

# À propos de **Live Bootleg**

Ken Ehrlich

Artiste et écrivain, **Ken Ehrlich** vit et travaille à Los Angeles. Il expose internationalement et explore différents médias comme la vidéo, la sculpture et la photographie. L'un de ses projets récents, *Elna Bakker Memorial Windmill*, a été présenté

ou **Elyria Canyon Park** de Los Angeles. Il a coédité avec **Brandon LaBelle** *Surface Tension: Problematics of Site* (2003). Il enseigne au département des Arts de l'**Université de Californie-Riverside** et au **CalArts** (California Institute of the Arts).

*[...] le fait que la musique soit déterminée — et constituée — par le social [...], nous amène à redéfinir les termes mêmes de « musique » et de « social ». Ces notions s'imprègnent mutuellement de leurs connotations, tensions et implications respectives, ce qui intensifie et rend peut-être même plus accessible la façon dont nous nous représentons à la fois les processus musicaux en jeu dans la performance et l'oralité, et des événements sociaux tels que la conversation et l'imagination, publiques ou privées.*

*Faire attention transforme ce à quoi nous faisons attention.*

**Allan Kaprow**

**Brandon LaBelle**

Brièvement, un état intense d'attention coexiste avec une sensation confuse de distraction. Les sons se multiplient. Des mélodies de fragments musicaux se mêlent aux bruits de la rue et au subtil écho résiduel des techniques d'enregistrement... Les citations sonores déclenchent inéluctablement des souvenirs. Ces souvenirs individuels viennent se frotter à l'agitation urbaine. Ils envahissent la mémoire. La ville se contracte et se dilate au-delà de ses propres limites. Le lieu et la perception se télescopent à cet instant-là. Un glissement se produit alors : l'attention se focalise sur l'écoute grâce aux installations musicales dans l'espace public et convoque ainsi les souvenirs musicaux individuels. Ce glissement repose sur une réception active qui canalise et oriente les enregistrements audio

et vidéo dans un mouvement de va-et-vient entre un espace extrêmement intime et celui souvent anonyme de la ville.

En conduisant une réflexion sur les différentes notions de musique, le cheminement de Brandon LaBelle traduit un engagement continu et persistant pour ce qu'il appelle « le social ». Pour lui, qui utilise le son comme matériau premier, la musique est un cadre de référence incontournable, le fantôme qui hante l'expérience de l'écoute. Éloigné d'une tradition qui chercherait à détruire les conventions et les codes musicaux, Brandon LaBelle souhaite plutôt se focaliser sur les dimensions sociales de l'écoute et sur la manière dont le son, en de multiples variations, agit sur l'espace public. Il est ainsi à même d'établir des connexions entre différents médias et d'introduire du vocabulaire vidéo, architectural ou sculptural dans un champ plus large de problématiques rhétoriques et spatiales.

À la fois écrivain, commissaire d'expositions et artiste, Brandon LaBelle nourrit une réflexion théorique sur sa pratique qui complète richement l'expérience physique qu'il est possible d'avoir avec ses installations. Deux préoccupations centrales émergent de son travail actuel : la performance publique et l'espace radiophonique. Mais l'observation des musiciens de rue ou l'écoute de la radio ne sont pas traitées ici comme des questions closes. Pour Brandon LaBelle, chacune participe à un vaste réseau dans lequel l'expérience individuelle—la subjectivité—est placée en situation de dialogues contradictoires. Les langages de ces dialogues sont multiples : des langages visuels et sonores débordent subrepticement de leur cadre pour finir par se mélanger et se contaminer mutuellement ; l'espace du public est compris comme étant historiquement contingent et souligne la nature fluctuante de la perception ; enfin, la grammaire stricte du design urbain se heurte à la nostalgie et à la sentimentalité des paysages émotionnels.

Avec *Street Music*, l'artiste recrée l'environnement d'une salle de concert imaginaire. À la place de musiciens réels, il met en scène sept moniteurs vidéo, qui diffusent plusieurs séquences où apparaissent et disparaissent des musiciens de rue. Les manipulations numériques du montage vidéo traduisent alors l'expérience de la performance publique vécue par le spectateur. Si les dynamiques mouvantes de l'installation mettent en évidence la diversité des styles musicaux et des musiciens, elles nous conduisent également—et plus puissamment encore—à réfléchir à la nature même de la performance publique. En ce sens, l'œuvre est auto réflexive et, bien que cette pièce soit présentée dans l'espace de la galerie, elle constitue une sorte de performance publique.

La pièce *Radio Memory* se concentre davantage sur les souvenirs individuels et s'inscrit dans le contexte d'une histoire musicale donnée. Alors que *Street Music* s'intéresse principalement aux différentes notions de représentation publique (de la musique, mais aussi de l'individu considéré à la fois comme *performer* et comme auditeur), *Radio Memory* adopte une approche plus archivistique des souvenirs intimes et spécifiques. En présentant un *corpus* de chansons et de souvenirs liés à ces chansons collectées auprès de nombreux participants du monde entier, Brandon LaBelle fusionne les questions de mémoire et de recontextualisation des sons musicaux. Si la perception ou les sens peuvent déclencher ou ancrer un souvenir, l'artiste propose de forcer le langage de la mémoire pour convoquer la joie, la peine, la nostalgie, l'attente, la peur, c'est-à-dire constituer un panel de phénomènes à la fois socialement construits et historiquement connexes.

En reliant la mémoire aux sens, et en l'occurrence à l'ouïe, il ne s'agit pas de focaliser démesurément l'attention sur la signification de souvenirs spécifiques, mais de contribuer plutôt à recontextualiser ces souvenirs dispersés et à les réactiver grâce à l'écoute. *Radio*

*Memory* offre donc la possibilité d'amplifier des récits personnels et des états émotionnels tout en complexifiant leur relation au spectateur grâce à la nature évolutive de ce dispositif.

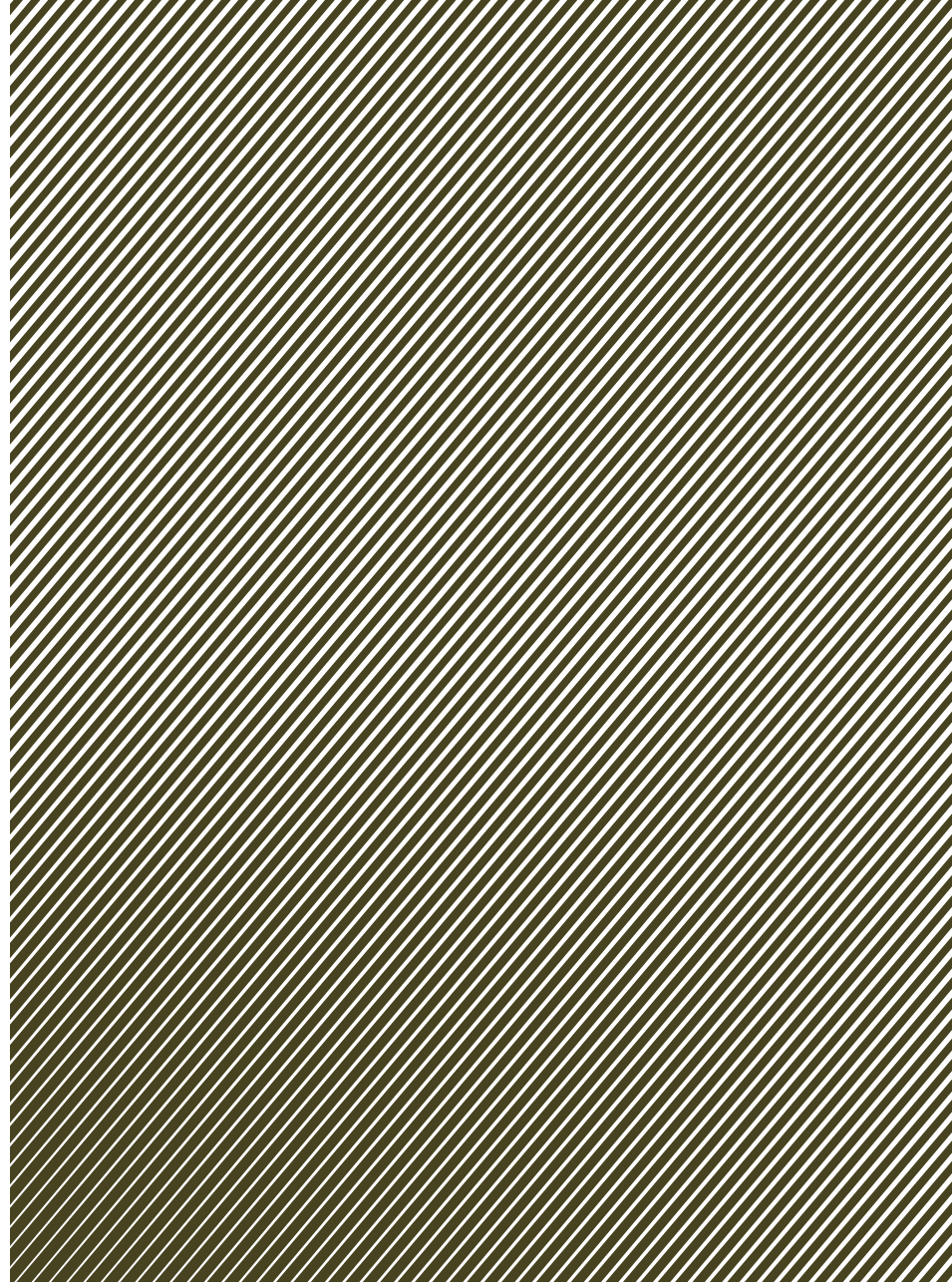
Conjointement à ces deux œuvres, une troisième production résume et dissémine toute l'exposition. En diffusant en direct des sons de l'espace de l'exposition hors de la galerie *via* plusieurs micros soigneusement disposés, Brandon LaBelle enveloppe les deux installations dans une sorte de couverture sonore. Dans *Building Broadcast*, des fragments de sons émanant de l'exposition sont captés, amplifiés puis diffusés dans les environs du bâtiment. Tandis que le visiteur transporte ce qui vient de l'extérieur à l'intérieur de l'espace d'exposition, les sons de l'exposition sont rediffusés au-dehors, créant ainsi un jeu de réciprocity sonores.

L'invitation persistante de Brandon LaBelle à prendre en compte la dimension sociale du son induit plusieurs niveaux de lecture. Elle appelle à considérer la perception comme un phénomène enraciné dans le contexte des relations socio-historiques. Elle affirme également le lien qui existe entre les souvenirs individuels et les sons. Et peut-être, avant tout, reflète-t-elle une forme de réception qui n'est plus entièrement passive, mais qui cherche plutôt à entendre de nouvelles choses, même dans les lieux les plus familiers.

#### NOTE DU TRADUCTEUR

**Allan Kaprow**, *Essays on the Blurring of Art and Life* (Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1993. Jeff Kelley, ed.), p. 239.

Édition française: **Allan Kaprow**, *Performer la vie* (1979) in *L'art et la vie confondus*, textes réunis par Jeff Kelley, traduction par Jacques Donguy, éditions Centre Georges Pompidou, collection Supplémentaires, p. 231.



# Ce qui est dit est dit et ce qui est dit est *musique*

Carla Demierre

**Carla Demierre** est une « écrivain-qui ». Codirectrice de la revue et des éditions **tissu** depuis 2004, elle collabore à différents projets d'éditions papier (revues *Start*, *tissu*, *inox*) et sonore (avec le label *Raison Sociale*). Elle travaille régulièrement avec des artistes autour de la **milkshake agency** à Genève (espace indépendant de création contemporaine,

atelier d'artistes, plate-forme d'échange), publie des textes et participe à des expositions. Son travail inquiète la langue en la poussant dans ses retranchements, que ce soit sa forme et le sens qui la traverse, il s'agit de la remonter à l'envers et il manque toujours une pièce à la fin, c'est comme les chaussettes.

J'ai les yeux fixés sur une fresque figurant une mythologie heureuse de l'art quand je pénètre dans le bâtiment. Des femmes nues et des cheveux volants. Un caisson rouge vif avance (recule) au contact de mon genou; il possède quatre roulettes instables qui font hésiter sa trajectoire sur un dallage à motifs multiples, et récurrents pour certains. De la boîte me parvient un son qui évoque l'automobile. Le claquement de la porte d'entrée interrompt l'analogie dont les conséquences sourdes nappent l'espace d'une couche ondulante et un peu grasse; les moteurs distordus, solidaires aux jointures du cadre métallique d'une porte vitrée, laissent l'ouïe dégagée. La caractéristique principale du son est diffuse, il est une zone de franche transition entre les automobiles et les automobilistes, ceux-ci debout derrière le bar à parler de tout et de musique. Appuyée sur les sources, je trace des lignes directes qui me figurent l'espace comme si je ne l'avais pas vu. Il y a à l'étage un étage, le son à l'étage insiste sur le fait qu'il y a cet étage.

Je pense à cette bibliothèque circonscrite par des parois de verre contre lesquelles je dois coller mon nez pour déchiffrer les informations des tranches se trouvant sur les rayonnages accessibles à mes yeux. La probabilité d'une bibliothèque appelle le souvenir de la mienne, de même que la suggestion d'une histoire liant cette chanson à un homme de quarante ans exige que j'énumère les caractéristiques du ghetto blaster de mes quinze ans de manière à fixer cette diffusion qui m'a pincé au même endroit que lui. J'approche mon visage des ouvertures circulaires sur le dessus de la boîte : musique de type balade en langue anglaise.

Un répertoire des chairs de poule est tenu : un dossier bleu derrière un écran de verre qui renferme des souvenirs de chair de poule fixés pour une éternité relative dans une bibliothèque compressée. Un état élastique de l'espace me permet d'introduire, à l'instar de ma bibliothèque, le souvenir de l'incision d'un de mes doigts dont le sang venait recouvrir d'une deuxième couche vermillon mes mains tachées de jus de betterave au moment où David Bowie hurlait le mot suicide dans mon dos. Ainsi que, dans la confusion de souvenirs réactivés en masse, la réminiscence d'une voiture me révélant le sens du dernier tube *reaggeton* de l'été, *Dame la gazolina*; du *jingle* de l'émission radiophonique du dimanche soir qui immanquablement me fait penser à un poêle à bois; d'un soir d'été fenêtres ouvertes, où une trace de graisse et ma chaîne stéréo ont produit un *sample* baroque coïncidant précisément avec un *break* de batterie dans la cuisine d'en face; d'une chanson de Serge Gainsbourg suggérant d'accrocher un violon et un jambon à sa porte, fixant définitivement le paysage d'un col de montagne passé en voiture à tel point que même l'autoradio cassé, le premier virage déclenche mentalement cette chanson; des interstices de bruit blanc dans lesquels j'entends déjà les premières notes du morceau suivant et mon trouble radiophonique qui me récite des albums entiers par l'entremise d'innocentes plages musicales.

Je fredonne 4'33" en passant la porte, ce qui fait rire un homme à côté de moi qui me raconte qu'il a chanté *Bohor* (version mono) lors d'une marche en montagne.

Il parle par images: chaussures de montagne semelles renforcées caoutchouc, bâton de marche à embout métallique, fermetures éclair multiples, gourde «authentique» en acier martelé qui cogne contre une ceinture harnais pour la grimpe improvisée. Au moment du pique-nique, un avion de chasse interrompant l'écoulement d'une cascade ne modifie pas le crépitement du fromage posé sur l'ardoise.

La hiérarchie est dans les plans de sa mémoire, le fromage passe avant la cascade moins prégnante que l'avion de chasse qui semblait sonner jusque sous la roche. Il avait froid dans le dos.

Dans la pièce, des masses coagulées de sons de Converse convergent vers mon appareil auriculaire; un drone qui couine à mon oreille se colle aux fantomatiques crissements des chaussures de montagne frottant consécutivement des cailloux et de la terre battue. L'univers sonore idéal qui m'occupe me pousse à organiser le drone absorbé de façon qu'il me rappelle d'abord par son irrégularité le son des cloches de trois vaches qui se trouvaient à brouter sous la fenêtre du chalet dans lequel je me trouvais, absorbée par la contemplation du titre d'un livre que je ne me décidais pas à ouvrir: *Silence*. En fermant les yeux (réflexe auriculaire), je tente par la seule force de mon esprit de faire fondre les cloches de vaches les unes dans les autres; puis, les yeux ouverts, j'anticipe l'arrivée d'un avion dans la vallée par l'entremise d'une tronçonneuse à 1 km approximatif. Je mixe en négociant les rugosités jusqu'à obtention d'une masse homogène. J'articule silence dont le sifflement adoucit les angles de mon acouphène. Je suis heureuse de ne pas m'entendre respirer.

Je me dis ça au moment où je pénètre dans la forêt. Mes pas font office de sous-couche et temporisent le decrescendo de la composition: une automobile sous un tracteur derrière un avion contre un hélicoptère sur un coup de marteau au travers de l'écoulement d'une cascade à côté d'un train recouvert d'une cloche doublé d'un cri poussé par une ponceuse. Dépressurisation: le silence bourdonne. La cadence irrégulière de la marche révèle les creux et les pleins de l'absence de sons; une branche cassée dévale le tronc d'un arbre en le raclant, donc je marche sur un champignon pourri qui explose sous ma semelle produisant un bruit qui s'écrit *pouf*.

La densité de l'air plus la masse volumique des arbres divisée par une feuille qui tombe sur du lichen sont les multiples prises du son. À la verticale des interruptions, je double la régularité silencieuse

d'un *beat*. Je pense à l'allégresse du scout et à l'imperturbabilité du champignon que je suppose. Des aiguilles de pins prennent acte de la *jam* en se collant à mes semelles. L'acuité de mon attention me pousse dans le détail de tel crépitement identifiable, telle chaleur dans les muscles de ma cuisse gauche.

Nous activons le souvenir du silence interrompu en fixant ses inter-sections sonores. Il est de ce genre fuyant qui n'acquiesce de durée que dans une mémoire qui se dessine en creux. L'idée de silence est un *sample* (de) brouhaha.

Avec un certain savoir-faire, nous négocions une parole directionnelle; je vise le centre de son visage comptant sur les ailes de son nez pour la répercussion. Simultanément je dissocie les fragments de discours égarés dans mes oreilles de ce qu'il veut me dire en maintenant un contrôle visuel sur ses lèvres. La nonchalance avec laquelle il saisit sa bière ne suppose pas cette agitation. Profitant d'un creux dans la conversation, je pense à un Alkaseltzer et à des Moonboots étouffées par la neige.

Des gens et autant de sinus: le son vient de la bouche pour l'essentiel. Il glisse sur le mobilier avant d'atteindre mes oreilles, pétrifié par du plâtre pas sec, marbré un peu; il a comme un goût de métal. La musique et le système de chauffage des autobus; un concert et ma chaîne stéréo qui déconne; le pneu crevé de son vélo et un micro sur tige dont la forme évoque volontairement une fleur; un larsen et le moelleux jaune d'un tampon auriculaire.

Quelqu'un dit que la musique ne lui parle pas. On lui répond que la musique n'a jamais parlé. On lui répond que c'est celui qui dit qui est. On lui répond que ce qui est dit est dit et que ce qui est dit est *musique*; et que, par conséquent, la musique parle, voire raconte ou tout au moins évoque; ou en tout cas suggère, quoiqu'elle ne récite rien quand bien même elle parlerait; encore faut-il l'écouter, quoi.

Quelqu'un suggère qu'on prenne une bière: on lui répond que le concert va commencer et que la musique de même que la voix projetée contre du marbre décoratif est un instrument qui se mêle de dire de la musique ce qu'elle fera sans doute ou ce qu'elle évitera absolument dans un silence délectable—pendant que je procède à une expérience sonore d'envergure en plaçant le bout de mes doigts (deux) dans les trous de mes oreilles.

J'aime le bruit que produit un siège de piano standard, fait extensible à d'autres instruments. Je retiens mon souffle et détaille le mouvement de l'acteur. J'ai des raisons de croire qu'il s'agit d'un vrai musicien et pas d'un faux médecin comme dans *La Clinique de la Forêt-Noire*\*.

Une fois la lumière éteinte en un fondu rituel, le premier musicien apparaît à l'écran. Pas d'image dans son dos révélant l'agilité de ses doigts sur le clavier ou la concentration de son jeu par l'intermédiaire de sa moue, mais un radiateur mural. À sa droite, un deuxième écran contenant un batteur. Je regarde ce duo en différé du décor instrumental qui repose sur scène. Les musiciens comme par un effet de *live* démultiplié se postent dans les creux de l'image et deviennent leur propre radiateur. Comme qui dirait, ça chauffe sur scène; c'est mot pour mot la chose que me chuchote mon voisin qui porte un blouson de cuir, ce qui explique bien des choses, entre autres le fait que je croyais avoir distingué le couinement du tabouret de piano. Ma capacité d'écoute est ébranlée par un rocker sur le retour et le bruit d'un textile. J'entends ce que je vois et ce que je vois est un tabouret de cuir; j'entends ce que je ne vois pas, à savoir une veste en cuir qui se confond avec l'idée de mon tabouret pour me la retourner dans sa version la plus originale. À la proximité du

\* Série télévisée allemande.

frottement de la veste en cuir contre quelque chose, s'ajoute le souvenir du frottement d'un tabouret en cuir contre quelque chose; plus le geste répétitif du musicien qui exige qu'entre l'instrument, ses mains ou lui-même, quelqu'un se souvienne de quelque chose; à cela s'ajoute encore le geste direct sur une forme (instrumentale) en volume et moi qui compare la couleur et les coupes de cheveux pour deviner si c'était bien avant, ou non. J'en viens à douter un peu de la nature des choses.

