurs, qui peuvent infléchir la hauteur, la dynamique des sons programmés, ainsi que l'intensité de la lumière émise. Dans les "objets cybernétiques" de P. Vogel, "métaphores du monde industriel", l'aspect visuel des instruments technologiques utilisés est délibérément mis en relief. « La technique est à la fois le prétexte, le moyen et la fin, l'objectif esthétique tenant précisément à la qualité de la relation que nous nouons avec l'objet » écrit Jacques Monnier à leur propos. Vogel qualifie ses objets de "partitions matérialisées" où la lumière, l'ombre et le

son seraient les matériaux de base. Depuis les années 80, une de ses préoccupations essentielles paraît être la dialectique entre l'aléatoire et la détermination, le hasard et la nécessité; et c'est peut-être bien là l'enjeu de cette sensibilité interactive que favorisent de tels objets pour le spectateur.

Parmi les artistes qui ont consacré une partie de leur activité à une telle recherche, on citera également John Appleton, Max Eastley, Joe Jones...

Le phénomène de la sculpture sonore et de l'installation s'est révélé particulièrement vivace au Brésil, avec des collectifs comme O grivo, Opavivará, ou encore Chelipa Ferro, groupe multimédia composé de Luiz Zerbini, Barrão et Sergio Mekler. Depuis 1995, ceux-ci réalisent ensemble des productions qui conjuguent expériences de musique électronique, sculptures et installations technologiques pour des spectacles et des expositions, leurs travaux se présentant sous différentes formes, objets, installations, vidéos, performances, présentations scéniques et disques. Ces dernières années, plusieurs œuvres élaborées au Brésil tiennent tout à la fois de l'installation et de la sculpture sonore.

L'installation *Orgue* (2017) de Gisela Motta et Leandro Lima est composée de 35 tuyaux d'échappement provenant de différents modèles de voiture, disposés verticalement par groupes de 5, et qui ne sont pas sans évoquer, non sans quelque ironie, des tuyaux d'orgue, d'où le titre. Des bobines fixées sur eux sont activées par des impulsions électriques générant du son. Et c'est précisément celui des tuyaux percutés que l'on entend lorsque l'on se déplace tout au long de cet ensemble.

Marcelo Armani est à la fois artiste sonore et compositeur, l'électro-acoustique et l'improvisation étant ses domaines de prédilection. Il dit aimer créer à partir d'objets et d'expériences simples et quotidiens. Une de ses récentes installations, *Partituras* (2016) consiste en une table recouverte d'un long rouleau de papier. Au-dessus, quatre stylos feutre sont suspendus à des fils de nylon, dont les ombres sur la feuille tracent comme une portée. Ils se mettent à dessiner en se déplaçant dès que l'on actionne des séquences de sons électroniques, au nombre de quatre (avec des fréquences, des registres grave à moyen et sensiblement évolutives). Ce sont donc bien les vibrations acoustiques qui engendrent les interventions graphiques, sur lesquelles le visiteur peut agir en jouant sur le déclenchement des séquences sonores.

Pour Paulo Nenflidio, l'idée de *The Thunder Machine* (2014) vient du moment qui précède la pluie. Dans la sculpture qu'il a construit à cet effet, tout son produit est d'origine acoustique et mécanique. Parmi les éléments sonores, on trouve une plaque de cuivre qui, lorsqu'elle vibre à basse fréquence, reproduit le son du vent et, à haute fréquence, produit un son de tonnerre. Une corde fait entendre plusieurs harmoniques à travers un système de rétroaction électromagnétique. À l'intérieur d'une petite fenêtre apparaissent des éclairs. Nenflidio considère également que le silence entre aussi comme un élément important dans la composition, qui accorde une place décisive à l'aléatoire, chaque élément ayant une certaine probabilité de se manifester. Nenflidio a également construit des sculptures dotées de robinets qui laissent couler de l'eau selon divers débits, une amplification permettant d'entendre les impacts des gouttes et les variations de timbre ainsi provoquées.

À la fois pianiste, compositeur et plasticien, Paulo Vivacqua se plaît à entrecroiser dans ses œuvres des données qui touchent aussi bien aux domaines visuels que sonores et linguistiques, ce qui tend à donner souvent à ses réalisations des caractères de récit ou de paysage imaginaire. Par exemple, une de ses récentes installations est constituée d'un ensemble de pupitres ; sur chacun est fixée une image emblématique du contenu sonore diffusé par un petit haut-parleur placé au dessus (chants d'oiseaux, voix, caquètements de poule, bruit de ciseaux...).

Pedro Palhares Fernandes a entrepris une suite d'installations intitulées *Quadraturas* depuis 2004. Dans l'une d'elles, le son ambiant de l'espace d'exposition se transforme peu à peu : d'imperceptible, il devient la source d'une pluralité d'accords, au moyen de simples tuyaux en PVC épais, de tailles variables et suspendus par des câbles en acier – combinés et disposés de telle sorte que le visiteur puisse entendre des accords différents. Ce réseau de tuyaux transforme et amplifie en effet les sons de l'environnement, faisant percevoir des bourdonnements continus, comme ce que nous percevons lorsque nous plaçons une coquille à proximité d'une oreille, chacun de ces sons correspondant à une fréquence.

Dans certaines installations de Vivian Caccuri, ce sont des búzios, coquillages servant à la divination au nord du Brésil qui, placés sur un haut-parleur diffusant des fréquences très graves sont mis en mouvement ; d'autres installations sont basées sur un processus similaire, mais à partir de pièces de monnaie ou de riz ; dans certaines, ce sont des chansons choisies

par l'artiste qui déclenchent les mouvements des objets (par exemple dans la série *Automobile*).

La taxinomie des œuvres qui se situent à l'intersection du sonore et du visuel suscite incontestablement des questions. Certains exégètes considèrent par exemple que le phénomène de la sculpture sonore correspond à une période historiquement précise, celle qui a vu son émergence autour des années 60, et que l'on ne devrait plus utiliser ce terme de nos jours. Il me semble que les données auxquelles nous sommes confrontés sont beaucoup plus complexes et que, pour désigner des œuvres dont un des buts est de dépasser les catégories, il serait plus prudent de ne pas chercher à tout prix à en créer de nouvelles, aussi fermées et exclusives que les précédentes. Dans ce domaine, de nombreux artistes se méfient du reste de définitions qui se révèlent par trop schématiques et simplificatrices. Sculpture sonore, installation, art sonore ? Les frontières s'avèrent des plus poreuses, défiant inévitablement tout rangement par trop limitatif.