

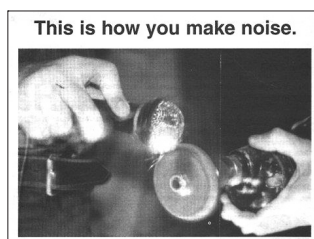
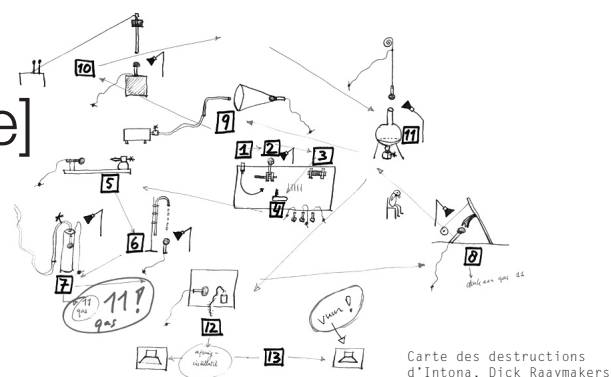
Brève histoire des destructions musicales ¹⁰



« [11/6/2007, Seattle]

Quatre performeurs arrachent des pages à partir de livres amplifiés. »

GX Jupiter-Larsen



Dernier soupir

Douze microphones. Ou plutôt douze manières de détruire un microphone. Le chiffre n'est sans doute pas anodin. C'est en tout cas à cet inventaire particulier que s'applique la pièce *Intona* (1991) de Dick Raaymakers. À l'instar de la liste de verbes dressée par Richard Serra à la fin des années 1960 répertoriant les actions possibles exécutées sur un matériau durant un processus de création ¹, celle de Raaymakers classe les altérations radicales et irréversibles de cet appareil de reproduction sonore devenu, au cours du xx^e siècle, un instrument de production sonore. Percer, démanteler, meuler, scier, brûler, dissoudre, noyer, compresser, souffler, écraser, bouillir, exploser, sont autant d'actions qui constituent les instructions laconiques de la performance. La partition se présente sous la forme d'une carte. Elle indique à l'interprète l'itinéraire à suivre, le menant tour à tour à chacune des tables de travail apprêtées pour les châtimements, comme une série d'échafauds miniatures. En dépit de son caractère artistique explicite, la pièce se distingue par la technicité de ses dispositifs. Les images d'archives d'une exécution donnée le 17 octobre 1992 à Den Bosch et organisée par le V2_Institute for the Unstable Media de Rotterdam, montrent un espace s'apparentant davantage à un laboratoire scientifique qu'à une salle de spectacle. Là, un microphone fixé à l'horizontale sur un rail évolue lentement et mécaniquement vers un bec Bunsen allumé qui lui fait face; ici, une fiole jaugée montée sur support est dédiée à l'ébullition d'une eau brunâtre, vers laquelle descend un microphone suspendu à la verticale; un peu plus loin, le compositeur muni d'un scalpel incise la capsule, puis la membrane d'un énième spécimen. Ou encore, sur la même table, fixée à un angle, une meuleuse d'établi s'active, Raaymakers appuyant un microphone, telle une tête de lecture improbable, contre le disque abrasif qui tourne ². Dans une autre saynète, c'est cette fois-ci le principe même de propagation du son qui est utilisé pour éprouver la résistance de l'appareil, jusqu'à ce

que celui-ci cède, inévitablement : la destruction s'emploie à propulser de l'air comprimé d'une pression de trois bars sur un microphone enveloppé d'un cône afin d'assurer la directivité du flux d'air fatal. Quel que soit l'outil ou le dispositif, les gestes du compositeur sont toujours précis, méticuleux, dégagés de toute théâtralité, la performance en devenant presque une démonstration technique, à l'exception peut-être de la séquence finale, où les haut-parleurs ayant diffusé à haut volume chaque dégradation, n'épargnant aucun rôle électroacoustique aux auditeurs, sont à leur tour sacrifiés, rapidement dévorés par des flammes alors qu'ils relaient, dans un larsen lancinant, la captation de leur propre destruction.

Le titre de la pièce serait un clin d'œil aux *intonarumori* de Luigi Russolo ³, soit ces instruments conçus pour entonner les bruits du monde (autrement dit les reproduire musicalement), pensés par le peintre futuriste comme le seul matériau susceptible de convenir à la création sonore des sociétés industrielles. Par extension, le microphone serait l'*intonarumore* absolu, capable de capter et de transformer en signal électrique n'importe quel phénomène sonore parmi l'infinité des bruits qui peuplent le royaume sensible où s'enchevêtrent l'audible et l'inaudible – c'est-à-dire y compris de livrer à l'écoute les propres sons de son activité de reproduction. En dépit de l'idéologie de la fidélité et de la transparence qui traverse l'histoire de la reproduction sonore, le microphone contiendrait en lui la réfutation du fantasme qui sous-tend ses évolutions technologiques et que *Intona* se contenterait de mettre au jour en donnant

à entendre sa nature médiée à travers la mise à l'épreuve définitive de sa matérialité : « la façon d'y parvenir est de transpercer directement sa membrane – sa partie la plus fragile et la plus vulnérable – et d'aller, littéralement, derrière elle » ⁴.

Si les technologies médiatiques appartiennent pleinement à la catégorie des instruments ⁵, une dialectique singulière semble pourtant émerger de leur destruction – dialectique qui ne se retrouverait pas exactement selon les mêmes termes dans la destruction classique d'instruments de musique. Comme l'écrit Fredric Jameson dans son analyse des films *Blow Out* (1981) de Brian De Palma et *Conversation secrète* (1974) de Francis Ford Coppola, « il est significatif que l'on retrouve dans ces deux films le même épisode clé, qu'il faut maintenant considérer comme autoréférentiel : la destruction de l'appareil de reproduction – le retour au laboratoire saccagé où, tels des entrailles éviscérées, de grands rouleaux de bande magnétique décorent comme par dérision le lieu de travail. Cette

1. Cf. Richard Serra, *Verb List Compilation: Actions to Relate to Oneself*, 1967-68.

2. À la même époque, GX Jupiter-Larsen initie, avec The Haters, la performance intitulée *The Grinding Gig*, où un micro branché à un système d'amplification est lentement pressé contre le disque tournant d'une meuleuse portative (plus précisément une perceuse électrique équipée d'une ponceuse), jusqu'à sa destruction : "les micros sont réduits en mégots" (GX Jupiter-Larsen, *Saccages. Textes 1978-2009*, Paris, Van Dieren Editeur, p.157). Mais le rapprochement entre la performance de GX Jupiter-Larsen et celle de Raaymakers dépasse le seul outillage utilisé, et concerne également l'enjeu de la destruction.

À propos d'une autre performance, GX Jupiter-Larsen écrit : "L'érosion est la seule manière pour qu'un objet solide puisse véritablement pénétrer le vide." (*Ibidem*, p.158). Tandis qu'on peut lire dans une analyse d'*Intona* : "Un microphone se dissoudra entièrement et disparaîtra dans le vide" (Arjen Mulder & Joke Brouwer eds., *Dick Raaymakers. A Monograph*, Rotterdam, V2_Institute for the Unstable Media, 2008, p.254).

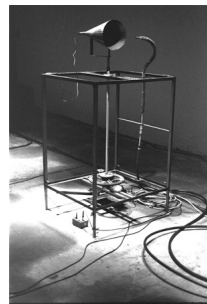
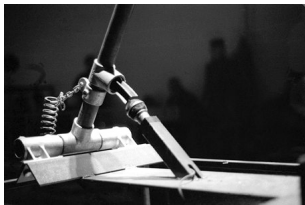
3. Cf. Arjen Mulder & Joke Brouwer eds., op. cit., p.256.

4. *Ibidem*.

5. Cf. Jonathan Sterne, "Pour en finir avec la fidélité (les médias sont des instruments)", *Mouvements*, 2005/5, n°42, p.43-53. Sur l'histoire des usages des médias comme instruments dans les arts sonores et les musiques expérimentales, cf. notamment Caleb Kelly, *Cracked Media. The Sound of Malfunction*, Cambridge, MIT Press, 2009.



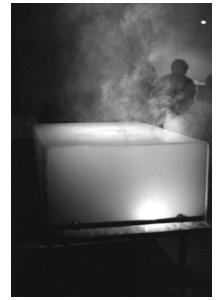
PAR MATTHIEU SALADIN /



Drilling
Dismantling
Grinding
Sawing
Burning
Dissolving
Plunging
Flatting
Blowing
Crushing
Boiling
Exploding
End



John Cage
performant
Water Walk,
1960



destruction, qui sature l'espace ou le fait implorer, est d'un type très particulier, tout à fait différent de la sauvagerie muette infligée à un unique instrument [...]. Ce qui est ici mis en lumière, ce n'est pas la valeur de l'objet physique – qu'il est malheureux de voir réduit en pièces –, mais au contraire, sa totale absence de valeur: l'œuvre d'art irréproducible, privée de sa capacité de reproduction, réduite au rang de simple déchet high-tech »⁶. Cette dimension se retrouve dans bien des performances convoquant la destruction d'appareils de reproduction sonore, laquelle s'épaissit alors d'une ambition critique, qu'elle soit clairement formulée ou non par l'artiste. Comme lorsque John Cage, dans son interprétation de *Water Walk* (1959) lors de son passage dans l'émission de télévision « I've Got a Secret » le 24 février 1960, laisse choir, le sourire aux lèvres, des postes de radio, briser les technologies des mass-média se veut, bien souvent, le symbole d'une critique de l'aliénation que ces dernières sont supposées entraîner chez les auditeurs⁷. Mais fidèle à la polysémie de la destruction artistique, un tel geste est toujours plus que la simple exhibition de débris d'appareils brutalisés. La dialectique à l'œuvre dans la destruction de technologies de reproduction sonore est, en effet, celle qui confronte reproductibilité et irréproducible, certes déjà relevée

dans les années 1930 par Walter Benjamin à travers son analyse de la destruction inhérente à toute reproduction⁸, mais elle prend ici un nouveau tour: renversée, ou plutôt bouclée sur elle-même, elle assigne à présent, par le saccage, la seconde à la première. L'irréproducible n'y est plus l'aura perdue, comme filtrée dans la transformation des vibrations en signal électrique, mais l'usure extrême par laquelle le processus de l'usage se révèle à lui-même.

Ce retour en forme de feedback se manifeste pleinement dans le geste destructeur des pratiques sonores expérimentales qui, d'Arthur Köpcke à Christian Marclay, en passant par Milan Knížák, Yasunao Tone, GX Jupiter-Larsen⁹, Lucas Abela et tant d'autres, malmènent des supports de reproduction sonore et leurs appareils de lecture¹⁰. Qu'ils se revendiquent ou non d'une critique des médias, la radicalité de leur geste, seule à même de trouver l'équilibre chancelant rendant indécidable le rapport entre « violence et interprétation »¹¹, est aussi celle par laquelle s'énonce simultanément, et dans sa forme achevée, le potentiel de production intrinsèque à la reproduction, tel qu'initialement théorisé par László Moholy-Nagy¹². Le dernier soupir des technologies médiatiques serait également le premier souffle de leur usage instrumental: « L'art défunt sauve l'art "fuyant" et éphémère, alors le seul vivant »¹³.

6. Fredric Jameson, *La totalité comme complot. Conspiration et paranoïa dans l'imaginaire contemporain*, Paris, Les prairies ordinaires, 2007, p.46-47.

7. Pour Laura Paolini, cette performance télévisée remettrait en cause l'opposition binaire entre low et high art, mais c'est oublier la mise en abyme que Cage intègre à son interprétation, en violentant des appareils de mass-médias (en l'occurrence débranchés en raison d'un conflit syndical) au sein même d'une diffusion mass-média. Si on peut sans doute y voir la problématisation d'un dualisme proprement moderniste, celle-ci serait alors plus complexe qu'un simple dépassement. Cf. Laura Paolini, "John Cage's Secret", consulté en ligne le 19 novembre 2015 : www.johncage.org/blog/paolini-cage-cds-edits.pdf

8. Cf. entre autres le commentaire de Rainer Rochlitz sur les rapports entre destruction et mémoire chez Benjamin, in Walter Benjamin, *Œuvres I*, Paris, Folio Gallimard, 2000, p.42-47.

9. Le descriptif de la performance *Mind the Gap*, donnée à San Francisco le 7 février 1996 par GX Jupiter-Larsen et The Haters est particulièrement parlant pour ce qui suit. On y retrouve l'analogie de la tête de lecture précédemment évoquée, mais c'est ici l'instrument de la destruction qui vient lire les disques dans l'action même de la détérioration qu'il leur inflige: "Deux performeurs munis d'agrafeuses brisent et détruisent complètement une pile de 81 disques vinyle. Disposés sur une petite table, les disques avaient été attachés ensemble. Plus l'agrafage durait, plus la pile diminuait. Des agrafes et des débris de vinyle giclaient partout, atteignant de nombreuses personnes dans le public. Les deux agrafeuses étaient équipées de micros contact, et chaque agrafe plantée était comme une pointe de lecture: on écoutait chaque disque avec une agrafeuse à la place d'une platine." GX Jupiter-Larsen, *op. cit.*, p.157-158.

10. Citons également le projet de Yann Leguay, *Dead-Media* (2007), où, sous la forme d'un inventaire diachronique, les différentes technologies de reproduction sonore (vinyle, CD, Mini-Disc, DAT, etc.) qui ont façonné l'histoire de l'enregistrement diffusent chacune le son de leur propre destruction.

11. Dick Raaymakers, "Violence and Play", in Arjen Mulder & Joke Brouwer eds., *op. cit.*, p.262.

12. Cf. László Moholy-Nagy, "Production-Reproduction: Potentialities of the Phonograph" (1923), Christoph Cox and Daniel Warner eds., *Audio culture. Readings in Modern Music*, New York, Continuum, 2004, p.331-333.

13. Theodor W. Adorno, "La forme du disque" (1934), Ursula Block et Michael Giasmeier (dir.), *Broken Music. Artists' Recordworks*, catalogue d'exposition, Berlin, Daad, gelbe Musik, 1989, p.51.