

L'inaudible et l'invisible

Fabien Vandamme

Il s'agirait de faire cesser le doux ronronnement de la machine ; le moteur tourne, on le sait, et c'en est assez. A l'ère de l'information et de l'échange (!) permanents et continus, comment envisager le renouveau, ou à tout le moins la pertinence, d'une musique « environnementale » (d'ameublement, d'accompagnement, *ambient music*, *muzak* et j'en passe) qui n'en serait pas le simple complément ? La présence toujours plus accrue des propositions sonores – ou renvoyant au sonore – dans l'art contemporain ne risque-t-elle pas d'aboutir, en fin de compte, à une répétition à échelle réduite des modes de production mass-médiatiques d'une société qu'on aimerait effectivement voir *au-delà du spectacle* – ou en deçà, ou en dehors, c'est selon ? Installations sonores, spectacles vivants, apparaissent trop souvent comme les parents pauvres, qui de la musique d'ameublement à son niveau le plus basique, qui de l'œuvre d'art totale – dont on aurait tort de penser qu'elle ne s'est jamais réalisée, car son accomplissement est, pour le coup, *total* : seulement, les yeux rivés sur la salle d'exposition ou de concert, on en oubliait presque de regarder autour de nous¹.

« *Le silence n'a plus de voix*, il est devenu aphone et le mutisme est à son comble », constate Paul Virilio dans *La Procédure silence*, « ...les voix du silence se sont tues, ce qui est devenu obscène actuellement, ce n'est plus tant l'image que le son ou plutôt, l'absence de son »². Avant de poursuivre : « désormais, QUI NE DIT RIEN CONSENT – aucun silence ne peut être réprobateur, résistant, mais seulement consentant »³. Silence *parlant*, potentiellement résistant, ou silence *muet*, nécessairement consentant... tous deux noyés dans le flux audiovisuel. On sait bien que le silence ne se définit pas par une absence de bruit, de manifestation sonore – puisque c'est même impossible. C'est la fameuse expérience de John Cage dans une *chambre anéchoïque* (pièce qui se caractérise par une isolation totale face aux sons extérieurs, et qui d'autre part ne possède aucune réverbération – les sons que j'y projette sont à nu), où il découvrira, en entendant, sans faire le moindre mouvement, les bruits internes de son propre corps, qu'il ne saurait y avoir de silence « pur ». Mais n'y aurait-il pas dans le silence quelque chose à chercher du côté de son absence, précisément, de parole, d'expression, de communication ; dans son refus d'un langage par définition codifié, censé être, au stade de sa réception, immédiatement identifiable⁴ ? Finalement Virilio s'en tient aux deux pôles classiques du silence : si le silence ne parle pas, c'est qu'il s'agit d'un acquiescement, c'est que le sujet accepte ce qu'il entend (*silence de l'écoute*). Tentant de l'autre côté de faire signifier le silence,

¹ A cet égard, Stockhausen ne se trompait pas de beaucoup en affirmant que *Ground Zero* était « la plus belle des œuvres d'art jamais réalisées » - « belle », à voir, mais totale, à coup sûr. En tout cas, difficile de relever les parts d'aveuglement ou d'hypocrisie dans le tollé qui a suivi, étant donnée l'énormité des implications esthétiques de l'événement.

² Paul Virilio, *La procédure silence*, Paris, Galilée, 2000, p. 53.

³ Ibid., p. 55.

⁴ Si paradoxal cela puisse paraître au sein d'une société *sur-médiatisée*.

de lui faire simplement dire quelque chose, alors même que le silence ne dit rien – valeur ajoutée au silence.

« Je n'ai pas besoin que le son me parle »⁵, dit quant à lui John Cage, ajoutant par la même occasion que ce qu'il préfère, c'est « le son du silence » (en l'occurrence, celui de la circulation automobile). Le silence de Cage semble partager avec le mutisme dont fait état Virilio le fait de ne rien exprimer, et cependant il se trouve être le contraire d'un acquiescement passif (qui est d'ailleurs un mode d'expression). On peut même dire qu'il fait acte de résistance - à l'interprétation, à la projection, au *sens unique*.

Prenons donc l'exemple ambigu du flux automobile : permanent et continu, à l'instar du flux sonore médiatique, et pourtant loin de tout principe d'accompagnement, ou de régulation de la durée, qui sont le propre de la radio, du walkman, voire de la télévision (ainsi les foyers équipés de deux ou trois postes constamment allumés). Car dans le cas du trafic, entendu du trottoir ou d'une fenêtre, le ou les sons défilent, s'évanouissent, se chevauchent et se contrarient les uns les autres. Il y a sous cette apparente couche uniforme une multitude d'événements singuliers, imprévisibles. On ne peut, de fait, le *suivre*. Or la bande sonore d'accompagnement (dont le mot d'ordre pourrait être « Suivez-moi ! », comme on suit un programme télévisé), rejette l'événementialité et la discontinuité, au profit de la répétition et du seul flux ininterrompu, bien que découpé (régulé).

Précisons cependant que s'il y a, chez Cage, résistance, il s'agit de la résistance du silence lui-même – en aucun cas de celle de l'auditeur. Résistance des sons qui ne sauraient être « musicalisés » au sens traditionnel, composés ou recomposés, sélectionnés, que ce soit par le musicien ou par, donc, l'auditeur (qui dès lors ne souffrent plus d'une relation d'ordre hiérarchique, par leur position commune face aux sons). C'est plutôt la musique et l'écoute qui doivent abandonner toute résistance aux sons, aux silences – qui doivent s'échapper de leur cadre, de leur contexte de diffusion-audition.

Musique silencieuse hors les murs : En 1948, quelques quatre ans avant 4'33", Cage entreprend de réaliser *Silent Prayer*, pièce insonore de 3 à 4 minutes $1/2$ – la durée moyenne d'un morceau de « musique en boîte »⁶ – à insérer dans les programmes de la firme *Muzak* (qui, rappelons-le, diffusait en boucle, dans les salles de restaurant, les bureaux, les cages d'ascenseur, des standards musicaux réinterprétés à la même sauce inodore). Alors que la *muzak* avait pour but de faire taire l'auditeur en le berçant (son omniprésent, mais manipulation inaudible), *Silent Prayer* se propose de faire taire, de rendre au silence (*to silence*, « faire taire » en anglais) le flux musical. Et ce qui est frappant, c'est qu'il ne s'agit pas ici d'éliminer le bruit, il s'agit au contraire de provoquer une perturbation sonore à l'aide du silence même : libérer les sons environnants, et saboter le principe sur

⁵ John Cage, « Ecoute », Entretien avec Michel Fano, traduction Michel Chion in *Le son*, Paris, Nathan, 1998, p. 68.

⁶ « Canned music », selon les propres termes de Cage. Pour une description détaillée du projet, cf. Douglas Kahn, *Noise Water Meat : an history of sound in the arts*, Cambridge, MIT Press, 1999, pp. 161-199.

lequel repose la diffusion radiophonique, l'absence d'interruption. Ce en quoi *Silent Prayer* et *4'33''* se répondent et diffèrent : dans les lieux – ou non-lieux – que les deux pièces investissent (*4'33''*, dans la salle de concert, s'en prend de fait à un acquiescement passif volontaire et conscient), mais aussi par l'endroit et le support d'où elles sont diffusées, la visibilité maximum de *4'33''* (qui était exécuté) étant à l'opposé de l'invisibilité de la source et de l'absence recherchée de limites (spatiales et temporelles) de la *muzak*. Le projet ne sera finalement pas réalisé, mais Peter Rehberg, alias Pita, lui rendra en quelque sorte justice une cinquantaine d'années plus tard : lors d'un set diffusé sur une radio nationale autrichienne, il mixe *4'33''* entre deux morceaux, provoquant réactions effrayées des responsables et appels d'auditeurs s'inquiétant de savoir pourquoi *ça ne fonctionne plus*⁷. Et n'est-ce pas précisément la hantise actuelle : que la machine s'arrête de fonctionner ? Que la production et la diffusion stoppent ? On ne parle pas seulement ici de la sphère économique mondialisante : tant de labels indépendants, même les plus intéressants, ont cette frénésie compulsive de la production, tant d'expositions ne peuvent s'empêcher d'apporter leur contribution à la bande sonore mondiale... et l'on se contente de battre la mesure⁸. Et ce serait donc la force du silence, que de faire taire la diffusion ininterrompue, et ce notamment – c'est le cas des exemples pré-cités – à l'aide de ses propres outils. La communication se perd dès lors qu'il y a détournement de la *fonction* initiale, et panne dans le *fonctionnement* de la machine.

Ce principe de défonctionnalisation du son ambiant a été la marque du renouveau critique du concept d'*ambient music*, développé par Brian Eno. L'*ambient* partage avec la *muzak* le désir de produire une musique utilitaire (destinée à habiter l'espace public) et impersonnelle, un fond sonore neutre et discret ; et participe d'autre part à la remise en question de l'œuvre et de son exécution, et surtout de l'écoute, de l'attitude de l'auditeur, qui fut celle des avant-gardes (ainsi de la « musique d'ameublement » créée par Erik Satie et Darius Milhaud en 1920⁹). Bien que l'*ambient*, il est important de le noter, diffère de la *muzak* en ce sens qu'elle échappe complètement, par sa prise en compte spécifique de la durée (oscillant entre élasticité, fluidité et suspension), à cette fixation et à ce découpage du temps qui sont ceux des diffusions mass-médiatiques ; ainsi que par sa manière d'investir l'espace, les sources sonores étant cette fois localisables (du fait de l'utilisation de la stéréophonie notamment). Enfin, liberté est laissée à l'auditeur – c'est toute l'ambiguïté, mais aussi tout l'intérêt de l'*ambient* – de s'immerger dans le son, de s'y promener, ou au contraire de ne pas y prêter la moindre attention. Quoi qu'il en soit, l'*ambient* avait pour objet de faire taire, du moins de tempérer,

⁷ Ironie de l'histoire, Pita est surtout connu pour son utilisation des volumes sonores élevés et des fréquences suraiguës ; car ici, c'est l'absence de son qui crée le choc.

⁸ A propos d'un certain état de la musique électronique actuelle, cf. Aeron Bergman, « *4'33''* Not Again ! », in *This Land is your Land*, Fall 2001 (<http://www.luckykitchen.com/tliyl/fall01/essay/433.html>).

⁹ Bien que l'on oublie trop souvent que lors de son unique présentation, en interlude d'un spectacle de Max Jacob, la musique d'ameublement fut loin de répondre à ce type d'attente (d'une absence d'attention), au point que ses créateurs durent invectiver le public au son de « surtout, n'écoutez pas ! » : il s'agissait de l'interprétation, par plusieurs pianistes disséminés dans la salle, de fragments d'œuvres diverses - hétérogénéité du placement et de la musique qui évidemment détruisait la disposition hiérarchique et rassemblée de l'orchestre (c'était le but), mais qui ne pouvait dans ce contexte que forcer l'attention, déranger l'auditeur (la *muzak* se basera quant à elle sur des tests cherchant à déterminer, puis à gommer toute aspérité).

les perturbations sonores de la société post-industrielle ; sa fonctionnalité s'opposant à celle des signaux omniprésents, injonctions vocales, sirènes, sonneries... des lieux et *non-lieux* publics (au sens de Marc Augé, ces derniers désignent les lieux de passage et de transit anonymes empruntés, plus qu'habités, que sont les autoroutes, les supermarchés, les aéroports...¹⁰), ce qui fut particulièrement manifeste avec *Ambient 1, Music for Airports* (1978).

Et c'est peut-être la limite de l'*ambient*, que d'avoir opposé à une fonctionnalité une autre fonctionnalité, et, partant, de n'avoir pas su offrir de contrepoint critique à l'environnement qu'elle occupait. Usant de principes similaires, Carsten Nicolai (musicien sous le nom de Noto) réalise en 1997, pour la DocumentaX de Kassel, *Infinity*, œuvre multiforme dont la partie sonore est diffusée à travers la ville (aéroport, gare, espace d'exposition, diffusion radiophonique). Les soixante-douze sons utilisés proviennent à l'origine de divers signaux de communication : téléphones, fax, ondes radio, qui ont été traités et mis en boucle. Sons que l'on a l'habitude d'entendre dans ces lieux, et dont la qualité signalétique renvoie d'ordinaire à une injonction, faisant appel au conditionnement de l'utilisateur (lorsqu'il y a perturbation, c'est lorsque le message ne m'est pas destiné). Et justement ici, le message n'est plus destiné à personne, abondance continue de signaux fonctionnant, certes, mais à perte – et ne possédant pas la qualité somme toute esthétique de l'*ambient*. Perturbations imperceptibles cette fois, avec l'installation sonore réalisée par Mika Vainio pour *Visions du Nord*, en 1998, que seul un cartel indiquait ; bande-son aléatoire et à peine audible d'une multitude de fréquences-limites (proches des ultra-sons). Les infra- ou ultra-sons, rappelons-le, sans être audibles, provoquent une gêne physique réelle, que l'on peut percevoir donc sans pour autant connaître l'origine de leur manifestation. Et dans le cas présent, l'installation était d'autant moins facilement perceptible qu'elle se mêlait à des sons plus évidents d'autres œuvres adjacentes – ce que l'on a pu considérer comme un échec (du fait de cette absence d'isolation), et qui au contraire réussit par cette infiltration du *lieu commun* qui bouscule les repères du spectateur-auditeur.

Bon fonctionnement aussi, à l'unisson, des systèmes d'équivalence et d'analogie entre sonore et visuel, systèmes qui resurgissent aujourd'hui sous des formes multiples et paradoxales, en ce sens qu'il n'impliquent plus nécessairement la présentation simultanée des éléments engagés, et leur corrélation. Ce qui pouvait être le cas, m'objectera-t-on, des *correspondances* entre les arts : mais le paradoxe, ici, c'est que des formes *a priori* représentatives ou indicielles du son (en l'absence de son) vont trouver leur intérêt dans leur incomplétude même, c'est-à-dire, dans leur propre manque, leur incapacité à se parler. Car les modèles de la synesthésie ou de l'œuvre d'art totale ont fait long feu. Cette dernière s'est davantage réalisée, en fait, dans la sphère mass-médiatique, qui a même su la parachever. Postulant non tant la réunion des arts que la création d'un nouvel art qui contiendrait tous les autres (comme on a pu le dire du cinéma), et par là-même les supplanterait tous, l'œuvre d'art totale ne pouvait qu'aboutir à un mode de diffusion-réception unique (à une *pensée unique*) et globalisant. Et si le projet initial de la *Gesamtkunstwerk* restait circonscrit dans le temps et l'espace

¹⁰ Marc Augé, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

(car il n'était pas question alors de toucher au statut de l'œuvre), et donc localisable, ce n'est plus le cas de l'*audiovisuel*, qui procède d'une invisibilité et d'une inaudibilité paradoxales de sa source (étant partout, il n'est nulle part). Le *spectacle vivant*, le *son & lumière* paraissent dès lors bien faibles au regard d'un monde *totalelement* esthétisé.

A l'inverse, le décloisonnement des catégories artistiques opéré par les avant-gardes telles Dada ou Fluxus passait non plus par la réunion, mais par la séparation (et la déconstruction) des arts entre eux, et ce malgré leur coexistence, voire leur simultanéité. Disjonctions du déroulement sonore et de ce que l'on voit, qui laissent la part belle à la rupture, à l'entre-deux. Principe du creux, de la faille irréductible, où le principal ne se situe pas dans l'évidence des divers événements, mais dans leur absence de communication – dans le silence qui les oppose et qui empêche leur totalisation. On se souvient, à cet égard, du premier *Event*, en 1952, par le Black Mountain College (Cage, Tudor, Cunningham, Rauschenberg entre autres), dans lequel plusieurs actions simultanées (musique, peinture, danse, poésie...) s'effectuaient indépendamment les unes des autres, et dans lequel la durée n'était pas constitutive d'une mesure commune, mais bien de ce qui se passait entre. Mais peut-on encore produire, à l'ère des *nouveaux média* et du *réseau des réseaux*, ce manque constitutif de l'œuvre ? Peut-on encore rendre l'œuvre au silence ? C'est bien tout le problème de l'art actuel, qui semble osciller entre les deux tendances, à la réunion ou à la différenciation, sans que le choix y soit toujours clairement établi, et pour cause. Car à la réunion s'est en fait substituée la connexion, réelle ou imaginaire, au sein d'une totalité non plus close mais ouverte ; la connexion elle-même opérant fragmentairement, et de flux en flux (ce que la pensée *rhizomatique* de Deleuze et Guattari avait préfiguré). Mais qu'on ne s'y trompe pas : L'apparente in-finitude du réseau, sa fragmentation, ainsi que son absence de centre, ne sont désormais plus suffisants pour empêcher la globalisation, l'homogénéisation de ces bribes éparses ; la supposée absence de lieu ou de milieu du réseau baignant le monde dans la même vague lumière, à l'image de l'audiovisuel élargissant le concept de la *Gesamtkunstwerk*.

Sans plus désormais confronter simultanément le sonore et le visuel, certaines œuvres insistent sur leur séparation, voire l'accentuent ou la démultiplient, parfois selon des modes de connexion non linéaires, à distance : ainsi des productions visuelles (ou du moins visibles) renvoyant au son en l'absence de son, et donnant ou non à « entendre », à percevoir le son manquant – certes par défaut. Or ce que l'on voudrait dire, concernant plusieurs propositions, c'est que ce ne sera pas tant la simple absence de son qui précisément fera défaut, qui provoquera le manque, que l'impossibilité qu'il y aura, en tout état de cause, à le reconstituer, même intérieurement, à partir du seul indice visible que l'on nous aura présenté – l'impossibilité qu'il y aura à connecter les deux aspects. Les supports d'enregistrement du son, utilisés pour leur « qualité » matérielle ou suggestive, et non plus pour ce qu'ils reproduisent, ont été à ce titre les instruments privilégiés d'une telle approche. En 1989, Christian Marclay réalise *The Beatles*, oreiller tissé à partir de bandes magnétiques contenant tous les enregistrements connus du groupe. Devant cet objet clos, replié sur

lui-même, le spectateur convoque des fragments de mémoire qui sont censés lui apparaître et se mélanger librement ; perception muette et pourtant active, ouverte et imprévisible. Cela suppose évidemment que tout spectateur connaisse les Beatles – l'objet ne serait pas ce qu'il est sans cette référence, et c'est justement là que le bât blesse : car ce qui nous est offert à la vision, ce bête oreiller, ne nous dit rien, en réalité, de la musique contenue. C'est le titre, officiant comme *légende*, qui nous apprend ce qu'il y aurait à percevoir. Mutisme réel, et double a-perception – inaudibilité et invisibilité de l'œuvre –, ô combien ironique lorsque l'on sait que ça concerne l'un des groupes les plus célèbres et représentés du 20^{ème} siècle. En tant que spectateur, on ne peut s'empêcher de retourner à l'anonymat, au silence de cet enchevêtrement de bandes – anonymat qui sera cette fois revendiqué avec *Endless Column*, constituée de vinyles empilés, simple trace de durées emmagasinées, fixées. Et ce qu'il y aurait, donc, à percevoir, ce que l'œuvre devrait nous offrir, est à jamais différé, imperceptible. Et ce que l'on constate enfin, c'est l'échec du visible à rendre compte de l'audible ; l'indice matériel ne saurait suffire, il nécessite l'apport du texte, de la légende.

Cela étant, le support d'enregistrement ne s'est jamais donné pour but de représenter le son¹¹ ; ce qui put être le cas en revanche de certaines tentatives des musiciens eux-mêmes, ainsi que de l'art et du graphisme. Et le problème de la représentation visuelle du son, encore irrésolu probablement, c'est qu'il est difficile d'y départager la pure et simple interprétation subjective, forcément arbitraire, de la recherche de la fidélité la plus stricte. D'où la convocation fréquente de la technologie dont la valeur scientifique serait censée apporter, dans une certaine mesure, une caution irréprochable. Et c'est en cela que l'art et la musique, à l'ère du numérique, rejoignent certaines des recherches entamées dès la fin du 19^{ème} siècle dans le domaine des associations dont le parangon fut sans doute la visée synesthésique (voir telle couleur quand on entend tel son), d'un Scriabine par exemple (« do = rouge, mi = blanc bleuâtre », etc.). Les traductions graphiques du son, sous forme de sonogrammes ou d'interfaces informatiques représentent ainsi la durée, l'intensité des sons, fonctionnalité qui devrait, étant esthétisée, nous dire quelque chose du son en tant que tel. Mais le son, dans son effectuation sensible, autrement dit dans sa durée, n'est-il pas précisément ce qui échappe à une telle *fixation* ?¹² V/VM, musicien/label anglais connu pour son utilisation subversive, voire nihiliste, du sampling, parodiant cyniquement les méthodes de transcodage sonore-visuel, procédera selon la méthode inverse (du visuel au sonore), avec un morceau n'entretenant plus aucun rapport avec l'objet de départ, si ce n'est, encore une fois, par le seul texte (comme intention) : le titre *Scanner, Wire magazine, August 1999* fut réalisé en convertissant en sons des scans d'une interview imprimée de Robin Rimbaud, alias Scanner, pour voir si, je cite, « le son résultant [serait] aussi prétentieux que l'article lui-même »¹³. Evidemment, ledit « son résultant » est loin d'exprimer les paroles d'origine, tout ce que l'on peut constater est l'incapacité du processus à rendre compte de

¹¹ Encore que, pour me contredire, l'inscription sur vinyle puisse rendre compte visuellement, par l'inscription des sillons, du rythme et des variations s'opérant au sein de la musique ; Thomas Brinkmann, avec les 12'' 8 1/2 (Supposé), et la série dite *Rosa* (Ernst), en fait une excellente utilisation.

¹² Notons à ce titre que la phono-fixation, envisagée par Pierre Schaeffer comme procédé de création à part entière, ne se voulait en aucun cas reflet fidèle d'une supposée réalité sonore, et permettait, *par la fixation même*, la réactivation du son.

¹³ Texte accompagnant le titre sur la compilation *El Formato is the Challenge*, Alku, 2000.

l'objet de départ. Les bandes-son pornos transformées par Graham Gussin en placides tableaux sonographiques ne disent pas autre chose : l'impossibilité de la correspondance, mais aussi le fait que *tout ou rien* puisse arriver dans l'imprévu de l'entre-deux, dans la discontinuité silencieuse de la non-communication.

Et lorsque ne reste plus que le son du fonctionnement de la machine, indice *a priori* d'un déroulement sans faille, mais en l'absence de tout résultat (alors même qu'il est attendu), se produit également le silence de l'information : évoquons pour finir les dispositifs d'Adrian Qezari, agencements de disques durs connectés entre eux, et échangeant en boucle des données de couleurs censées pouvoir aboutir à des images programmées. Ces images, on ne les verra pas : tout ce qu'il y a à percevoir, c'est le son du travail des disques, soit selon l'artiste, « un défaut du système, un résidu ». Son indiciel, renvoyant à une présence dissimulée, ou *ailleurs*, et renforçant plutôt sa paradoxale absence.

Texte initialement paru dans *Brise-Glace*, N° 0, Juin 2002. R.I.P.

Remerciements à Maud Desseignes et Michaël Thalmann.