

Lorsque le son s'énonce : des actions sonores dans les frontières de la musique et de la performance

Silvio De Gracia

Number 137, Spring 2021

Pratiques du silence, du son et de l'oralité

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/95947ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

De Gracia, S. (2021). Lorsque le son s'énonce : des actions sonores dans les frontières de la musique et de la performance. *Inter*, (137), 72–77.

LORSQUE LE SON S'ÉNONCE
:
DES ACTIONS SONORES
DANS LES FRONTIÈRES
DE LA MUSIQUE ET DE LA
PERFORMANCE

SILVIO DE GRACIA

Au cours des dernières années, l'étiquette *performance sonore* est devenue de plus en plus populaire. Cependant, son usage ne s'inscrit pas clairement dans le domaine de la musique ou de l'art action. Pour plusieurs théoriciens et critiques, il ne s'agit que d'une modalité ou d'un sous-genre de l'art sonore¹. Selon cette perspective, la performance sonore ferait référence à toute action artistique autour du son ainsi qu'aux pratiques de musiciens cherchant à remettre en question les habitudes et traditions de la musique en tant que genre consacré.

Avec la naissance de l'expérimentalisme et la multiplication des opérations et procédés musicaux, la figure du musicien s'élargit². Toutefois, dans la performance sonore, il ne s'agit pas de produire de la musique ni de développer des habiletés musicales : le but est de produire des situations où le son devient le dispositif qui permet d'articuler un énoncé dépassant et transgressant la dimension musicale. Le désir de créer des situations sonores engendre aussi celui, fondamental, de déplacer les raisonnements musicaux vers des processus d'exploration de la sonorité en tant qu'outils du langage. Le son devient alors un outil de productivité discursive. Ces principes impliquent l'entrecroisement et le dépassement des marges, donnant ainsi lieu à la conceptualisation de la performance sonore en tant que forme spécifique de l'art action.

Nous avons tendance à coller l'étiquette de performance sonore à toutes sortes d'expériences ayant comme protagonistes le son et l'exploration de sa matérialité : les concerts de musique expérimentale présentés par des musiciens ou des artistes ayant une formation musicale, les installations sonores, les performances accompagnées de la présence plus ou moins accessoire d'éléments sonores d'origines diverses, les immersions dans les paysages sonores, de même qu'une longue liste de stratégies plus ou moins performatives engagées de près ou de loin dans le vaste domaine de l'art sonore. Il est évidemment erroné de définir une œuvre en tant que performance sonore uniquement à partir de l'usage du son, parce que celui-ci n'y est pas nécessairement le langage qui prédomine. Il est primordial d'arrêter de croire que le simple usage du son en tant que matière est le critère à partir duquel une œuvre peut être abordée en tant que performance sonore. Il faut plutôt commencer à regarder l'ensemble des rapports entre l'exploration sonore et le corps pour mieux discerner les lectures offertes par la proposition discursive propre à l'œuvre.





LE SON DE LA FRAGILITÉ ET DE L'INCOMMUNICATION

Depuis 2006, en plus de son travail habituel de performance, la performeuse brésilienne Ana Montenegro mène un projet spécial de recherche en actions sonores collaboratives et en production de sens, entrecroisant divers moyens d'expression. Dotées d'une atmosphère poétique et hypnotique, ses actions sonores pour la caméra ainsi que ses vidéos sont conçues et structurées autour d'une forte discursivité conceptuelle. Elle ne possède ni formation musicale ni expérience formelle avec les instruments. Donc, afin de combler ses lacunes, elle utilise comme stratégie la collaboration. D'ailleurs, elle aborde l'exercice collaboratif comme un acte politique, car il lui permet de contredire la logique de l'individualisme capitaliste. Par le lien créatif que Montenegro entretient avec le musicien Wilson Sukorski³, l'artiste génère un double circuit d'apprentissage et de formation. Elle apporte le caractère conceptuel des œuvres et son partenaire, les partitions⁴, la formation en manipulation des instruments et parfois sa propre participation dans les œuvres. Il est intéressant de constater que, d'une part, l'artiste ne cherche pas à explorer le son en tant que matière, mais en tant qu'énoncé et que, de l'autre, le musicien se laisse emporter vers la transgression des limites de ses compétences musicales.

Les recherches de Montenegro finissent souvent par proposer une sorte de décalage par rapport à la notion habituelle de concert de musique. Par exemple, dans *Audição Assíncrona* (2014), la performeuse et le musicien se placent dans la galerie pour offrir un concert et jouent leurs instruments respectifs de façon asynchrone pendant environ 30 minutes. Ce qu'ils produisent n'est pas de la musique, il ne s'agit pas d'un concert traditionnel ; mais ils construisent un environnement sonore bâti à partir du monologue répétitif et inconfortable des instruments. Il est alors possible d'y voir une métaphore de divergence et de non-dialogue de la société contemporaine. Ce qui prédomine dans l'œuvre n'est pas le son dans sa matérialité, mais le son en tant qu'événement, façon d'articuler la présence par le sentiment du vide et de la solitude.

Dans chacune de ses œuvres, Montenegro manifeste son positionnement politique : son regard critique envers la société patriarcale, la dénonciation de la condition des femmes soumises à toutes sortes de violence et l'exploration de divers processus de dissolution et de désintégration des identités sexuelles. Dans *Fôlego/Breath* (2015), elle réalise une action sonore avec le performeur Marco Paulo Rolla. Ils se présentent le visage caché par une perruque, habillés en smoking et chaussés de talons hauts. Ils jouent à l'accordéon une partition répétitive avec de courtes pauses et de longs silences. Les visages couverts et les éléments contradictoires qu'ils portent (talons hauts, habits masculins) rendent leur identité floue. Ils performent des êtres hybrides afin de déconstruire l'identité de genre, élargissant ainsi les possibilités sur les plans de la représentation de la sensibilité, de l'image, du son, de l'espace, du souffle, de l'asphyxie et de la respiration.

Dans *Solocordico* (2016), l'une des rares actions que l'artiste a réalisées en solo, elle se montre portant des talons hauts, habillée uniquement d'un corset noir, laissant son sexe à découvert. Attaché à son cou et placé entre ses jambes, un instrument d'une seule corde⁵ évoquant une figure phallique est joué à l'aide d'un archet, en guise de rituel masturbatoire. L'absence de l'homme est comblée par une présence fragmentaire objectivée. Le son itératif est souvent coupé par de longs silences, rendant encore plus évidente la sensation d'éloignement et de fragilité.

Les références au silence, à la solitude et au manque de contact dans les rapports contemporains sont d'ailleurs fréquentes dans l'œuvre d'Ana Montenegro. Dans ses recherches, l'utilisation du son en tant que composante fondamentale du langage de la performance rend ses thèmes encore plus profonds. Par exemple, dans l'œuvre *Tacet* (2016), la corrélation spécifique entre le son et le corps est très explicite. Dans cette action, sa proposition devient plus complexe, dépassant le format du concert. Il s'agit d'un travail de collaboration avec la chorégraphe Juliana Moraes. Elles produisent des gestes et des mouvements en suivant une partition auditive de consignes et de descriptions préenregistrées qu'elles sont les seules à entendre. En même temps, le musicien Wilson Sukorski, guidé par les mouvements chorégraphiques, travaille des sons à peine perceptibles (super aigus, silences, super graves). Les déplacements d'une posture à une autre se font parfois lentement ou subitement, parfois interrompus ou répétitifs. Dans l'intervalle *tacet* (point d'arrêt), les mouvements et les gestes préalablement déterminés avec soin tissent des liens entre la distance émotionnelle des corps, produisant ainsi une sorte de chorégraphie d'automates.

INFLEXIONS SONORES POUR LA PRODUCTION DE SENS

Des recherches comme celles menées par l'artiste Ana Montenegro prouvent qu'il est possible d'aborder l'expérience sonore en performance par tout un éventail de voies conceptuelles, comme celles qu'elle a parcourues. Contrairement à plusieurs autres propositions qui touchent à peine l'usage du son ou qui se retrouvent pleinement dans l'art sonore, ses actions se placent au centre de l'art performatif. La seule présence du son (voix, musique, bruit ou autres) ne suffit pas à définir une œuvre comme étant une action ou une performance sonore. Il est plus juste de donner ce titre aux œuvres où l'emploi du son se formule en tant qu'énoncé tissant des liens précis avec le corps.

Au-delà de la fascination sans discernement pour le son des spectacles multimédias ou de la musique expérimentale, la pertinence de ces recherches permet de dépasser les frontières des conventions et d'ouvrir de nouvelles possibilités de sens. Dans les œuvres abordées ici, il s'agit de penser la performance à partir d'inflexions sonores capables de produire du sens, de nous interpeller et de nous provoquer.

Traduit de l'espagnol (Argentine) par Karla Cynthia Gracia Martinez

- 1 L'art sonore fait son apparition dans le domaine des arts visuels afin de désigner les pratiques artistiques dont le son est le moyen d'expression privilégié. Il fait ainsi partie d'un des domaines de l'art contemporain. Au début du XXI^e siècle, l'usage de ce terme se popularise, et nous le trouvons fréquemment dans le travail de musiciens et de compositeurs qui utilisent le son pour explorer son déplacement dans l'espace-temps. Ces pratiques sont d'abord apparues sur la scène de la musique expérimentale, en composition électroacoustique et dans les domaines croisant l'art et la technologie.
- 2 De la conception du *noise* (de Luigi Russolo à Merzbow) aux silences (de 4'33" au réductionnisme moderne), en passant par les concerts Fluxus et les divers courants de musique industrielle, l'usage des techniques instrumentales élargies permet de remplacer le musicien de formation par l'exécutant ou le performeur.
- 3 Wilson Sukorski est un compositeur et un chercheur brésilien, originaire de la ville de São Paulo. Sa formation érudite comprend les domaines de la musique électronique, de la production musicale pour la radio, le cinéma et le théâtre, des installations sonores, de l'art public, de la recherche audionumérique et de la composition numérique. Il est également fabricant d'instruments musicaux et artiste de performance multimédia.
- 4 Toutes les actions sonores d'Ana Montenegro sont guidées par les partitions que Wilson Sukorski a créées spécifiquement à cette fin. Il s'agit de partitions graphiques d'organisation temporelle (en minutes et secondes) conçues à la façon de scénarios d'improvisation ou de partitions ouvertes.
- 5 Il s'agit d'un *monocorde*, instrument musical constitué d'une seule corde, dont le créateur serait Pythagore qui s'en serait servi pour réaliser des recherches sur les accords et les intervalles. Le monocorde simple ou diapason est constitué d'une boîte de résonance rectangulaire sur laquelle une corde d'origine animale est tendue, fixée sur deux supports fixes et un support amovible. Lorsque le musicien fait vibrer la corde à l'aide d'un plectre, de ses doigts ou d'un archet, elle produit un son de fréquence fixe à chaque position du support amovible.

p. 74-75

Ana Montenegro et Marco Paulo Rolla,
VERBO, Galerie Vermeilho, São Paulo, 2015.
Photo : Edouard Fraipont.