

LE MOTEUR DU TEMPS

DIALOGUE ELECTROACOUSTIQUE AVEC LES SCULPTURES SONORES DE LAURENT GOLON

Partir de l'objet sonore, c'est a priori se situer dans la continuité de Pierre Schaeffer et du GRM. Mais quand cet objet sonore est une sculpture, que cette sculpture a sa propre énergie, son caractère, sa personnalité d'interprète du temps, l'aventure est d'une toute autre nature. L'expérience que nous avons tenté avec Laurent Golon à l'occasion d'un hommage à Henri Michaux est de celles qui remettent en cause les limites entre les arts. Enregistrer des sculptures, composer avec des " improvisations automatiques ", se laisser séduire par la ténuité des sons, par les obsessions rotatives, réécrire le destin éphémère de toutes ces agitations mécaniques... avec le sentiment confus d'être acteur et spectateur à la fois d'un bricolage qui n'est que la métaphore malicieuse du grand bazar de la création.

Il ne viendrait à personne l'idée de parler de " sculpture sonore " à propos de la célèbre *joueuse de tympanon* que l'artisanat minutieux du 18^e nous a laissée. La figurine, qui est animée par un mécanisme d'horlogerie qui nous laisse encore aujourd'hui admiratif, a tout du charme désuet et figé des poupées d'autrefois. La nostalgie qu'elle véhicule par son aspect démodé, la ritournelle de boîte à musique qu'elle joue la retranscrit sur un autre mode. Ce n'est finalement qu'une première étape de cette velléité de notre civilisation à mettre le son, et les mouvements " en boîte ", de les inscrire sur un support qui puisse traverser le temps. Quand Duchamp parle de " sculpture musicale" dans les " Lois et notes générales " publiées dans la célèbre " boîte verte " de *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, au début du vingtième siècle, ce n'est certainement pas à ce petit automate du dix-huitième qu'il fait référence. A vrai dire, il ne fait probablement pas référence à grand chose, sinon à un genre qui reste, comme beaucoup d'autres, encore à explorer, mais sa définition est ici pour nous du plus grand intérêt : " Sons durant et partant de différents points et formant une sculpture sonore qui dure " ¹. Dans son idée, ce sont clairement les sons qui doivent devenir plastiques (pour durer !), et non pas les objets plastiques qui peuvent devenir sonores (ce qui ne saurait être que momentané).

Que l'on puisse faire " sonner " une sculpture, n'a donc rien de très extraordinaire. Bien sûr, certaines d'entre elles sont plus ou moins travaillées en ce sens, dans leur facture ou dans leur matière. Pourtant, l'idée même d'enregistrer des sculptures contient un paradoxe qui ne manque pas de stimuler la curiosité. La sculpture n'est pas, *a priori*, un objet sonore comme les autres.

A fortiori, la sculpture qui produit elle-même les sons qu'elle émet, peut-elle encore être considérée comme une sculpture ? Pour tout ce qui est de ses formes et de ses couleurs, certainement. Mais elle est dotée en plus d'une énergie, qui l'autorise à se mouvoir. Et derrière les formes particulières que prend la dissipation de cette énergie, se cache tout un pan de pensée artistique dont la nouveauté n'a peut-être pas encore été prise en compte à l'aune de ce qu'elle signifie véritablement.

**Je n'ai jamais considéré mes sculptures comme des objets sonores.
Si leur dimension sonore est apparue, elle n'est que l'une des conséquences de**

¹ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*,

l'introduction de la dynamique dans leur conception, dans la continuité des recherches des Calder, Tinguely et autres. Elles ne peuvent être considérées comme des instruments de musique : le caractère résolument aléatoire de leurs mouvements, l'absence de tout élément ergonomique destiné à un instrumentiste et surtout l'autonomie totale de la motricité rendent impossible toute idée d'exécution d'une partition écrite.

Jean Tinguely est probablement un des sculpteurs du vingtième siècle qui a le plus travaillé le rapport du mouvement et du son. L'animation de ses sculptures, en dehors de l'action éventuelle du public, se fait à partir d'un moteur électrique branché sur le réseau. Le mouvement est ainsi potentiellement infini, à partir du moment où ce réseau reste en activité. Les fragments récupérés d'un monde industriel arraché à sa propre décomposition viennent recomposer une sorte de danse macabre frénétique. La jubilation, car il y en a une, est celle de l'enfant devant un mécano géant, métaphore d'un monde où tout est bricolable à volonté et dont les répétitions et les saccades nous renvoient en miroir notre propre pantomime débridée, dérisoire... La rotation autour de l'axe transmet un couple de forces à tout un système de courroies, d'engrenages, qui communique le mouvement initial selon une logique à la fois incontournable et incertaine jusqu'aux derniers leviers qui dissiperont toute l'énergie initiale en frappements, crissements, raclements, tressautements, vrillements... dans une symphonie qui pourrait être celle d'une petite usine, ou d'un grand mécanisme d'horlogerie déréglé mais vaillant.

Pour ce qui est de mon travail, le rapport à la source d'énergie est complètement différent ; celle-ci provient d'une pile, rattachée au moteur et qui se meut avec lui, interdisant toute possibilité de commande à distance ainsi que l'éventualité de l'infinité et de la régularité du mouvement. L'énergie dissipée ne peut être renouvelée qu'à la veille d'un nouveau cycle.

Dans la *Musique Taïngli* qu'il a composée en 2000 pour un petit groupe instrumental², le compositeur français Thierry Blondeau revient sur la conséquence musicale de cette forme axiale de l'énergie. La *Musique Tinguely* concrétise une sorte de vertige de la répétition, depuis sa mise en route jusqu'à son dérèglement, explorant les formes que peut prendre la cyclicité d'un phénomène sonore. Il obtient directement par la rotation sur eux-mêmes des instruments et des

² Thierry Blondeau, *Musique Taïngli*, Jobert, Paris, 2000.

musiciens l'effet de *Leslie*³, du nom de ces hauts-parleurs tournants qu'on trouvait sur les anciens orgues *Hammond*. D'ailleurs le compositeur fait intervenir de cette manière un haut parleur suspendu au dessus de l'ensemble, à la fin de la pièce. L'intervention corporelle des musiciens ne s'apparente pas pour autant à un simple jeu de scène, à la manière du théâtre musical. Il s'agit plutôt là de cerner l'enjeu du principe de rotation pour la musique, d'une part dans sa valeur temporelle, liée, bien-sûr, à la répétition, mais aussi dans sa problématique spatiale, en marquant le fait que le son a une directionnalité, mais que cette directionnalité ne peut être rendue perceptible sans mouvement...

Mon propos n'est cependant pas ici de faire un historique de la sculpture sonore et de ses relations à la musique. Cette introduction pourra peut-être aider à mieux comprendre toutefois la problématique particulière de l'expérience que nous avons tenté, avec le plasticien français Laurent Golon, expérience de mise en commun d'un matériau sonore entre des sculptures, et des fragments électroacoustiques.

A l'occasion d'un projet d'hommage collectif à Henri Michaux, nous avons convenu de nous revoir une après-midi, avec mon matériel d'enregistrement. C'est à ce moment-là que j'ai véritablement perçu à quel point ces sculptures débordaient leur enveloppe visuelle. Le microphone agissait, il est vrai, à la manière d'une sorte de loupe sonore qui permettait d'ausculter ces petits organismes comme l'aurait fait un stéthoscope. Leur " mise en vie ", cette expression me paraît bien plus adaptée que celle de " mise en marche ", se faisait au prix du branchement souvent capricieux d'une pile, pile dont l'épuisement progressif déterminait la durée des agitations de chacune des sculptures, suivant une trajectoire à long terme très différente pour chacune d'entre elles. Les petits moteurs, camouflés parfois dans des bas de laine, ne communiquaient jamais leur énergie dans la régularité d'une pure rotation. Bien au contraire, celle-ci était quasiment toujours contrariée par un ballant, qui, en déséquilibrant le cycle de la rotation, modifiait la position du centre de gravité de toute la sculpture, mettant en branle l'ensemble de sa structure, et faisant ainsi jouer toutes ses articulations. D'où la gamme infinie de percussions, de frottements, de froissements... qui dérivait du tremblement obsessionnel du moteur, vers un régime parfois on ne peut plus chaotique.

³ L'effet physique associé est une forme particulière de l'effet *Doppler*, qui provient de la modification de fréquence due à un déplacement dans l'espace de la source sonore.

Je revenais de cette expérience avec un peu plus d'une heure d'enregistrement, sans un seul son fracassant, beaucoup de bruit de fond dû à l'absence d'insonorisation de l'atelier, et quelques interjections du concepteur aux prises avec un bricolage vétilleux. Tout ce qu'il fallait pour plonger un compositeur, fut-il, comme moi, prêt à toutes les aventures, dans une certaine perplexité. Mais j'étais sous le charme...

Comment parler ici de fusion ? Nous assistons plutôt là à la juxtaposition de deux préoccupations. Il est d'ailleurs intéressant de noter que le processus de création, décrit ci-dessus, ne se met en marche qu'à partir d'un matériau existant déjà, indépendamment de toute préoccupation musicale.

Ce qui peut frapper à la première écoute, c'est le caractère répétitif du matériau sonore. Cela est dû principalement à la scansion initiale du petit moteur à courant continu, scansion qui ralentit progressivement avec l'épuisement de la pile, d'une manière imperceptible, sauf, peut-être, dans les derniers soubresauts pathétiques auxquelles donnent parfois lieu les ultimes rotations. Ce matériau pourrait, amplifié, rappeler celui qui sort d'une boîte à rythme : le " pattern " qui tourne ainsi est pourtant terriblement plus intéressant : il bouge, il se modifie, il n'est jamais, au fond, reproduit identique à lui-même. En cela, il donne de cet effet de boucle qui saisit nos nerfs auditifs au plus bas niveau, une réalisation bien plus riche que celle que produit l'aboutage des *samples* de la musique dite " techno ". Pour respecter cette richesse intrinsèque, je pris assez vite le parti de ne pas répéter moi-même, du moins à cette échelle et sans les transformer, les éléments issus des enregistrements initiaux, et de procéder par montage, en recomposant une forme particulière pour chacune des cinq pièces, sans forcément, d'ailleurs, associer le matériau enregistré sur une sculpture à une pièce donnée.

Jean-Claude Risset évoquait, à propos de cette musique, le *Poème symphonique pour cent métronomes*, de Ligeti. Et il y a dans cette comparaison une part de vraisemblance. D'abord, la superposition de *tempi* rigoureusement indépendants, l'effet de " masse " qui en résulte. Aussi l'idée d'une forme donnée par l'épuisement d'une énergie initiale. Et surtout, peut-être, cette capacité invraisemblable, pour une musique mécanique, à la fois extrêmement prévisible dans sa durée, et très imprévisible sur sa fin, à orienter notre écoute, comme si la musique obéissait, en quelque sorte, à une volonté expressive. Il y a là un phénomène très impressionnant de ce que les psychologues appellent l'*aperception*, et j'ai le souvenir de trois interprétations successives de la *Symphonie pour cent métronomes* que nous avons données à la *Péniche Opéra* à

l'époque où *l'instant donné* n'avait pas peur de programmations " engagées ". Certes, le " phénomène ", n'est jamais exactement le même, car il est pratiquement impossible de remonter les métronomes de la même manière. Mais ce " phénomène " de l'œuvre était aussi très différent, parce que l'écoute du public était radicalement différente, allant de l'hostilité à la sympathie, de l'expectative inquiète au sourire amusé, passant par des tensions dont quiconque n'a pas vécu la chose ne peut imaginer l'intensité.

Je retrouvais au fond, dans mon dialogue avec les sculptures de Laurent Golon, ce qui constitue probablement l'essence de notre rapport aux œuvres d'art : la création d'une complicité où l'œuvre répond par avance à des attentes qui sont probablement simplement les nôtres. Je voudrais citer ici un extrait d'un des premiers écrits de Pierre Schæffer, son " roman de formation " : *Clotaire Nicole*.

Sans les yeux, le microscope ne saurait de lui-même choisir son point d'application. La clairvoyance fait seule le succès des esprits rationnels. Pas de rationalisme sans intuition.

Même processus avec les êtres. On n'est incapable de s'accorder avec qui on n'est pas d'accord d'emblée. A quoi bon discuter avec quelqu'un qui ne vous *entend* pas ? Clotaire, parmi les quelques notions de psychologie dont il était entiché, avait retenu le mot d'*aperception* : rien à faire sans écho, sans que les idées ne possèdent, avant qu'on les exprime, des germes de sympathie dans l'esprit de l'interlocuteur. Il recherchait cette complicité d'âme qui permet les confidences. Les mots ont peu d'importance, puisque (sans avoir encore rien dit) on possède en commun l'essentiel.⁴

Ce qui m'a le plus impressionné, dans les enregistrements des sculptures, c'est au fond la capacité que j'ai eue immédiatement de les organiser en langage. Ce qui s'articulait, dans tous ces frémissements, ces frottements, ces raclements, ces résonances spectrales aux formants sans cesse imperceptiblement changeants, c'étaient autant de paroles. Mots, moteurs, mouvements du temps le plus intime que nous puissions partager, je pouvais le reconnaître identique dans l'aboïement du chien ou le vrombissement lointain de l'avion. Et aussi dans l'univers électronique qui sous-tendait tout ce processus, dont j'ai voulu faire affleurer aussi la présence imperceptible.

⁴ Pierre Schæffer, *Clotaire Nicole*, Éditions du Seuil, Paris, 1943, p. 75. (la première version a été écrite en 1932)

Il en est ainsi peut-être de toutes les œuvres de l'art. Ce qui vibre en elles vibre en nous, et notre perception du monde s'en trouve ébranlée. L'âme d'un tableau, d'une sculpture, tient à la charge de vie qui s'y est accumulée. Les sculptures de Laurent Golon nous mettent directement en présence de ce phénomène. Et c'est bien en partie parce que leur aspect n'est pas ce que nous voyons, parce que nous opérons une reconception de leur fonctionnement et de leur logique, que nous ne pouvons les saisir que sous la forme d'un dialogue, que dans l'élaboration d'un nouveau langage. Les pièces électroacoustiques qui ont été réalisées ont déjà pris trois formes distinctes, comme si ce dialogue était dès le départ *ouvert*. Un CD de cinq plages, d'une durée totale d'environ une demi-heure, quatre CD en lecture aléatoire, constitués par des plages de sons extraits du CD précédent et des plages de silence, diffusés par un système de huit hauts parleurs dans une installation où les sculptures jouent leur contrepoint en une sorte d'« œuvre mixte » d'un nouveau genre, à durée indéfinie, et enfin une version pour la diffusion en concert, d'une douzaine de minutes, qui consiste en un remixage de la première version. C'est cette dernière version que nous allons entendre, accompagnée de quelques images vidéo des sculptures.

Je crois utile de préciser qu'il s'agit d'une première car vidéo et musique ont été réalisées indépendamment, le montage ne fait en rien référence à la musique. Nous vous proposons donc la présentation simultanée de deux objets autonomes.