

ETC



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

Michèle Cohen Hadria

Numéro 59, septembre–octobre–novembre 2002

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9713ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Cohen Hadria, M. (2002). Compte rendu de [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*, (59), 66–69.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2003

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Lyon

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

ans une période aussi ambiguë que celle de l'art contemporain, l'on a assisté globalement depuis la fin des années 90 – et surtout en France – à une exponentielle *perte de substance* de l'œuvre, éclipse formelle que motivait une invite croissante à la participation du spectateur. Celle-ci, bientôt devenue consensuelle, s'avère aujourd'hui plus proche d'un principe de *self-service* (*Self* sans Soi) qui a fini par livrer ce spectateur à sa solitude de consommateur. Ce n'est donc pas sans une curiosité piquée à vif que l'on prenait connaissance d'œuvres novatrices émanant de *sound artists*, dont la démarche tend – inversement – à une *matérialisation* de l'intangible : ondes sonores, vibratoires, musiques électroniques, voix, chants, chansonnettes, mots...

Quant à la participation du spectateur, celle-ci fut plus que jamais au rendez-vous, du fait sans doute d'une absence de prétention quant à la spécificité des pratiques engagées et à leurs audiences respectives, mais aussi parce que l'écoute paraît plus apte en soi à favoriser une secrète marge de liberté chez le récepteur. Alors que, concernant toute stratégie visant une dissolution de la *choséité* de l'œuvre (visuelle, et par là sujette à sa marchandisation), l'issue de ce dilemme formel se révèle autrement problématique...

Autre atout de la manifestation, le mouvement des *sound artists* paraît né d'emblée d'un métissage non conventionnel entre tendances *low* et *high*, entre compositions destinées au grand public et installations sonores. Confusion de genres qui s'avère féconde, puisqu'elle offre naturellement aux *aficionados* de musiques électroniques, aux amateurs d'art, artistes, compositeurs et *performers* d'imperceptibles passerelles propices à ces empiètements entre champs croisés. Dans le domaine de l'art, ces installations sonores ne sont pas surgies *ex nihilo* mais s'inscrivent dans une lignée avant-gardiste : futurisme, dadaïsme, film expérimental moderniste (comment ne pas penser au premier film sonore et sans image de Walter Ruttmann, « *Week-End* » ?), poésie concrète des années 50, expériences Fluxus, films structurels, minimalistes, cinéma Underground des années 60-70, avec lesquels ces créations entretiennent des relations tacites¹. Ce qui est nouveau, en revanche, c'est la coprésence de musiques numériques et d'explorations des « plastiques du son »² qui tantôt coexistent, tantôt communiquent ou se contaminent. Roulette, plate-forme expérimentale créée par Jim Staley et David Weinstein assure la diffusion non élitiste de ces œuvres par le biais d'une émission télévisuelle hebdomadaire que

caractérise cette mixité décomplexée. Sur cinquante concerts par an proposés par Roulette, la moitié émanent de *sound artists*³. Également centre de ressources et de production, Roulette est ainsi devenue en plus de vingt ans la référence new-yorkaise en matière de musiques électroniques et de recherches sonores avancées. *Autoharp*, œuvre rigoureuse de Jarryd Lowder, se composait de haïkus sonores que l'artiste axait autour d'une harpe d'une quarantaine de centimètres, spécialement conçue pour capter les signaux acoustiques issus de ses vibrations. Visualisées à l'écran, d'un noir et blanc *soft* et quasi satiné, elles allaient se « percher » sur les cordes, comme en de savantes surimpressions. Une telle œuvre s'inscrit dans la filiation des expérimentations sonores-visuelles initiées au début du XX^e siècle par les pionniers du film expérimental, les frères Corradini et Léopold Survage, ouvrant la voie à des artistes tels que Viking Eggeling, Hans Richter, Fernand Léger, Oskar Fischinger. Toutefois, le relais que constitue le *Sound Art* paraît ici emprunter un chemin inverse. Ce n'est plus l'image filmique qui interroge ses potentiels sonores-lumineux mais le son qui pénètre en force dans le champ d'inédites matérialisations. L'attention étant portée avant tout à sa densité, à sa translation visuelle, à son fort potentiel énergétique. Comme chez Lowder, il y a chez Phil Niblok une présentation du dispositif qui n'éclipse jamais l'émission ni l'écoute rituelle que de telles sonorités suscitent. Soudés, ces processus respectifs gardent leur autonomie et, pour ainsi dire, leur totalité. Chez Niblok, quatre musiciens suivent à l'écran des scènes attestant de « *l'activité humaine internationale* » : port asiatique, rudes tâches de pêcheurs, remaillage des filets, coups de hachoir sur des poissons en pièces, mise en boîte, vente à la criée... Le son numérique saturé qui en émane amplifie une matérialité éminemment concrète du réel où perce un degré d'âpreté humaine : gestes de labeur, d'économie, de survie. Plus manifestement issue du cinéma expérimental, Molly Davies joue du dispositif par le biais d'une « frise » composée de six moniteurs sobrement alignés. Si les trois premiers transmettent des extraits de la performance réalisée à Amsterdam par David Tudor en 1994, les trois autres donnent à voir en vérité le « ventre » du travail : répétitions de la *Merce Cunningham Dance Company*, table de mixage, échafaudages, entrelacs de câbles, dialogues et informelles concertations sur l'œuvre à venir. Et c'est précisément ce « *devenir* » qui, chez Molly Davies, fait œuvre. Non loin d'une imposante installation d'essence minimaliste, inspirée d'une tradition musicale persane de David Abir (*Tekrar study*



Laurie Anderson, *The Viophonograph*, 1977.

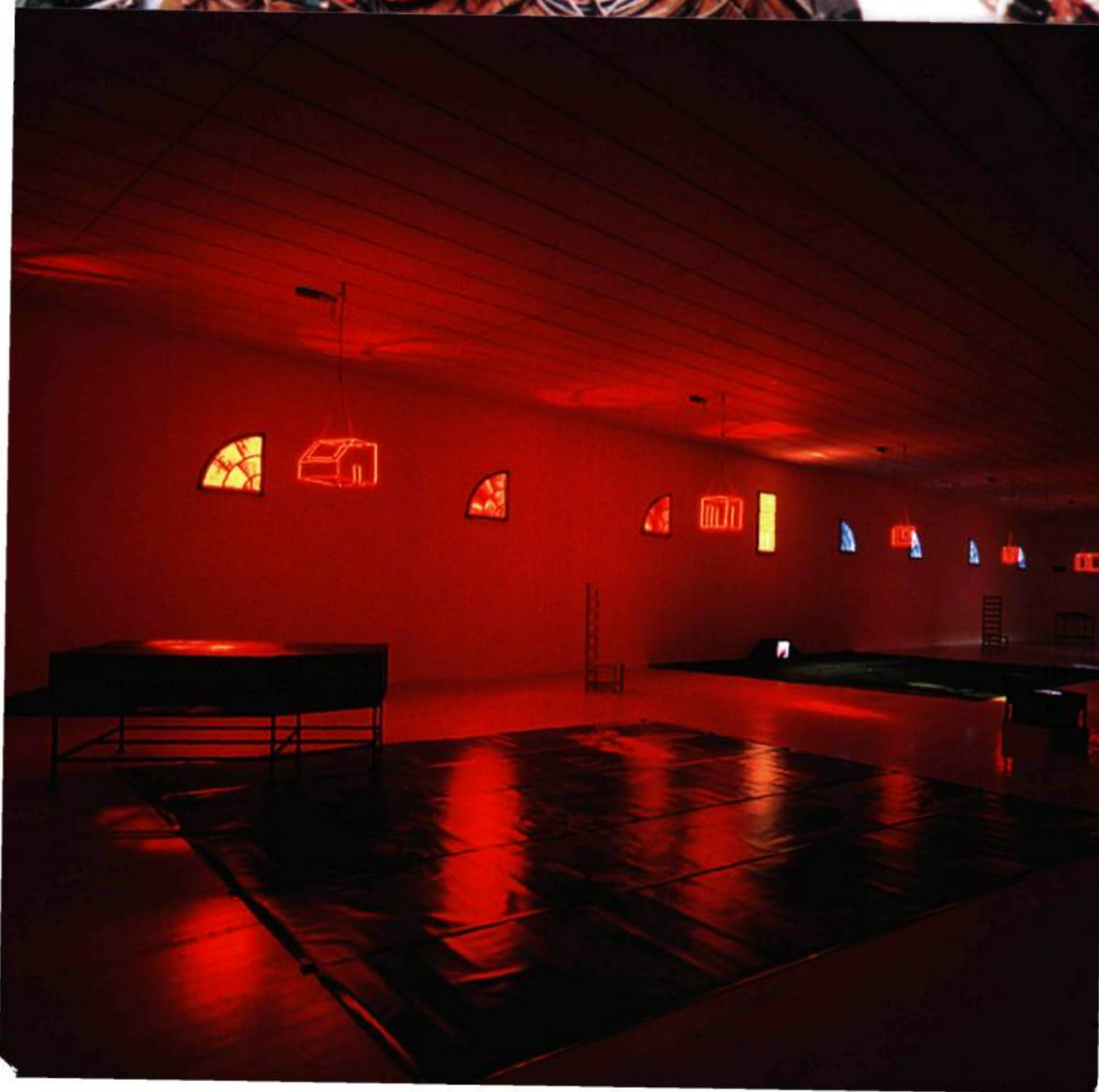


Stephen Vitiello, *World Trade Center Recordings: Winds After Hurricane Floyd*, 1999-2002.

three), le *Little Huey Creative Music Orchestra* de William Parker donne à « entendre-voir », dans un décor aux tons incandescents, « *When you Smile The Big Orange Mountain Cries* », complainte émise par une sorte de flûte arabe alternant avec le récitatif d'une jeune femme, en une atmosphère surchauffée proche d'une séance de *free jazz* ou de la transe musicale qui indiscutablement fait sens. D'autres œuvres pointent l'obsolescence du disque, ainsi ces dérisoires et aimables empilements de vinyles multicolores fondus par la chaleur, de Terry Nauheim (*Entropic Flop*, 2000-2002). Alternant avec des créations plus inventives les unes que les autres, l'authentique *Camera Obscura* de John Hudak intrigue; si l'on se place devant son objectif, on perçoit en temps réel les moindres frémissements d'une rangée d'arbustes bordant le Musée, dont la vidéo nous renvoie un aspect cotonneux, bien adapté à cette notion d'épaisseur temporelle que suggère l'auteur (*Camera Natura*, 2002). Commissaire associé de la manifestation avec Thierry Raspail et James Giroudon – fondateurs, voici quelques années, du festival « Musiques en Scène » – Stephen Vitiello présentait deux chambres étanches dont l'une donnait sur un panorama de New York depuis le quatre-vingt-onzième étage du *World Trade Center* où, en rési-

dence d'artiste en 1999, il avait fait placer des capteurs transmettant vibrations de l'édifice, bourdonnements des alentours et récurrents passages d'avions... Prémonitoire ou non, l'œuvre, de par ses vombrissements et ses caissons lumineux restituant la vue depuis les fenêtres des fatidiques *Twin Towers*, offrait un enchâssement de gratte-ciel semblables aux leviers d'une gigantesque machine à broyer le temps (*World Trade Center Recordings: Winds After Hurricane Floyd*, 1999-2002).

Dans ce contexte aussi foisonnant que prometteur, l'œuvre de Laurie Anderson apparaissait d'autant plus comme figure de proue. L'artiste, aussi peu conformiste sans doute que les musiciens de Roulette, n'eut-elle pas dans une note du catalogue cette phrase étonnante, attestant de son extrême liberté intérieure : « *J'ai également découvert à cette époque-là que je pouvais travailler en dehors de l'avant-garde.* »⁴ ? Au long de trente années d'insatiables recherches, Anderson n'eut de cesse de tenter de conférer corporéité à ce qui n'en a guère : le son, la parole, le mot et peut-être même cette pensée inféodée au langage dont elle guette les échappées non orthodoxes et aléatoires (*The Parrot*, 1996). Concevant autant de partitions doublement stratégiques et propositionnelles dont les segments





Jim Staley et David Weinstein, *Roulette*. Plate-forme expérimentale.

phénoménologiques, linguistiques, narratifs sont conçus pour révéler de fugaces matérialités, elle ouvre le parcours de l'exposition par *The Handphone Table* (1977). En s'accoudant à cette table, tête entre les mains, on pouvait entendre du fond de notre corps un son d'orgue né du contact de ce geste, devenu pur « conducteur ». Issue d'une famille portée au récit, (« *All my family are great storytellers* »), elle ne se limite pas à la mise en relief d'une physique du son qu'incarnent maints instruments musicaux qu'elle recycle, transmue du statut artisanal au statut technologique et vice versa, comme pour mieux repousser les limites de leur définition : *The Viophonograph* (1977); *The Neon Bow* (1980); *Neon Violin*, (1983). Un lien au réel s'impose partout en cette œuvre, et c'est celui de la narration. Dans une enfilade de pièces repeintes en noir, des textes et dessins tracés à la craie évoquent comme un ancrage, un rappel à de plus fondamentales relations. Quoi de plus éloignés en effet qu'un son obtenu par manipulations technologiques sophistiquées et ces écrits, ces figures simplement tracés à la main ? L'amalgame, la précipitation – méditées – de ces notes en bataille renvoient aussi au flux des prolifiques inventions de l'artiste qui pour son public transforme les cimaises en un immense carnet de projets. Avec *Drum Suit* (1985), autre pièce magistrale, ayant fixé des capteurs sous sa combinaison, elle frappe, en un ballet improvisé, membres, torse, cœur, rendant sonore la mutité même de sa densité corporelle. D'autres aspects de l'œuvre attestent de la sensibilité de Laurie Anderson envers toute donnée conventionnelle qu'elle aime à métamorphoser,

à renverser, à retourner comme une poche, comme pour en sonder la tangente ambiguë. Ainsi, ce clone vidéographique, version masculine de l'artiste (« *un mec d'à peine un mètre de haut qui chaussait du 28* »), alter ego si pathétique et dépourvu d'assurance avec lequel elle mime une conversation polie (*The Clone*, 1986). Répondant à une commande du Musée d'art contemporain de Lyon, elle a aussi créé, dans une impressionnante chambre noire, une arche sonore. En la franchissant, le spectateur percevait des ondes vibratoires intenses, recueillies dans le désert du Sinaï. Preuve, s'il en fallait encore, que loin de se destiner à d'abstraites alchimies, le son peut parfaitement s'ancrer dans une actualité. À la façon de l'œuvre créée autour du *World Trade Center* de Stephen Vitiello, ou de « *L'activité humaine internationale* » de Phil Niblock, oui, on peut le dire : le son est (aussi) un vecteur du monde social.

MICHÈLE COHEN HADRIA

NOTES

- ¹ Le film sonore et sans image de Walter Ruttmann, intitulé « Week-End » (*Wochenende*) (1930) présentait un écran noir avec enregistrement de sons urbains, de bruits d'usine à Berlin, mais aussi de voix, de cris, de chansons populaires autour d'une fête de campagne.
- ² Cf. « Cinéma, Théorie, lectures », textes réunis par Dominique Noguez, numéro spécial de *La Revue d'esthétique*, Éd. Klincksieck, 1978, p. 276-284.
- ³ Cf. www.roulette.org
- ⁴ Cf. « Laurie Anderson, *The record of The Time, Sound in Work of Laurie Anderson* / *L'œuvre sonore de Laurie Anderson*, Éd. du Musée d'Art contemporain de Lyon, 2002, p. 16.