

Baudouin Oosterlynck. L'écoute première

Philippe Franck

Numéro 118, automne 2014

Avant l'oeuvre : préparatifs & partitions

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/72589ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

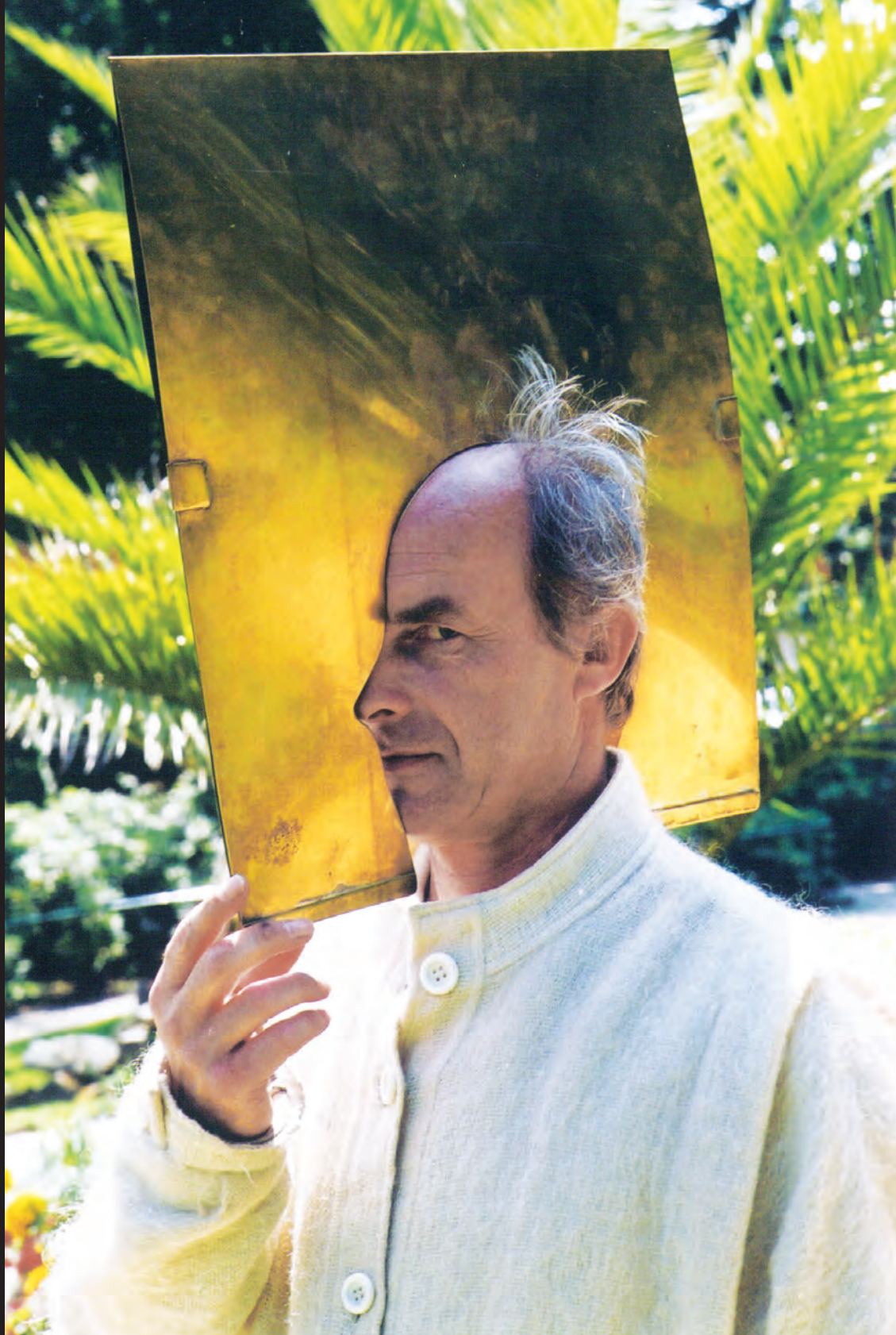
0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Franck, P. (2014). Baudouin Oosterlynck. L'écoute première. *Inter*, (118), 28–31.



> *Prothèse séparatrice – Opus 128, 1994-95. Instrument d'écoute pour l'extérieur pour viser à l'oreille et bien séparer ce qui vient de la droite et de la gauche.*
Photo : L. O.

Baudouin Oosterlynck

L'ÉCOUTE PREMIÈRE

► PHILIPPE FRANCK

« L'artiste me prend pour un collectionneur. Le collectionneur me prend pour un artiste. Le dessinateur me prend pour un sculpteur. Le compositeur me prend pour un plasticien. Et quand je dis que je suis prof de gym, tout le monde rigole. » Cette « non-définition » que Baudouin Oosterlynck donne de lui-même sur son site Internet¹ résume bien son parcours et son positionnement singulier dans le champ artistique contemporain. Considéré aujourd'hui comme un pionnier des arts sonores dans sa Belgique natale et au-delà, invité tant dans les institutions muséales que les festivals ou les lieux plus intimes, Baudouin Oosterlynck est avant tout un explorateur de l'écoute, une pratique qu'il réinitialise sans cesse et qui est, chez lui, une philosophie de vie régénérante et généreuse tant il est aussi un formidable médiateur de ses œuvres qui ouvrent plus grand nos oreilles. Rencontre avec un créateur-chasseur de silences et de découvertes soniques.

[PROPOS DE L'ARTISTE RECUEILLIS AU PRINTEMPS 2014.]

De la musique à l'espace-son

Au départ, je suis musicien, et c'est parce que je n'étais pas capable d'être un grand instrumentiste que j'ai commencé, à 20 ans, à me mettre au piano préparé façon Cage. Je n'aimais pas du tout la pratique du concert pour moi-même. Il me semblait que les peintres et les sculpteurs avaient plus de chance, car ils ne devaient pas recommencer leurs œuvres tous les jours ! À partir de 1975 pour les performances et de 1978 pour les installations, j'ai commencé à créer des œuvres qui me permettaient de faire entendre ma musique tout en évitant la formule du concert classique. Ce furent d'abord des tentatives de « musique autre » diffusée dans le sol, les pelouses, les tuyaux, les murs (avec des haut-parleurs transformés construits pour l'occasion), qui induisaient un comportement très différent de l'auditeur. Au début des années soixante-dix, sous le pseudonyme L'oreille cassée, j'ai créé toute une série de situations d'écoute pour que l'auditeur aille vers la musique et non le contraire. Je trouvais que les musiciens étaient prisonniers de leur public – pourquoi est-ce que Keith Jarrett, par exemple, devrait jouer ce que les gens attendent de lui toute sa vie ? Stocker des sons dans une œuvre d'art plastique me permettait de fixer la chose. Je connaissais beaucoup de plasticiens, mais j'ai été le seul pendant 15 ans à proposer des choses en Belgique spécifiquement sur le son.

En 1985, j'ai découvert de merveilleux collègues comme Christina Kubisch² et Rolf Julius³ avec qui j'ai rencontré Bernhard Leitner⁴. Nous avons réalisé que, bien que travaillant sur des matières « contiguës », nous étions alors très isolés dans le monde de l'art.

Nous nous retrouvions aussi sur le côté décalé. Par exemple, dès 1983, j'ai proposé des œuvres dans les jardins, ce qui est aujourd'hui bien plus courant. Chaque fois, il y a un site que je visite et dont j'évalue

les particularités. Je laisse ensuite décanter, puis je réfléchis avec l'acoustique dans ma tête en tentant d'imaginer le comportement du visiteur. Cette dimension de circulation dans l'espace est, pour moi, essentielle tant en amont que pendant la manifestation publique.

Partitions-dessins

Quand je suis à moitié endormi ou que je me réveille pendant la nuit, c'est alors que l'idée vient. Chaque fois, je fais un dessin rapidement, comme un enfant, pour garder le souvenir de cette idée avant qu'elle ne s'évanouisse. Ensuite, je tente de m'y conformer. J'ai procédé de la sorte pour mes installations et performances de 1977 à 1995. À partir de 1995, j'ai commencé à travailler davantage avec les objets, des prothèses façonnées par moi-même ou que je faisais faire. Je me promène souvent dans les brocantes où je vois des objets qui deviennent miens, destinés un jour à faire partie d'une pièce. Je fais attention à leur forme et donc aussi à la forme du volume d'air en estimant ce qu'ils pourraient donner sur le plan audio.

Parfois, ces artefacts restent dans mon grenier pendant longtemps avant qu'un certain assemblage donne naissance à une pièce. Ce type de démarche est intuitif, un peu comme un appel inexplicite avant que, tout à coup, on ne trouve la solution.

En ce qui concerne les *Prothèses*⁵, les *Aquaphones*⁶, les *État donné*⁷, la série *Ad libitum*⁸ et autres « instruments d'écoute » réalisés après 1995, les dessins viennent non plus avant mais après l'œuvre. Ils sont à la fois imaginaires et à commentaires ouverts ; ils révèlent toujours une personnalité. Je les appelle « partitions-dessins », avec une clé de lecture qui est la couleur. Le noir est l'idée jetée. Je mets parfois très longtemps pour définir ensuite les autres couleurs. Le bleu, c'est l'espace. Le rouge repré-

Cri et chuchotements

opus 60 - Avril '84.

Une grande paroi transparente suspendue à hauteur des oreilles comme indiqué sur le dessin. Un rideau sépare l'interprète des auditeurs. Auditeurs et interprète doivent coller l'oreille à la paroi. L'interprète manipule un prototype alimenté par une bande préenregistrée. Sa manipulation du prototype provoque des variations semblables à celles obtenues par la main qui caresse et décausse une oreille attentive. Un haut-parleur disposé dans la salle diffuse à un moment donné une séquence surprenante à forte intensité, puis poursuit immédiatement en décroissant la diffusion de la musique également contrôlée sur la paroi.

L'intervention du haut-parleur disposé dans la salle dure quelques secondes, pas plus.

J.L. Avril '84



sente le corps et le comportement de l'auditeur. Quand j'ai rencontré Rolf Julius dans les années quatre-vingt, il s'occupait de Gelb Musik⁹, et c'est là que j'ai choisi le jaune pour ce qui est donné à entendre. Le vert croise les dimensions spatiale et sonore tandis que le violet est le mélange d'espace et de corps qui les traverse. Tout le monde peut lire ces partitions d'enfants qui pallient peut-être un « défaut de liberté » en musique. Le grand public peut voyager dans un monde poétique et développer son propre monde sonore, exactement comme un vrai musicien entend, en lisant la partition, ce qui est inaccessible habituellement à la majorité des auditeurs n'ayant pas eu cette formation.

Quand je serai disparu, il y aura tout ce qu'il faut pour montrer mes œuvres. Mais il faudra par contre toujours faire attention à leur relation délicate avec l'espace.

Silence-écoute

J'essaie d'être le moins possible influencé par tous ces bruits indésirables qui envahissent notre quotidien contemporain : pas de télé, pas de téléphone mobile, pas de radio... J'ai besoin d'écouter le monde dans sa nudité. C'est comme une méditation. Je laisse venir... et les idées surgissent librement. Quand je prépare une exposition, je réfléchis toujours à la circulation des visiteurs et alors je vois comment leurs oreilles vont se déplacer et comment ils vont être préparés à recevoir ma proposition. Je prévois l'attitude de l'auditeur. Entre 1978 et 1990, comme j'étais quasi le seul « artiste sonore » au milieu de plasticiens, la plupart des visiteurs passaient outre mes propositions quand je n'étais pas là sur place pour les recevoir. Par ailleurs, je voulais privilégier une relation d'intimité entre le compositeur-plasticien et l'auditeur.

Récemment, j'ai réédité, en édition limitée, une interview radio avec le défunt musicologue belge Célestin Deliège, dans laquelle il me demandait comment on pouvait absorber 300 personnes par l'écoute d'une vitre lors d'une exposition ! Il pensait que cela durait le temps d'un concert... alors que cela durait un mois ou deux.

Variations du silence

En 1990-91, j'ai fait 15 000 kilomètres en Europe à pied ou à vélo, sans trop savoir exactement où aller. J'avais des cartes militaires et je me suis guidé en m'éloignant de plus en plus des humains. À cette époque, dans le Sud de la France, il n'avait pas plu depuis longtemps : pas d'eau, pas d'animaux ; j'ai pu me promener dans une grande quiétude. Il faut six à sept jours pour être capable d'écouter les variations du silence¹⁰, sentir la pression de l'air sur le tympan, percevoir la forme du volume d'air... L'oreille change alors de fonction. Il y a des qualités de silence différentes qui varient avec le gaz-air, la chaleur, le degré d'humidité, l'altitude et surtout l'enveloppe-relief qui contient cet air-silence. Il s'agit de percevoir leurs différents effets sur notre tympan. Percevoir c'est recevoir. Comme on ne peut pas enregistrer le silence, j'ai dessiné des croquis en passant d'un endroit à l'autre. Tout ce que je peux proposer, c'est qu'il faut aller aux mêmes endroits à peu près à la même période de l'année – avant les moustiques en Suède, avant les grillons en France... C'est aussi une forme d'archivage. Je suis repassé sur un de mes sites récemment et il y avait une autoroute... Mais, comme je le dis souvent : « Même une symphonie de Mozart ne dure pas éternellement. »

Performeur-passeur

D'abord, donc, vient l'idée, puis on peut s'interroger sur le caractère performatif. Il n'y a pas d'un côté l'artiste et de l'autre, l'auditeur, car les visiteurs prennent pleinement part à la manifestation avec leur corps et leurs déplacements.

Dans *Cris et châtements*, une performance créée dans les années quatre-vingt, ils étaient face à une grande vitre suspendue avec six chaises en dessous et autour ; dans un coin, j'étais caché derrière des rideaux. Les visiteurs venaient s'asseoir et coller l'oreille à la vitre. Ils pouvaient alors entendre une musique très sérieuse, quasi religieuse. Il y avait seulement six places disponibles, mais 40 personnes regardaient autour et ont été très surprises. Cette mise en place est une mise en scène de la discrétion. Puis, par un haut-parleur transformé, on entendait, toutes les deux minutes, une séquence de dix secondes de musique religieuse

qui arrachait littéralement l'auditeur de cette vitre et, naturellement, d'autres auditeurs se mettaient à leur place. S'il n'y a pas d'écoute, il n'y a pas d'œuvre. Il y a sans doute chez moi un côté passeur, « magicien du secret ». Je me souviens qu'un critique avait intitulé son article sur moi *Le joueur de flûte de Hamelin*¹¹.

Je n'aime pas qu'on voie l'appareillage ; j'aime bien que les choses restent mystérieuses pour que les gens partent à l'intérieur d'eux-mêmes. Devant mes instruments d'écoute, tout le monde est nu. Qu'ils soient musiciens ou non, les visiteurs (ré)écoutent avec étonnement. Et si je ne me surprends pas moi aussi dans ce processus, je ne pourrais pas continuer. C'est là que je trouve mon inspiration bien plus que chez les autres artistes. Même si John Cage est un grand-père pour moi, je ne me sens pas inspiré directement par les œuvres des autres. Je me souviens toutefois, à mes débuts, d'une sculpture de Dennis Oppenheim, *Attempt to Raise Hell*, exposée au Palais des beaux-arts de Bruxelles en 1974. Elle mettait en scène un petit bonhomme qui se cogne la tête, de manière aléatoire, contre une grande cloche dorée que l'on pouvait entendre de loin, et cela a débloqué quelque chose en moi qui n'arrête pas de sonner. ◀

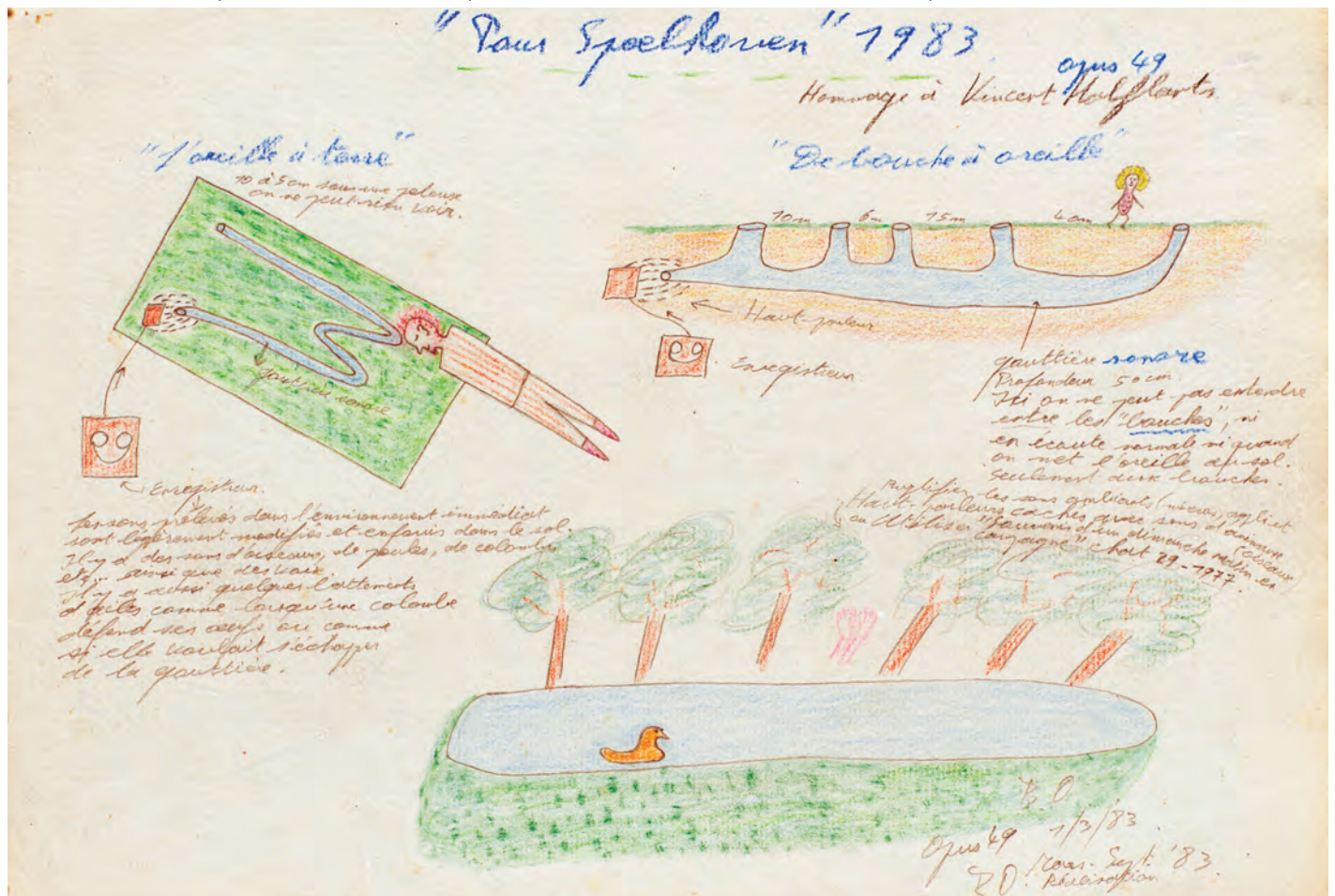
Notes

- 1 www.baudouinoosterlynck.be.
- 2 Compositrice, flûtiste, enseignante allemande, Christina Kubisch est considérée comme une pionnière des arts audio. Elle crée également des installations multimédias.
- 3 L'artiste allemand Rolf Julius, décédé en 2011, a cherché à mettre au jour la relation entre musique et sculpture, ou comment créer de la « musique pour les yeux ».
- 4 Architecte autrichien et pionnier de l'art sonore, Bernhard Leitner crée des installations où le son se déplace dans l'espace à des vitesses différentes, s'intéresse à la façon dont le corps et le bruit réagissent l'un à l'autre et à « l'écoute avec le corps ».
- 5 « Comment entendrait-on le monde si nos oreilles étaient orientées autrement ? La première série de prothèses réalisées en 1994-1995 répond à cette question. Voici des "instruments d'écoute" plutôt que des instruments qui produisent du son [...] » (Baudouin Oosterlynck, *Le fil jaune*, Musée des arts contemporains au Grand-Hornu, MAC's, 2011, p. 147.)
- 6 La série des *Aquaphones* est née en 2001 : « Des instruments de laboratoire à moitié remplis d'eau et munis de stéthoscopes permettent l'écoute de sonorités insoupçonnées. Ils permettent aussi de voir ce qui produit ces sonorités. L'auditeur manipule l'instrument et produit sa propre musique, en silence. » (*Ibid.*, p. 173.)
- 7 « Depuis le milieu des années 1990, avec les *Prothèses acoustiques*, les *Aquaphones* et maintenant les *État Donnés*, j'invite l'auditeur à manipuler des instruments d'écoute, des instruments qui permettent à chacun de percevoir l'autre face du tympan. Seul celui qui en joue écoute. Seul celui qui écoute en joue. Étant donné un objet, comment en révéler, en silence, les particularités sonores inattendues ? » (*Ibid.*, p. 189). Les *État donnés* tentent d'apporter autant de réponses à cette question.
- 8 « Accompagnés d'objets divers, sortes d'archers en forme de pinceaux, roulette, petit marteau, grattoir, cônes, compas... et autres, voici quelques instruments inhabituels dont on joue presque en silence et qui s'écoutent le plus souvent au stéthoscope "amélioré". » (*Ibid.*, p. 219.)
- 9 Littéralement « musique jaune » en allemand. En référence à la pièce de Rolf Julius, *Musik für einen gelben Raum – presto* (*Musique pour un espace jaune – presto*), 1982, dans lequel l'artiste place sur le sol d'un bureau blanc vide deux *tweeters* plats et un haut-parleur à large bande jaunes qui émettent des sons pour colorer l'espace.
- 10 « Les partitions rassemblées sous le nom de *Partitions du silence* sont le fruit de dix trajets en train, à pied, à vélo à travers cinq pays d'Europe. Celles-ci regroupent vingt-trois préludes pour des pièces isolées de forme très libre, trois ouvertures pour des sites où la perception auditive surpasse celle de la vision, cinq oratorios pour les oratoires et une sonate pour deux versants du cerveau. » (B. Oosterlynck, *Variations du silence 1990-91* [en ligne], www.baudouinoosterlynck.be.)
- 11 Une légende allemande transcrite par les frères Grimm, dans laquelle un joueur de flûte, appelé à la rescousse par les autorités de la ville d'Hamelin envahie par les rats, entraîne ces derniers vers la rivière où ils se noient.

Historien de l'art, concepteur et critique culturel, **Philippe Franck** est directeur de Transcultures, Centre des cultures numériques et sonores (Mons, Belgique) et travaille également au sein de l'équipe artistique du Centre culturel transfrontalier le manège. mons. Il est le fondateur et directeur artistique du festival international des arts sonores City Sonic (à Mons, depuis 2003) et des Transnumériques, biennale des cultures numériques (Bruxelles, Mons,... depuis 2005). Il a été commissaire artistique de nombreuses autres manifestations d'arts contemporains, audio, hybrides et numériques. Il enseigne les arts numériques à l'École Nationale Supérieure des Arts Visuels La Cambre et à l'École Supérieure des Arts Saint-Luc (Bruxelles). Il développe également, depuis de nombreuses années, un trajet artistique sonore et singulier sous le nom de Paradise Now et collabore depuis plusieurs années avec Isa Belle (pour différentes installations et performances corps/son), Gauthier Keyaerts (avec qui il a créé Supernova), Christophe Bailleau (pour le duo Pastoral) ou encore, plus récemment, avec les auteurs et artistes interdisciplinaires Werner Moron et Simon Dumas.



> Prothèse avec chambre – Opus 125, 1995. Instrument d'écoute pour entendre les sons du monde comme si on était dans une sphère. Photo : L. O.



> Installation musicale Pour Spelshoven – Opus 49, 1983. Couché par terre l'auditeur entend les sons enfouis dans le sol dans un tuyau cylindrique. Les sons proviennent des animaux du domaine de Spelshoven.