

ETC



Les communications étranges d'Erik Samakh

Colette Garraud

Number 38, June–July–August 1997

La nature réappropriée

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35564ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Garraud, C. (1997). Les communications étranges d'Erik Samakh. *ETC*, (38), 7–11.

LES COMMUNICATIONS ÉTRANGES D'ERIK SAMAKH



Erik Samakh, *Module Acoustique Autonome* (détail de *L'île aux oiseaux, marais poitevin*, 1989).
Vue générale du site et détail d'un *Module Acoustique Autonome* (M.A.A.). Courtoisie Galerie des Archives, France.

*La nature inventée par les hommes pour s'en dissocier n'est pas celle que j'explore.*¹

Erik Samakh se situe sans ambages hors de toute opposition idéaliste, moraliste, ou nostalgique, entre nature et technologie. Dans sa quête passionnée du vivant, il ne s'interdit nullement le recours à tous les moyens que lui offre son époque. C'est en acteur qu'il entend pénétrer dans les environnements qu'il explore, où la machine et l'animal entrent en résonance. Et l'enfance à laquelle il reste fidèle n'est pas celle d'une innocence trompeuse ou d'un respect timide, c'est celle, prompt et joueuse, de la chasse au lézard, qu'il pratique toujours et invoque volontiers comme source et métaphore de son art.

Animal en cage (1988) : un ordinateur central gère les bruits d'un animal virtuel « enfermé » dans une cage de deux mètres de côté, où l'appareillage acoustique est dissimulé. Quand on s'en approche, un halètement (humain, mais cela n'est pas dit), précède les grondement, grognement, feulements, bruits de barreaux, enregistrés en zoo. Un radar surveille également l'extérieur de la pièce, et déclenche un son particulier qui donne le sentiment que « l'animal » flaire celui qui s'approche avant même de l'avoir vu. Si le public autour de la cage devient trop dense, le bruit s'arrête et ne reprend que lorsque les visiteurs s'éloignent.

Entre chiens et loups (1995) : depuis les terrasses du Centre d'art du Crestet, à la tombée du soir, les visiteurs entendent se mêler progressivement aux bruits naturels venus de la forêt, d'abord lointains et faibles, puis de plus en plus menaçants, les plaintes et les hurlements de chiens, de loups, mais où l'on reconnaît progressivement une voix humaine. Le son, en fonction de la quantité d'énergie solaire captée tout au long du jour par les machines électroniques invisibles dispersées sur le terrain, s'enfle jusqu'à son acmé, puis meurt doucement. « Les cris que profère Erik Samakh, car c'est sa voix qui devient animale, ce sont les cris hybrides qu'il a désirés entre ceux du chien et du loup, qu'il a voulu comme forme sonore traduisant littéralement cette expression commune indiquant la lumière indécise, l'instant précédant la nuit où nous n'arrivons qu'à grand peine à distinguer le paysage. A cette heure nous allons vers l'obscur, nous perdons nos jalons, mais l'énergie solaire enregistrée permet, précisément au déclin du jour, de faire vivre intensément le lieu, de lui donner sa mesure, de l'éclairer par l'expérience offerte ».²

La place que tient dans ces installations le simulacre électronique, le rôle des nombreux « trompe-l'oreille » qui rappellent à Guy Tortosa l'univers des jardins classi-

ques ou baroques³, n'impliquent pas pour autant un retour, par le biais de la technologie, à un quelconque illusionnisme, déplacé vers le monde sonore. Il ne s'agit, le plus souvent, ni d'obtenir par mimétisme une doublure du monde réel, ni de créer *de novo*, de façon démiurgique, un microcosme inconnu, mais de se situer dans « l'entre-deux » et de jeter ainsi le trouble dans l'esprit du spectateur-auditeur, amusé ou inquiet, lui aussi, comme l'animal aux aguets, sollicité à son tour dans son corps, contraint au déplacement, à l'attente, à la ruse.

Passer de sons, Erik Samakh a besoin de maîtriser une technologie sophistiquée, ce qui ne saurait se faire sans s'adjoindre d'autres compétences, celles d'informaticiens et d'électroniciens (Pascal Bessou, Christian Laroche sont ses collaborateurs les plus fréquents) pour l'élaboration de ses Modèles Acoustiques Autonomes. Un M.A.A. comprend : une banque de sons (cassette, disque laser, composantes numériques, etc.), une entrée pour les informations fournies par le milieu, ces *stimuli* (lumière, humidité, chaleur, vent, présence, contact...) pouvant être mesurés de multiples façons (cellule photo-électrique, anémomètre, thermomètre, hygromètre, radar...), un élément capable de fournir et, si nécessaire, de stocker l'énergie (capteurs solaires, batterie...), un amplificateur, une boîte étanche pour protéger la carte électronique et l'appareillage. De ses M.A.A., Erik Samakh peut dire : « à l'image de la plupart des animaux, les modèles acoustiques peuvent hiberner ». Ou encore : « il s'agit bien d'une nouvelle espèce, s'intégrant à son monde d'adoption, tout en l'influençant. »⁴

Dehors, dedans : c'est de l'intérieur de la chapelle de Flaine que le visiteur perçoit, grâce à des écouteurs placés près de la fenêtre, le tohu-bohu extérieur d'une station de ski, alors que la fenêtre lui offre l'image trompeuse et trop bien cadrée d'un tranquille petit bois. De l'intérieur de la villa Noailles, à Hyères, ce qui s'entend au dehors, c'est le bruit d'une imaginaire cour de récréation. Non-parallélisme du son et de l'image dans un cas, mirage sonore dans l'autre : le fait que le visiteur ne soit pas dans le même espace que le son accroît la capacité du stimulus sonore à générer des images mentales. À ce jeu se rattacheraient encore les installations dans lesquelles l'inaccessibilité de l'espace sonore tend à aiguïser le désir, voire le sentiment d'exclusion. C'est à l'heure où le square parisien se ferme pour la nuit que s'élève le chant du Rossignol de *Heinz*⁵ ; c'est au-delà des grilles cadennassées du parc du château de Talcy que le visiteur peut voir le bosquet où se tient un concert de bruits exotiques, captés dans le désert de Judée⁶. L'*Île aux oiseaux*, dans le marais poitevin, où se déchaînent insectes et batraciens enregistrés en Guyane, et dont on s'approche en barque, est inabordable⁷. Depuis les

fenêtres, on se contente de contempler la cour intérieure du musée Het Kruithuis, artificiellement inondée, à la périphérie de laquelle coassent des grenouilles également préenregistrées⁸.

Il arrive quelquefois à Erik Samakh d'être invité à occuper des architectures chargées d'histoire, de faste, de mystère, de violence, qui sont à l'opposé des sites naturels ou semi naturels sur lesquels il intervient d'ordinaire. L'immatérialité de l'intervention sonore lui permet d'éviter toute redondance plastique, tout en étant assez prégnante pour se mesurer à la force évocatrice du lieu. À Thouars, dans les tours où l'on enfermait autrefois les faux sauniers dans des cages de chêne parmi le sel entreposé, il a fait retentir la stridulation sèche, aiguë, douloureuse, d'un enregistrement de grillons élevés dans son atelier⁹. Dans les souterrains du Schlossberg, des machines modifiaient, quand le visiteur, porteur d'une lampe frontale, s'en approchait, la fréquence d'émissions de *bips* plus ou moins nombreux selon la distance où se trouvait la sortie, information qui aurait suffi pour s'orienter à l'aveugle dans le kilomètre et demi de galeries, pour peu qu'on en comprenne le code élémentaire¹⁰. Quand on entrait, par la scène, dans le vieux théâtre vénitien de *Conversation secrète*, le bruit des pas déclenchait un bourdonnement d'abeilles ou de mouches qui se mettait à tourner tout autour de la salle, sous les néons roses, revenant vers la scène par le balcon¹¹. Et parce que c'était à ce moment-là la guerre dans la Yougoslavie si proche, cet essaim hybride « renvoyait certainement, mais ceci avec beaucoup de discrétion, sans discours, à la présence de la mort »¹². Dans le parc de la Courneuve¹³, enfin, une troupe fantôme d'acteurs sans corps est venue quelque temps hanter le théâtre de verdure : singulière chorale de trente-deux voix (trente-deux sons simultanés émis par huit enceintes), docile aux seules injonctions du ciel. Car c'est en fonction du climat que se faisait chaque matin la sélection d'un registre pour la journée et que, jusqu'au crépuscule, l'installation sonore réagissait à l'intensité lumineuse, selon un programme complexe élaboré en collaboration avec le musicien québécois Martin Laliberté.

Grand questionneur de territoires, Erik Samakh semble avoir trouvé le sien, quelque part dans les Hautes-Alpes : une maison basse et tapie entre les pentes pour se protéger du mistral et, tout autour, des hectares d'une forêt sèche de petits chênes, déchirée par endroit de ravines de marnes noires. On y rencontre, dit-il, des sangliers et des chevreuils, une chèvre obstinée à suivre le premier venu, et, à foison, les indispensables lézards verts. Avant de partir en promenade, il accroche dans un arbre un *buzzer*, emprunté aux systèmes d'alarme, équipé d'un capteur solaire. Le son aigu, répétitif, se propage loin dans la



Erik Samakh, *Mare et grenouilles*, Musée Het Kruihuis, S'Hertragenbosh, Pays-Bas, avril-mai 1994.
Courre artificiellement inondée et grenouilles préenregistrées. Courtoisie Galerie des Archives, France.

montagne. Une vingtaine de ces appareils fonctionnant simultanément devraient produire un chant comparable à celui des grenouilles et dominer, dans une prochaine installation à Enghien-les-Bains, les rumeurs de la ville. Sur les versants qui surplombent la vallée du Buëch, Erik Samakh commente un coup de vent soudain — une brise ascendante, propice aux planeurs —, désigne un genévrier thurifère qui se détache sur une crête ou les découpes japonisante et la nudité lunaire d'un ravin écarté qui lui sert de « studio d'enregistrement ». C'est là, dans une solitude protégée, qu'il est venu pousser ces cris mi-humains, mi-animaux, ensuite disséminés autour du Centre d'art du Crestet ou sur un rivage breton. Il montre encore au passage d'anciennes ruches rudimentaires, faites d'un

tronc creux et d'un toit de tuiles maintenues par des pierres, dont la découverte a ravivé un ancien désir et suscité la création de *Ruches solaires*, qui, toujours à la tombée du jour, diffusent un bruit d'abeilles — en fait, un concert familial. Ainsi, le paysage qui l'entoure sert-il désormais de matrice à son œuvre.

Peu porté au respect bien intentionné de la « pureté » originelle d'un écosystème, avec la même liberté dont il use pour transplanter les sons de la Judée aux abords du château de Talcy — pour la seule et poétique raison que les bosquets isolés dans les cultures intensives de la Beauce l'ont fait songer à des oasis dispersés dans un désert — Erik Samakh, grand collectionneur de bambous, acclimaté sur son terrain, qui n'en comporte bien entendu initiale-

ment aucune, quelques trente-cinq espèces appartenant à cette plante. Familier de la bamboueraie de Prafrance, membre d'une société d'amateurs de bambous, il ne repousse pas une allusion à Monet. Ses cultures de nymphéas, à la frontière entre la pure érudition botanique, la création d'un paysage artificiel, et la recherche du motif à peindre l'intéressent en effet, comme elles ont intéressé Paul-Armand Gette.

Lui aussi a médité une sorte « d'hommage à Monet », de nature aussi transgressive des conventions muséales que respectueuse des intentions de l'artiste impressionniste : il s'agirait, par un jeu de capteurs solaires connectés à une installation invisible placée dans le plafond de verre des salles des *Nymphéas*, de restituer le caractère changeant de l'éclairage naturel initialement prévu. Contraints, les jours de pluie, de scruter attentivement l'ombre ambiante, les touristes pressés y retrouveraient peut-être l'occasion d'une véritable pratique contemplative.

Bien avant d'être cultivé par l'artiste, le bambou était déjà un leitmotiv dans son œuvre. Avec les Bâtons de pluie, au lent mouvement de bascule qui permet l'écoulement d'un contenu de graines invisibles et bruisantes, il retrouve — par hasard, dit-il, mais hasard logiquement induit par l'alchimie primordiale qui associe une eau imaginaire à l'énergie solaire — un rituel chamannique. Les *Gardiens d'ombre*, chaumes de bambou porteurs d'un capteur en incrustation, émettent un son insistant dès qu'exposés à la lumière. Si le spectateur s'approchait de l'un des deux bambous suspendus récemment dans la Galerie des Archives, le son, subtilement contrariant, passait aussitôt au chaume voisin. Une autre façon de faire chanter la lumière est de la contraindre, par l'intermédiaire d'un capteur solaire et d'un ventilateur, à souffler dans de grosses flûtes de bambous — venus ceux-là, de la Villa Médicis à Rome (où l'artiste a conjugué encore eau et soleil dans de grandes jarres au bruit clair, les *Fontaines solaires*). Connectant ainsi l'antique flûte virgilienne à la technologie la plus moderne, Erik Samakh fait de cette chimère instrumentale une sculpture : les sept plaques sombres des capteurs, avec leur bambou sur le côté, viennent d'être disposées sur la façade bleue et blanche du restaurant universitaire de Sophia Antipolis. C'est dans un bosquet de bambous dessiné par Alexandre Chemetoff dans le Parc de la Villette que furent placés, en 1990, les *Grenouilles électroniques*. Stimulées par l'humidité et la température, elles sont toujours en fonctionnement aujourd'hui. Parmi les projets en cours de réalisation, l'un, à la Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, à Poitiers, comprend une pierre de deux tonnes tournant sur un plateau invisible en fonction du soleil, et une *Zone de silence* (selon la formule employée par les cartes d'état major pour désigner les endroits particulièrement protégés des forêts domaniales), qui sera plantée de bambous.

L'un des projets qui lui tient le plus à cœur en ce moment manifeste bien la distance que son travail est en train de prendre avec la technologie. Il s'agit de la création à Barbirey sur Ouche, près de Dijon¹⁴, d'un lieu à « destinée acoustique » : en l'occurrence, un étang protégé par une structure en bambou de trente deux mètres de long qui sera réalisée par des laotiens, afin de permettre l'implantation d'un peuple de (vraies) grenouilles. On connaît l'extrême excitabilité des grenouilles au son. Les toutes premières mêleront-elles leur chant à la chorale qui doit intervenir le jour du vernissage, prologue à la mise en place d'un véritable « opéra biotique » ? Ici, l'œuvre, pour s'accomplir, nécessitera un long temps, et le travail se situe à la frontière entre les temps de l'artiste et du paysagiste¹⁵.

Ce ne sera certes pas la première fois qu'une œuvre d'Erik Samakh ne comportera pas de son électronique. Certaines n'avaient d'ailleurs pas de son du tout. Pour la Biennale de Barcelone en 1989, il avait capturé un lézard ocellé (femelle) qu'il avait placé sur une pierre de même nature que celle sur laquelle il l'avait trouvé, dans un vivarium¹⁶. On pourrait voir, dans l'écosystème élémentaire constitué par le lézard et son rocher, transposé tel que dans l'espace muséal, une sorte de *ready-made* naturel, si le *ready-made* n'invitait pas à une interrogation sur la nature même du geste artistique, alors que l'œuvre d'Erik Samakh, à l'opposé d'un « art qui parle de l'art » est tout entière tournée vers le monde, qu'elle s'attache à désigner. On pourrait encore citer, entre autres, cette pièce précisément décrite par l'artiste comme une « installation silencieuse pour lentilles d'eau et cuve en inox », sur laquelle le spectateur est amené à se pencher comme au bord d'une mare à l'aspect étonnamment pictural¹⁷.

Fabriquer et faire circuler des sons n'est donc pas, en soi, l'essentiel. C'est plutôt, on l'aura compris, un moyen d'exploration du fait relationnel. Ce qui compte, c'est d'« établir des communications *étranges* entre des espèces différentes »¹⁸, espèce humaine comprise. Et machines comprises, serait-on tenté de dire lorsque — communication bien étrange, en effet — un lézard virtuel s'enfuit de l'écran à notre approche (*Lézard électronique*, 1988). « L'important, c'est d'avoir un rapport animal avec les animaux » dit Gilles Deleuze, pour qui « il y a une inhumanité propre au corps humain, et à l'esprit humain », c'est de savoir se placer, en tant qu'artiste, « sur cette limite qui sépare l'homme de l'animal... sur la ligne qui sépare la pensée de la non pensée »¹⁹. Injonctions auxquelles l'art d'Erik Samakh semble parfois répondre, à la lettre.



Erik Samakh, *Ruche solaire*, 1996. Ruche, système sonore, capteur solaire. Documentation de l'artiste

Colette Garraud est professeur à l'École Nationale d'Art de Cergy, et auteur de *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Éditions Flammarion, 1994.

NOTES

- 1 Erik Samakh, conversation avec Thierry Ollat in *cat. Erik Samakh*, Centre d'art de Flaine (avec disque laser), 1993, p. 6.
- 2 Olivier Koepelin, in *Erik Samakh, entre chiens et loups*, C.D. et texte, Centre d'art du Crestet, France 1995. Voir aussi *Na sklaer, na tenval, Entre chiens et loups*, galerie du Douven, Domaine départemental de Tredez-Lacquermeau, France (C.D.).
- 3 Guy Tortosa, « Jardins ready-made et jardins minimaux » in *Le jardin, art et lieu de mémoire*, colloque de Vassivière en Limousin, Les éditions de l'imprimeur, 1995, p. 476.
- 4 *Cat. Centre d'art de Flaine, op. cit.*, p. 24
- 5 *Le rossignol de Heinz* (du prénom du locataire du château de Sauvigny où le son a été enregistré), square Georges Cain, Paris.
- 6 *Oasis acoustique*, Château de Talcy, 1990-94.
- 7 *Île aux oiseaux*, île de la Sèvre, près de Niort, 1989.
- 8 *Mare et grenouilles*, musée Het Kruihuis, S'Hertogenbosch, Pays-Bas, 1994.
- 9 *Prison de sel*, Thouars, 1988.
- 10 *La logique du serpent*, Ars Electronica, Out of Control, Linz, Autriche, 1991.
- 11 *Conversation secrète*, Théâtre du cercle de l'Arsenal, Biennale de Venise, Italie, 1993.
- 12 Olivier Koepelin, in *Impressions sonores, territoire singulier, Erik Samakh, Un artiste contemporain*, émission France Culture, 02/02/1997.
- 13 In *Art grandeur nature*, Parc de la Courmeuve, Paris, 1996.
- 14 Commande de l'Association Grand Public, France. Projet en collaboration.
- 15 Informations recueillies par l'auteur, ainsi que celles qui précèdent, lors d'un entretien à Serres, Hautes-Alpes, avril 1997.
- 16 *Équilibre d'un lézard sur une pierre*, Biennale de Barcelone, 1988.
- 17 *Lentilles*, Galerie des Archives, Paris, 1992.
- 18 *Erik Samakh, in cat. Centre d'art de Flaine, op. cit.* p. 15.
- 19 Gilles Deleuze, *Abécédaire*, vidéo Éditions Montparmasse, 1996 : « A. comme animal ».