

Disques vinyle – Journal audiobiographique ?

Par Alexandre Castant

Objet sonore visuel par excellence, le disque vinyle est, à lui seul, le symbole d'une histoire plastique de la musique : il traverse les âges électriques et se réactive sans fin : sa fabrication procède des machines et son produit, synthèse des arts sonores, ouvre sur une utopie.

Le disque vinyle traverse d'abord l'histoire des avant-gardes musicales. De l'approche de László Moholy-Nagy du gramophone et du « disque de cire », en liaison avec la photographie et le film dans le texte *Production – Reproduction* en 1922, aux recherches d'Edgard Varèse, de Fluxus et des installations de John Cage (par exemple *33 1/3* en 1969), les avant-gardes musicales ont souvent invité à différents titres dans leurs créations le disque et son corollaire : le tourne-disque. Pour autant, le disque devient vite un objet de recherches visuelles et plastiques à part entière pour, notamment, l'espace iconique offert par sa pochette aux liaisons avec le son... Dès lors, les disques d'artistes (Jean Dubuffet, Dieter Roth et Arnulf Rainer, Joseph Beuys ou Yves Klein) doivent être différenciés des pochettes, originales, d'artistes ayant élaboré le disque d'un musicien (Andy Warhol et le Velvet Underground and Nico en 1967 ; Bernd et Hilla Becher : *Kraftwerk*, 1970 ou Ralph Gibson : Joy Division, *Unknown Pleasures*, 1979 ; Raymond Pettibon pour le label SST Records ; Robert Longo pour *The Ascension* de Glenn Branca, 1981 ; Art and Language et The Red Crayola dans *Kangaroo ?*, 1981, ou dans *Black Snakes*, 1983 ; *Ahh... Youth* de Mike Kelley pour *Dirty* de Sonic Youth, 1992, puis du même groupe en 2004, Richard Prince pour *Sonic Nurse...*). Enfin, et au-delà du caractère poétique de ces collaborations concrètes entre musiciens et artistes qui s'entre-nourrissent pour porter au-delà de leur frontière une aventure commune, il y a l'exploitation plastique des potentialités conceptuelles du disque vinyle. Avec Fluxus et John Cage, Nam June Paik dans *Box for Zen (Serenade)* en 1963 (un disque y fait partie d'un ensemble d'objets-rebuts dans une valise...) et surtout Milan Knizac, le disque vinyle devient un médium en soi des arts sonores !

Ainsi, lié au mouvement Fluxus, Milan Knizac crée dans la décennie 1970 ses *Broken Music* en manipulant des disques, visuellement ou d'un point de vue sonore en les rayant, en les cassant, en jouant sur leur variation de vitesse, et explore ainsi leur part imaginaire, *figurée*. Celle qui ne s'entend pas *mais* qui se donne à imaginer comme musique, son, écoute potentielle... Le disque vinyle, élément spatial, devient une représentation temporelle dont les *Broken Music* de Milan Knizac développent la variation des figures : le temps du regard imagine la durée, *musicale*, de leur enregistrement ou de leur écoute virtuelle... L'œuvre de Christian Marclay – innervée par la musique expérimentale, l'objet-disque ou le rapport audio-visuel – en produira un prolongement magnifique. De sa *Phonoguitar* initiale (tourne-disque

modifié en guitare dont il joue lors de concert post-punk) à son jeu musical de platines (qui apparaît, notamment, sur l'album *Spillane* de John Zorn en 1987), des montages et des collages de pochettes de disques dans la série *Body Mix* (1991) à l'installation *Footsteps* à la Shedhalle de Zurich, en 1989, où le sol est jonché de vinyle, l'œuvre de Christian Marclay décline l'esthétique, l'imaginaire, la poétique et la symbolique du disque... Aujourd'hui, d'autres artistes ont recours à ce vocabulaire dans un langage plus circonstancié (essai d'archéologie sonore de Charlotte Charbonnel dans *Phonoglyphes, 1, 2 et 3*, 2012), ou plus ouvertement dédié à la musique (disques et tourne-disques de l'installation *Optical Sound*, 1999 de Pierre Belouïn ; expérimentation abstraite et indicielle des disques dans *Abstracks* de Rainier Lericolais, Le Confort moderne, Poitiers, 2011). Différemment, Dominique Blais met en scène le caractère tellurique et hypnotique d'un disque et de la platine qui le diffuse en train de se consumer dans *Burning Mrs O'Leary's Cow* (2006), quand Jérôme Poret dans *D.E.A.D. Valley* (2010) développe dans un film matiériste, incandescent et fantomatique ce même caractère spectral du disque vinyle : absence incarnée, présence déceptive. Dès lors, la part autobiographique – ou plutôt *audiobiographique* : mélancolie de l'objet-disque et de la découverte de son écoute, anamnèse de la musique et de sa visualité, notre journal sonore en quelque sorte... – est extraordinairement exploitée, et révélée, par Georgina Starr dans *I Am a Record* (2010). À travers la constitution de pochettes originales et inventives de disques – qui correspondent en quelque sorte à l'autobiographie sonore de Georgina Starr –, ou à travers une installation qui réunit les quarante disques vinyle 45 tours de sa jeunesse, détruits à son départ de la maison familiale par ses parents, et qui en restitue le souvenir et l'affect dans *The Top 40 on Fire...*, c'est la part figurée de l'objet vinyle, entre écoute fantôme et *journal audiobiographique*, qui interroge l'histoire sonore d'une vie.

(2016 ; copyright A.C.)

Auteur de *Planètes sonores* (2007), Alexandre Castant publie, en 2016 aux Nouvelles Éditions Scala, un nouvel essai sur les arts sonores *Journal audiobiographique*. Un entretien avec Jérôme Poret développant, entre autres, l'intérêt plastique de celui-ci pour le disque vinyle y est proposé.