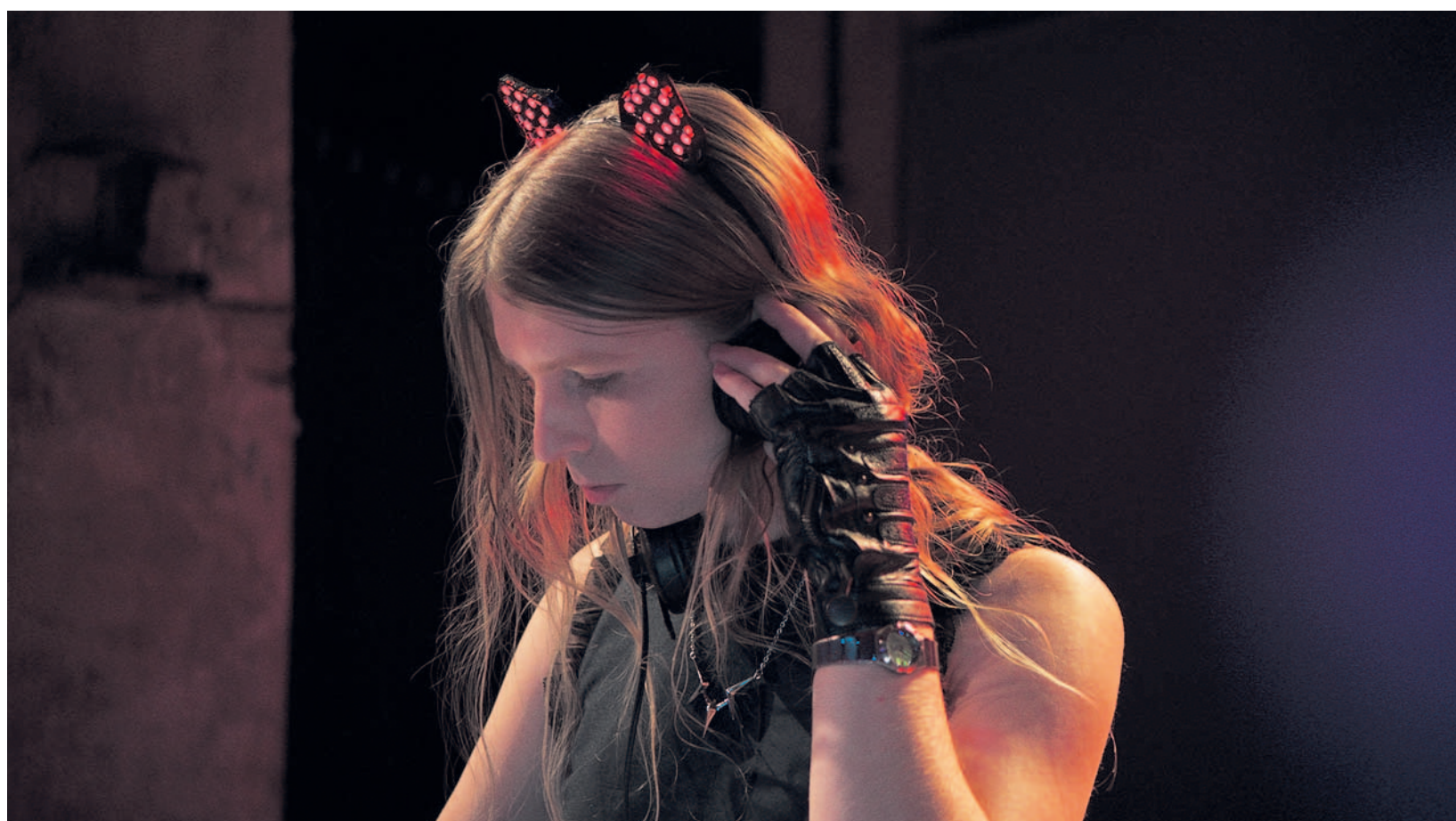


Il est des sons qui s'oublient trop vite – la voix de nos disparus – et d'autres qui nous irritent – la craie qui crisse sur l'ardoise ou le couteau sur l'assiette, pour ne parler que de bruits anodins. Il est des silences qu'on ressent si pleins de bruits qu'ils nous sont insupportables et que nous les noyons dans une musique de fond, dans le son d'une radio allumée en continu... Il est des silences et des musiques qui nous emplissent le corps et l'esprit tel un fluide sans contrainte aucune... Chaque personne a sa propre histoire sonore. De plus en plus d'artistes, quel que soit leur domaine, prennent en compte cette dimension. En 2023, en Valais et à Genève, deux biennales naissaient pour mettre en valeur leur travail. Leur fréquentation a été nourissante. *La Couleur des jours* leur ouvre largement ses pages pour une deuxième édition.

Le Valais, chambre d'échos pour les arts du son

Les sons s'écoulent, mais aussi se regardent, se mangent, se marchent, se dansent, s'imaginent... C'est cette variété d'expériences que permet le deuxième millésime de la Biennale Son. Peut-être les cascades alpines amplifieront-elles les craquements de plus en plus inaudibles des aurores boréales du Grand Nord, que fanfares valaisannes et rituel choral polynésien se feront écho, ou qu'on vivra avec autant de plénitude le silence d'un lieu, une réinterprétation de Schumann ou une longue nuit de musiques électroniques.



Pauline Boudry et Renate Lorenz, *Always Night*, 2025. Installation vidéo 2 canaux, 25'. Performance : Chelsea Manning. À la Ferme-Asile, Sion.

ÉLISABETH CHARDON

Nous ne suivrons pas une sorte de parcours idéal. Il s'agit plutôt de témoigner de la diversité des préoccupations et des approches impliquées par la question sonore, telle qu'elle se déploie trois mois durant. Plus longue, tout aussi dense qu'en 2023, la Biennale Son 2025 donne du coffre au nouveau rendez-vous valaisan et ne seront cités ici qu'une poignée d'artistes. À nouveau, si l'ancienne centrale hydroélectrique de Chandoline, à Sion, est l'adresse principale, d'autres lieux et d'autres institutions culturelles, à Sion également et de Martigny à Sierre, de Mauvoisin à Lens et Ayent, participent de manière très active avec diverses expositions, concerts et performances. Jean-Paul Felley, directeur de la Biennale, s'est associé, cette fois, au chercheur et programmeur français Maxime Guitton pour concevoir la manifestation.

Nous verrons que, si l'ouïe est privilégiée, ce n'est pas au détriment de la vue, du

toucher et de toutes nos autres capacités à être en lien avec le monde, et avec nous-mêmes. Puisqu'il est question de sens, il est question d'expérience, celle de la visite de l'exposition, de l'écoute d'un concert, de la fréquentation d'une installation ou d'une performance... Autant de rencontres qui peuvent être plus que des parenthèses dans notre vie. Si l'art ne change pas le monde, il change cette part du monde que nous sommes.

Cette expérience de l'art est même le sujet de certaines œuvres, comme l'installation vidéo *Always Night*, de Pauline Boudry et Renate Lorenz. Produite pour la biennale, celle-ci est à vivre dans la grange de la Ferme-Asile, à Sion. Les deux artistes ont travaillé avec Chelsea Manning, analyste militaire devenue lanceuse d'alerte. Ses dénonciations des exactions de l'armée étatsunienne lui ont valu de subir près de huit ans de prison, une coercition parfois extrême pendant laquelle elle mènera une grève de la faim et fera des tentatives de suicide. Et pendant laquelle elle procédera à sa transition de genre – elle est depuis engagée aux côtés

des jeunes transgenres. C'est en dj, toute en liberté et en légèreté, jouant un set dans la salle vide du club berlinois SchwuZ, premier club queer d'Allemagne, qu'elle est ici montrée. Les engagements de Chelsea Manning, leur consistance, leur courage, semblent portés par la fluidité de la musique dans ce lieu fait pour accueillir, rassembler, soulager. Dans une courte vidéo proposée en contrepoint, elle prend aussi la parole, expliquant comment la musique lui a permis, en prison, de transcender son inconfortable situation, pas seulement dans la survie mais dans la célébration de cette survie.

*Une puce j'ai dedans l'oreille, hélas
Qui de nuit et de jour me frétille et me mord
Et me fait devenir fou.
Nul remède n'y puis donner, je cours de là,
Retire-la moi je t'en prie.
O toute belle, secours-moi.*

Ce sont là les paroles d'une chanson du XVI^e siècle que Raphael Stucky a trouvée dans un livret de chants utilisé par son père dans les années 1970 alors qu'il faisait partie d'une chorale et chantait pour les détenus

du pénitencier de Sion. Qui eux n’avaient le droit ni de chanter, ni de siffler, taper ou communiquer avec leurs voisins. Raphael Stucky fait aujourd’hui partie des artistes qui exposent dans ce pénitencier depuis longtemps reconverti pour la culture. Il propose à chacun-e de repartir avec la partition. Dans sa composition graphique, les portées sont posées sur d’autres sans notes, simple grillage nu.

Il est aussi question d’enfermement, et de bien d’autres tourments, dans la vaste installation *Earwitness Inventory*, également visible au Pénitencier. Cet « inventaire pour témoin auditif » se compose de 95 objets, collectés ou fabriqués sur mesure par Lawrence Abu Hamdan pour recréer un son spécifique et récupérer une mémoire acoustique afin d’apporter, dans un processus juridique, un témoignage, une preuve sonore. L’artiste jordanien a développé ces techniques forensiques en collaborant avec des ONG comme Amnesty International.

La mémoire, la trace, tout ce qui a trait au passage du temps donne aux artistes sujet à exploration. C’est le cas avec *Invisible Landscape*, série de propositions de Soundwalk Collective, soit l’artiste contemporain Stephan Crasneanski et le producteur Simone Merli. *Mercredi 12 sep. 2012* est une installation sonore conçue pour le grand hall et la salle de contrôle de la centrale de Chandoline, vue comme un lieu symbo-



Annika Kahrs, *Les Fanfares* (2025, 22’). Courtoisie de l’artiste & Produzentengalerie Hamburg

L’artiste explore les liens historiques entre fanfares valaisannes et partis politiques dans un film, tourné dans la salle du Grand Conseil, qui ouvre sur des enjeux plus larges et plus actuels. Elle a aussi réuni des archives dans un journal, à disposition du public.

lique de l’exploitation de l’énergie fournie par les glaciers, aujourd’hui en voie de disparition. Grandiose évocation des périls que vivent nos écosystèmes, ce voyage de trois quarts d’heure mène du Groenland au désert chilien d’Atacama. Sur le chemin, des enregistrements réalisés dans ces lieux, l’ambiance façon cathédrale de glace d’un feedback de guitare de Jim Jarmusch, la

voix de Willem Dafoe lisant, tel une élégie, l’index des écrits de Rachel Carson, biologiste marine et pionnière de l’écologie militante, un chant de deuil, hommage à la Terre-Mère entonné par Natalia Lafourcade, ou encore la voix de la musicienne Anika lisant T. S. Eliot :

*This is the way the world ends
Not with a bang but a whimper*

C’est aussi dans des textes de Rachel Carson qu’ont été puisés les mots déployés sur les vitres du Grand Hall, dans une police de caractères créée par le graphiste François Rappo et baptisée Chandoline.

L’installation *Jeudi 13 sept. 2022 Rolle* est réalisée à partir du premier film de Jean-Luc Godard, *Opération Béton* (16’47”), tourné en 1954 sur le chantier du barrage de la Grande Dixence, qui alimentera Chandoline. Le son est remplacé par un mix de voix du cinéaste tirées de ses archives. Et une composition enveloppe l’espace, conçue à partir de prises de sons réalisées à Rolle par Stephan Crasneanski les derniers jours de la vie de Godard : vent sur le lac, bruits du port...

De drôles de machines, intrigantes, bricolées ou plus sophistiquées, sont parfois conçues par des artistes. On en découvrira plus d’une dans cette biennale. *Pluviophonie*, une installation de Basile Richon et Rémy Bender, est alimentée par l’eau de pluie qu’elle stocke. Ses modules utilisent un système hydropneumatique pour produire des sifflements, un nouvel écosystème sonore. Eric Hattan utilise aussi l’eau pour faire de la musique, avec un humour décalé. Un volume d’eau est libéré à intervalles réguliers au sommet d’une tour de seaux en aluminium qui fonctionnent comme des caisses de résonance, chaque séquence évoluant en ruissellement, puis en notes discrètes. *Tour de S(i)on* – ou



Lawrence Abu Hamdan, *Earwitness Inventory*, 2018. Vues de l’exposition Lawrence Abu Hamdan. Aux frontières de l’audible au Frac Franche-Comté, novembre 2023-avril 2024. Photographie Blaise Adilon



Earwitness Inventory

L’installation de Lawrence Abu Hamdan comprend en tout 95 objets, collectés ou fabriqués sur mesure par l’artiste pour recréer un son spécifique. Il s’agit de rendre concrets et le plus précis possible des témoignages de victimes basés sur la mémoire sonore.

Sur les cartels animés qui font partie de l’exposition apparaissent certaines des histoires liées à ces objets. On y apprend que, dans ce lieu de rétention terrible qu’a été la prison syrienne de Saydnaya, « le bruit des portes n’était pas seulement utilisé pour semer la peur », les détenus l’utilisaient « comme un sonar, un dispositif d’écholocation qui les aidait [...] à localiser la position des gardiens. Le récit complet de Salam sur le bruit des portes des cellules nous a permis d’estimer le nombre de cellules utilisées dans son aile et a été l’un des nombreux détails qui ont permis à Amnesty d’estimer le nombre de prisonniers incarcérés à cette époque. »

Lawrence Abu Hamdan relaie le témoignage de Salam : « Chaque porte de cellule – et il y avait dix cellules dans notre aile – avait un son unique, et nous mémorisions ces sons pour savoir quelle porte de cellule était ouverte. [...] Après quelque temps, nous avons appris à reconnaître le son distinctif de chaque porte. Ainsi, lorsque les gardes ouvraient une

porte au hasard, nous savions, par exemple, qu’il s’agissait de la porte numéro trois, grâce au grincement particulier des charnières ou au “tak” émis par la serrure. Certaines portes émettent un son rauque. »

La réaction d’un autre détenu, Samer, à un claquement de porte qui résonnait comme dans « un vaste espace caverneux avec un plafond de 35 mètres de haut, alors que le plafond de l’espace réel en question était de 4 mètres » a été particulièrement surprenante et terrible : « Ce son était présent à Saydnaya ; c’était exactement le même son, non pas celui de la porte, mais celui des tranches de pain tombant sur le sol à l’extérieur de ma cellule. D’après la puissance du son, je pouvais dire s’il s’agissait de 5, 8, 10 ou 20 tranches. » Lawrence Abu Hamdan a alors testé des chutes de paquets de pain arabe sur le sol, ce qui lui a confirmé « ce qui est écrit dans les lois de la physique, à savoir que même 20 tranches de pain tombant sur le sol ne pouvaient pas produire un son aussi fort. Cependant, ce n’étaient pas les lois de la physique qui étaient à l’œuvre ici : la conviction totale de Samer que c’était exactement le bruit de l’arrivée de la nourriture m’a fait comprendre que nous ne parlions pas de l’intensité du bruit, mais, sans le vouloir, de l’intensité de la faim. »

Erratum musical

En 2013, l'artiste Pierre Leguillon fonde dans son appartement bruxellois le Musée des erreurs. C'est-à-dire le stockage, essentiellement dans ses placards de cuisine, d'une collection d'imprimés, tels que cartes postales, affiches, pages de magazines, photos d'exploitation de films, et d'autres objets de peu de valeur, la plupart fabriqués en série.

Certains sont signés, d'autres anonymes. L'enjeu est ailleurs. Ces objets, d'autant plus dans leur accumulation, questionnent la place de l'art et des artistes dans nos sociétés, alors que ceux-ci sont disséminés à tout va dans des publicités et sur les réseaux sociaux, souvent sans légende, ou alors avec des attributions erronées. Le Musée des erreurs ironise sur ces déclassements, tout en y participant à sa façon en invitant visiteuses et visiteurs à prendre leur place dans le phénomène, libérés des couches de médiation qui

finissent par les séparer des œuvres plutôt que de leur ouvrir le chemin vers elles.

Car le Musée des erreurs a une vie itinérante, un peu comme les cirques, et se joue et rejoue dans des expositions qui ont lieu généralement dans de vrais musées et centres d'art, ou encore dans des ouvrages (*The Museum of Mistakes*, Edition Patrick Frey, Zurich, 2020).

À Martigny, puisqu'il s'agissait de participer à la Biennale, c'est sa section musicale qui a été privilégiée, sous le nom d'*Erratum musical* (d'après une formule de Marcel Duchamp). Outre des objets tirés des placards bruxellois, l'exposition-installation s'enrichit d'autres objets du même type et d'œuvres empruntées au Centre Pompidou et au Musée du Son/Fondation Guex-Joris, situé dans les combles du Manoir de la Ville de Martigny. Et c'est toute la maison, qui est ainsi investie, et même très investie.

Parmi les événements en lien

Pierre Leguillon et Pierre-André Perrin, directeur du Musée du Son à Martigny, proposent une séance d'écoute de 78 tours sous le kiosque à musique, dans le parc du Manoir. Sur des gramophones, on pourra ainsi écouter le vent et la pluie, un groupe de chiens interprétant un boogie-woogie, Rufus le sifflleur, des chants d'oiseaux... et aussi Erik Satie et Cathy Berberian.

samedi 6 septembre à 15h
manoir-martigny.ch



Ces trois assemblages de documents ont été réalisés par Pierre Leguillon pendant la préparation de l'exposition.



Camille Llobet, *Moraine*, 2025.
vidéo, 12'04"
À voir à la Centrale, Sion

Jusqu'au 5 octobre, l'artiste expose aussi *Glacier noir* (2025), une série de photographies grand format autour des formes glaciaires en mutation, au barrage de Mauvoisin. Ce projet curatorial de Jean-Paul Felley s'accompagne d'un ouvrage (Roma publications). La vidéo *Glacière* (2025, 9'57"), exploration visuelle et sonore d'une grotte glacée menée avec les guides Laurent Bibollet et Victor Lapraz, est visible au Musée de Bagnes.

Chasse s'eau est le fruit d'une collaboration avec l'architecte et musicien Oliver Senn.

La cithare de Capivacci, installation d'Anne Le Troter, se réfère au médecin Hieronymus Capivacci qui, au XVI^e siècle, proposait à ses patient-e-s de croquer dans les cordes d'une cithare pour évaluer leur surdité, grâce à la conduction osseuse. À son tour, l'artiste propose au public entré dans son salon végétal de mordre dans des brindilles métalliques pour écouter, grâce à cette conduction, les étonnantes pédagogies poétiques de ce savant et d'autres spécialistes de la morsure aussi surprenants que Guignol, Jimi Hendrix, ou Laurie Anderson. Et quelques vampires...

Ce sont d'autres capacités méconnues ou non investies de notre corps dont il est question dans la performance proposée par Camille Lacroix, *Transformateur des-*

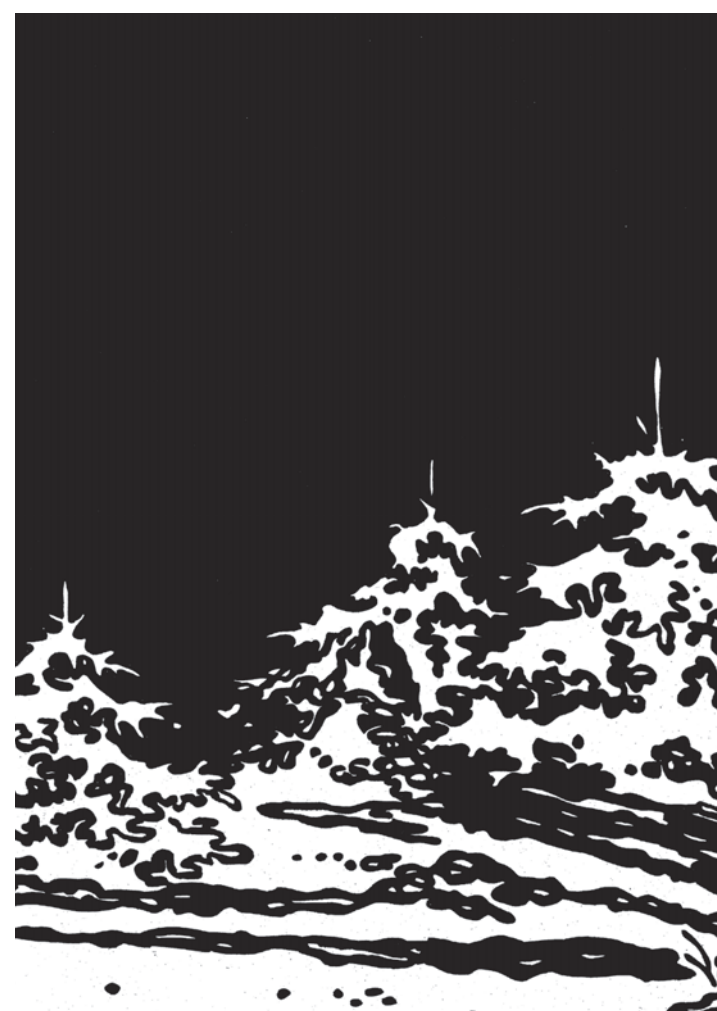
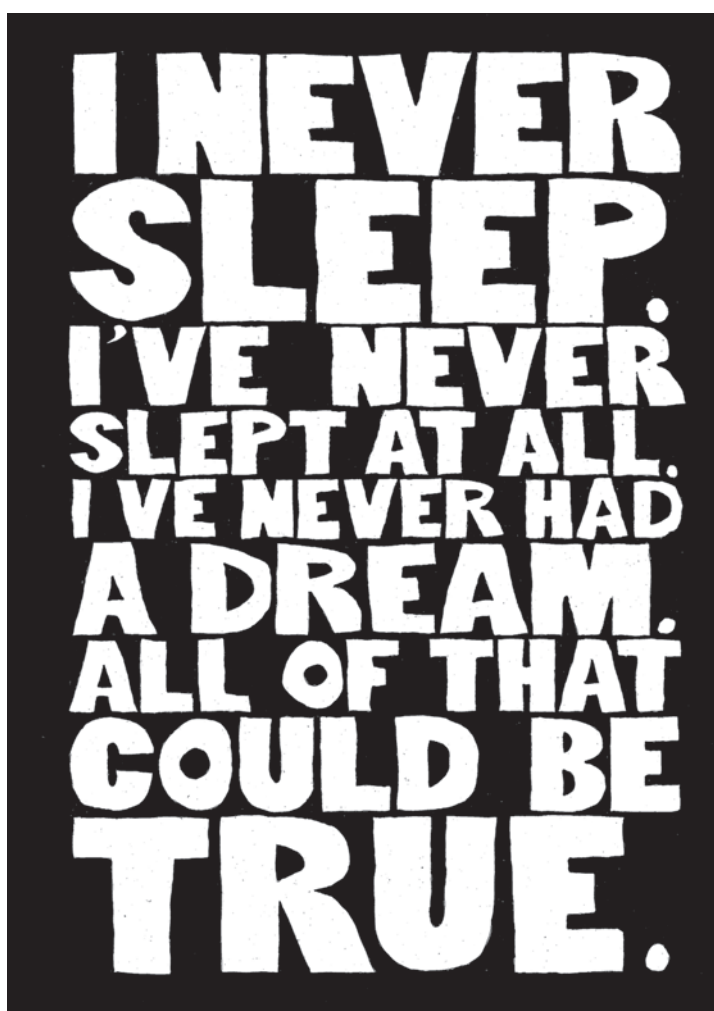
tiné à utiliser les petites énergies gaspillées (samedi 25 octobre à 19h à la Centrale). Sur des socles, trois performeuses sont couplées à d'étranges dispositifs sonores destinés à récupérer leurs énergies gaspillées. L'œuvre, qui se moque des fantasmes de haute performance, tant physique que technologique, de notre époque, est inspirée d'un texte où Marcel Duchamp énumère des manifestations corporelles (poussée des cheveux, chute des larmes, éternuement, etc.) comme sources d'énergies.

Les thématiques du corps se retrouvent dans d'autres recherches artistiques, où l'on est plus directement placé face aux enjeux. Les alpinistes confrontés aux paysages issus de la fonte accélérée des glaciers doivent intégrer de nouvelles postures, de nouveaux rythmes. La vidéo *Moraine*, de

Camille Llobet, a été filmée aux alentours de la Mer de glace. Sur des sols pentus, mélange d'argile, de limon, de sable, de cailloux et de rochers non stabilisés, Sarah et Laurent, deux guides de haute montagne, sont à l'écoute de leurs sensations, en constante recherche d'équilibre. Image et son captent la montagne et la chorégraphie qu'elle impose.

La marche et son mouvement si fondamental sont au cœur de *Rhapsodie Smiley*, performance jouée par Marie-Caroline Hominal dans la grande halle de la Centrale (samedi 27 septembre à 19h). Elle rend hommage aux rhapsodes, interprètes qui allaient de ville en ville déclamer les épopées d'Homère et autres auteurs grecs, et elle explore notre rapport aux émotions, qu'on signifie aujourd'hui par ces emojis, banalisation des masques du théâtre grec.

Parmi les différentes présences de Vincent Barras dans la biennale, deux sont très incarnées. *Corps entiers* est une performance conçue et réalisée avec la danseuse Caroline de Cornière, formulation du désir, utopique, de dire tout le corps, par le corps lui-même, c'est-à-dire par le langage de la danse, nourri par la mémoire du corps de la danseuse, et par le verbe, dans une conférence où le médecin et historien de la médecine qu'est Vincent Barras livre dans un discours organisé en temps réel, sans aucun support, tout ce qu'il peut dire du corps, de ses parties, de ses fonctionnements (dimanche 26 octobre, de 12h à 18h à la Centrale). L'autre moment sera l'interprétation, de la tombée du jour à l'aube, d'*Empty Words*, œuvre radicale de John Cage, dont il est question en page 30.



Pages extraites de Ugo Rondinone, 1998, 1998.

Au milieu de la crise du sida, la société occidentale s'effraie et devient homophobe. Ugo Rondinone réagit à cette ostracisation en créant le personnage d'un artiste gay, toxicomane et aux mœurs légères, qui vit à Zurich et s'appelle Ugo. Il écrit et dessine, de 1992 à 1998, cinq journaux intimes de cet Ugo fictif. Pour la Biennale Son, la version audio de 1998 s'écoute à la Centrale et s'accompagne d'une nouvelle édition du journal de cette année-là, tiré à 300 exemplaires et coédité par la Biennale et Kapa Books.



Christian Marclay, photographié par Catherine Cérésolle. 8 juin 1989, Dolce Vita, Lausanne.

Une biennale organique

Sur cette image, on voit Christian Marclay en pionnier du *turntablism*, créant sa propre musique à partir de différentes platines et de disques rayés, abrasés, scotchés... Nous sommes à la Dolce Vita de Lausanne, le 8 juin 1989. Ce soir-là, le groupe Fist of Facts était en concert. Le cliché fait partie de l'exposition de photographies de Catherine Cérésolle mise en place par Maxime Guitton à la Grenette de la Ferme-Asile.

Avant de photographier les concerts en Suisse, Catherine Cérésolle a commencé par documenter, souvent de l'intérieur, les scènes musicales underground new-yorkaises des années 1980, et Christian Marclay est plus d'une fois présent dans ses images. Elle est décédée en 2022. Dans un des émouvants podcasts de la série *Accordages* menée pour la biennale par Arnaud Laporte, voix de France Culture, son mari Nicolas raconte quelle a été leur vie là-bas, où il est devenu ingénieur du son, où ils ont participé à la production de disques, de cassettes, de fanzines, qu'on pourra aussi découvrir dans l'exposition à la Grenette de Sion... Il se souvient notamment avoir présenté Christian Marclay aux membres de Sonic Youth, tous ayant fait partie des repas que le jeune couple vaudois organisait dans son appartement. De retour en Suisse, Catherine et Nicolas Cérésolle serviront de lien entre des clubs comme la Dolce Vita et la scène new-yorkaise.

Ce sont des musiques de la scène no wave et punk des années 1980 à New York photographiée par Catherine Cérésolle qui nourriront le Listening Bar ouvert à la Grenette par Lauren Tortil le 30 septembre, jour du vernissage. Dans cet espace intimiste, à l'éclairage tamisé, inspiré des bars pour audiophiles du Japon, l'artiste se fait barmaid et invite à déguster un cocktail, le son du shaker troublant à peine celui de sa sélection musicale.

C'est aussi ce jour que sera verni le vinyle de Christian Marclay issu d'un enregistrement public et performatif qui a eu lieu le 22 septembre 2023 à Chandoline, dans le cadre de la première biennale. Des conduites forcées dans lesquelles, pendant sept décennies, l'eau a chuté des montagnes à la plaine pour alimenter les turbines de l'usine, l'artiste avait fait un instrument de musique géant pour un moment unique.

Quatre œuvres de Christian Marclay – *Looking For Love*, *Record Players*, *Ghost (I Don't Live Today)* et *Telephones* – forment par ailleurs le premier des treize «bouquets film/vidéo» formés par Maxime Guitton, visibles à la Centrale et qui ponctueront toute la biennale. Un programme où l'on retrouve des pionniers suisses et internationaux (Geneviève Calame, les Vasulka, Robert Cahen...), mais aussi Jeremy Deller, Louis Henderson ou Jenny Brady.

Biennale Son
du 30 août au 30 novembre

samedi 30 août
vernissage public, de 11 h à 18 h
accès libre aux 14 lieux d'exposition
de la Biennale, de 11 h à 18 h
Rendez-vous artistiques
tout au long de la journée

À Sion: La Centrale (Usine de Chandoline),
Le Pénitencier, La Grange de la Ferme-Asile,
La Grenette de la Ferme-Asile, Musée d'art
du Valais, Lemme, ...
Manoir de la Ville de Martigny
Musée valaisan des Bisses à Botyre (Aynt)
Fondation Opale, à Lens
Musée de Bagnes et barrage de Mauvoisin
D'autres lieux encore sont investis
pour des événements ponctuels

Programme complet sur
bienneson.ch

Empty Words, œuvre du compositeur nord-américain John Cage, fut écrite entre 1973 et 1975. Elle paraît pour la première fois en 1979 dans le recueil éponyme *Empty Words: Writings '73-'78*. Elle est à la fois texte et partition. Sa réalisation, pour voix seule, dure environ douze heures, commencée à la tombée de la nuit, achevée lorsque l'aube paraît.

a eolsstr eu rSp
dsbyM h n l re R s ny

n pr tt Tk sn r ndl llth ksshd
e inat tnthrn ts oe iai twsh. M es o rm

ck tl hchm eihe
eo
re y r
Stro thndB e

a e kP. M. Tho e
rse h u ca i
i s, s r
ing ymbf Chdh llk
n o n
stwn r dyd ntly,
thhtlytr a n
a
u
e

du vendredi 26 septembre à 19h20
au lendemain à 7h24

Bruit, musique, parole et silence, des manières de questionner le son

Invité – il se demande encore pourquoi – à concevoir une soirée pour la deuxième édition de la Biennale Son en Valais, Bernard Blistène suggère ici quelques pistes incongrues et sonores, cela va sans dire. Extraits de notes pour que, selon l’adage Fluxus, « le son entre en action(s) ».

BERNARD BLISTÈNE

1 Imaginer, avec l’aide de Marcel Duchamp, « un robinet qui s’arrête de couler quand on ne l’écoute pas »

« Parmi nos articles de quincaillerie paresseuse, nous recommandons *Un robinet qui s’arrête de couler quand on ne l’écoute pas* ». Un aphorisme et l’idée d’une robinetterie paresseuse. Une phrase à tout le moins énigmatique. Un canular, diront certains ! Un peu plus, si vous voulez m’en croire.

Je résume : Marcel Duchamp publie une suite d’aphorismes au contenu pour le moins surprenant. Il s’intéresse aux fluides et aux liquides. À ce qui coule et fait couler : beaucoup d’encre, ça va de soi, mais aussi de multiples flux. Souvenez-vous de *Fontaine*, ready-made signé R. Mutt en 1917 et de ce que Duchamp appelle « le robinet de mots » qui en découle : « Je suis un grand ennemi de l’écriture critique car je ne vois dans ces interprétations [...] que l’occasion d’ouvrir un robinet de mots [...] Et ceci m’amène à dire qu’une œuvre est faite entièrement par ceux qui la regardent [...] et la font survivre par leurs acclamations et même leur condamnation. »

Je reviens audit aphorisme : « Un robinet qui s’arrête de couler quand on ne l’écoute pas ». Et tentez d’imaginer ce que vous entendez : de l’eau qui coule et qui vous indiffère si vous n’y prêtez guère attention. Ou encore, un ustensile – en l’occurrence, un robinet dont la fonction est annihilée dès lors que vous y êtes indifférent. Ces aphorismes duchampiens feignent de n’être que des blagues qui dissimulent leurs lots de complexité : nos yeux et nos oreilles, etc. A priori du non-sens ou plutôt une polysémie de sens, où tout est en émoi et même une forme de paresse...

« Un robinet qui s’arrête de couler quand on ne l’écoute pas » : une fonction anéantie dès lors que vous n’en captez plus le sens. Qu’est-ce qu’un robinet sans eau ? Une histoire sans parole ? Une *coupure* ? Qu’est-ce qui attire l’attention, tel le bruit de ce doux filet d’eau (poétique) ? L’interprétation est ouverte. Elle est à « haut débit ».

2 S’entendre, avec le soutien amusé d’Eugène Ionesco, sur « un dialogue de sourds »

Je continue sur le « dialogue de sourds » de Ionesco. L’expression est de lui. Elle m’amuse.

Tel un avertissement à *Notes et contre-notes* que Ionesco publie chez Gallimard en

1991, l’auteur précise : « En réalité, j’ai surtout combattu pour sauvegarder ma liberté d’esprit, ma liberté d’écrivain. Il est évident qu’il s’est agi, en grande partie, d’un dialogue de sourds, car les murs n’ont pas d’oreilles et les gens sont devenus des murs les uns pour les autres : personne ne discute plus avec personne, chacun voulant de chacun faire son partisan ou l’écraser [...]. L’œuvre d’art doit contenir en elle-même, et cristalliser, une plus grande complexité des débats dont elle est la réponse ou l’interrogation plus ample. »

Quand on parle de son, on ne saurait oublier les sourds. C’est une question de respect. Je ne sais pas si Ionesco y a pensé. À vrai dire, j’en doute mais je saisis la balle au bond car le théâtre de l’absurde n’en est pas à une équivoque près. Or, un dialogue de sourds est une expression idiomatique qui pointe une discussion impliquant généralement deux interlocuteurs, qui ne se comprennent pas ou ne s’écoutent pas l’un l’autre en pensant qu’ils conversent ensemble d’un même thème. J’aime cette expression car, en fin de compte, un dialogue de sourds, c’est du bruit qui ne dit rien ou du moins qui dit qu’il ne dit rien que l’autre entende. Songez au proverbe : « Il n’est pire sourd que celui qui ne veut pas entendre » !

3 Se demander, avec Joseph Beuys, si « le silence de Marcel Duchamp n’est pas surestimé »

La phrase est connue. À ne rien dire, Duchamp devenait encore plus encombrant pour celles et ceux qui voulaient l’entendre parler.

Comme le plasticien et irréductible commentateur Marc Vayer le souligne : « M.D. est tout en retenue, il prend les choses avec recul, sa parole est pondérée, elle est “d’or”, il semble se mettre en retrait, il travaille dans le calme d’une cellule-atelier, c’est un maître artisan aux gestes mesurés et précis, sa critique sociale, permanente, est synthétique. J.B. – tout au contraire – est tout en gestes et en paroles cascading, il plonge dans la mêlée des controverses, il interagit en direct avec autrui, l’espace public est son atelier, sa critique sociale est frontale et immédiatement agissante. Cette opposition de “styles” ne doit pas masquer, recouvrir tout ce qui cependant rassemble Joseph Beuys et Marcel Duchamp. Il faut dire que Joseph Beuys ne nous a pas aidé à le rapprocher de Marcel Duchamp au sens où il a joué lui-même avec une éventuelle opposition, en produisant la performance *Le silence de Marcel Duchamp est surestimé*. »

Beuys avait intitulé une action *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet* (« Le silence de Marcel Duchamp est surestimé », 1964), dénonçant – Beuys et la morale – le feint effacement de Duchamp sur la fin de sa vie. Bien que complice de Fluxus, Beuys n’avait peut-être pas perçu la

continuité subversive du « Grand Transformateur ». Il semblait réprouver chez lui une espèce de dandysme démobilisateur et « n’imaginait pas pour son compte l’art comme autre chose qu’un geste joint à la parole – qu’il avait facile – dans le but de convertir, de convaincre et de réformer » (*Encyclopædia Universalis*).

Lors de cette action, Joseph Beuys portait son uniforme d’artiste : jeans, veste et chapeau de feutre. Il utilisa sa peinture *Braunkreuz* mélangée à du chocolat pour inscrire la phrase sur une plaque, en allemand. L’action fut diffusée en direct à la télévision allemande. Beuys nous avertissait : pouvions-nous nous laisser abuser par celui qui esquivait sa responsabilité d’artiste à s’engager sur le plan social et politique pour se consacrer aux échecs ? Beuys s’en prenait au silence et rétorquait en faisant du bruit... Car Beuys ne cesse de faire du bruit tout en étouffant le son (d’un piano ou d’un violon).

Bien qu’il continue de se définir comme un sculpteur, Beuys touche à toutes les pratiques qu’il explore au gré d’interventions polysémiques et polyphoniques. *Infiltration homogène pour piano à queue* (1966), dont le titre complet est *Infiltration homogène pour piano à queue, le plus grand compositeur contemporain est l’enfant thalidomide*, offre un parfait exemple de la manière dont l’artiste sort totalement du cadre et des médiums habituels, jusqu’à introduire le vivant par la présence d’oies caquetantes au milieu de l’action.

Voyez (et entendez) ! Le 28 juillet 1966, au cœur de la Kunstakademie où il enseigne à Düsseldorf, se produisent le vidéaste Nam June Paik (1932-2006) et la violoncelliste Charlotte Moorman (1933-1991), deux membres Fluxus dont Beuys est proche. L’artiste s’invite. Il interrompt leur concert et introduit le piano à queue dans sa gangue de feutre. Beuys coud alors publiquement l’une des croix. Il dépose ensuite au pied du piano deux petits jouets mécaniques d’enfant : un canard et une ambulance. Puis il réalise sur un tableau noir une suite de schémas et d’inscriptions. Parmi les mots mis en exergue, « souffrance », « son », « chaleur ». Ces termes soulignent les notions clés de la démarche de Beuys, comme la blessure et la guérison, les flux et échanges d’énergie. Il multiplie les mentions de la condition des enfants thalidomides et écrit enfin en lettres capitales : « La musique des temps révolus introduite dans la chambre de l’enfant thalidomide l’aide-t-il ? »

Car Beuys – grand communicateur et communiant – ne cesse d’émettre ou de faire émettre des sons : son de sa voix expliquant la peinture à un lièvre mort (1965), son des cymbales de l’action *Titus-Iphigénie* au Theater am Turm à Francfort, le 30 mai 1969, etc. Beuys dit vouloir « donner l’alarme ». Il invente avec Fluxus et après lui, une forme d’anti-théâtre où l’espace de l’art est l’espace où l’artiste émet des messages, se confronte au bruit de la nature (voir *Coyote* et autres actions). Beuys invente un art sonore. Il dénonce le danger à rester silencieux. Une pratique à laquelle s’oppose l’énigme sonore d’*À bruit secret*, ready-made de Marcel Duchamp réalisé en 1916.

4 Soigner, avec Theodor Reik, « un ver d’oreille » ou « une chanson velcro »

Qu’est-ce que le ver d’oreille si ce n’est un air, un son, un trouble obsessionnel dont on est incapable de se débarrasser. Le ver d’oreille, c’est cette ritournelle obsédante qui revient, c’est le *Ohrwurm* allemand, le *Tormentone* italien. C’est certes une mélodie mais c’est aussi ce son répétitif, cette boucle – encore le goutte à goutte du robinet ou le tic-tac, le bip bip du répondeur du téléphone, voire le moustique qui tournicote et vous pique, etc. Parlons d’un « air de rien » !

Le grand psychanalyste allemand Theodor Reik (1888-1969), disciple éminent de Freud, s’est attaché à étudier ces mélodies obsédantes et leur impact obsessionnel. Peut-on penser que ces sons qui nous habitent puissent nous aider à saisir quelque chose – quoi ? – de nous-même ?

On se reportera à la belle émission de *France Culture* du 17 juillet 2022 sur le sujet.

5 Écouter, avec John Cage, 4’33”

Souvent décrite comme « quatre minutes trente-trois secondes de silence » alors qu’elle est de fait constituée des sons divers qui nous environnent, 4’33” est en quelque sorte une œuvre musicale sans musique.

Composée (!) par John Cage (1912-1992), l’œuvre est écrite pour n’importe quel instrument mais fut créée par le pianiste (et compositeur) David Tudor. Elle est néanmoins structurée en trois mouvements. Sur la partition, chaque mouvement est présenté au moyen de chiffres romains (*I, II & III*) et est annoté *TACET* (« il se tait » en latin), qui est le terme utilisé dans la musique occidentale pour indiquer à l’instrumentiste qu’il doit rester silencieux pendant toute la durée du mouvement.

Écho (fort lointain) de la *Symphonie en trois mouvements*, première œuvre composée entre 1941 et 1945 sur le sol américain par Igor Stravinsky, 4’33” se divise donc en trois temps :

1. (0:00–0:30) *First movement – silence*
 2. (0:31–2:53) *Second movement – silence*
 3. (2:54–4:33) *Third movement – silence*
- Craig M. Wright commente : « Cage nous fait réaliser que la musique est surtout une forme de communication d’une personne à l’autre et que le bruit de fond aléatoire ne peut rien faire pour exprimer ou communiquer des idées et des sentiments ».

L’histoire de l’œuvre mérite l’attention : en 1951, John Cage visita la chambre anéchoïque de l’Université Harvard. Il s’attendait à « entendre » le silence lorsqu’il entra dans la chambre mais, comme il l’écrivit

plus tard : « J’entendis deux bruits, un aigu et un grave. Quand j’en ai discuté avec l’ingénieur responsable, il m’informa que le son aigu était celui de l’activité de mon système nerveux et que le grave était le sang qui circulait dans mon corps. » Sceptique, Cage ajouta : « Jusqu’à ma mort il y aura toujours du bruit et il continuera à me suivre même après. »

4’33” naît alors de l’impossibilité de trouver le silence. 4’33”, parce que c’est la longueur de la musique en boîte, « 4’33” comme une prière silencieuse » et « une fin qui s’approche de l’imperceptibilité. » 4’33” en écho aux *Peintures blanches* de son ami Robert Rauschenberg (1925-2008) : un vide sensible à la lumière et qui s’emplit de toutes particules. 4’33” comme la notion de non-agir du bouddhisme zen que Cage découvrit à l’Université Colombia de New York à partir de 1951, en suivant l’enseignement du Daisetz Teitaro Suzuki (1870-1965).

Le morceau a été interprété par David Tudor (1926-1996) le 29 août 1952, au Maverick Concert Hall de Hurley, près de Woodstock, dans l’État de New York, en tant que partition de musique contemporaine pour piano. Le public l’a vu s’asseoir au piano, et fermer le couvercle. Après un moment, il l’ouvrit, marquant ainsi la fin du premier mouvement. Il réitéra cela pour le deuxième et le troisième mouvement. « [...] Les gens ont commencé à chuchoter l’un à l’autre, et certains ont commencé à sortir. Ils n’ont pas ri – ils ont juste été irrités quand ils ont réalisé que rien n’allait se produire, et ils ne l’ont toujours pas oublié trente ans après : ils sont encore fâchés », écrit David Revill.

Cage l’a précisé à plusieurs reprises, même si la pièce conserve le titre 4’33”, la durée totale ne doit pas nécessairement se limiter à cette période, bien que ce soit la pratique de Tudor, le créateur. Dans la version imprimée en 1960, il indique que « le titre de l’œuvre est la durée totale en minutes et secondes de son interprétation ». Néanmoins, Cage a également informé William Fetterman, en 1986, que la pièce pourrait par exemple durer 23 minutes, bien que la division en trois mouvements doive être conservée.

Le philosophe et spécialiste de John Cage Daniel Charles (1935-2008) précisait : « 4’33” à son tour est un *happening*, puisque le pianiste s’y présente en tant qu’acteur et non en tant que producteur de sons ». Il indique que 4’33” pourrait être un ready-made à la Marcel Duchamp du fait que John Cage se trouvait en France lors de l’année de composition de l’œuvre et que sur les claviers de machines à écrire en AZERTY le 4 correspond au signe « ’ » et le 3 au signe « ” ».

Le poète et théoricien Richard Kostelanetz (*1940) à la suite de Cage dégage, quant à lui, trois corollaires : « que la distinction entre son et silence n’est pas réelle » ; « qu’il est impossible d’entendre deux fois exactement le même morceau » ; « que les critères esthétiques au nom desquels nous jugeons les œuvres “intentionnelles” ne sont peut-être pas appropriés à celles-ci, en ce qu’ils contreviennent à leur richesse et limitent arbitrairement l’étendue de nos perceptions ».

6 S’inquiéter d’un bruit blanc

Le bruit blanc se réfère à des sons utilisés afin d’en masquer d’autres que l’on entend naturellement. Il est similaire au bruit d’un ventilateur ou d’une radio bloquée sur une fréquence inutilisée. Le bruit blanc en appelle bien au son, stable et monotone mais d’une intensité plus ou moins égale qui aide

le cerveau à ignorer les sons aigus ou autres sons environnants dérangeants.

Le bruit blanc, à toutes les fréquences, a le même niveau de décibels ; il peut également être décrit comme étant un *bruit statique*. Cette seule caractéristique peut toutefois être gênante pour l’oreille humaine qui, justement, est plus sensible aux sons aux tonalités élevées. Un bruit à 50 dB mais avec une fréquence de 125 Hz, par exemple, est beaucoup moins gênant qu’un son ayant les mêmes décibels avec une fréquence de 2000 Hz. En général, le bruit blanc doit être suffisamment fort pour couvrir les autres sons indésirables, que ce soit à la maison ou dans un espace de travail. Ce niveau minimum ne lui permet pas d’être gênant, mais pas non plus d’éviter les éventuelles distractions ou perturbations par rapport aux sons présents dans le même environnement.

Le bruit blanc est un masquage sonore. Il est à sa façon une *Symphonie Monoton-Silence*, œuvre en deux parties, fondée d’une part sur un seul accord de ré majeur répété pendant vingt minutes, puis sur un silence de même durée, qu’Yves Klein (1928-1962) a dirigée pour la première fois le 9 mars 1960, bien qu’il ait souligné que l’idée remontait à 1947.

7 S’émerveiller, avec Bob Wilson, du « regard du sourd »

Chef d’œuvre, *Le Regard du sourd*, spectacle conçu et imaginé par Bob Wilson, marque durablement le théâtre contemporain. Le scénographe Jean Chollet écrit à son propos : « C’est avec la création du *Regard du sourd* (*Deafman Glance*) au festival de Nancy en 1971, [que Wilson] connaît une soudaine célébrité, issue du choc provoqué par un spectacle entièrement muet d’une durée de sept heures. *Le Regard du sourd* s’élabore à partir de la vision d’un enfant noir, devenu sourd et muet après avoir surpris sa nourrice en train d’égorger deux enfants dont elle avait la charge. Le spectacle se construit en imposant sa propre durée : lenteur qui deviendra un style, une succession de tableaux composés d’images d’une beauté insolite tour à tour oniriques, mentales ou obsessionnelles, qui bouleversent la perception de l’espace et du temps au théâtre, en ouvrant sur l’expression poétique d’un monde intérieur où le langage ne prime plus. Salué comme une révolution de la représentation scénique, “une extraordinaire machine de liberté” (Aragon), *Le Regard du sourd* montre l’exceptionnel sens de l’image et du mouvement qui caractérisera toute l’œuvre de Bob Wilson, à l’origine d’un véritable renouveau artistique et esthétique dans le théâtre et l’opéra contemporains. »

8 Penser, avec Peter Szendy, « une histoire de nos oreilles »

Ce pourrait être le point d’acmé de cette intervention bricolée, tant la pensée du philosophe et musicologue d’origine hongroise Peter Szendy (*1966) aide à ouvrir des pistes pour cette Biennale du son. Spécialisé dans l’esthétique de la musique mais aussi de la littérature et du cinéma, Peter Szendy est également l’auteur de livrets d’opéras et d’œuvres vocales.

Ses premières œuvres s’attachent à étudier et à formuler une critique de l’écoute et de son histoire, dans la perspective d’une

déconstruction des modèles romantiques ou modernistes. En caractérisant l’écoute comme « un vol toléré », son essai *Écoute : une histoire de nos oreilles* (Minuit, 2001) a conduit à une réflexion sur les questions de copyright et de piratage. *Sur écoute : esthétique de l’espionnage* (Minuit, 2007) est une archéologie de la surveillance auditive à travers la lecture de différents philosophes et penseurs (Bentham, Freud, Deleuze et Kafka) ainsi que par l’analyse de différentes séquences de cinéma ; il y définit la notion de « panacoustique » en référence au célèbre panoptique de Jeremy Bentham. De fait, il appartient bien à cette Biennale de s’interroger sur ce qu’écouter veut dire, sur ce que cela implique physiquement, psychanalytiquement et même juridiquement... On tentera de livrer quelques pistes.

9 « Silence », dit le panneau au-dessus de la chaise du condamné à mort d’Andy Warhol

La chambre d’exécution est vide, la mort peut toujours attendre. Andy Warhol a obtenu la photographie – comment, je ne sais pas ! L’œuvre est sérigraphiée sur toile et toute la série nimbée de couleurs aléatoires. L’artiste, « fantôme des médias » dit l’un de ses exégètes, avait pensé appeler la série *Death in America*. Comme il est écrit sur le site du Centre Pompidou qui conserve l’une des œuvres : « Cette représentation d’une chaise électrique dans la chambre d’exécution s’apparente, malgré ses couleurs, à une peinture noire porteuse d’une vision foncièrement pessimiste de la société américaine. Bien plus, cette icône sale, à la mauvaise définition, mal cadrée et dont le jeu des couleurs ne respecte pas l’organisation, n’est qu’un fantôme d’image. »

Mais, si l’image et son sujet traduisent bien « le commerce fasciné de l’artiste avec le rien », un message s’impose au regard : le panneau parfois difficile à percevoir dans ce badigeon ambigu de couleurs mécaniques où est écrit, en guise d’avertissement pour les témoins de la scène : « Silence ».

10 Penser se taire

Alors que je finis ces quelques recherches, je questionne mon frère. Il me répond : « Je t’entends mais je ne t’écoute pas ! » Dur... Alors, je me dis avec Henry David Thoreau qu’il est peut-être plus intéressant d’écouter la nature. Oui, la pratique sonore commence bien par l’écoute.

Prenez alors le temps de méditer avec *Animitas* (2014), une installation filmée de 13 heures et 16 secondes, réalisée par Christian Boltanski dans le désert chilien d’Atacama. En un seul plan fixe, du lever au coucher du soleil, prolongée au sol par une étendue de fleurs fraîches, l’œuvre diffuse le son de 800 clochettes japonaises balancées par le vent. Fixées au sol, celles-ci dessinent la carte céleste du jour de naissance de Boltanski. Leur tintement évoque « la musique des astres et la voix des âmes flottantes. Mais elle rappelle aussi autre chose car ces « âmes flottantes » sont celles des corps tués sous Pinochet, que les militaires du régime ont jeté dans le désert après les avoir assassinés. À moins d’ailleurs qu’ils ne les aient jetés vivants...

Dès lors, que faire d’autre que se taire. Se taire quand on a assez, voire trop parlé.

Bernard Blistène
*Un robinet qui s’arrête
quand on ne l’écoute pas*

Intervention donnée à La Centrale, Sion
vendredi 3 octobre à 19 h



2^E
BIENNALE SON
VALAIS

30.08-30.11
2025

BIENNALESON.CH

CENTRALE (USINE DE CHANDOLINE)
PÉNITENCIER
GRENETTE DE LA FERME-ASILE
GRANGE DE LA FERME-ASILE
MANOIR DE LA VILLE DE MARTIGNY

MUSÉE D'ART DU VALAIS
CATHÉDRALE NOTRE-DAME SION
LEMME
ART AU CENTRE / EDHEA
SILO

MUSÉE DU SON
FONDATION LOUIS MORET
CINÉMA CORSO
CAVES DU MANOIR
THÉÂTRE LES HALLES

MUSÉE VALAISAN DES BISSES
FONDATION OPALE
MUSÉE DE BAGNES / MAUVOISIN
ÉGLISE SAINT-NICOLAS HÉRÉMENCE
PYRAMIDES D'EUSEIGNE

PARTENAIRES PRINCIPAUX



SION

CHANDOLINE

MARTIGNY

MARTIGNY

PRÉMIABLE

LOIRE

ERNST GÖHNER STIFTUNG

JOHNSON STIFTUNG

MUSÉE

prohelvetia

M

iffe

italiancouncil

MUSÉE

RTS

édhéra

La Nouvelle

LE TEMPS

LE COURRIER

02