Les artistes contemporains à l'écoute de la tessiture des villes

Marie Escorne

► To cite this version:

Marie Escorne. Les artistes contemporains à l'écoute de la tessiture des villes. Puccini-Delbey, Graldine and Combette, Charles. Le dbat des cinq sens de l'Antiquit nos jours, 109, Presses Universitaires de Bordeaux, pp.469478, 2013, Eidlon, 979-10-91052-09-2. 10.4000/books.pub.17688 . hal-01983871

HAL Id: hal-01983871

<https://hal.science/hal-01983871>

Submitted on 19 Jun 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destin au dpt et la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publis ou non, manant des tablissements d'enseignement et de recherche franais ou trangers, des laboratoires publics ou privs.

Les Artistes contemporains à l'écoute de la tessiture des villes

Sur le site <http://www.soundcities.com/> on peut écouter différents enregistrements effectués par Stanza, un artiste britannique qui collecte depuis une vingtaine d'années des sons à travers les villes du monde entier¹. Sur la page d'accueil de ce site, on voit d'abord des noms de villes et il suffit de cliquer sur un nom pour voir s'afficher une liste d'enregistrements ainsi qu'un plan permettant de situer les endroits où les prises de sons ont été réalisées. La carte et les enregistrements laissent de cette manière une grande liberté pour imaginer le paysage : rue saturée de monde et de véhicules (brouhaha, bruits de talons claquant sur le trottoir, moteurs, klaxons), place sur laquelle se trouve une fontaine, rue en travaux, place du marché où les idiomes se mêlent, ville sous la pluie, café bondé (serveur criant sa commande, cliquetis de vaisselle, conversations)...

On peut ainsi remarquer qu'il y a évidemment des sons identiques quelles que soient les villes (circulation, travaux, foule), ce qui reflète bien l'effet de « globalisation » et d'uniformisation des lieux, tant dans leur aspect visuel que sonore. Cependant, il y a également des sons qui diffèrent en fonction des endroits : on pense par exemple aux sirènes d'ambulances, sonneries de tramway ou de métro, aux musiques (provenant de radios ou d'instruments) et évidemment aux voix humaines qui participent à ce « grand orchestre ». Ainsi d'un pays à l'autre, d'une ville à l'autre et même d'un quartier à l'autre, ce ne sont pas les mêmes ambiances, si bien que chaque site semble finalement avoir sa propre sonorité, sa propre « tessiture », faite d'une superposition de sons que l'on ne prend généralement pas le temps d'écouter et d'analyser.

Il est vrai que le fait de parler de « sons » peut paraître inapproprié en ce qui concerne la ville, qui évoque davantage le « vacarme » : bruit désagréable, voire assourdissant, à l'opposé d'une musique mélodieuse et des sonorités de la nature. Il faut encore noter, comme le faisait Georg Simmel, que l'urbain sollicite et privilégie la vue : sans cesse séduite, en alerte, attirée de toute part, la vue prend en effet, dans les métropoles contemporaines, le pas sur les autres sens². Le sociologue David Le Breton prolonge les réflexions de Georg Simmel

1 Le site, qui existe depuis 2000, peut aussi être alimenté par les internautes.

2 Georg Simmel, « Essai sur la sociologie des sens », dans *Sociologie et épistémologie*, Paris, PUF, 1981, p. 230.

et remarque que « le regard, sens de la distance, de la représentation, voire de la surveillance, est le vecteur essentiel d'appropriation par l'homme de son milieu ambiant³ ». L'homme contemporain explorerait ainsi prioritairement son environnement par la vue, et retiendrait bien mieux des « images » des lieux parcourus que des sons, des odeurs ou des sensations tactiles et gustatives qui ne sont souvent que secondaires.

Lorsqu'il parle d'ailleurs du sens de l'ouïe chez le piéton urbain, David Le Breton préfère le terme « bruit » à celui de « sons » :

Le bruit, explique-t-il, est un son affecté d'une valeur négative, une agression contre le silence ou une acoustique plus modérée. Il procure une gêne à celui qui le subit sur le mode d'une entrave au sentiment de liberté et se sent agressé par des manifestations qu'il ne contrôle pas et qui s'imposent à lui, l'empêchent de jouir paisiblement de son espace. Il traduit une interférence pénible entre le monde et soi, une distorsion de la communication par laquelle les significations sont perdues et remplacées par une information parasite qui suscite le malaise ou l'irritation. Le sentiment de bruit apparaît lorsque le son environnant perd sa dimension de sens et s'impose à la manière d'une agression laissant l'individu sans défense. La ville, conclut David Le Breton, est synonyme de bruits⁴.

Si nous ne pouvons que souscrire à l'idée que les villes sont souvent trop bruyantes et au fait que le vacarme qu'elles produisent peut avoir des effets néfastes sur la santé humaine et sur le monde animal, il nous semble aussi important de comprendre que les sons artificiels forment l'une des composantes de la musique du monde. Des musiciens se sont d'ailleurs intéressés aux sons urbains et industriels qu'ils ont imités, enregistrés et parfois mêlés avec des instruments classiques, à l'instar de Georges Gershwin qui introduit des klaxons de taxis dans la musique d'*Un Américain à Paris* (1928). Autre exemple remarquable, Raymond Murray Schafer est un compositeur canadien, célèbre pour avoir inventé la notion de « *soundscape* » que l'on peut traduire par « paysage sonore ». Bien qu'il déplore la pollution sonore, devenue selon ses termes un « problème mondial⁵ », il a également tenté de montrer, à travers ses enregistrements de la ville de Vancouver notamment, que le paysage sonore urbain, fait d'un mariage de sons naturels et artificiels (bruits des vagues, des goélands, du vent, sonneries de bateaux étrangement semblables aux chants de baleines, bruits des machines sur le port) pouvait être à l'origine d'une musique d'un genre nouveau⁶.

3 David Le Breton, *Éloge de la marche*, Paris, Métailié, 2000, p. 140. Voir également David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990, p. 104 sq.

4 David Le Breton, *Éloge de la marche*, op. cit., p. 136.

5 Raymond Murray Schafer, *The Turning of the world*, Toronto, 1977, trad. française, *Le Paysage sonore*, Paris, J.-C. Lattès, 1979, p. 15.

6 Nous renvoyons ici à la lecture de l'article de Laurent Pottier, « Du bruit des villes à la musique-son, vers une saturation des sens », dans *Art et ville contemporaine. Rythmes et flux*, sous la direction de Jean-Pierre Mourey et Béatrice Ramault-Chevassus, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, p. 143 sq. Notons que nous nous

Cependant, plutôt que d'exporter ces sons sur des albums ou dans des salles de concert, d'autres artistes choisissent d'intervenir directement dans la cité pour proposer des expériences particulières aux citadins : comment font-ils pour solliciter l'ouïe des passants, pour transformer leur expérience sensorielle ? À quels sons s'intéressent-ils ? Comment ajouter des sons à un univers apparemment saturé ? Quel intérêt y a-t-il à sortir ainsi des cadres des musées ou des salles de concert ?

Max Neuhaus fait partie de ces artistes qui ont travaillé avec les sons en intervenant directement dans l'espace urbain. Entre 1966 et 1976, il propose par exemple des promenades urbaines à des participants auxquels il demande de se concentrer sur ce qu'ils entendent :

La première [de ces performances] concernait, explique Max Neuhaus, un groupe d'amis invités. Je leur ai fixé rendez-vous à l'angle de l'avenue D et de la 14^e rue dans Manhattan. J'ai tamponné sur la main de chacun le mot ÉCOUTEZ et j'ai commencé à descendre la 14^e rue vers l'East River. Là où la rue bifurque, à l'angle d'une centrale électrique [...], on entendit un énorme et spectaculaire grondement. Nous avons continué à descendre le long de quelques pâtés de maisons, traversant l'autoroute et marchant au fil du tumulte fatigant qui s'en dégageait, la retraversant sur un pont piéton⁷...

À lire ce texte, on imagine les différentes ambiances sonores (rue, autoroute, pont piéton...) traversées par les participants. Il semble que la marche, le déplacement du corps dans l'espace, se prête particulièrement à cette expérience qui consiste à se mettre à l'écoute et à réveiller un sens peut-être un peu oublié dans notre « pratique » du monde, qui plus est du monde urbain comme nous l'avons remarqué précédemment. Le but, pour Max Neuhaus, est cependant de montrer que l'ouïe est primordiale dans notre appréhension de quelque environnement que ce soit : imaginer un instant que l'on déambule en ville dans un silence total, ou encore que les sons entendus soient en décalage avec ce que l'on voit (le cauchemar des bruiteurs de cinéma), permet peut-être de comprendre que « notre perception de l'espace, pour reprendre les termes de Max Neuhaus, dépend autant de ce que nous entendons que de ce que nous voyons⁸ ».

À propos de ces « performances », Thierry Davila⁹ raconte une anecdote particulière qui mérite d'être rapportée ici : en 1967, Max Neuhaus, invité à faire une conférence dans une Université de l'Iowa, renonce à l'idée de parler devant le public et invite son auditoire (composé d'une centaine d'étudiants) à sortir pour écouter les sons extérieurs. Or, les responsables qui recevaient

sommes également inspirée de deux émissions de Jean-Claude Ameisen *Sur les épaves de Darwin*, diffusées sur France Inter : *Les Battements du temps* (35). *Les chants de la nature* (2 juin 2012) et *Les Battements du temps* (37). *Les bruits du monde* (16 juin 2012).

7 Max Neuhaus cité par Thierry Davila, *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Paris, Regard, 2002, p. 16.

8 <http://www.max-neuhaus.info>.

9 Thierry Davila, *De l'Inframince. Brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, Regard, 2010, p. 208.

Max Neuhaus ont manifesté leur désapprobation vis-à-vis de ce retournement de situation (ce qui devait avoir lieu dedans se passe dehors, celui que l'on était venu entendre décide de laisser parler le monde à sa place...) en boycottant le repas prévu avec l'artiste :

Cette anecdote, explique T. Davila, illustre les conséquences politiques de la disponibilité au sensible et à sa dimension acoustique que Neuhaus défend : travailler sur les sons et sur leur perception, travailler sur le perçu, c'est tout autant donner un autre sens, une autre portée au mot travail, à l'activité qu'il recouvre, que provoquer une autre relation possible au contexte dans lequel chacun évolue, c'est relancer notre rapport au monde, y compris collectivement¹⁰.

On comprend ainsi que travailler sur les sens n'est pas dénué de « sens », que cela n'est jamais anodin et peut être perçu comme un acte subversif, visant à transformer notre perception et, de là, notre relation à l'environnement.

Cependant, Max Neuhaus ne se contente pas d'inviter les citoyens à être attentif à un univers qui leur est familier, il lui arrive aussi d'inventer des dispositifs sonores. C'est le cas pour une installation intitulée *Times square*¹¹, qui se situe, comme son titre l'indique, à Times square, un lieu très fréquenté de New York dans lequel les « bruits » sont nombreux et les appels visuels également incessants. C'est donc au milieu de cette « cacophonie » de bruits et d'images que Max Neuhaus choisit de travailler, en intégrant sous le sol une installation sonore composée de sons totalement créés sur ordinateur. On peut remarquer que l'artiste dispose ses appareils sous des grilles d'aération au-dessus du système de ventilation du métro, grilles dont les formes rappellent les symboles parfois utilisés pour mesurer l'amplitude sonore (trapèzes croissants ou décroissants).

Comme l'explique Max Neuhaus, l'installation peut être perçue (entendue distinctement) mais peut aussi complètement se fondre dans le paysage, d'autant que rien n'indique qu'une œuvre est cachée là¹². Autrement dit, elle ne s'impose pas, ne prétend pas couvrir les autres sons, elle n'a rien de spectaculaire et s'adresse au passant comme une proposition dont il peut se saisir ou non, selon sa disponibilité. Le piéton circulant sur les bouches d'aération ne peut cependant manquer d'entendre ces sons, même s'il n'en a pas nécessairement conscience et même s'il ne sait pas forcément qu'il s'agit d'une intervention artistique. Par cette installation, Max Neuhaus participe en effet de l'environnement sonore urbain alentour et influence l'expérience que les citoyens ont de l'espace.

Finalement, *Times square* peut donc être perçue comme une sculpture, puisqu'en utilisant des sons, M. Neuhaus fait vibrer l'air et modifie l'espace, même si c'est de manière presque imperceptible. Cependant, les sons créés par

10 *Ibid.*

11 La première installation de cette création sonore a eu lieu en 1977, elle a perduré jusqu'en 1992 et a été récréée en 2002.

12 Dans une vidéo sur l'installation, disponible sur le site de l'artiste <http://www.max-neuhaus.info>.

Max Neuhaus ne peuvent jamais être entendus « purs », mais dépendent étroitement du contexte avec lequel ils sont étroitement tissés : ils font entendre l'espace sous le sol (sorte de chambre d'écoute qui réverbère les sons d'une certaine manière), puis viennent se mêler au paysage acoustique de la rue et parviennent jusqu'aux oreilles des passants qui ne les percevront pas de la même façon le jour et la nuit.

Thierry Davila explique à ce propos :

[*Times square* se présente] comme une pièce qui, lorsque l'on se tient sur la grille d'aération à travers laquelle elle est diffusée, est, une fois perçue, véritablement discernable comme *forme sonore* (il suffit d'ailleurs de faire plusieurs pas en dehors de la zone travaillée par Neuhaus, pour perdre le son et retomber dans le chaos perceptif livré à lui-même sans qu'une trame acoustique particulière le traverse et le vise). Mais encore *Times square* est-elle une différence qui, lorsqu'elle est notée, s'avance vers nous, devant nous et autour de nous. Car il existe dans cet art des nuances vibratoires qui sont à ce point imperceptibles qu'elles en deviennent troublantes d'élosion au point de nous faire douter de leur résonance¹³.

Nous pouvons voir que la déambulation occupe une place importante dans les propositions de M Neuhaus qui s'offrent toujours comme des expériences tant acoustiques que spatiales et temporelles. Elles diffèrent en ce sens des *Otodate steps* de Suzuki Akio qui invitent davantage les citoyens à s'immobiliser quelques instants pour se mettre à l'écoute des sons urbains. Pour traduire le titre de ces interventions, il est nécessaire de le décomposer : « *otodate* » est en effet la contraction de deux termes japonais « *oto* », le son, et « *nodate* », la cérémonie du thé en plein air. Le mot anglais « *steps* » signifie quant à lui les « pas ». Plusieurs traductions sont dès lors possibles : « participation des sons au même moment » ou « cérémonie des sons en plein air »¹⁴.

L'action de l'artiste consiste à déposer sur le sol de différentes villes (Berlin, Turin, Enghien) des marques qui sont à l'image du mélange de mot de l'intitulé, puisqu'elles représentent un cercle segmenté comme un cœur de cible à l'intérieur duquel on voit des formes qui peuvent être perçues comme deux pas ou deux oreilles. Le placement de ces dessins n'est pas fait au hasard mais résulte de choix très précis, en fonction de la superposition de différentes sources sonores (fleuve, route, brouhaha) et de la manière dont l'architecture réverbère les sons. L'artiste vient ainsi s'approprier et même « signer » la symphonie urbaine que le piéton est invité à écouter. En entrant dans le cercle, il s'agit en effet, pour le citoyen, de faire une « pause », non pour s'abstraire du monde mais pour faire corps avec lui, être attentif à chaque vibration et à ce qu'elle provoque en soi pour finalement sentir se former un « paysage sonore ». Cette expression, inventée comme nous l'avons précisé par Raymond Murray Schafer, semble précisément montrer la capacité du son à

13 Thierry Davila, *De l'Inframince*, op. cit., p. 222 sq.

14 Catherine Grout, *Pour une réalité publique de l'art*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 148.

dessiner l'espace dont John Hull, un homme devenu aveugle à l'âge de 48 ans, fait l'expérience. Dans un ouvrage rédigé au cours des premières années de sa cécité, John Hull décrit ainsi cette sensation :

La pluie, observe-t-il, a une façon particulière de faire ressortir les contours ; elle jette un voile de couleur sur des choses auparavant invisibles ; une pluie régulière substitue à un monde intermittent et donc fragmenté une continuité d'expérience acoustique. [...] La pluie présente d'un coup la situation dans son ensemble [...]. [Elle] donne un sens de la perspective et de la vraie relation qu'entretient une partie du monde avec l'autre¹⁵.

L'expérience analysée par John Hull ressemble à celle d'un être qui se tient un instant immobile pour se concentrer sur l'écoute et tendre l'oreille, un peu comme le ferait un animal aux aguets, à l'affût des sons les plus infimes. John Dewey opère ce rapprochement entre expérience esthétique et comportement animal :

Pour saisir les sources de l'expérience esthétique, écrit en effet John Dewey, il est [...] nécessaire d'avoir recours à la vie animale, en dessous de l'échelle humaine. Les activités du renard, du chien et de la grive peuvent du moins être des rappels et des symboles de cette unité de l'expérience si fractionnée lorsque le travail devient labeur, et que la pensée nous isole du monde. L'animal vivant est pleinement présent, il est là tout entier, dans la moindre de ses actions : dans ses regards circonspects, son flair perspicace, ses oreilles brusquement redressées. Tous ses sens sont sur le qui-vive¹⁶.

Quelques lignes plus tard, J. Dewey explique encore que, loin de consister en une rupture avec le monde, un effort pour s'en retirer, l'expérience est « une forme de vitalité plus intense. Au lieu de signifier l'enfermement dans nos propres sensations, elle signifie un commerce actif et alerte avec le monde. À son plus haut degré, elle est synonyme d'interpénétration totale du soi avec le monde des objets et des événements¹⁷ ».

C'est bien cette expérience que propose Suzuki Akio avec les *Otodate Steps* : percevoir autrement le monde, faire corps avec lui, se transformer soi-même en aiguisant un sens habituellement peu utilisé... Il est ainsi primordial que cette expérience ait lieu « en plein air » et non dans une salle de concert ou une galerie. Comme le note Thierry Davila à propos du travail de Max Neuhaus (et il nous semble que la pratique de ce dernier rejoint en ce point celle de Suzuki Akio) :

Prêter attention à l'épaisseur acoustique d'une ville, pour discerner l'identité vibratoire d'un contexte dont les frontières ne sont pas circonscrites a priori et qui propose au marcheur d'en nuancer la texture, c'est d'emblée

15 John Hull, *Le Chemin vers la nuit. Devenir aveugle et réapprendre à voir*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 50-51, cité par Oliver Sacks, *L'Œil de l'esprit*, trad. Christian Cler, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 2012, p. 220.

16 John Dewey, *L'Art comme expérience*, trad. Jean-Pierre Cometti et alii, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2008, p. 53 sq.

17 *Ibid.*, p. 54 sq.

s'immerger, pour une durée elle aussi non décidée à l'avance, dans un paysage acoustique entier infiniment ouvert et varié. Et ces variations, elles sont tout autant données, proposées par le contexte lui-même, qu'à produire à partir de l'acuité de l'attention développée. Le flâneur est donc ici amené à fréquenter et à *inventer* d'emblée – et cela aussi au sens archéologique du terme – un système de différences sans termes positifs¹⁸.

Ici, il n'est donc plus question de dire qu'un son est plus digne qu'un autre (ce qu'une salle de concert pourrait encore laisser croire), mais de proposer des expériences qui invitent les citoyens à s'ouvrir à un monde qu'ils croyaient familier pour l'explorer différemment, bien au-delà du temps où ils se sont tenus immobiles dans la trace dessinée par Suzuki Akio et après qu'ils aient marché en compagnie de Max Neuhaus.

À côté de ces artistes qui s'intéressent à tous les sons urbains, d'autres s'attachent plus précisément à la parole de la ville. Tony Oursler, par exemple, présente une parole « brouillée » en projetant, dans l'espace urbain, des visages parlant une langue à la fois familière et incompréhensible (*The Influence machine*, New York, 2000¹⁹). Krzysztof Wodiczko, pour sa part, crée des prototypes destinés à faire entendre la voix des étrangers dans l'espace public. Ayant lui-même quitté la Pologne pour vivre aux États-Unis, il sait que l'une des difficultés que connaît l'exilé, après avoir franchi des frontières géographiques parfois au péril de sa vie, réside dans la barrière de la langue. Aussi, le plasticien conçoit-il plusieurs objets afin de donner une possibilité à ceux qui sont à la fois exclus de la visibilité et de la parole, de pouvoir communiquer et se raconter. Il crée tout d'abord un *Bâton d'étranger* (1992) qui évoque le bâton du pèlerin ou du berger : muni d'un petit écran vidéo, d'un haut-parleur et, dans une seconde version de l'objet, de compartiments (sortes de « reliquaires²⁰ » permettant de conserver des documents importants relatifs au parcours de la vie de l'immigré – souvenirs, photographies d'êtres chers, demandes de visa rejetées...), cet instrument est destiné à faciliter la rencontre avec l'« autre », autochtone ou étranger venu d'autres contrées. Le dispositif, qui a été mis en situation dans l'espace urbain à plusieurs reprises, éveillerait ainsi la curiosité et inciterait le passant à se rapprocher pour mieux observer le bâton afin de découvrir que le visage filmé est le même que le visage de la personne de chair qui se tient en face de lui et parle, d'abord par l'intermédiaire de son « double », de son parcours, de ses origines et de son épopée : « Le porteur du bâton, espère l'artiste, sera [...] vu comme un être humain unique, à qui il est advenu de devenir immigré ou immigrée, plutôt que quelqu'un de conforme à une image préconçue, une catégorie de population ou de communauté d'immigrés²¹. »

18 Thierry Davila, *De l'Inframince*, op. cit., p. 213.

19 Voir la documentation autour de cette installation sur le site de l'artiste : <http://www.tonyoursler.com>.

20 Krzysztof Wodiczko, *Art public, art critique. Textes, propos et documents*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-arts, 1995, p. 213.

21 *Ibid.*, p. 214.

Le Porte-parole (1994) est un autre appareil (également mis en situation dans l'espace urbain) qui vise à favoriser l'écoute de l'exilé et exacerbe ici, plus encore que dans l'exemple précédent, « l'étrangéité » voire « l'étrangeté » du migrant, puisqu'il couvre le bas du visage de celui qui le porte à la manière d'un bâillon. Paradoxalement, l'objet qui cache la bouche réelle de l'exilé est doté d'un écran qui permet de voir ses lèvres filmées et d'entendre sa parole préalablement enregistrée. *Le Porte-parole* vient en ce sens signifier, sur le corps même de l'immigré, le fait que la parole de l'étranger est en général étouffée. Il montre également que les différences de langue et de culture entre les pays d'origine et d'accueil du migrant représentent des obstacles ou de véritables handicaps qui le murent dans le silence et le condamnent à se tenir hors de la société.

C'est à une autre catégorie exclue que s'intéresse Jochen Gerz avec *L'Anti-Monument. Les Mots de Paris* (2000) : celle des sans domiciles fixes. Cette œuvre s'appuie sur l'expérience de Jochen Gerz qui, en tant que « spectateur » de la misère, s'est rendu compte du malaise et de la gêne éprouvée par les passants à l'égard des SDF, comme s'il existait une barrière invisible mais quasi infranchissable empêchant les citadins et les sans-abri de pouvoir communiquer, chacun vivant à la fois dans le même monde et dans deux univers que tout sépare²². L'artiste décide par conséquent d'élaborer un dispositif afin de faire entendre la parole des sans-logis, en créant un espace en forme d'abribus installé sur le parvis de la cathédrale Notre-Dame de Paris dans lequel les SDF peuvent partager leur expérience avec les citoyens. L'installation se nomme *Anti-Monument* parce qu'elle est éphémère (elle dure le temps d'un été) et se tourne résolument vers la vie en « utilisant » une matière vivante et « parlante » (l'humain), tandis que le monument traditionnel rend, selon J. Gerz, hommage aux morts avec des matériaux silencieux et inanimés (pierre, marbre, etc.). Aussi, selon Gérard Wajcman :

L'abribus, l'objet abribus qu'on voyait sur les photographies, n'était pas dans le projet l'élément essentiel du monument, sinon qu'il lui donnait forme, une présence visible, matérialisée, qui venait signaler un lieu, le lieu du monument, le lieu visible d'une parole, le lieu visible de la parole de ceux qui sont sans lieu, sans visibilité et sans voix ; bien sûr, il permettait aussi d'avoir un toit, un peu d'ombre sous le soleil, un abri contre la pluie, et puis on pouvait s'asseoir, pour causer. Dans *Les Mots de Paris*, autour d'un abribus, Jochen Gerz a construit, matériellement, un lieu de paroles²³.

Jochen Gerz ou Krzysztof Wodiczko donnent ainsi de l'importance à la parole d'une partie marginalisée de la population qu'ils souhaitent faire entendre publiquement. Ces démarches évoquent les réflexions de Pierre Sansot, penseur et poète de la ville, qui explique dans des pages admirables de *la Poétique de la ville* l'importance des voix et du langage dans la cité. Dans un passage de cet ouvrage, il écrit par exemple :

22 Jochen Gerz, *L'Anti-Monument, Les Mots de Paris*, Arles, Actes Sud, 2002, p. 100.

23 *Ibid.*, p. 23.

Insistons maintenant, *sur des aspects plus poétiques et comme atmosphériques de cette situation verbale*. Nous essayerons de remonter jusqu'à cet instant où la parole s'énonce, toute prise dans la chair, dans la gorge qui l'articule, quand elle se noue, se dénoue, bondit, se déploie comme un geste. *Merveilleusement ambiguë puisqu'elle signifie quelque chose et que cependant elle est presque encore un fait de nature*, avec un volume, une densité, presque une couleur ou une surface comme les autres phénomènes qui adviennent dans le cours du monde – parce qu'en un sens elle est une poussée organique comme le coup de poing, comme la montée de la sève et que, cependant, elle porte en elle la volonté de communiquer. *La marchande crie et apostrophe, comme elle se frotte les mains ou comme elle met de l'ordre dans ses cageots. Elle crie le melon, la courgette, la tomate, la poire, comme elle les soupèse : langage-fruit, langage-légume où les mots et les choses sont confondus, où les formes, les masses, les couleurs de l'éventaire vibrent jusqu'à devenir ces mots qui les prononcent*²⁴.

Cette citation nous permet de comprendre que la voix, le langage parlé, les mots proférés, criés, font partie du « paysage sonore » que des artistes comme Max Neuhaus et Suzuki Akio tentent de révéler aux citoyens. Il nous semble, en revanche, que Krzysztof Wodiczko et Jochen Gerz, bien que travaillant dans l'espace urbain avec le souhait de faire écouter ce qui n'est pas habituellement entendu, mettent finalement la parole (les sons) « *in vitro* », sous un abribus ou sur un écran ; de ce fait, ils « lissent » ou « polissent » un langage qui peine certainement à se faire entendre dans ses couleurs, ses reliefs et sa spontanéité.

Quoi qu'il en soit, et pour conclure, les artistes que nous avons cités s'intéressent à ce qui ne retient pas généralement notre attention, à ce qui nous apparaît même comme une gêne, une entrave. Ce faisant, ils font surgir un monde nouveau *à même* notre monde, un monde acoustique riche et changeant dans l'épaisseur duquel il ne tient qu'à nous de plonger, guidés par ces plasticiens qui nous enjoignent à une véritable « odyssée de l'écoute »²⁵.

Marie Escorne
EA 4593 CLARE
Université Bordeaux Montaigne

BIBLIOGRAPHIE

- Davila Thierry, *De l'Inframince. Brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, Regard, 2010.
- Id., *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Paris, Regard, 2002.
- Dewey John, *L'Art comme expérience*, trad. Jean-Pierre Cometti *et alii*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2008.
- Gerz Jochen, *L'Anti-Monument, Les Mots de Paris*, Arles, Actes Sud, 2002.

24 Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Paris, Payot & Rivages, 2004, p. 269.

25 Expression empruntée à Thierry Davila, *De l'Inframince, op. cit.*, p. 217.

Grout Catherine, *Pour une réalité publique de l'art*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Le Breton David, *Éloge de la marche*, Paris, Métailié, 2000.

Id., *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990.

Mourey Jean-Pierre et Ramault-Chevassus Béatrice (dir.), *Art et ville contemporaine. Rythmes et flux*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012.

Murray Schafer Raymond, *The Turning of the world*, Toronto, 1977, trad. française, *Le Paysage sonore*, Paris, J.-C. Lattès, 1979.

Sacks Oliver, *L'Œil de l'esprit*, trad. Christian Cler, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 2012.

Sansot Pierre, *Poétique de la ville*, Paris, Payot & Rivages, 2004.

Simmel Georg, *Sociologie et épistémologie*, Paris, PUF, 1981.

Wodiczko Krzysztof, *Art public, art critique. Textes, propos et documents*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-arts, 1995.

Sites Internet

<http://www.max-neuhaus.info>

<http://www.soundcities.com/>

<http://www.tonyoursler.com>

Émissions radio

Jean-Claude Ameisen *Sur les épaules de Darwin* (France Inter) : *Les Battements du temps* (35). *Les chants de la nature* (2 juin 2012) et *Les Battements du temps* (37). *Les bruits du monde* (16 juin 2012).