

**Le dogme moderne et la peur du vide
richesse et desillusion des arts
contemporains
Par Khrystell E. Burlin**

Abstract :

Les concepts « objectifs » de l'avant-garde historique (obligation de nouveauté, évolutionnisme et historicité) masquent en réalité une prise de position idéologique.

À travers l'avènement du multimédia, la culture artistique contemporaine semble dominée par la recherche d'impureté et l'affirmation d'un langage hybride puisant sa force dans le mélange des genres.

1. Considérations philosophiques sur la musique :

1.1. Évolution du terme nouveau :

La première problématique opposant souvent les tenants de la modernité et leurs contemporains se réfère à l'idée de nouveauté et au sens que l'on alloue traditionnellement à ce terme. Est considéré nouveau ce qui transcende une connaissance, une habitude, un code historiquement mûri par une tradition ou dans certains cas (sciences, philosophie, besoin religieux, besoin de se donner un sens) par une espèce, en l'occurrence les codes humains. Dans la mesure où la nouveauté implique un rapport au passé, elle ne peut pas naître du néant et elle s'inscrit toujours dans une continuité qui lui donne sa valeur. On peut considérer par exemple que l'émergence du dodécaphonisme apporte des éléments nouveaux tout en s'inscrivant parfaitement dans une tradition moderne héritée des Lumières et dont l'avant-garde constitue l'aspect le plus radical. D'un autre point de vue, les formes répétitives instaurées dans les années soixante et dix par plusieurs compositeurs américains (La Monte Young, Riley, Glass et Reich) constituent elles aussi une nouveauté en ce qu'elles tentent de rompre avec l'ordre dodécaphonique, et introduisent dans ce dessein une forme revalorisant la tonalité à travers l'hypnotisme. Mais si la conscience du nouveau ne peut exister qu'en fonction

du passé auquel elle se rapporte, cela n'implique pas pour autant qu'être nouveau c'est s'impliquer de manière idéologique et entrer dans une problématique du meilleur ou du moins bon. De ce fait, il convient de faire ici une distinction capitale entre ce concept de nouveauté, concept neutre pouvant être rattaché à l'idée d'évolution ou de cours de l'histoire, et celui de progrès qui implique au contraire une prise de position morale, l'introduction d'un sens à travers l'idée d'amélioration. Si cette recherche de nouveauté (nouveau son, nouvelles ambiances etc.) reste intacte pour une grande majorité d'artistes contemporains, la volonté progressiste semble quant à elle en perte de vitesse. Aujourd'hui en effet, beaucoup d'artistes qui tentent d'élaborer du neuf rejettent souvent le jugement moral qui considérerait l'œuvre en avance ou en retard par rapport à l'histoire, supérieure ou inférieure par rapport à une esthétique différente.

Il semble de ce fait que cette revalorisation du nouveau à travers une forme débarrassée des considérations progressistes ait aujourd'hui transformé son sens à travers l'émergence des concepts de singularité et d'authenticité, concepts puisant leur force exclusivement dans le sujet (à comprendre ici en tant qu'individu) et non dans un état de fait à vocation universelle (conscience politique, révolution pour le bien de l'humanité etc.). Même si, comme le remarque Luc Ferry, l'histoire de la modernité peut se comprendre comme la conquête de la subjectivité en art, c'est-à-dire comme la volonté de positionner le sujet humain au centre des préoccupations et des choix artistiques (l'Auteur, le Peintre, l'Artiste), il est important

de préciser que cette subjectivité moderne n'en évacuait pas pour autant l'idée d'un nouveau langage universel qui deviendrait demain un classicisme pour tous. En revanche, le concept d'authenticité substitue à cette idée un rapport au présent qui prend la forme d'une honnêteté envers soi-même. Quant à celui de singularité, il repose sur l'idée d'une « touche personnelle », d'une véritable annexion des styles du passé, du présent ou même des autres cultures, que le sujet sélectionne et adapte en fonction de ses propres goûts. Une œuvre peut dès lors être singulière sans pour autant être syntaxiquement nouvelle. Par exemple, on assiste à une réaffirmation des échelles de valeurs entre intervalles et on se concentre sur d'autres paramètres comme le son ou l'ambiance issue du mélange des genres. De ce fait, la nouveauté se rapporte depuis quelques années à un certain talent du compositeur à faire cohabiter dans une même forme artistique des procédés anciens, modernes et contemporains, procédés par ailleurs souvent contradictoires historiquement.¹ En ce sens on peut tout à fait véhiculer des idées intéressantes et nouvelles (singulières), sans pour autant révolutionner la syntaxe de la langue.

Par exemple les compositeurs de musique techno composent non seulement dans un genre spécifique, mais utilisent dans leurs compositions un procédé fréquent : la boucle. Pourtant, certains artistes se démarquent parce qu'ils savent dépasser les clichés du style, lui apportant de ce fait une certaine singularité. Le phénomène est identique pour la musique d'Arvo Pärt qui affiche une forte couleur tonale et fait donc appel à ce que certains compositeurs et critiques nomment un langage dépassé,

¹ L'idée de l'impureté selon Scarpetta.

ou encore pour la musique d'Oasis² qui s'inscrit directement dans la tradition des Beatles sans pour autant en être un clone.

1.2. Du bon et du mauvais :³

Mais avant de revenir plus en détail sur le concept de progrès et celui, sous-jacent de nécessité historique, il convient de préciser ici l'importance de cette notion de grammaire musicale afin de réfuter l'idée selon laquelle il est possible de juger la qualité d'une musique en ne tenant compte que de l'évolution historique ou de la complexité de ses paramètres sémiotiques et syntaxiques. En effet, la musique n'est pas seulement un langage, elle est aussi un phénomène social et il semble évident que la qualité d'une composition ne dépend pas exclusivement de sa complexité formelle ou des découvertes que l'on peut faire au moment de son analyse technique. Il existe une forme d'expérience transcendant la forme et que l'on appelle le vécu, l'identification, l'émotion ou tout autre terme que l'on veut bien lui conférer. Car la musique comprise en tant que langage et la musique comprise en tant que phénomène social sont deux interprétations différentes d'un même objet qui, sans s'exclure, n'en possèdent pas moins leurs propres grilles d'analyse. C'est d'ailleurs en ce sens que si les pionniers de l'électroacoustique ont élaboré des procédés techniques

² Groupe de Pop musique britannique très populaire dans les années 90

³ Ce paragraphe emprunte largement au texte écrit par Desroches, M. et Guertin, G, Regards croisés de l'esthétique et de l'ethnomusicologie, Revue Protée, 1997

aujourd'hui populaires, et ont remis au goût du jour l'idée de la boucle, ils n'en ont pas pour autant inventé la techno et le concept des raves avec sa dimension mystique et fonctionnelle.

Pour clarifier et développer les idées avancées plus haut et montrer que le concept de bonne ou de mauvaise musique dépasse largement le cadre de la sémiologie, nécessitant la prise en compte de paramètres qui peuvent lui être extérieurs (rôle social, but particulier à atteindre), le texte *Regards croisés de l'esthétique et de l'ethnomusicologie*, écrit par Monique Desroches et Ghyslaine Guertin est d'une aide précieuse. À travers ce texte, les auteurs abordent l'importance des conduites d'écoute et des stratégies de réception en ce qui concerne l'élaboration du goût, nous amenant par là même à comprendre pourquoi certaines personnes apprécient telle musique au lieu de telle autre. Outre l'attitude esthétique conditionnée par les éléments matériels et formels qui correspond plus ou moins à celle majoritairement utilisée dans la tradition moderne, ce texte s'intéresse également à l'attitude esthétique conditionnée par la fonctionnalité du produit musical ainsi qu'à l'attitude esthétique conditionnée par la performance et son impact sur l'auditeur, nous faisant prendre par là même conscience que la musique regroupe des conduites d'écoute tout aussi variées que les langages musicaux auxquels elle renvoie.

Dans certaines traditions⁴, la musique est également liée à une forme de connaissance partagée par des artistes qui protègent aussi un code, une norme édictée par les ancêtres s'inscrivant dans leur patrimoine culturel. En ce sens, changer les règles du langage musical dans une

⁴ Comme les tamoules par exemple, Desroches et Guertin, *ibid.*

sorte de dépassement à l'occidental n'aurait d'autres conséquences que celles de briser la fonction, le lien qui unit non seulement les hommes entre eux mais également dans certains cas les hommes aux dieux. À travers cet exemple, l'utilisation de la musique en vue d'objectifs qui lui sont extérieurs, voire en vue d'objectifs utilitaires, ne peut plus être considérée comme une forme d'art mineur, à moins de considérer bon nombre de musiques du monde comme faisant partie des formes d'arts mineurs, ce que peu de théoriciens oseraient faire aujourd'hui.

Si la musique peut donc occuper une fonction sans pour autant être considérée comme avilissante, elle peut également se retrouver au cœur d'un dispositif qui la dépasse, dispositif dont le but est de favoriser une nouvelle fois ce que l'on appelle l'immersion. De ce point de vue, la compréhension de la musique ne passe plus exclusivement par la compréhension de son langage, mais aussi et surtout par la prise en compte de référents extra-musicaux. Cette problématique est essentielle car elle renvoie à l'idée de la pureté en musique et à l'application de l'impureté dans le domaine du multimédia, ce que nous verrons dans le prochain chapitre. Ainsi, à l'image des concerts de multimédia, de rock, de techno ou de jazz, les paramètres de lieu et de temps favoriseront une ambiance particulière entre les différents participants (les auditeurs, mais également les interprètes), le tout pouvant aller de l'ambiance tamisée d'un club de Jazz branché au choix d'un lieu en pleine campagne lors d'une Rave, en passant par les énormes installations vidéos et pyrotechniques *du ZOO TV TOUR* mettant en vedette le groupe Irlandais U2 en 1993. La musique est ici loin d'être vécue de façon

individuelle, étant perçue comme facteur d'unification sociale à travers l'état d'esprit des participants qui influencent à leur tour la performance. De ce fait, on réalise une nouvelle fois en quoi la compréhension et le jugement de ces langages ne peut s'affranchir d'une compréhension des composantes qui dépassent l'objet musical auquel elle se rapportent.

Cette importance du public et cette revalorisation de la fonctionnalité se trouvent par ailleurs au cœur d'un nombre toujours plus important d'œuvres qui désirent continuer la tradition expérimentale sans pour autant refuser une vision plus accessible et populaire, acceptant de ce fait une conception de l'art dans laquelle le public pourrait même jouer un rôle actif.

1.3. Progrès et histoire, l'art en tant que langage :

Or, c'est ce contexte et cette importance du public qui a souvent été négligée par les différents mouvements avant-gardistes. Rappelons qu'une des raisons du déclin des avant-gardes qu'elles soient musicales ou cinématographiques a été non seulement cette réduction de l'art à une grammaire, mais également à celle plus radicale visant à considérer la progression de cette grammaire comme une fin en soi, l'idée de l'évolutionnisme. Mais si, comme il fut précisé plus haut, la nouveauté semble toujours une préoccupation d'actualité, il faut cependant réintroduire ici cette distinction entre la recherche individualiste et donc subjective de singularité et la volonté morale et objective du « aller plus loin »

(modernité) que sous tend l'évolutionnisme, car aujourd'hui, beaucoup de compositeurs rejettent souvent cette impression du « aller plus loin » au profit d'une démarche qui considère le « *plus loin* » comme « un ailleurs », comme un simple fait d'explorer d'autres voies. Et c'est cet ailleurs qui fait justement la richesse de l'art, cette coexistence entre Michael Snow et Quentin Tarantino ou encore entre François Bayle et Björk. Lesquels vont plus loin n'a que peu d'importance et la question ne se pose même plus. Il est de toute façon difficile de formuler des critères de comparaison sur lesquels pourrait s'appuyer la problématique de « l'aller plus loin ». Plus loin vers quoi ? Comment analyser dans la sphère artistique ce qu'est une amélioration, un progrès, si ce n'est en se basant sur des critères idéologiquement sélectionnés, des critères justifiant ceux qui les ont définis ?

Issue de la philosophie des Lumières, cette idée de progrès exprimait à l'origine non seulement la foi en la force de la raison pour comprendre et dominer le monde, mais visait également l'amélioration de la condition humaine à travers l'évolution des sciences et des techniques. En considérant l'obscurantisme religieux comme un stade primitif à dépasser, la notion de progrès imposait peu à peu sa conception linéaire de l'histoire, lui conférant par le fait même un sens idéologique hérité du judéo-christianisme. C'est par ailleurs sous cet étendard du progrès qu'une bonne partie de la musique moderne s'est ralliée, faisant de la recherche de nouveauté formelle son critère de qualité. Cependant, nous sommes en droit d'interroger le sens de ce terme concernant son application dans la sphère artistique, car indissociable du concept d'historicité, (on ne peut concevoir une

amélioration sans une comparaison au passé), l'idée de progrès sous-entend un point de vue particulier de l'histoire qui ne relève pas d'un postulat objectif, (contrairement à ce que les défenseurs du dodécaphonisme ont voulu faire croire), mais bien d'une position subjective et morale, d'une position idéologique. En tant que science humaine en effet, l'histoire repose sur des grilles d'analyse sensiblement différentes de celles en vigueur dans les sciences pures. Fonctionnant sur une objectivité *orientée* ou une prise en compte de sa subjectivité, l'historien doit être extrêmement rigoureux et savoir de quelle histoire il parle ou quels faits il décide de mettre valeur pour argumenter son propos. C'est par ailleurs dans ce sens que l'histoire peut très vite s'affirmer en tant qu'outil de propagande extrêmement puissant. De plus, il semble évident que le sens conféré à l'histoire ne peut totalement s'abstraire du regard de ses contemporains, l'interprétation des faits historiques restant souvent liée aux conclusions que nous recherchons à travers elle sur notre propre condition présente. Ainsi, le danger survient lorsque le lecteur ou pire, l'historien lui-même, reste totalement étranger à ce phénomène de sélection et ne crée pas la distance nécessaire entre sa conception de l'histoire et ce qu'il considère ou s'efforce de considérer comme un phénomène objectif, possédant un sens en lui-même et pour lui-même.

Plus simplement, considérons que si l'histoire a bien un cours, elle n'a en revanche aucun sens, à moins que ce sens ne vienne de soi ou de quelques individus qui essaient de le formuler pour les autres de manière idéaliste. Une des caractéristiques du dodécaphonisme, c'est justement d'avoir extrait à partir d'une lecture

évolutionniste de l'histoire une conception linéaire assimilant tonalité avec passé et atonalisme avec futur et rejetant comme inutile tout art qui ne s'inscrivait pas dans ce mouvement de réformes. En conséquence, bon nombre de compositeurs furent écartés pour ne pas avoir adhéré à une forme inspirée par le seul dépassement du passé.

Si cette foi radicale dans le progrès à travers les idées révolutionnaires avant-gardistes semble en perte de vitesse, c'est en grande partie parce qu'elle puise largement dans un contexte historique bien différent du notre. Comme le remarque Jean Jacques Nattiez, l'idéologie de l'avant-garde ne peut être pleinement comprise sans un parallèle avec le contexte politico-social de l'époque. En ce sens, l'attitude des modernes « était tout à fait parallèle avec l'attitude marxiste. Une action de caractère politique avait pour but d'instaurer un état nouveau et meilleur de la société, en rupture avec l'ordre bourgeois ou capitaliste ancien.⁵ » En effet, pour la pensée révolutionnaire, le système capitaliste était assimilé à un engrenage nous soumettant à ce que l'on peut appeler des mécanismes impersonnels, c'est-à-dire des mécanismes qui inhérents au système en question, nous conduisent à agir contre notre gré. Comme le souligne le philosophe canadien Charles Taylor, « Marx, Weber et d'autres grands théoriciens ont analysé ces mécanismes impersonnels que Weber a désigné du nom évocateur *de cage de fer*.. Et certains ont voulu conclure de leurs analyses que nous resterons tout à fait démunis devant de telles forces tant que nous n'aurons pas démantelé les structures

⁵ Circuit - revue nord américaine de musique du 20^{ème} siècle - volume1, Les presses de l'université de Montréal, p.16

institutionnelles qui sont les nôtres depuis quelques siècles, c'est-à-dire l'état et l'économie de marché.⁶ » Cette idée de révolution est à l'origine de l'idée de rupture, lorsque l'École de Vienne suivie par plusieurs générations de compositeurs tenta de s'ériger contre la « tyrannie » du système tempéré. L'objectif était de démanteler le système et de le remplacer par quelque chose de nouveau dans l'espoir d'un âge d'or futur, d'une sorte de classicisme qui ferait de ce nouveau système la norme de demain acceptée par tous.

Aujourd'hui cependant, nous n'en sommes plus là, et comble de l'ironie, l'attitude qui valoriserait un artiste en fonction de sa capacité d'anticipation consacrerait bien plus les minimalistes américains et les figures de proue du pop art que celles du dodécaphonisme dont l'influence en dehors des milieux spécialisés reste plus que limitée, même plus d'un demi-siècle après. Cette mise en retrait des considérations évolutionnistes est nettement perceptible chez les générations récentes et il semble évident que de plus en plus d'artistes composent sans cette volonté de s'inscrire dans l'histoire ou de contribuer à la changer. Ils composent pour d'autres raisons, plus personnelles, plus authentiques et adaptées à eux-mêmes. Quant aux revendications liées à l'évolutionnisme artistique, il semble aujourd'hui difficile de ne pas les considérer d'un œil suspect. L'amélioration de l'art sous-entendrait non seulement celle d'une conscience historique orientée vers un but (et non avons vu que si l'histoire a un cours, elle n'en a pas pour autant un sens objectif, sens qui, s'il était aujourd'hui imposé comme de par le passé

⁶ Taylor, Charles, *Grandeur et misère de la modernité*, 1992, p.19

serait démasqué au mieux comme un moralisme au pire comme un totalitarisme), mais également une lecture et une interprétation commune d'un phénomène historique qui est en réalité multiple. En effet, la lecture de l'histoire que peut faire un compositeur dit d'avant-garde est sensiblement différente de la lecture que peut faire un artiste pop ou de celle d'un artiste japonais par exemple. C'est pour cela que légitimer aujourd'hui sa supériorité artistique au seul nom de la nécessité historique n'a pas plus de sens que d'affirmer l'existence d'une culture musicale unique ou d'une tradition commune à tous les êtres.

Un point que j'aimerais aborder ici concerne le faux problème engendré par le rapport conflictuel entre l'abstraction et la figuration, cette dernière étant souvent considérée par les modernes comme un langage du passé. Reflexion simpliste et binaire lorsque l'on se constate qu'il ne s'agit pas d'un phénomène apparu au XX^e siècle. Guy Scarpetta remarque en effet que « l'art de Turner et l'art zen du XIV^{ème} siècle amènent à remettre en cause l'idée reçue selon laquelle l'abstraction ne serait qu'un effet des idéologies d'avant-garde. Ce qu'il faut commencer à penser : qu'il y a bien une abstraction d'avant-garde (...) mais qu'il y a aussi une autre abstraction, beaucoup plus trans-historique (...) irréductible à l'avant-gardisme celle-là.⁷ » C'est par ailleurs un phénomène de sélection historique, phénomène sur lequel je reviendrais ultérieurement, qui a probablement poussé les tenants de l'avant-garde à évacuer Turner de la liste des précurseurs de l'abstraction

⁷ Scarpetta, *ibid*, p.41

moderne. Comme le dit une nouvelle fois Scarpetta : « On voit mal pourquoi Turner ne pourrait être crédité du geste d'affranchissement (...) au moins aussi radical (*que Malevitch*). Mais d'un autre côté, il y a chez Turner une dimension à la fois métaphysique (...) et simultanément sensuelle (...) où tout autre chose se laisse voir qu'une simple anticipation de l'abstraction moderne.⁸ » De ce fait, si l'on recherche la marque singulière du siècle dernier, mieux vaut délaissé le terme d'abstraction et se tourner vers l'idée de radicalisme : radicalisme pictural lorsque le peintre russe Kasimir Malevitch en vient à peindre un carré blanc sur fond blanc (1918), radicalisme musical lorsque le compositeur américain John Cage compose une pièce de 4'33 de silence (1952).

⁸ Scarpetta, *ibid*, p.40

2. Impureté :

2.1. Considérations socioculturelles et technologiques :

La revalorisation de la sphère sensible et de la fonctionnalité dans les milieux dits sérieux nous amène aujourd'hui à reconsidérer l'idée répandue selon laquelle la grande musique ou la musique d'art va de pair avec celle de musique pure, c'est-à-dire avec celle d'une musique débarrassée de tout objet extérieur qui troublerait la singularité de son langage, celle d'un art auto-suffisant. Alors que par le passé bon nombre d'artistes expérimentaux privilégiaient la réflexion sur le médium et justifiaient la pertinence de leur démarche à travers l'utilisation abusive de termes scientifiques et spécialisés, on constate chez beaucoup d'artistes contemporains un refus de l'explication. Certains considéreront le phénomène comme une régression, un moment d'absence dans l'histoire du progrès et un coup d'arrêt au projet de la modernité, alors que d'autres y adhéreront en arguant que les générations précédentes, enfermées dans leur intellectualisme se sont elles mêmes sabordées à force de radicalisme.

Mais aujourd'hui, alors que nous vivons dans un univers saturé d'informations, toute tentative de revendications puristes (musique pure, cinéma pur etc.) sonne sensiblement comme la pensée d'un temps révolu qui ne correspond pas à notre époque. Il ne faut donc pas s'attendre à voir le phénomène d'impureté disparaître ou même se ralentir, ce qui devrait par ailleurs favoriser le

développement à plus grande échelle des arts comme le multimédia. Derrière ce glissement sociologique, on retrouve l'apparition de différentes technologies (dont l'invention du disque compact) et la mise en place de systèmes de distribution ou encore le développement plus récent des nouvelles technologies de l'information. Si l'avènement du disque compact a permis le développement d'un marché nous confrontant à toutes les cultures artistiques du monde, le développement des nouvelles technologies de l'information permet aujourd'hui, notamment grâce à l'ordinateur, de converser ou d'échanger un maximum de données en un minimum de temps, le tout avec des utilisateurs parfois situés à l'autre bout de la planète et possédant une culture ou une sensibilité complètement différente. La question de l'ordinateur en tant qu'outil de création artistique soulève une question d'ordre esthétique : celle de sa spécificité en tant que médium artistique. En effet, nous avons vu précédemment qu'une des idées maîtresses de l'avant-garde artistique consistait à interroger la pureté du médium à travers l'œuvre, le cinéma expérimental essayant de démontrer une continuité entre spécificités du médium et langage. C'est pour cela que dans certaines oeuvres comme *Wavelength*⁹ par exemple, le réalisateur cherchait à ne conserver que ce qui était exclusivement lié au médium cinématographique, supprimant tout ce qui pouvait appartenir aux autres arts (mise en scène, construction du récit etc.) Ainsi, comme le précise Scarpetta, l'avant-garde procédait d'une manière singulière, « il s'agissait moins de produire des spectacles que de procéder à un geste analytique, d'isoler les

⁹ Michael Snow, *Wavelength*, 1966

éléments auparavant homogénéisés, de les exposer dans leur nudité abstraite, de les interroger, de les pousser à la limite.¹⁰ » Mais aujourd'hui il semble de plus en plus difficile de définir les propriétés intimes d'un médium comme l'ordinateur puisqu'il est en lui-même un médium multidisciplinaire, une sorte de gigantesque instrument permettant tout aussi bien de composer de la musique, de créer des peintures ou des effets spéciaux, de monter des films ou encore d'écrire des textes.

2.2. Amnésie :

Si les conditions historiques jouaient au siècle dernier un rôle déterminant, l'artiste devant s'intégrer dans une histoire et contribuer dans un certain sens à l'améliorer, il semble que nous soyons aujourd'hui confrontés à un cas de figure non seulement opposé à cette problématique moderne, mais également très différent de celle précédente des premiers postmodernes. Par exemple, lorsque ces derniers se rapportaient aux oeuvres du passé et utilisaient la citation pour rendre leur propre contexte historique plus flou, ils étaient parfaitement conscients de l'histoire et l'utilisaient en tant qu'histoire, leur volonté étant de réfuter l'idée même de nécessité historique et de progrès. Aujourd'hui cependant, on semble plutôt pencher du côté de l'amnésie, ne citant plus les oeuvres anciennes comme autant de références anecdotiques au passé, mais bien plus comme autant de matériaux dégagés de toute signification symbolique.

¹⁰ Scarpetta, *ibid*, p.187

Cette attitude reste en un sens très proche de celle du pop art américain, une esthétique de la récupération et de la perte de référence. Comme le fait remarquer une nouvelle fois Scarpetta, l'attitude des avants gardes supposait parfois un point de vue interprétatif voire même supérieur, point de vue opposé de la vision de Warhol. Concernant les portraits de Mao¹¹ par exemple, « Ce n'était ni une vision critique ou ironique de Mao, qu'elles auraient à combattre, ni une vision positive, qu'elles auraient à défendre ; (...) Mao était simplement là, déréalisé, déréférencielisé.¹² » De ce fait, il ne peut plus y avoir de flou historique puisque tout devient « maintenant » : on récupère le passé mais le passé devient présent sans que l'on en ait toujours conscience.

À partir de toutes ces remarques, il est plus simple de concevoir la popularité de l'hybridité contemporaine, la popularité de cette volonté de mélanger non seulement les styles de cultures et d'époques différentes mais également les différents médiums eux-mêmes. Puisque toutes les musiques sont présentées sur le même pied d'égalité, (dans les mêmes magasins se côtoient les musiques du monde les musiques classiques et les musiques pops), il y a désacralisation de toutes ces cultures qui ne peuvent plus dès lors se quantifier en termes de majeur ou mineur mais plutôt en termes de différent. Le fait que les musiques de toutes les traditions deviennent à travers l'amnésie contemporaine de simples matériaux, perdant de ce fait une large part de leurs connotations historiques, favorise l'idée qu'elles ne subissent plus d'oppositions

¹¹ Andy Warhol, Mao, 1972

¹² Scarpetta, *ibid*, p.64

radicales entre elles. Ainsi, à la lueur de ces expériences de désacralisation, il semble difficile de ne pas voir en la conception pure de la musique une simple culture noyée parmi d'autres, ne possédant encore une certaine aura de supériorité que parce qu'elle est liée à une conception traditionnelle de l'art majeur.

2.3. Multitâches et multiinterprétations :

À travers la revalorisation du sensoriel, c'est également tout un nouveau rapport à l'œuvre qui est en train de prendre forme, rapport non plus basé exclusivement sur l'écoute attentive mais sur ce que l'on pourrait appeler le multitâches. Certaines présentations multimédias se rapprochent par exemple du concept d'installations, s'étalant sur plusieurs salles (ou sur une seule salle fragmentée en plusieurs secteurs comme cela est parfois le cas à la SAT¹³) et impliquant de ce fait un rapport différent à l'œuvre. Dans ce genre de manifestations, on ne vient pas uniquement pour voir et entendre mais aussi pour marcher, danser, converser avec des amis ou boire un verre, plus globalement pour réfléchir et observer tout en se divertissant et en vivant une expérience multisensorielle.

Ces réflexions impliquent au niveau de la forme une perte de la linéarité, concept que l'on retrouve au cœur des vidéo-clips. Mais pour qu'il y ait perte de la linéarité, il faut qu'il y ait la création d'un langage suffisamment abstrait pour attirer instantanément l'attention du spectateur et ce à n'importe quel moment. Dans le cinéma narratif et plus généralement dans toutes les formes faisant reposer le sens sur une histoire, le fait de « manquer des éléments » peut considérablement nuire à la compréhension de l'œuvre. Le spectateur d'un vidéo-clip en revanche procède différemment puisqu'il ne se concentre que très rarement sur les images qui défilent à l'écran, vaquant souvent à ses tâches quotidiennes tout en gardant son téléviseur

¹³ Société des arts technologiques, Montréal, Canada

allumé. Le vidéo-clip mise donc sur le fameux moment, aussi bref soit-il, au cours duquel le spectateur va lever la tête pour regarder ce qu'il entend. C'est à ce moment que ce dernier doit être accroché par une image lui donnant envie de continuer à regarder et par extension d'acheter le produit, effet que l'abstraction permet plus facilement puisqu'elle n'impose pas l'idée de linéarité et permet à l'œuvre d'être prise à n'importe quel moment. Qui plus est, la surcharge du cadre en événements dynamiques et son expression abstraite dans le temps privilégient la répétition de produits sensés être diffusés un maximum de fois sans pour autant devenir lassant au téléspectateur, ce qui pourrait être le cas avec des productions possédant une histoire bien définie et des personnages bien marqués.

3.4. Le risque du néant :

Si durant des décennies, l'art expérimental a subi la dictature de l'ascétisme et d'une moralité rejetant le sensible, il semble qu'aujourd'hui l'excès se soit déplacé dans le camp opposé, ce qui est regrettable sans toutefois être surprenant quand on connaît l'incomparable capacité humaine à fonctionner par réaction. Car si aujourd'hui, on constate que cet ascétisme semble être en totale perte de vitesse, y compris dans les milieux expérimentaux, c'est en grande partie pour être remplacé par son contraire, une esthétique de pure sensorialité, de pure participation physique et de divertissement.

Si je souscris de mon côté à une attitude visant à revaloriser le sensible dans les arts, je n'en constate pas

moins ce glissement parfois excessif amenant les arts numériques à se perdre souvent dans une rhétorique technique, cette dernière engendrant ce que Andrew Darley nomme des « jeux de surface¹⁴», une perte de profondeur et de sens au profit de la forme pure. Parfois on peut même se demander si cette esthétique froide et technique, cette esthétique que je nommerais esthétique de l'extériorité, n'atteint pas une limite qui la ferait flirter avec le néant, avec l'absence totale ou partielle de contenu. Le plus curieux cependant, c'est qu'à travers ce questionnement sur le fond et la forme, on retrouve en un sens une problématique essentielle de l'avant-gardisme et plus particulièrement du structuralisme, problématique qui vise à revaloriser l'idée d'une forme pure. En ce sens, la différence entre le structuralisme et certaines œuvres multimédias se situerait plus au niveau du concept, (la recherche de sensorialité et de divertissement prenant aujourd'hui la place d'une réflexion théorique dont la forme était le résultat), que du résultat en lui-même (la forme ascétique avait beau être opposée à la forme sensorielle, on n'en retrouve pas moins dans les deux démarches cette volonté de la forme pour la forme). C'est par ailleurs à la lumière de ces doutes que se situe ma tentative de réintroduire une dose « d'humanité » dans la dernière partie de *Me and I*, notamment à travers la présence d'un personnage bien réel, exprimant des émotions relativement claires à identifier (peur, paranoïa). Une voie d'exploration future pourrait reconsidérer l'apport de ces nouvelles technologies, qu'elles soient visuelles et sonores, à travers un travail narratif élargi, véhicule d'un sens plus substantiel dans lequel le son et les nombreuses

¹⁴ « Surface play » dans le texte original : Darley, Andrew, *ibid.*, 2000

possibilités de l'électroacoustique joueraient un rôle déterminant. La démarche de Peter Greenaway me semble de ce fait intéressante, notamment à travers des films comme *Prospero's Book* ou *The Pillow Book* qui conservent l'idée de narration tout en utilisant la puissance du numérique pour créer des effets visuels saisissants, effets cependant plus proche d'un travail pictural que d'un travail spectaculaire. Le travail semi-documentaire de la pièce *Bhârat* me semble également une voie à privilégier en ce qu'elle confronte l'abstraction et le réalisme documentaire, renouant de ce fait avec une certaine forme symbolique visant un équilibre entre l'humanisation et la technique.

Et maintenant ?

À la suite de ces réflexions, on constate que le débat engagé dans l'art expérimental sur la création d'un mode d'expression à la fois sensoriel, sensible et intelligent reste entier. Ce qui me semble cependant essentiel, c'est de briser le tabou gravitant autour des questions narratives afin de rejeter cette morale qui, aujourd'hui encore, prive bon nombre d'artistes expérimentaux de recherches beaucoup moins cloisonnées. L'expérimentation visuelle ne peut s'enfermer dans un geste institutionnel qui vise à définir clairement son champ en tant que mouvement anti-narratif. Quant à l'expérimentation musicale, elle ne peut vivre perpétuellement en rejetant le passé au non d'un ascétisme d'avant-garde par ailleurs dépouillée de son sens protestataire et devenu aujourd'hui institutionnel. Une forme d'art viable ne peut vivre sans cesse dans la réaction à une autre forme d'art qui lui serait inférieure ou supérieure. Alors, après une revalorisation de la sensorialité, pourquoi ne pas effectuer une revalorisation de la sensualité, de sentiments comme la tristesse ou la mélancolie par exemple. Des cinéastes tels Orson Welles, Akira Kurosawa et Abel Gance savaient très bien trouver ce compromis entre la découverte formelle et la profondeur du sens, la justesse de l'émotion. Des compositeurs comme Björk, Bowie, Eno, Messiaen, Pärt ou Reich ont également su associer innovations et sensualité.

Si beaucoup d'artistes avant-gardistes rejetaient cette idée, pourquoi devrions-nous le faire également ? Et si des artistes tel Boulez se sont toujours érigés contre ce qu'ils

considéraient comme un retour aux émotions quasi religieuses du passé pourquoi devrions-nous le faire également ? D'autres compositeurs, peintres ou écrivains n'avaient pas de telles certitudes. Cioran par exemple écrivait d'un ton sarcastique : « Dans un monde sans mélancolie, les rossignols se mettraient à roter.¹⁵ » Laissons lui donc le mot de la fin.

¹⁵ Émile Cioran, Œuvres, Syllogismes de l'amertume, Quarto Gallimard, 1995, p.765

Bibliographie

The American Film Institute

The American Film Institute desk reference - The stonesong Press and the american Film Institute (2002)

Asher, Steven & Pincus, Edward

The filmmaker's handbook - Penguin Putnam Inc.(1999)

Breschand, Jean

Le documentaire, l'autre face du cinéma - Cahiers du Cinéma/CNDP coll. Les petits cahiers (2003)

Chion, Michel

L'audio-Vision - Nathan Paris (1990)

Chion, Michel

David Lynch - Éditions de l'étoile/ cahiers du cinéma (2001)

Cioran, Émile

Syllogismes de l'amertume - Oeuvres - Quarto/Gallimard (1995)

Cioran, Émile

Entretiens, Arcades/Gallimard (1990)

Circuit

Qu'est ce que le postmodernisme musical ? - Circuit - revue nord américaine de musique du 20ème siècle volume1, Les presses de l'université de Montréal (1991)

Darley, Andrew

Visual Digital Culture - Routledge (2000)

Desroches, Monique & Guertin, Ghyslaine

Regards croisés de l'esthétique et de l'ethnomusicologie - Protée (1997)

Ferry, Luc

Le sens du beau - Librairie generale francaise, Le livre de poche / biblio essais (2001)

Gann, Kyle

American music in the twentieth century - Schirmer Books (1997)

Huygue, René

Sens et destin de l'art - Flammarion (1985)

Joly, Martine

Introduction à l'analyse de l'image - Nathan Paris (1993)

Katz, Steven D.

Film directing, cinematic motion - Michael Wiese production (1992)

Katz, Steven D.

Film directing, Shot by shot - Michael Wiese production (1992)

Labarrère, André Z.

Atlas du cinéma - Fayard (2002)

Le Diberdier, Alain

L'interactivité, Nouvelle Frontière du Cinéma - Les Cahiers du Cinéma (1996)

Le Grice, Malcolm

Experimental Cinema in the Digital Age - British Film Institute (2001)

Lipovetsky, Gilles

L'ère du Vide - Folio Essais (1983)

Lyotard, Jean F.

La condition postmoderne - Les éditions de minuit
(1979)

Pinel, Vincent

Le montage, l'espace et le temps du film - Cahiers du
Cinéma/CNDP coll. Les petits cahiers (2001)

Rees, Al

A history of experimental film and video - The British
Film Institute (1999)

Reighley, Kurt B.

Looking for the perfect beat - MTV books/Pocket books
(2000)

Reiss, Steven & Ayeroff, Jeff

**Thirty Frames Per Second: The Visionary Art Of The
Music Video** - Harry N. Abrams, Inc (2000)

Rush, Michael

New Media in late 20th century art - Thames & Hudson
(1999)

Scarpetta, Guy

L'Impureté - Figures / Grasset (1983)

Sicko, Dan

Techno rebels - Billboard books (1999)

Silcott, Mireille

Rave America - ECW Press (1999)

Sim, Stuart

Derrida and the end of history - Icon books Ltd (1999)