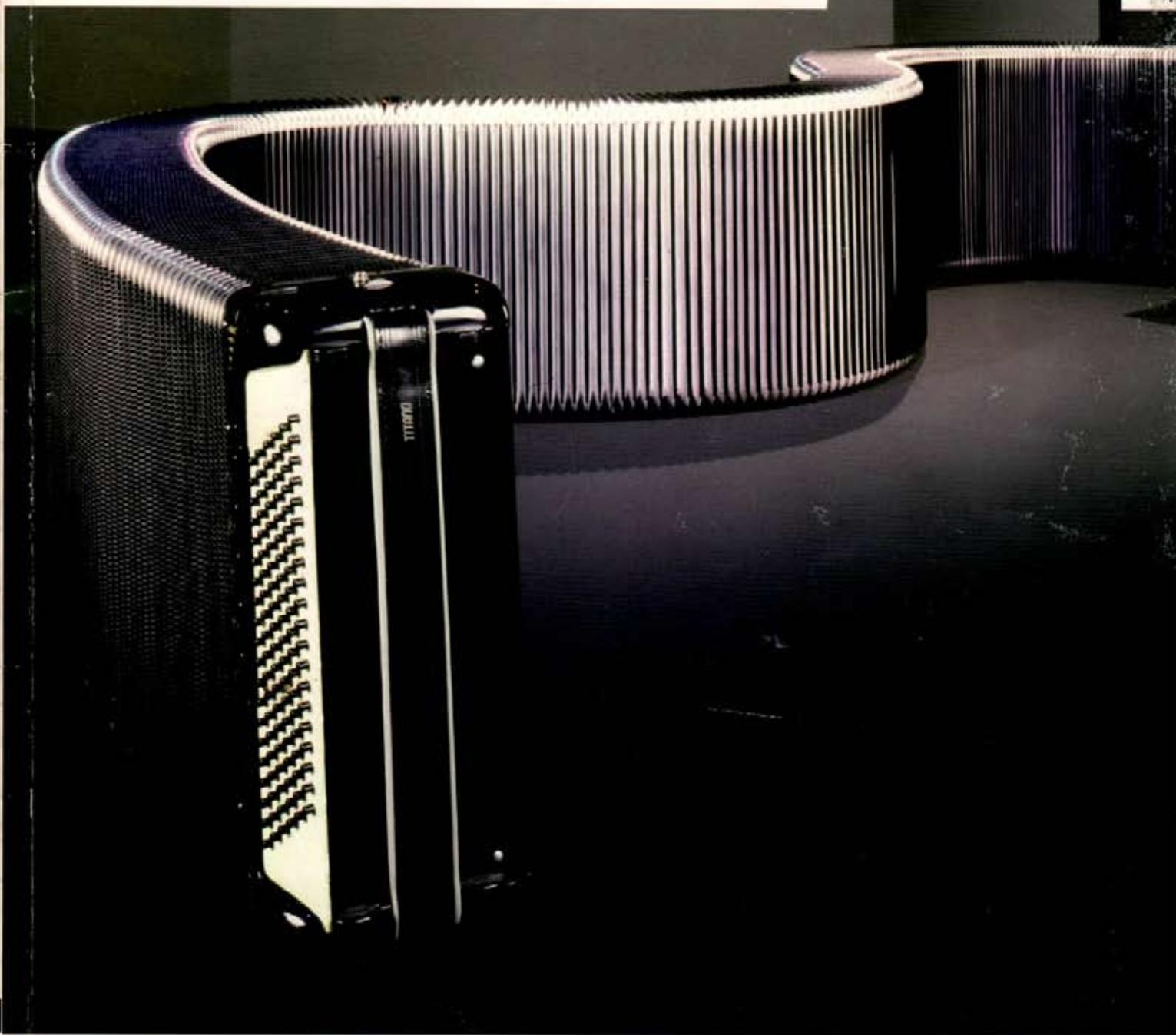


artpress

TRIMESTRIEL n° 15/9.50 €

L'ART DES SONS

The Art of Sounds



NOVEMBRE / DÉCEMBRE / JANVIER 2010
BILINGUAL

DOM: 10,75 € - TOM: 1500 XPF
BEL - LUX - ESP: 10,80 €
CH: 18,50 FS - CAN: 14 \$ CA
USA: 12,50 \$ - GR: 12,40 €
MAROC: 90 MAD - UK: 7,70 £
PORT. CONT.: 10,90 €

M 09559 - 15 - F: 9,50 € - RD





HAUTE TENSION

ALEXANDRE CASTANT

C'est avec le cinéma, d'Eisenstein à Godard, de Cocteau à David Lynch, que s'imposent les figures du son comme « contre-image » ou chantier de l'incandescence de la mort. Avec les dispositifs de Max Neuhaus ensuite, ses parts immatérielles et inaudibles composent une autre histoire de la plasticité... Autant de figures, du rapport entre les images et les sons, qui dessinent un horizon hypnotique et orageux.

Débat sur l'imitation, différence et correspondance entre les arts, invention des machines sonores et des techniques audiovisuelles, traversée des avant-gardes historiques et expériences radicales de la scène post-rock ont, méthodiquement, constitué l'autonomie d'un champ trans-esthétique, visuel et sonore. Rétrospectivement, ce territoire hybride et dense nous permet de lire autrement l'histoire de l'art, celle de la musique, et l'utopie sémiotique qui les traverse de part en part. Or, s'il est important d'évoquer ces échanges hospitaliers, idéalistes parfois, entre le visible et le sonore, la proposition symétriquement opposée s'impose tout autant. L'histoire du son dans les arts plastiques est un rapport contrarié, contradictoire, fait de tension, de dramaturgie, de pression, une histoire en creux des signes, par défaut. Fragmentaire, déconstruite, cette autre histoire du visuel et du sonore est le contrechamp de leurs dialogues idéaux.

COURTS-CIRCUITS

En 1928, Eisenstein, Poudovkine et Alexandroff écrivent *Manifeste « contrepoint orchestral ». L'avenir du film sonore*. Si la récente apparition du film parlant (dès 1927 avec *le Chanteur de jazz* d'Alan Crossland) menace à leurs yeux le « cinéma-art » qui, jusque-là, trouvait essentiellement ses ressources dans le principe du montage, ils préconisent en riposte un décalage entre l'image et le son afin que les potentialités proprement artistiques du cinéma ne dérivent pas vers le seul



théâtre filmé. Eisenstein, Poudovkine et Alexandroff privilégient alors la « non-coïncidence » entre l'image et le son qui « conduira, avec le temps, à la création d'un nouveau contrepoint orchestral d'images-visions et d'images-sons (1). » Cette conception, porteuse d'une créativité de la distorsion au cœur même du dispositif audiovisuel, sera promise à une formidable postérité, tant dans l'art vidéo que dans le cinéma expérimental et d'auteur, à l'instar des rapports que l'image entretient avec le son dans l'œuvre de Jean-Luc Godard. Certes, le contrepoint et le décalage ne sont pas seulement sonores chez Godard, ils procèdent aussi de l'économie générale des films du cinéaste qui les met en perspective dans une stylistique où, par exemple, les codes du récit comme de l'histoire de l'art subissent, constamment, toutes formes d'effraction et de parasitage. Mais il n'en demeure pas moins que cette rhétorique de l'écart entre l'image et le son, portée à ses limites par l'ouverture et l'obturation des effets de sens, Jean-Luc Godard la fait radicalement fonctionner. Dans le chapitre *Fatale Beauté d'Histoire(s) du cinéma* – film aussi testamentaire que prophétique – sur les images et sur la voix d'Ingrid Bergman dans *les Amants du Capricorne*, un texte est lu par Julie Delpy, puis la vision de la table de montage où se rembobine la pellicule du film est accompagnée d'une pièce de Béla Bartók... En même temps que le montage fait se coaguler ces régimes sémiotiques différents (images, textes, sons), les potentialités formelles, graphiques, chromatiques de chacun de ces signes apparaissent, déliées les unes des autres, « disjointes » dans l'expérience spatiale de la perception du film.

Il y a une approche matiériste du son au cinéma, qui met en concurrence la densité plastique respectivement de l'image et du son, et qui résulte de cette même histoire de la distorsion. L'œuvre de Philippe Grandrieux, composée de trois longs-métrages de fiction (*Sombre*, 1998 ; *la Vie nouvelle*, 2002 ; *Un lac*, 2009), en explore la tension : « *Sombre évoque les pulsions les plus archaïques*, précise Philippe Grandrieux. *L'ouïe et la vue, deux sensations qui nous fondent dès les premiers instants. Et le film mêle à travers elles, mais seulement à travers elles, la question de la*

Claude Lévêque

J'ai rêvé d'un autre monde 2001.

Néon rouge surélevé, machine à brouillard. Diffusion sonore, grandement infra-basse (conception en collaboration avec Gerome Nox). Installation in situ, Hôtel de Caumont, Collection Lambert, Avignon.

"I dreamed of another world." *Red neon, fog machine, infra-bass.*

Coll. privée. Court. de l'artiste et galerie

Kamel Mennour, Paris. Ph. Frank Cœurveur

(1) Cf. S. Eisenstein, V. Poudovkine, G. Alexandroff, « Manifeste "contrepoint orchestral". L'avenir du film sonore, 1928 » in *le Film : sa forme, son sens*, adapté du russe et de l'américain, sous la direction d'Armand Panigel, Paris, Christian Bourgois, 1976, pp. 19-21.



Orphée (Jean Marais) défaillant, entre l'ange Heurtebise (François Perrier) et la Mort (Maria Casarès). Photogramme du film *Orphée*, de Jean Cocteau, 1949. *Orpheus (Jean Marais) between the angel Heurtebise (François Perrier) and Death (Maria Casarès) in Jean Cocteau's "Orphée," 1949*

forme et du fond. [...] Je tenais à aller écouter des craquements, le bruit des cailloux qui roulent les uns sur les autres, une atmosphère extrêmement lointaine. [...] J'avais énormément de doutes, divers et variés, mais je savais exactement où je voulais placer le film par rapport à sa matière visuelle et sonore (2). » Il y a dans *Sombre* une tension continue, comme un bruit de fond qui prend la forme d'un vent lointain n'arrivant jamais et qui crée un silence oppressant. Dans *la Vie nouvelle* ensuite, une expression plus musicalisée du silence encore et de ce même bruit matiériste, augmentée des interventions du groupe Étant Donnés, produit « l'expérience sensorielle » que revendique cette œuvre et que prolonge *Un lac*. Les images de ce dernier film, d'une opacité qui les conduit aux frontières du visible, font remonter la mémoire plastique du cinéma depuis leur « relief d'images » – la réalité physique et psychique de l'imaginaire pour Gaston Bachelard dans *l'Air et les songes*. Parallèlement, la bande son d'*Un lac* est conçue par le cinéaste pour être entendue les yeux fermés (Walter Ruttmann avait réalisé des films sonores sans image dans les années 1920). Déterminante, la part de l'écoute participe dès lors de l'exploration, aventureuse, de la matière des images et des sons qui apparaît, d'emblée, comme l'un des sujets de cette fiction.

PLASTIQUE DE L'INAUDIBLE

Des avant-gardes historiques à la recherche artistique actuelle, de Marcel Duchamp qui intitule en 1920 *Élevage de poussière* la photographie que fait Man Ray de la partie inférieure du *Grand Verre* – son œuvre aussi énigmatique qu'annonciatrice de systèmes visuels immatériels – à *J'ai rêvé d'un autre monde* de Claude Lévêque (2000) – où néon, brouillard et bande-son composent un dispositif grave et inquiétant de tremblements sonores continus, de vibrations sourdes d'orages approchant, de grondements de basses qui vont, imperceptiblement, jusqu'à faire ressentir l'inaudible –, l'histoire de l'art est faite de cet oxymore (la transparence et l'opaque densité du visible) qui déplace aujourd'hui l'immatérialité plastique vers une approche inaudible du son. Cet instant sonore ne s'entend parfois pas, comme avec les infra-basses ou les ultra-sons qui s'inscrivent aux limites, par excès ou par défaut, du perceptible, mais la seule idée de son état ouvre sur la possibilité de sa présence, et l'intensifie dans l'absence.

Max Neuhaus a produit, électroniquement et informatiquement, à partir de la fin des années 1960, des œuvres sonores subtiles et discrètes. Dispositifs et processus des sons dont il pense avec précision la relation qu'ils entretiennent avec le lieu qui les accueille : leur environnement. Ainsi des pièces sur les toits de Manhattan (*Fan Music*, 1968), à l'entrée du métro (*Walkthrough*, 1973) ou dans une chambre de ventilation à côté du bâtiment du Musée d'art moderne de New-York (*Untitled*, 1978). Ce sont des seuils à franchir sensoriellement. Car, dans ces espaces de transit, une nouvelle forme de relation phénoménologique se joue : elle exacerbe, dans ces passages et le vide qui les structure, la texture sonore du monde en coordonnant l'immatérialité des sons, leur perception et ses limites : « *J'ai toujours été fasciné par un son particulier*, précise-t-il, à propos d'une œuvre sans titre de 1983. *C'est un son de la nature, impossible à enregistrer – celui d'un*

(2) Philippe Grandrieux, « Le monde à l'envers, entretien avec Antoine de Baecque et Thierry Jousse » in *Cahiers du cinéma*, n° 532, février 1999, pp. 39-40.



Alexandre Joly *le Pêcheur et le Bûcheron* 2008. Installation, objets, divers matériaux, composition sonore, lampes électriques. Dimensions variables. "The Fisherman and the Lumberjack." Installation: various objects and materials, sound compositions, electric lamps. Ph. Alexandre Joly

certain type de pins traversés par le souffle du vent. C'est un pin que l'on trouve aux Bahamas. Ce qui m'a toujours fasciné, c'est que ce son est seulement créé par le frottement des aiguilles les unes contre les autres – c'est un son absolument inaudible –, vous pouvez toujours essayer de frotter deux aiguilles de pins l'une contre l'autre, vous n'entendrez jamais rien. Mais le fait qu'il y en ait cinq cent mille, l'accumulation fait qu'on obtient ce bruissement incroyable ; et cette ampleur, car aucune aiguille de pin n'est identique à l'autre. Chacune ajoute à cette différence inaudible (3). »

Les applications d'un tel principe peuvent être acoustiques ou figurées, mais, dans tous les cas, elles mettent en abîme l'idée même d'immatérialité sonore en lui donnant de nouvelles configurations. Ainsi, dans le cadre de la réflexion sur l'invisible, le vide, l'impalpable et le fugitif dans l'art contemporain que proposait l'exposition *Densité ± 0* (Ensbaparis, 2004), les éléments sonores provenaient de l'enregistrement d'ultra-sons émis par le sol et captés à l'aide d'appareils sismiques installés par Mark Bain, ou encore de larsens naissant de l'amplification technique du silence chez Frédéric Nogray. Quant aux enregistrements de Jean-Pierre Aubé, réalisés dans le cadre du projet *VLF Natural Radio*, ils captent – dans une référence de l'artiste au prélèvement photographique – les sons des phénomènes qui troublent le champ magnétique de la terre, les perturbations de la magnétosphère comme autant de figures sonores invisibles et nomades, organiques, telluriques, électriques (4). Ces infra-basses ou ces ultra-sons produisent donc un trouble physique, en même temps qu'ils sont imperceptibles, activent autant de variations sur la tension, la dramaturgie de l'inaudible, et travaillent l'indicible.

(3) Max Neuhaus, « Postface. D'après un entretien avec Gregory des Jardins » in *Max Neuhaus, Évoquer l'auditif*, Edizioni Charta, Milano / Castello di Rivoli / Museo d'arte contemporanea / Villa Arson, Nice, 1995, p. 115.

(4) Cf. Mathias Delplanque, « VLF Natural Radio : entretien avec Jean-Pierre Aubé » in *Musica Falsa*, n° 18, printemps-été 2003, pp. 74-77.

NÉCROPHONIE

Dans *Orphée* de Jean Cocteau (1950), la radio demeure le vecteur de transmission des messages codés de la poésie et de la mort. Attraction magnétique, relais énigmatique, la radio diffuse des messages cryptés d'outre-tombe que le personnage d'Orphée, interprété par Jean Marais, écoute sans pouvoir s'en détacher dans le volume noir d'une voiture, studio véhiculant son passager vers la nuit, d'un monde à l'autre... Tel enregistrement de la voix des morts recèle une part de scintillement qui les fait revivre, à chaque instant, dans chaque pli de souffle où le corps, physique, est senti, vécu soudain ; tel au-delà traduit en sons traverse aussi l'histoire des arts. Raymond Roussel, dans *Locus Solus* (1914), décrit le personnage de Lucius Egroizard, inventeur d'un appareil acoustique lui restituant la voix de son enfant mort ; Jean Cocteau, dans *Radio City* (1938), évoque cette même sensation à travers *le Château des Carpathes* où « Jules Verne imagine de rendre un homme fou par l'entremise d'un coffret contenant la voix d'une cantatrice morte (5) » ; et Pierre Henry et Pierre Schaeffer, dans *Symphonie pour un homme seul* (1949), produisent une pièce au titre éloquent, *Prosopopée*... Quant au musicien, compositeur et musicologue David Toop, il développe l'idée de la supposée « médiumnité du magnétophone » : « Le docteur Konstantin Raudive, ancien élève de Carl Jung et autrefois professeur de psychologie aux universités d'Uppsala et de Riga, croyait qu'un magnétophone qu'on laissait tourner en enregistr[ant] dans une pièce calme pouvait capturer les voix des morts. Ce phénomène, s'il existe, fut prophétisé par Thomas Edison, l'inventeur du phonographe, mais découvert à la fin des années 1950 par un musicien (également producteur de cinéma) du nom de Friedrich Jürgenson. En emmenant un magnétophone dans la campagne suédoise pour enregistrer des chants d'oiseaux, il saisit également de faibles conversations qui, de manière coïncidente ou pas, étaient des discussions ressemblant aux chants d'oiseaux de nuit. [...] Peut-être sont-ce là des esprits qui essaient de nous dire quelque chose. Mais quoi (6) ? »

Comme dans *Orphée*, chez David Lynch (qui partage avec Jean Cocteau le même goût pour la créativité transdisciplinaire), le son relaie la mort au fil d'une expérimentation qui, depuis son premier long-métrage *Eraserhead* en 1976, ne devra jamais cesser d'associer une inquiétude, une tension et parfois même un effroi au son matérialiste et organique de ses films... Le son et la voix sont une arme, définitive et impériale, dans *Dune* (1984), et dans *Blue Velvet* (1986), l'oreille coupée découverte dès le début du film annonce un voyage aux enfers en invitant à suivre – figure du Styx – un conduit auriculaire... La mort advient par le son : au téléphone dans *Twin Peaks – Qui a tué Laura Palmer ?* (1990), quand les premiers mots de *Lost Highway* (1997) entendus à travers un interphone sont « *Dick Laurent is Dead* ». Et, dans *Mulholland Drive* (2001), ce sont les téléphones et les micros qui permettent de communiquer avec des voix d'outre-tombe, structurant le film pour parler avec la mort, pour « parler la mort ». Or ce pouvoir médiumnique met le son en relation avec des esprits, des forces surnaturelles, des fantômes. Et cette « nécrophonie », cette approche cinématographique de la mort et plus généralement de l'invisible par le monde des sons irrigue, également, de nouvelles recherches plastiques.

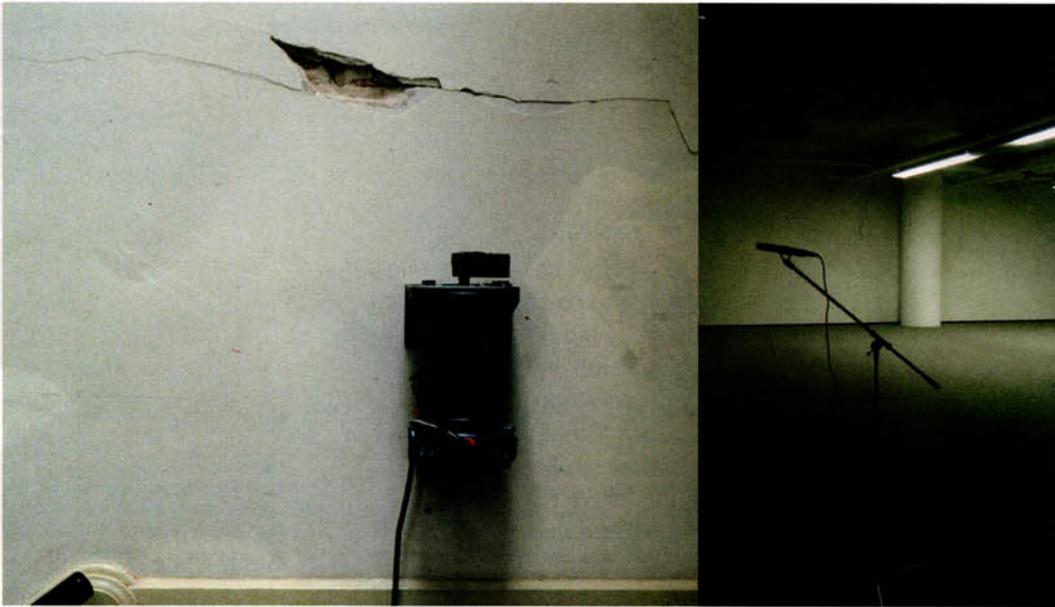
Lors d'un voyage en Pologne, Alexandre Joly avait vu dans des cimetières, des cartes musicales constituées de piézos – des petits haut-parleurs *low-tech* en forme de pastilles –, par dizaine posées sur les tombes. Est-ce de là que vient le caractère fantomatique du son que ces installations mettent en jeu ? Dans *Brrr...* (2007), du fait de l'impulsion de vibrations électromagnétiques, des grelots tremblent dans des sapins, en dépit de toute raison logique, et cette mystérieuse absence de causalité active, dans l'aura des choses et au seuil du perceptible, l'hypnose onirique de leurs sonorités.

Dans le kaléidoscope des pratiques sonores, la « haute tension » sémiotique des relations entre l'image et le son (avec l'expérimentation cinématographique comme mémoire), la plasticité de l'in audible (dans la perspective d'une esthétique de l'immatérialité), et l'aura médiumnique des machines sonores (une autre histoire de l'utopie) mettent d'abord au jour les relations trans-esthétiques contemporaines, visuelles et sonores, et leur possible zone d'articulation. Mais elles proposent aussi une nouvelle figure du trouble et de l'effroi, constamment métamorphosée, elliptique mais tragique, toujours féconde, dynamique et déstabilisée, comme une adresse inquiète au futur.

(5) Jean Cocteau, « Radio City » (1938), in Jean Touzot, *Jean Cocteau*, Paris, La Manufacture, 1989, p. 296.

(6) David Toop, *Ocean of sound, ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther*, traduit de l'anglais par Arnaud Réveillon, Lille, Kargo, 2000 [1996], pp. 278-279. On se reportera, sur le même sujet, à l'album consacré à Konstantin Raudive par le label Sub Rosa, *The Voices of the Dead* (2000).

Alexandre Castant est professeur à l'École nationale supérieure d'art de Bourges, essayiste et critique d'art. En 2007, il a publié, aux éditions Monografik, *Planètes sonores, radiophonie, arts, cinéma* (réédition janvier 2010).



à gauche /left: Mark Bain *Resonant-architectures* 1998. Installation à Het Paard, La Haye (Pays-Bas). À droite /right: Frédéric Nogray *Petite larsenographie de l'Entre Deux*. Enregistrement au Winkelcentrum/Entre Deux, Maastricht (Pays-Bas), de l'installation présentée à la Ménagerie de verre, Paris, 2003. "In-Between Larsen." Réalisation: accè(s) Ph. Gyan Panchal

developed the idea of the "mediumship of the tape recorder." "Dr Konstantin Raudive, once a student of Carl Jung and a former professor of psychology at the Universities of Uppsala and Riga, believed that a tape recorder left running in record mode in a quiet room could capture the voices of the dead. This phenomenon, if it exists, was prophesied by Thomas Edison, inventor of the phonograph, but discovered by a musician and film producer named Friedrich Jürgenson at the end of the 1950s. By taking a tape recorder out to the Swedish countryside to record birdsong, he also picked up faint conversations which, coincidentally or not, were discussions of nocturnal bird vocalizations. [...] Perhaps they are spirits trying to tell us something. But what?"⁽⁶⁾

As in *Orphée* with Cocteau, in the films of David Lynch (who shares Cocteau's interdisciplinary inclinations), sound has conveyed the notion of death in a long experiment that began in his first feature film, *Eraserhead*, in 1976, and has always linked disquiet, tension and sometimes even fear with a matterist, organic type of sound. Sound and the voice are an undeniable and imperial weapon in *Dune* (1984), and in *Blue Velvet* (1986) the severed ear found at the beginning of the film announces a descent into hell by inviting us to follow an auricular conduit that is like a figure of the Styx. Death is delivered by sound—by the telephone in *Twin Peaks – Who Killed Laura Palmer?* (1990), or in the first words heard over an intercom in *Lost Highway* (1997), "Dick Laurent is Dead." In *Mulholland Drive* (2001), it is telephones and microphones that make it possible to communicate with voices from beyond the grave, structuring the film so that it can talk with death, or speak death. This mediumistic power places sound in relation with spirits, supernatural forces and ghosts. And this "necrophony," this cinematographic approach to death and, more generally, to the invisible, by means of sound also irrigates new visual experiments. When traveling in Poland, Alexandre Joly saw dozens of postcards made up of *piezos* (those little round lo-tech speakers) covering tombs. Is this the source of the ghostly kind of sound put into play by his installations? In *Brrr...* (2007), as a result of the electromagnetic vibrations, bells tremble in the trees, in defiance of all logic, and this mysterious absence of causality, in the aura of things and at the threshold of the perceptible, activates the oneiric hypnosis of their sounds.

In the kaleidoscope of sound-based practices, the semiotic "high tension" between image and sound (drawing on the memory of cinematographic experimentation), the plasticity of the inaudible (looking towards an aesthetic of immateriality) and the mediumistic aura of sound machines (another history of utopia) reveal contemporary trans-aesthetic relations between sound and vision, and the zone of their possible articulation. But they also propose a new figure of trouble and dread that is constantly metamorphosed, elliptic yet tragic, always fruitful, dynamic and destabilized, like worried words to the future. – Translation, C. Penwarden

(6) David Toop, *Ocean of Sound*, London: Serpent's Tail, 2001 [1996], pp. 269-270. On this subject, see also the album about Konstantin Raudive on the Sub Rosa label, *The Voices of the Dead* (2000).

Essayist and art critic Alexandre Castant teaches at the École Nationale Supérieure d'Art de Bourges. He is the author of *Planètes sonores, radiophonie, arts, cinéma* (Monografik, 2007)