

ON DANSE ?

Cassandre Barbotin

SOMMAIRE :

P.09 - Introduction

P.11 - Le Mouvement

P.21 - L'Ecoute

P.29 - La Perception

P.39 - La Mémoire

P.58 - Conclusion

P.60 - Bibliographie/ Filmographie/ Webographie

P.65 - Remerciements

Depuis toute petite j'ai eu un intérêt pour la musique qu'on peut dire éclectique. Entre mon père qui écoutait Manu Chao et Pink Floyd, ma mère des comédies musicales, ma soeur du métal et moi Henri Dès. J'ai appris à écouter grâce à mon professeur de basse, à comprendre les morceaux, leurs constructions et avec le temps à m'intéresser de près aux paroles et à leurs significations. Ce qui est intéressant, c'est lorsque j'écoute une musique. J'ai tendance à imaginer quelque chose qui va avec, que ce soit une situation dans laquelle cette musique serait parfaite ou bien simplement une image qu'elle me renvoie. A l'inverse quand je regarde une image - dans le domaine musical - j'ai tendance à l'interpréter. Tout ne me renvoie pas à la musique mais si il y a un rapport simple, j'ai pour habitude de m'y raccrocher. Cela peut simplement venir d'un élément comme un micro, une danse, un mot ou une parole de chanson. Dans les deux cas cela est créé de toute pièce dans mon imaginaire, comme un univers musical, alliant l'image et la musique. A travers cet écrit je vais essayer de faire différents liens entre les notions qui définissent pour moi le langage de la musique et comment je les perçois et élabore dans ma pratique artistique.

Je me souviens de la première fois où je suis allée à un concert, c'était en 2011. J'avais économisé de l'argent de poche sur deux mois pour pouvoir me payer la place toute seule. C'était dans la salle de la Cité, à Rennes. J'étais avec une amie. On attendait devant les grilles avec de nombreux inconnus, en fumant nos cigarettes en secret. Lorsque la grille s'est ouverte, on s'est retrouvé dans une sorte de cour, cela donnait l'impression d'être sur un terrain vague avec dans le fond un bâtiment de deux étages. On voyait à travers les fenêtres la lumière de vieux néons jaunes d'hôpitaux. J'ai donné ma place et là je rentre dans cette lumière, c'était une sorte de hall dans lequel on était compressé, tous pressé de rentrer dans la salle en entendant les balances de la batterie. Les portes s'ouvrent et une nouvelle ambiance apparaît, des marches à descendre dans une fumée épaisse ou une lumière violette tourbillonnante. Une sorte d'intimité se créait, entre le noir de la salle et cette fumée mais aussi par la proximité avec les artistes sur scène et cette masse mouvante au rythme de la musique. Le concert a duré 2h.

Si le corps m'a intéressé, dans le domaine musical, c'est avant tout le corps pour la situation dans laquelle il se trouve, pour la place qu'il prend. C'est le corps du spectateur, non pas en sa forme propre mais comme élément participant à un ensemble ou à une oeuvre comme lors du travail de Jesus Raphael Soto qui m'intéresse ici. Mais aussi le corps comme moyen d'expression. Je pense que cela vient de souvenirs, d'ambiances dans lesquels je me sentais bien, un état de joie et d'excitation comme au début d'un concert. Ce sont des situations d'immersions communes dans un espace fermé où tout ces corps sont regroupés avec le même entrain et attrait. Ce qui m'intéressait lors de ces situations, ce sont ces corps dansants, exprimants un récit, un sentiment, un questionnement. En effet, le mouvement du corps est un moyen plastique qui permet l'expression et devient donc un langage. Différents artistes que je vais citer par la suite, se sont intéressés à cette thématique et abordent ce rapport à la musique ou au son.

Dominique Bagouet dans son spectacle de danse contemporaine *Jours Étranges* (1990) nous fait part d'un pan de son histoire, lorsqu'il était adolescent se laissant écouter le groupe emblématique The Doors. Ce spectacle est créé avec chacun des interprètes sur la base de nombreuses improvisations. *Jours étranges* présente différents danseurs bougeants au rythme de cette musique, sur laquelle ils interprètent différentes étapes auxquelles l'adolescent est confronté durant la période de la puberté. Un temps de mutation où nous apprenons à nous connaître, à nous construire. À travers ce spectacle, Dominique Bagouet nous confronte à sa propre adolescence, une période remplie de questionnements, de doutes et de révoltes. Comme le dit Hélène Cathala:

« Dominique ne nous a pas demandé de travailler sur nos souvenirs des périodes d'apprentissage ou nos mémoires de jeunes gens sur ces époques troublées de l'adolescence. C'est l'inverse. C'est désapprendre tout ce qui avait pu être appris... retourner avant l'apprentissage. »¹

1 - Interview de Hélène Cathala, Catherine Legrand recrée « Jours étranges » de Dominique Bagouet, Danser Canal Historique.



Photographie par Marc Ginot de Hélène Cathala, Fabrice Ramalingom, Jean-Charles di Zazzo, Bernard Glandier, Hélène Baldini, 1993.

L'artiste Jesus Rafael Soto (1923-2005), a travaillé pendant une longue période sur une série qui se nomme *Les Pénétrables*. Il s'agit de structures composées d'un cadre en aluminium soutenant de nombreux fils de nylon, de résine ou bien de tubes métalliques de couleurs primaires, complémentaires ou transparents. Est ainsi créée ce que l'artiste nomme une oeuvre suspendue. L'oeuvre présentée dans l'espace a pour caractéristique d'être une oeuvre participative. C'est d'ailleurs pour cela que grand nombre de ses structures se trouvent dans la rue, invitant le spectateur à les franchir permettant ainsi de capter le mouvement grâce à la tridimensionnalité. Artiste affilié à l'art cinétique, Soto désire que le spectateur fasse partie intégrante de l'oeuvre et que ce soit grâce à son intervention que l'oeuvre puisse fonctionner. La vibration est également un aspect important dans la pratique de l'artiste. Dans cette série *Les Pénétrables*, il nous présente deux parties importantes de ce travail.



Danse au coeur d'un *Pénétrable* de Jesus Raphaël Soto, 1974.

La première est celle de la structure en elle-même vibrant sous nos yeux, la seconde est celle où le spectateur intervient dans l'oeuvre et crée dès lors une vibration de la matière et une transcription du mouvement du corps. Lorsque *les Pénétrables* se trouvent en action, une vibration sonore se crée grâce à l'ondulation de la note en construction comme une musique aléatoire. La musique dans ces oeuvres n'est plus de l'ordre d'une harmonie classique mais offre une nouvelle possibilité sonore grâce au choc des matériaux.



Jesus Rafael Soto, *Pénétrable*, 1992.

J'aimerais revenir sur ce rapport au mouvement dans la danse et le lien fait avec la musique. Comme exprimés ci-dessus, dans le spectacle de Dominique Bagouet, les mouvements du corps et les erreurs de celui-ci étaient un moyen pour lui de transcrire certains questionnements qui - accompagnés de musiques - ont bordé son adolescence. Il est important de comprendre que le corps a permis de créer un langage grâce au mouvement qui coïncide avec la musique.

Loïe Fuller (1862-1928), danseuse connue pour ne pas suivre les codes de la danse dite classiques de l'époque, explique que :

« Le mouvement est un instrument par laquelle danseuse jette dans l'espace, des vibrations et des vagues de musique visuelles, et avec une main de maître, nous exprime toutes les émotions humaine et divine. »¹

Je trouve que les mots que nous exprime la danseuse dans ce texte, expliquent à quel point la vue peut être plus captivante qu'à son contraire l'ouïe, car elle n'a pas de limite contrairement aux autres sens. Ainsi la musique, dans le cas de la danse du moins, devient complémentaire des mouvements du corps, pour le spectateur.



Photographie de Loïe Fuller interprétant la Danse Serpentine.

1 - extrait de Loïe Fuller dans Danse la Vie : *Ma vie et la danse*, (p.32).
2- extrait Mary Wigman dans Danse la vie : *Le langage de la danse*, (p.125).

Une autre danseuse, Mary Wigman (1886-1973) pratique la danse expressionniste où le corps devient le langage de l'homme. Elle explique que le mouvement du corps n'est pas de la danse. Mais qu'il est la base élémentaire sans lequel la danse ne peut exister et ainsi rendre visible des émotions encore invisibles.

« C'est dans le mouvement que le geste à naître puisse le souffle vivifiant de sa puissance rythmique vibrante. »²

En effet, comme la danse, la musique se soumet au temps. Dans les deux cas, on se voit obligé de compter pour garder le rythme et pouvoir ainsi associer leurs deux langages.



Photographie de Mary Wigman interprétant la Danse de la Sorcière.

Mon premier cours de basse. Mon prof m'a demandé pourquoi cet instrument et pas un autre. Je lui ai juste dit la vérité : « C'est cool, et puis c'est pas l'instrument que tout le monde fait, mais ça fait bien dans les morceaux ». À ce moment je ne me rendais pas compte à quel point, le son de la basse donnait du corps à un morceau. Il m'a ensuite demandé quel morceau j'aimerais apprendre, j'ai répondu « Come as you are de Nirvana ». Il m'a rapidement répondu qu'il allait falloir travailler si je voulais pouvoir jouer ce morceau. C'est là que j'ai réalisé l'assiduité que la musique demande. C'était pas simplement un gars qui chante sur une guitare.

L'audition prend forcément une part importante dans mon travail étant donné qu'il est le principal sens concerné lorsque l'on parle de musique. En effet, l'écoute permet simplement d'entendre, d'apprécier un morceau mais aussi de le comprendre aussi bien en sa signification qu'en sa construction elle-même. Lors de l'écoute d'une chanson, la signification des paroles est peut être ce à quoi nous nous intéressons en premier afin de comprendre le sens et possiblement la construction de la mélodie. Un texte est chanté et nous plonge dans une atmosphère ce qui permet sa pleine compréhension. Le texte étant écrit dans un alphabet pouvant être lu par tous, contrairement à la tablature, écriture réservée à ceux qui portent un intérêt à la musique, elle est perceptible de tous.

Rudyard Kipling a écrit un recueil d'histoires pour enfant. Une en particulier porte sur la construction de la typographie grâce au son et à quoi ce son renvoi. *Comment s'est fait l'alphabet* est un conte pour enfant racontant comment Taffy, une petite fille de l'époque préhistorique, et son père ont créé un langage par le dessin. Pour eux il s'agit d'un code et pour nous ce sont les prémices de ce qui semblerait être notre alphabet. Kipling raconte que Taffy essaye de représenter la forme de la bouche de son père lorsqu'il fait un son comme un « Ah ! ». Elle dessine à quoi ressemble la bouche comme une carpe plongeant dans le fond de l'eau. Dans ce conte, Kipling nous donne sa version de comment l'alphabet a été créé. À travers c'est « à quoi lui fait penser le son ou la forme de la bouche », il image à son tour la lettre. Il donne sa perception et son imagination sur la forme de la lettre.

Cela me fait penser aux exercices d'écritures lorsque j'étais enfant et que l'on me demandait d'écrire une lettre en majuscule puis en minuscule pour ensuite l'utiliser dans un mot en terminant par dessiner celui-ci.

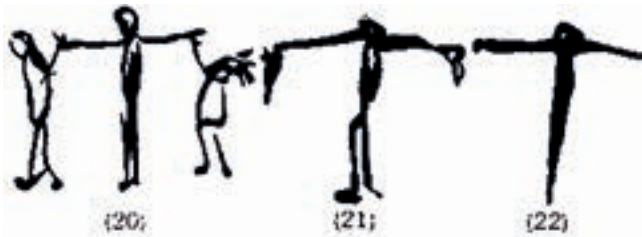


Illustration du conte Naissance de l'Alphabet pour la lettre «T».

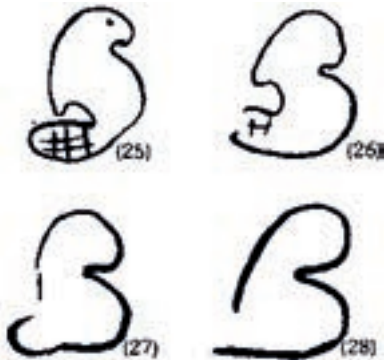


Illustration du conte Naissance de l'Alphabet pour la lettre «B».

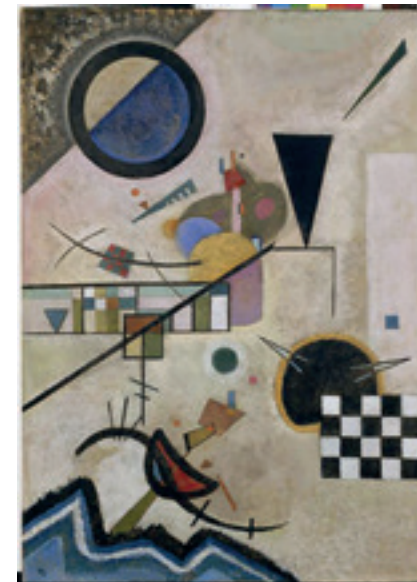
Si je reviens maintenant à la construction d'un morceau de musique, je trouve intéressant les ponts que l'on peut faire entre la pratique de la musique et celui des techniques d'impressions comme la sérigraphie. Je comparerai le rythme de la musique à celui d'une impression. Nous sommes dans l'obligation de garder un rythme soutenu pour ne pas, par exemple, laisser sécher l'encre comme nous ne devons pas le perdre en musique afin de ne pas perdre la composition du morceau. Mais aussi lorsqu'un morceau est joué, je parle ici en direct, il peut parfois être ponctué d'imperfections comme lors d'une impression qui est parfois ponctuée de ce qu'on appelle une « erreur ».



Wassily Kandinsky, *Jaune-Rouge-Bleu*, 128 x 201 cm, Huile sur toile, 1925.



Wassily Kandinsky, *Fugue*, 129,5 x 129,5cm, Huile sur toile, 1914.



Wassily Kandinsky, *Accords opposés*, 70 x 49,5cm, Huile sur carton, 1924.

Un artiste en particulier que j'ai découvert très jeune m'a beaucoup plu pour son travail de recherche et d'expérimentation sur la musique, il s'agit de Kandinsky. Cet artiste né en 1866 et mort en 1944 a effectué un travail de recherche autour de la musique qu'il représentait grâce à un protocole. Il composait ses peintures à partir des différents attributs qui composent un morceau de musique. Pour Kandinsky, chaque art à son propre langage mais avec le même but, celui de manifester l'âme de l'homme (sa perception)

grâce à un processus, celui de la vibration. La vibration ici est comme une sorte de résonance intérieure, créant un vocabulaire similaire entre la musique, la peinture et l'écrit. L'art abstrait permet à l'artiste de faire le pont entre la perception plastique et musicale et ainsi trouver des similitudes de temporalité entre ces deux disciplines. La musique devient pour Kandinsky un objet permettant d'analyser les différentes notions de rythme, de construction, de répétition et de dynamisme. Il tenta lors de ses nombreuses recherches de faire concorder la couleur avec le timbre musical qu'il nomme

« sonorité intérieure. » Wassily Kandinsky explique lors de ses cours, le transfert de notions entre différentes disciplines (ici la musique) comme par exemple le point ou la ligne. Le point étant un temps court, il l'associa au piano, à la harpe ou encore au tambour. Le point pouvant être aussi ce qui est nommé « pointes » dans le domaine de la danse. Le point comme mouvement de pression peut être comparé à la pression de l'archet sur le violoncelle comme le point de pression sur un pinceau. Pour la ligne, il l'associe au volume et l'intensité du son que produit l'instrument.

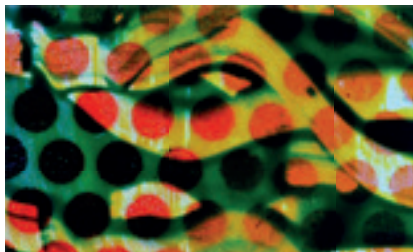
Grâce à ces différentes théories, Kandinsky ne veut pas que cela devienne automatique et espère malgré tout laisser une part d'improvisation.

Quand j'écoute une musique, j'ai l'habitude d'imaginer une situation, un moment ou un endroit où j'aimerais me trouver. Je pense que cette situation que j'imagine est celle où j'aimerais avoir entendu ou entendre cette musique. La musique que j'écoute me procure une sensation imagée, de situation ou celle d'un souvenir. Des fois, ces images sont sans le vouloir, la situation qu'on retrouve dans un clip vidéo et parfois non. Des fois, ces images sont le rapport à un souvenir et parfois non. Mais simplement le fait d'entendre une musique me permet d'imaginer. J'aimerais pouvoir simplement écouter par exemple, l'album de Metronomy, *English Riviera*, sur une route ensoleillée.

Kandinsky a eu un travail très méticuleux sur la construction du morceau et comment le percevoir. Ce travail de perception entraîne de fait un rapport très fort entre la musique et l'image pour moi. D'autres artistes ont travaillé sur ce rapport entre l'image et le son par la suite. Il s'agit de trois réalisateurs de films abstraits : Oskar Fischinger, Norman McLaren et Len Lye. En effet, ces 3 réalisateurs/ artistes ont un attrait pour ce rapport entre l'image et le son, mais tout en le percevant et l'expérimentant différemment malgré une technique identique, celle du celluloïd. Ils venaient directement intervenir sur une bande de film.



Len Lye, *Color Box*, celluloïde peint, 1935.



Len Lye, *Color Box*, celluloïde peint, 1935.



Oskar Fischinger, *An Optical Sound*, celluloïde peint, 1938.

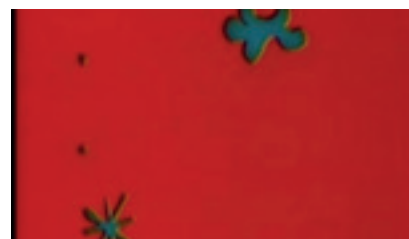
grandes possibilités techniques à l'époque telle que la couleur. Fasciné par le mouvement, il le considère comme son langage de base. C'est d'abord le mouvement qui le captive dans la musique, le reste vient après (ex: le rythme). La représentation chorégraphique a pour but généralement d'être une structure narrative dans la vidéo. *Dots* (1940), est un film de 2 minutes 30, on y voit une forme géométrique abstraite mouvante sur une base musicale. Les effets visuels, sonores et abstraits sont dessinés à l'encre de chine sur une pellicule transparente. C'est le premier film où McLaren utilisa le son animé en traçant directement les signes

sur la pellicule. McLaren a créé une musique à voir. Tous ses films (58 au total) montrent l'évolution de ses expérimentations. Afin de trouver la meilleure manière de représenter le son, il développe son propre langage poétique et visuel (par exemple, un rythme visuel). Il questionne le rapport entre la bande image et la bande son.

32

À commencer par Len Lye (1901-1980) qui fait parti du mouvement moderniste. Ses images sont une manière de ramener l'artiste à retravailler avec ses mains lui rappelant ainsi celles des premières formes d'arts: primitives et sophistiquées. Artiste ayant vécu pendant un temps en Nouvelle-Zélande, celui-ci a beaucoup été influencé dans ses formes et couleurs, lors de la réalisation de ses films. *Color Box* (1935), est un film d'environ 3 minutes. Len Lye y synchronise des images sur une musique populaire. Pour lui, le montage visuel et audio est un tout, ce qu'il nomme « rythme visuel ». Tout mouvement est un mouvement de couleur.

Pour ce qui est de Oskar Fischinger (1900-1967), son travail repose sur des signes graphiques mouvants, traduisant les « mouvements » sonores. La démarche est de rendre visible ce qui est invisible dans le domaine du sonore. *An Optical Sound* (1938), est un film d'environ 7 minutes traduisant une musique classique par le biais de formes, de couleurs en mouvements qui créent au fur et à mesure de l'oeuvre, une sorte d'orchestre de formes. Quant à Norman McLaren (1914-1987), il a beaucoup travaillé à l'Office national du film du Canada. Il s'intéresse particulièrement à l'animation qui offre de plus



Norman McLaren, *Dots*, celluloïde peint, 1940.



Norman McLaren, *Dots*, celluloïde peint, 1940.



Oskar Fischinger, *Extraits d'ornements*, 1932.

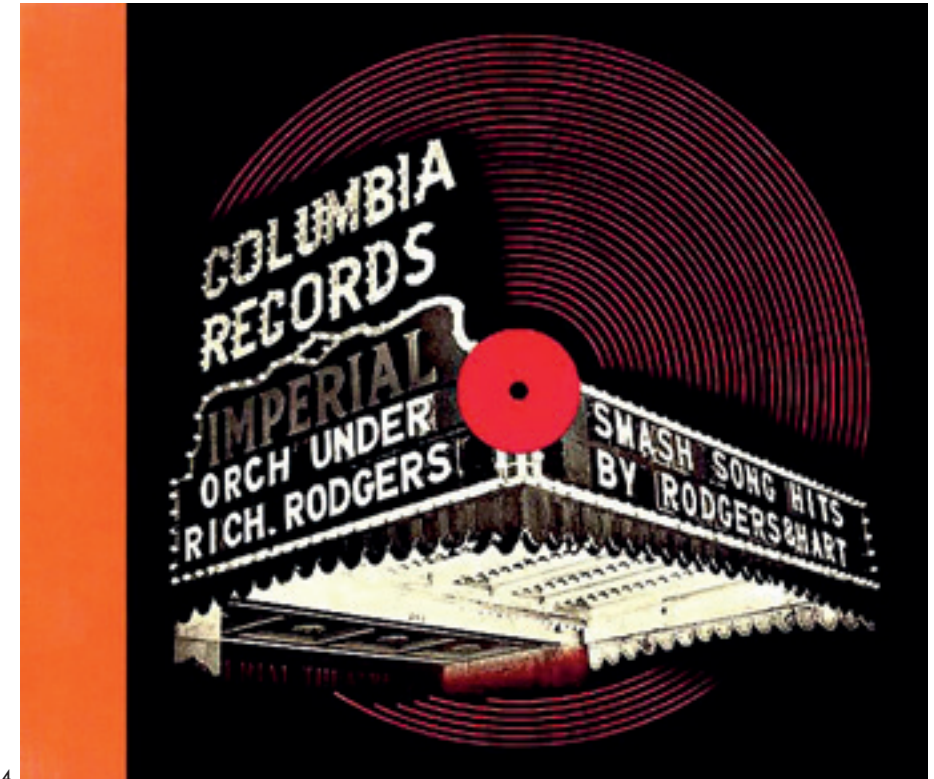
33



Pour en revenir à l'image en elle-même et à son rapport à la musique, elle a connu son essor lors de la création de la pochette de disque et plus particulièrement pour les disques de Jazz aux États-Unis. En effet, dès lors les labels musicaux considèrent la pochette comme un nouvel espace de création. Le label Columbia demande à Alex Steinweiss, graphiste américain, de créer les pochettes d'albums pour ses futurs produits. Dans son essai, *Habiller le jazz*, Catherine de Smet nous explique l'histoire de la pochette du disque de Jazz et les influences des nombreux graphistes de l'époque. À commencer par l'univers personnel de Steinweiss, s'inspirant énormément de l'époque avant-gardiste russe, transcrit par de nombreuses couleurs primaires et formes géométriques. Il fut ensuite rejoint par Jim Flora qui, quant à lui, avait un vocabulaire personnel nourri du travail de Picasso, de l'art précolombien et de peintures mexicaines contemporaines. Steinweiss et Flora travaillaient en ton direct afin de ne pas dénaturer les couleurs. Puis la pochette du 33 tours arriva et grâce au format 30x30 cm la création explosa.



- 1- Alex Steinweiss, *Boogie Woogie*, Columbia Masterworks catalogue no. C-44, 30x30, 1942.
- 2- Jim Flora, *Conviction*, Taylor Mali, 30x30, 2004.
- 3- Jim Flora, *Kid Ory And His Creole Jazz Band - New Orleans Jazz*, New Orleans Jazz, 30x30, 1947.
- 4- Alex Steinweiss, *Smash Song Hits by Rodgers and Hart*, Columbia Records catalogue no. C-11, 30x30 1940.





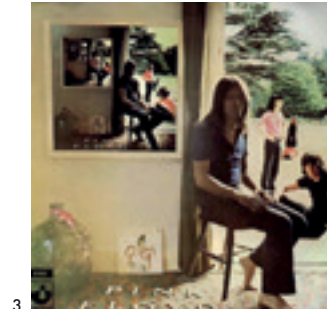
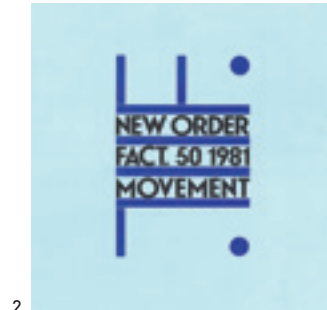
« Dessins à l'encre ou portraits photographiques reproduits en bichromie bleue, rouge ou jaune à fond perdu ; gros plan de visages ou d'instruments, photomontages, aplats de couleurs vives ; blocs de texte disposés de façon géométrique, alphabets classiques ou sans sérifs, calligraphie : infinie variété des pochettes des années 1950 et 1960. » ²

explique Catherine de Smet dans son essai. Elle nous montre ainsi l'engouement qu'a pu susciter ce nouveau format, à l'époque chez les graphistes free-lance ou employés de maison de disque, qui profitent alors d'une totale indépendance sur ce support, contrairement au magazine qui pouvait être déjà défini par des codes à respecter. Par exemple chez le label Blue Note, le texte devient le principal élément visuel. Avec le temps, il prend le dessus comme la photographie sur les dessins. Mais la pochette de disque et vinyle est, surtout pour ces graphistes, un moyen de vivre et arrondir leurs fins de mois. Pour les maisons de disques, c'est un moyen économique de séduire l'acheteur. Pour les graphistes travaillant sur les pochettes d'albums, c'est un moyen d'expérimenter les techniques mais pour les labels, c'est un nouveau moyen de conquérir le public grâce à un nouveau genre de packaging.

À gauche - Reid Miles, *Street of Dreams*. Grant Green, Blue note, 30x30, 1965.

2 - Extrait de *Pour Une Critique du design graphique : Habiller le Jazz*, de Catherine de Smet (p.39).

La musique ne constitue pas l'enjeu premier du visuel de la pochette, c'est bien l'enjeu commercial qui prime. C'est ainsi que la pochette d'album, tels que les magazines, trouvent une double fonctionnalité, culturelle et commerciale, comme les pochettes de Peter Saville avec *Unknown Pleasures* pour Joy Division ou bien *Mouvement* pour New Order ou encore *Hipgnosis* qui ont fait toutes les pochettes mythiques des Pink Floyd.



Il m'arrive de repenser aux musiques que j'écoutais quand j'étais adolescente. J'étais influencée par ce qui m'entourait, ma soeur à qui j'essayais de ressembler avec sa musique et puis la radio qui passait les hits de la semaine. Ce n'est qu'à partir de mes 14 ans au moment où j'ai commencé à faire de la basse que mes goûts musicaux se sont affirmés. J'écoutais Danakil et les Kooks, puis aussi bien du Pink Floyd que du IAM ou bien encore du Bob Marley. Je pense que tous ces goûts musicaux venaient de mes cours de basse. Avec mon professeur, j'essayais vraiment de m'améliorer et ça voulait dire qu'il fallait que je passe par différents styles musicaux pour comprendre comment fonctionnent les morceaux, les temps et les contre-temps. Ça m'a donc permis de vraiment m'ouvrir sur la culture musicale et trouver ce que je préférais. Je me souviens du morceau qui faisait « na nana nana na na nana » ou bien encore de celui qui faisait « ta ta ta ta ta ta ta » ou encore celui qui faisait quelque chose comme « tumtum tum tumtum tum tumtum tum ».

1 - Hipgnosis, *Dark Side of the Moon*, Pink Floyd, 30x30, 1973.
 2 - Peter Saville, *Movement*, New Order, 30x30, 1981.
 3 - Hipgnosis, *Ummagumma*, Pink Floyd, 30x30, 1969.
 4 - Peter Saville, *Unknown Pleasures*, Joy Division, 30x30, 1979.

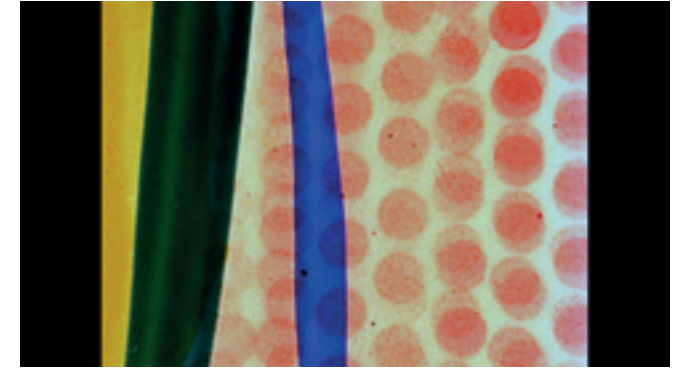
Peut être que le pont que
je vais faire à présent n'est
pas forcément direct, mais je
pense que les techniques et les
images qu'utilisent ces graphistes
sont un moyen d'expérimenter
par la réappropriation.
Cette manière de travailler
l'image, toujours en rapport
avec la musique, me fait penser
au sampling (terme utilisé
en musique, mais je reviendrai
plus tard dessus). En effet, comme
l'explique Nicolas Bouriaud dans
son livre Postproduction:

*« Se servir d'un objet,
c'est forcément l'interpréter.
Utiliser un produit, c'est
en trahir parfois le concept;
et l'acte de lire, de regarder
une oeuvre d'art ou de visionner
un film signifie aussi savoir
détourner : l'usage est un acte
de micropiratage, le degré
zéro de la postproduction.
En utilisant sa télévision,
ses livres, ses disques, l'usager
de la culture déploie ainsi
une rhétorique de pratique
et de « ruses » qui s'apparente
à une énonciation, à un langage
muet dont il est possible
de répertorier les figures
et les codes »¹*

La technique du sampling consiste à ne plus fabriquer d'objet, mais à en choisir un parmi tous ceux qui peuvent exister et se le réapproprier en l'utilisant simplement, ou bien en le modifiant (comme par exemple, certains graphistes de pochette d'album énoncés ci-dessus, tel que le label Blue Note). Le sampling fait partie intégrante du milieu culturel. Nicolas Bourriaud livre, qu'en écoutant de la musique ou bien en lisant un livre nous produisons une matière nouvelle. Nous bénéficions avec le temps de plus en plus de moyens techniques pour organiser cette culture (magnétoscope, ordinateur, téléchargement, moyens de sélection, de recomposition,...). Il en découle pour Nicolas Bourriaud que les artistes « postproducteurs » sont « les ouvriers » qualifiés de cette réappropriation culturelle. C'est le cas par exemple pour Len Lye, en réutilisant une musique populaire comme bande son, pour son film *Color Box* sur lequel il intervient grâce à l'image.



Reid Miles, Face to Face. «Baby Face» Willette, Blue Note, 30x30, 1961.



Len Lye, Color Box, celluloïde peint, 1935.

Comme j'ai pu l'évoquer plus haut, le sampling a permis dans les années quatre-vingt-dix - lors de l'émergence du Hip Hop - la manifestation de DJs. Le remixeur est alors devenu plus important que l'instrumentaliste. Les œuvres musicales appartiennent à tout le monde. Par exemple, DJ Food avec son morceau *Raiding the 20th Century* où il sample différents morceaux après avoir récupéré un maximum de musique faisant initialement parti du cut-up. Nicolas Bourriaud dit dans son livre que :

« L'œuvre d'art devient un lieu de scratchig permanent »¹

Le scratching étant un mouvement que font les DJs sur un vinyle pour répéter une partie d'un morceau ou bien revenir au même instant.

1- Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, (p.39-40).

L'artiste Laurent Burt, ancien étudiant de L'ESAG de Penninghen en 1998 a travaillé sur ces techniques qu'utilisent les DJs, dont le scratch, afin d'offrir une lisibilité visuelle à tout ceux qui s'intéressent à ce langage musical. La technique du scratch est un élément essentiel de la culture hip-hop, une technique transmise par l'écoute, la manipulation et l'observation. Laurent Burt a pour volonté de transcrire visuellement le geste des musiciens pour permettre à chacun d'appréhender les figures de base de cet alphabet musical. Il souhaite permettre aux débutants de comprendre et d'apprécier cet art musical contemporain.



« Le But est d'ouvrir les voies de l'apprentissage de ces techniques musicales contemporaines au grand public. Or la transmission d'un savoir spécialisé ne devient possible que lorsque ce dernier est organisé, hiérarchisé... Bref, lorsque l'on peut l'écrire. » ³

Le scratch devient un outil de narration où la dextérité sert la musicalité. En effet les jeux de mains, les mouvements de rotation et les glissements vinyliques donnent corps à la typographie et les répétitions, les redondances, les découpes de rythmes deviennent les signes d'accentuations et de ponctuations.

1, 2 - Laurent Burt, extraits d'illustration, de mouvement dans Scratch Graphique : une recherche typographique au plus profond du son, 2003.
3 - Laurent Burt dans Scratch graphique : une recherche typographique au plus profond du son, 2003.



Laurent Burt, Scratch Type, 2013.



Le sampling est un principe de réutilisation et fait forcément le lien avec une culture publique et générationnelle. Nicolas Bourriaud écrit:

« La culture globale est aujourd'hui une gigantesque anamnèse, un immense brassage dont il est fort difficile d'identifier les principes de sélection. » ¹

En effet, la réutilisation d'objets ou d'images lors du sampling, partait du principe pour certains des artistes, de dénoncer le développement économique et l'expansion de l'époque. C'est encore valable aujourd'hui. Le sampling est un moyen de réutiliser et de se réapproprier une culture afin de faire passer un message. Le mot anamnèse dans la citation de Bourriaud est très important, il signifie que l'image renvoie à une mémoire qu'elle soit sonore, visuelle ou olfactive. Cette mémoire peut être personnelle ou bien publique et ici je veux parler de génération, comme Bourriaud l'explique dans son livre. Pour ce qui est de la mémoire personnelle, un artiste comme John Giorno nous la fait partager dans son oeuvre en collaboration avec Ugo Rondinone, son compagnon, qui se nomme *Thanks 4 Nothing*.

John Giorno, artiste et poète américain des années 1960, fait partie de la beat génération et travaille sur des poèmes sonores. *Thanks 4 Nothing* date de 2015 et est réalisée par Ugo Rondinone. Quatre films sont projetés sur les quatre murs de la pièce et seize films passent sur moniteurs, la durée de l'installation est de 20 x 24 minutes en boucle. Le spectateur entouré des vingt films, est immergé dans l'installation. Ces films nous montrent John Giorno récitant un poème datant de 2006, nommé aussi *Thanks 4 Nothing* qu'il a écrit pour ses 70 ans. Dans ce poème récité par Giorno - avec un titre qu'il est possible de traduire par « Merci pour rien » - on peut considérer son récit son passé et de la philosophie bouddhiste.

« Je veux dire merci à tout le monde pour tout, et en gage de ma gratitude, je veux vous offrir en retour toutes mes bonnes et mauvaises habitudes. » ⁵

Giorno nous rend compte au travers de ce poème d'un passé alliant bouddhisme et underground new yorkais (sexe, alcool et drogue), de rencontre, de joie et de déception,... Il mélange dans son récit, son passé à la sagesse bouddhiste en remerciant tous les actes qu'il a pu vivre, qu'ils soient bons ou mauvais sans jugement de valeur. La notion de temporalité et de mémoire personnelle est donc présente dans ce texte.

Durant l'exposition « I love Giorno » au Palais de Tokyo, la seconde pièce dans laquelle le spectateur est immergé, est une salle qui retrace toutes les archives de l'artiste de 1936 à 2015 se nommant *The archive of John Giorno* (2015). Composée de 15147 documents regroupés dans des classeurs sur des tables puis ensuite reproduits et imprimés sur des feuilles de papiers A4 de couleurs pour enfin être placardés aux murs. Le spectateur est ainsi englobé dans l'univers de John Giorno. Il est comme impossible de ne pas y être confronté, entre les classeurs qu'il est possible de feuilleter et bien sûr les photocopies qui sont placardées au mur. Il y a tout ce que je considère comme support de ses recherches : des images, des textes qu'il a pu amasser durant sa vie mais aussi des éléments plus intimes, comme des photos avec ses amis qui nous permettent de comprendre la diversité du travail et de la culture de Giorno. On pourrait dire que les archives correspondent à la mémoire de l'artiste et sont traitées de nouveau, réutilisées afin que celles-ci soient partagées avec le spectateur et qu'il soit immergé dans l'univers de John Giorno.



John Giorno et de nombreux artistes, tel que Christian Boltanski, sa femme Annette Messager ou bien Nan Goldin, se rejoignent autour de ce rapport de mémoire et de récit personnel. Le terme « mythologie quotidienne » est utilisé pour la première fois par le critique Gérard Gassiot Talabot en 1964, lors d'une exposition au musée d'art moderne. Ce terme sera ensuite changé par « mythologie personnelle » qui est plus large et qui exprime la transposition du quotidien par l'individu pour atteindre le personnel, c'est-à-dire l'intime.

Christian Boltanski (né en 1944) explique qu'il cherche à reconstituer son histoire personnelle, et constate que les événements qui lui sont arrivés appartiennent autant à sa mémoire propre qu'à la mémoire collective. Il décide donc d'accumuler souvenirs, photos réelles ou fictives afin de créer ce qu'il nomme la petite mémoire.

« Le passage du personnel au collectif m'a toujours intéressé. Même alors que je faisais semblant de parler de mes souvenirs, je puisais non dans ma mémoire, mais dans le souvenir collectif. »¹

1 - Isabelle de Maison Rouge, *Mythologie personnelle*, (p.28).
2 - Christian Boltanski, *L'Album de la famille D.*, 1939-1964, 1971.

C'est grâce aux documents récupérés ou falsifiés qu'il raconte son histoire ou celle d'inconnus. Il interroge dans son travail le pouvoir de l'image. La photo lui permet de « réhabiliter » un événement du passé. Un des désirs de l'artiste est de rendre compte de la réalité et à la fois de la protéger contre l'oubli et la mort. Boltanski souhaite mettre le spectateur en situation de reconnaissance et non pas de découverte face à son travail.



D'autres artistes rendent compte comme Boltanski d'une mythologie quotidienne tel qu'Annette Messager, annoncée précédemment, avec son questionnement sur la femme et la représentation du corps. Elle s'interroge sur la condition de la femme en prenant modèle sur elle, entre femme artiste et femme d'artiste, entre femme « féminine » et femme au caractère remplie de colère, contre les visions stéréotypées. Grâce à cette biographie fictive elle permet de dénoncer une vérité collective.

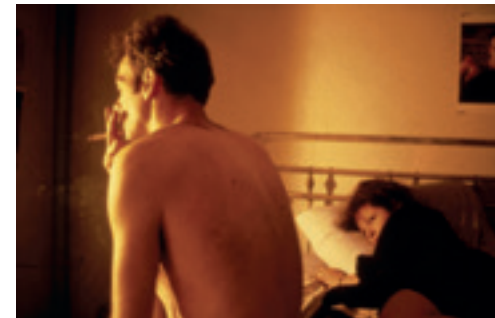


Annette Messager, *Ma collection de proverbes*, 1974.

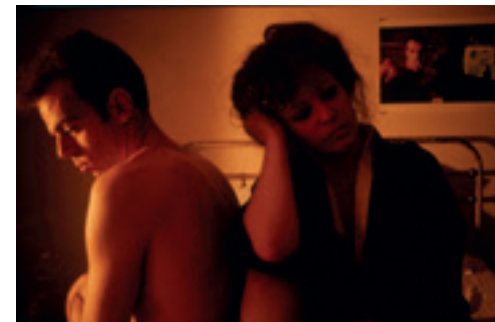
Nan Goldin, à son tour, retrace grâce au moyen de la photographie l'exactitude de son quotidien.

« *Cela me donne le pouvoir de mes souvenirs* »¹

Ainsi rien ne tombe dans l'oubli. En effet, ses photos sur le milieu underground new yorkais lui permettent de relater la violence de cette époque (sexe, drogue, ...).



2



3

- 1 - Isabelle de Maison Rouge, *Mythologie personnelle*, (p.34).
- 2 - Nan Goldin, *Nan and Brian in Bed*, New York City, 1983.
- 3 - Nan Goldin, *Self-portrait in Kimono with Brian*, New York City, 1983.

Agnès Varda, artiste française a travaillé aussi sur ce rapport à la mémoire et au récit. Son film *Les plages d'Agnès*, relate le parcours et l'histoire de la réalisatrice. On y retrouve des extraits de ses films, de vieilles photographies de familles et d'amis ou encore des scènes vécues rejouées par des acteurs ou par elle-même. La voix off ou parfois Agnès Varda racontant son récit, est illustré par différents éléments d'archives personnelles qu'elle a sélectionné. Face à nous, une mythologie personnelle ponctuée par ces scènes rejouées qui sont de l'ordre du mythe. Complétées par ces images et vidéos d'archives, cela permet au spectateur d'être face à une reconnaissance du récit d'Agnès Varda et non pas une découverte comme exprimée par Boltanski précédemment.



1



2

Uncle Yanco, un autre de ses films, est l'illustration de ses retrouvailles avec son oncle vivant en Amérique. Elle est à la fois la réalisatrice, ainsi que l'actrice et le personnage de son film retraçant grâce à la vidéo un événement passé en le ponctuant d'une voix off permettant au spectateur de comprendre la trame de l'histoire. Le spectateur se situe dans l'intime qu'Agnès Varda nous partage, grâce au récit personnel qu'elle nous raconte, renforcer par les éléments d'archives tel que la photographie.



3



4

Pierre Bourdieu, s'exprime au sujet de la photographie de famille. Il explique que ce genre découle d'un moyen plus ou moins technique (l'appareil photo) mais que le résultat reste le même. En effet, de la photographie de mariage à la photographie de vacances, le résultat est semblable, celui de garder une trace d'un événement du passé. Cependant comme exprimé plus tôt cet événement est de l'ordre du quotidien, un quotidien personnel mais qui devient généralement collectif par ce qui l'entoure comme un paysage, un monument historique ou religieux ou encore une situation similaire comme la photographie de mariage, de vacances,... Il s'agit de photos de portrait mais prises par un amateur voulant capturer des moments de la vie quotidienne.



Agnès Varda, capture d'écran *Les plages d'Agnès*, 2008.

Ainsi, j'ai pu mettre en évidence les ponts entre ces différentes notions liées à la musique et à des souvenirs personnels. Cela m'a permis de cibler ce à quoi je m'intéresse et de rendre plus claire la construction de mon travail. Cet écrit s'est fait tel une boucle qui relie tout ce qui m'anime dans le milieu musical. En commençant par le rapport au corps, puis plus précisément l'audition pour revenir à la vue, perception majeure, et décidant de finir sur la culture et la mémoire. L'ensemble ponctué par des souvenirs qui me font comprendre pourquoi cet intérêt pour un sujet aussi vaste que la musique. Je ne pense pas avoir évoqué tous les artistes et toutes les notions que nous pouvons relier à ce sujet mais simplement avoir montré l'intérêt que j'y porte en essayant de faire partager un univers et un point de vue. Je pense que la musique peut être perçue différemment par tous. Pour moi, c'est un langage qui se traduit par différentes disciplines que j'ai pu évoquer à travers mon développement. Il y en a sûrement bien d'autres que je n'ai pas encore perçus et que je découvrirai en poursuivant ma pratique artistique.

« J'aimerais pouvoir entendre le son des guitares de Picasso. »¹

Je souhaite terminer sur cette phrase de Jean Cocteau qui illustre pour moi le désir d'entendre une image.

1- Jean-Yves Bosseur, *Musique, Passion d'artistes*.

BIBLIOGRAPHIE :

Danser sa vie : Ecrits sur la danse, Paris, Centre Pompidou, 2011-2012, sous la dir. de Christine Macel et Emma Lavigne, Paris, Ed. Du Centre Pompidou, 2011, 240p.

RUYARD, Kipling, *Histoire comme ça: la naissance de l'Alphabet*, Vanves, Livre de poche Jeunesse, 2016, 223p.

KANDINSKY, Wassily, *Point et ligne sur plan*, Gallimard, Folio/Essais, 1991, 294p.

BOSSEUR, Jean-Yves, *Musique : Passion d'artiste*, Genève, Skira, 1991, 202p.

BURTE, Laurent, *Scratch graphique : une recherche typographique au plus profond du son*, Paris, Pyramid, 2003, 120p.

Len Lye, sous la dir. Jean-Michel Bonhours, texte de Horrocks Roger, Beauvais Yann, Christie Ian, Curnow Wystan, Davy Sarah, Dennis Jonathan, Hurrell John, Moritz William, Rose Barbara, Webb Evan, Paris, Centre Pompidou, 2000, 272p.

BASTIANCHI Alfio, *Norman McLaren, précurseur des nouvelles images*, Paris, Dreamland, 1997, 184p.

FISCHINGER Oskar, *Sounding Ornaments*, Deutsche allgemeine zeitung, juillet 1932, 2p.

DE SMET, Catherine, *Pour une critique de design graphique*, Paris, Edition B42, 2012, 216p.

Vinyl-records and covers by artists, exposition, Paris, La Maison Rouge, 2006, sous la dir. Guy Schraenen, Paris, Books on the move-Actar D, 2006, 268p.

BOURRIAUD, Nicolas, *Postproduction : la culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Paris, Les presses du réel, 2004, 96p.

I Love John Giorno, exposition, Paris, Palais de Tokyo, 2015, sous la dir. Ugo Rondinone, Ed. Palais de Tokyo site de création contemporaine, Palais, 2015, 215p.

BOURDIEU, Pierre, *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Edition de Minuit, 1965, 368p.

DE MAISON ROUGE, Isabelle, *Mythologies personnelles : l'art contemporain et l'intime*, Paris, Edition Scala, 2004, 125p.

WEBOGRAPHIE :

HAHN, Thomas, *Catherine Legrand recrée « Jours étranges » de Dominique Bagouet*, *Danser canal historique* (disponible à l'adresse: <https://dansercanalthistorique.fr/?q=content/catherine-legrand-recree-joursetranges-dedominiquebagouet>)

STEYER, Serge, *Jours Etranges*, Kulture Bretagne, (disponible à l'adresse : <http://www.kubweb.media/page/bagouet-legrand-jours-etranges/>)

AMELINE Jean-Paul, *Cube Pénétrable*, Centre Pompidou, 2013, (disponible à l'adresse : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cBAK8xR/r9jK6R;>)

MORAIN, Odile, *Musée Soulages : Jesús Rafael Soto crée l'illusion cinétique*, Culture Box, publié le 15-12-2015 (disponible à l'adresse : <https://culturebox.francetvinfo.fr/arts/sculpture/musee-soulages-jesus-rafael-soto-cree-lillusioncinetique-232355>)

ASARO, Gabriella, *Loïe Fuller, incarnation du Symbolisme sur la scène*, *Histoire par l'image*, (disponible à l'adresse: <http://www.histoire-image.org/etudes/loie-fullerincarnation-symbolisme-scene>)

Le premier solo: Mary Wigman (disponible à l'adresse : <http://tpemelianieclarisse.e-monsite.com/pages/iii-a-le-premier-solo-mary-wigman.html>)

Dossier de Presse, La Maison Rouge, 2010 (Disponible à l'adresse : http://archives.lamaisonrouge.org/IMG/pdf/DP_expo_fevrier_2010.pdf)

Raiding the 20th Century, Ubu Web Sound (disponible à l'adresse : http://www.ubu.com/sound/dj_food.html)

BUFFET, Laurent, *J'aime « I love John Giorno »*, Zero Deux, (disponible à l'adresse : <https://www.zerodeux.fr/news/jaime-i-love-john-giorno/>)

OSTENDE Florence, *Ugo Rondinone : I love John Giorno*, Palais de Tokyo (disponible à l'adresse : <http://www.palaisdetokyo.com/fr/evenement/ugo-rondinone-i-john-love-giorno>)

FILMOGRAPHIE :

Jours étranges , OBERLANDER, Julien, 2015, film documentaire

Mary Wigman: Danse de la sorcière (extrait), WIGMAN, Mary, 1929

Jesus Raphael Soto, ABADI, Daniel, 1995, film documentaire

Palettes : Kandinsky, JAUBERT, Alain, 2011, film documentaire

Oskar Fischinger, volume 1 et 2, MORITZ, William, 1998

Norman McLaren, L'intégrale, Agence 3c - Les Films Du Paradoxe, 2006

Rhythms, Re-Voir Production, 2000

Les Plages d'Agnès, VARDA Agnès, 2008

Uncle Yanco, VARDA Agnès, 1967

L'Opéra-Mouffe, VARDA Agnès, 1958

Je voudrais remercier tout particulièrement Jean-Jacques Passera, Eve Deleurme, Manon Baudrier et Tom Nadam pour leurs relectures et conseils avisés.

Je souhaiterais également remercier mes amis de Rennes, de Lorient et de Caen qui m'ont toujours encouragé et conseillé. Les professeurs, techniciens et bibliothécaires de l'EESAB et de l'ESAM, qui m'ont aiguillé dans mes recherches et réflexions.

Ainsi que mes parents et ma soeur pour m'avoir conforté dans mes études.

