

Noise contre Art Conceptuel

1. Si l'art conceptuel est propre, alors la *noise* est sale. Si l'art conceptuel est subjectif, alors la *noise* est a-subjective. Bien entendu, l'artiste produit son œuvre conceptuelle à lui. Inversement, la *noise* est partout.

2. N'importe qui peut faire de la *noise*. Pas besoin d'être un artiste ni d'aller dans une école d'art ni de comprendre les différentes tendances de la production artistique, comme l'art conceptuel, la critique institutionnelle ou l'esthétique relationnelle. Le caractère quotidien de la *noise* est acquis depuis fort longtemps.

3. Les matons de la sémantique ergoteront sans doute sur l'usage différent que je fais dans ce texte du terme *noise*/bruit. S'il y a bien un terme qu'il faut aborder sans puritanisme, c'est celui de *noise*. Et il vaut mieux jouer avec la multiplicité de ses significations plutôt que de perpétuer la *noise* comme genre musical.

4. « Le capital n'aime pas le bruit » — Miguel Angel Fernandez Ordoñez, Gouverneur de la Banque d'Espagne. Comptabilité, séparabilité, mesurabilité sont autant de qualités intrinsèques au capital. Pour qu'une marchandise prenne sa valeur et puisse ainsi être marchandise, elle doit être dénombrée. La rumeur, quant à elle, est impalpable, instable, indénombrable, on peut dire qu'elle relève du bruit. Le bruit excède toute logique comptable.

5. Si l'on reprend l'affirmation de Theodor Adorno selon laquelle il y a un lien solide entre les forces de production et l'art, on remarquera que l'art conceptuel et la dématérialisation de l'objet d'art ont coïncidé avec la fin de l'étalon or comme équivalent standard de la forme valeur. Absence de contrôle, pollution et intelligibilité : autant d'attributs du bruit que l'on associe aujourd'hui au niveau d'abstraction atteint par le capitalisme avec son boum des crédits, ses placements toxiques et son marché géré en temps réel. Inévitablement, le capital imaginaire nous précipite dans la crise. Le capital se reconfigure alors pour donner l'apparence d'une fin de crise — tout en produisant plus de crise encore. La *noise* ne se cache jamais, c'est une crise permanente qui pousse constamment aux extrêmes l'ensemble de ses éléments constitutifs.

6. Percevoir le « bruit en-Un » (François Laruelle)^[1] — en dehors de toute logique capitaliste et en comprenant ses éléments dans ce qui fait leur spécificité sans faire de hiérarchies formelles pour savoir si un son ne vaut pas mieux qu'un autre, sachant que l'on ratera toujours quelque chose — fait que ce que l'on attend de nous devient aussi perceptible que possible.

1 Pour toute explication sur le « voir en-Un » de François Laruelle, voir le texte *Idiomes et idiots* dans le présent livre, page XXX

7. Les dénominateurs communs, les improvisations totalement prévisibles, les façons vulgaires de se répondre les uns aux autres, les volumes égalisés ou les sons brutaux. Combien y a-t-il de concerts de *noise* qui sonnent comme des concerts de *noise* auxquels vous souhaiteriez assister ? N'importe quoi (aussi bien une idée, un concept que tout autre élément) peut servir, pour autant que l'on contribue à arrêter de reproduire les stéréotypes que l'on fabrique en permanence lorsqu'on improvise ou lorsqu'on fait de la *noise*. Tous ces éléments doivent permettre d'aller au-delà de ce que l'on ferait avec ses propres intuitions, ses propres intentions répétitives et ses propres émotions. L'incorporation de concepts dans la *noise* et l'improvisation doit permettre de développer des manières inédites de jouer pour remettre en question les situations dans lesquelles on se trouve. Des manières de jouer que l'on n'aurait jamais osé autrement.

8. « Je me suis dit que les limites qu'imposaient des décisions fondées sur mes "goûts" personnels étaient absolument suffocantes. Les choix faits sur le principe des goûts et dégoûts subjectifs ne sont pour moi rien de plus qu'une sorte de titillation thérapeutique de l'ego qui ne fait qu'inhiber un peu plus la possibilité de partager une vision artistique (comme si c'était pas suffisamment compliqué comme ça). En plus de cela, je crois réellement que l'art véritablement bon est toujours fait avec des matériaux plus grossiers que ne l'est la personnalité de l'artiste. » — Adrian Piper, « *A Defence of the "Conceptual" process in art* ».

9. C'est précisément dans les limites, dans les frontières, dans les commencements et les fins que l'on trouve les intérêts et contradictions idéologiques cachées sur lesquels s'appuient les constructions des situations dans lesquelles on se trouve. Nous avons davantage d'outils pour nous exprimer, mais il y a aussi davantage de lois pour tenter de réguler notre créativité. C'est précisément cela qui fait le contexte dans lequel nous intervenons et qui doit être sévèrement interrogé. Ce sont les limitations qui produisent en permanence notre subjectivité.

10. Dans l'art conceptuel, l'artiste fait tenir toute l'activité produite dans le moment de la présentation de l'œuvre d'art. Le concept de « pièce » est antagoniste à celui de bruit, puisqu'on ne peut pas englober tout le bruit et déclarer « celui-là, c'est le mien ». Même lorsqu'on fait beaucoup de bruit, il y a toujours des éléments qui échappent. Quand on parle du *4mn33s* de John Cage, on n'écoute pas les sons spécifiques de chaque situation. On parle d'une pièce en particulier d'un compositeur en particulier.

11. On peut introduire des concepts, des idées et décisions dans le cadre d'un concert improvisé ou s'en servir en les convertissant en bruit. Mais contrairement à l'art conceptuel, où seule l'idée compte (cf. Sol LeWitt), dans la *noise*, c'est le bruit lui-même dans son intégralité

qui importe. La *noise* est ultra-spécifique. La *noise* ne peut être représentée, puisqu'il y a ces éléments résiduels, cette désinformation — ce qui ne peut être ni compté ni déterminé — qui donne son caractère bruyant au bruit.

12. Le caractère nihiliste de la *noise* l'oppose à la démocratie et elle est d'un réalisme absolu dans son idée qu'on ne parviendra jamais à l'égalité ; encore moins sous le capitalisme. Ce qui ne signifie pas que nous ne devons pas essayer de nous comprendre le mieux possible depuis chacune de nos places respectives pour contribuer à un progrès démocratique fondé sur une position actuelle et non un objectif futur (en envisageant ce que l'on pourrait obtenir plus tard).

13. Il y a plus de bruit qu'on ne le pense dans le langage. On ne saisit jamais complètement ce que quelqu'un nous dit, essayer de saisir la totalité du sens dans une communication ou une phrase donnée, c'est, selon Luce Irigaray, quelque chose de typiquement masculin. Conformément à l'enseignement de Luce Irigaray, il nous faut nous comprendre les uns les autres depuis la perspective du bruit, une perspective anarchique et sans fondations, en tâchant de ne pas structurer et de ne pas catégoriser en permanence ce que les gens disent (ce faisant, on réduirait d'autant les attentes et les projections quant à ce que l'autre dit). Nous croyons comprendre ce qui se passe ; en même temps nous savons que ça n'est jamais complètement vrai. Tout pourrait exploser à tout moment. On a intérêt à écouter du mieux qu'on peut. On n'a aucune raison d'être là. On est dans/sur le/un « fond sans fond » (Luce Irigaray). Ce qui ne revient pas à la négation de toute pensée. Bien au contraire. Les structures de pensée établies doivent être radicalement reconsidérées, sans qu'il soit besoin de justifier notre présence, notre existence.

14. Même si la *noise* est au cœur du progrès, elle est aussi ce dont le progrès ne saurait prendre le contrôle : La *noise* c'est le spectacle se mangeant lui-même en un geste d'auto-cannibalisme.

15. Il est assez intéressant de voir les liens entre la *noise* et les origines de l'art conceptuel. Le *4mn33s* (1952) de John Cage, la *Composition n°2* (1960) de La Monte Young (commencez un feu et laissez-le se consumer), le *Concept Art* (1962) de Henry Flynt, *l'Art esthapériste* de Isidore Isou. Tous ces exemples, d'une manière ou d'une autre, contiennent des éléments de la *noise*.

16. Deux des œuvres conceptuelles à mon avis les plus intéressantes contiennent une bonne dose de bruit tout en interrogeant les limites de l'art.

a) Graciela Carnevale, *Lock Piece* (1968) « j'ai fait prisonniers un groupe de gens. La pièce commence à ce moment-là et ils sont les acteurs » (Graciela Carnevale, 7 octobre 1968) Dans

le cadre du Circulo de Arte Experimental Rosario, en Argentine, Graciela Carnevale a enfermé le public de l'extérieur dans la galerie pendant le vernissage. Ils ne sont sortis que lorsque quelqu'un a brisé la vitrine.

b) En collaboration avec Peter Nadin et Nick Lawson, Christopher D'Arcangelo a produit *Thirty Days Work* en novembre 1978. L'œuvre était accompagnée d'une déclaration : « Nous nous sommes réunis pour réaliser des constructions fonctionnelles et pour modifier ou réaménager des structures existantes en moyens de survie au sein de l'économie capitaliste. » La collaboration, première étape d'une série d'expositions évolutives et interactives dans le loft de Peter Nadin au 84 West Broadway à New York, était le point culminant d'un projet que D'Arcangelo et Nadin avaient entamé en 1977 et dans lequel les deux artistes interrogeaient le statut de leurs jobs alimentaires en tant que travailleurs manuels pour la rénovation de lofts et d'espaces de galeries, en rédigeant des contrats et en envoyant des invitations qui décrivaient leur travail, les matériaux qu'ils utilisaient et le temps que ça leur prenait.

17. Un grand moment dans ma carrière *noise* : le No Trend Festival de Londres en 2006. Après 13 concerts de *noise* intense et puissante, je me suis mis sur scène avec des lunettes sans tain et un micro à la main, avec un air à mi-chemin entre une sculpture vivante du « Ramblas » [de Barcelone] et le Lou Reed de la pochette de *Metal Machine Music*. Je suis resté là avec mon micro sans bouger pendant 10 minutes. Le micro enregistrait tous les commentaires imbéciles, le chahut, les insultes et les crachats que le public me lançait. Au bout de 10 minutes, j'ai joué le fichier enregistré à fond. Lorsque j'ai expliqué ça à Andrea Fraser lors d'un cours au Whitney Independent Study Program, elle m'a dit : « Ah oui, je vois : John Cage rencontre Dan Graham ». Ici, il y a une grande différence de compréhension selon qu'on parle d'art conceptuel ou de *noise*. Quand on parle d'art conceptuel, on parle d'une pièce, quand on parle de *noise* il faut créer un cadre fictif pour en établir les limites. J'ai été en mesure de décrire à Andrea les idées que je voulais apporter au concert, mais elle a pris ça pour une nouvelle pièce conceptuelle. Dans cette perspective, j'encadre toute l'activité qui a lieu dans le public comme si j'étais l'artiste organisateur. C'est quelque chose que l'on voit de plus en plus dans l'art contemporain. Au prétexte de faire une critique de l'auteur, les artistes utilisent de plus en plus la logique d'organisation pour s'approprier les contributions et l'intelligence globale que produit un public supposément « mis en œuvre ». Pour revenir au concert, si je faisais quoi que ce soit avec l'enregistrement, la documentation qui en ressortirait n'aurait rien à voir avec ce qui s'est passé, mais il s'agirait en revanche d'un geste purement opportuniste de ma part. Or, comme nous le savons, il n'y a rien de pur dans la *noise*. Il serait impossible de rendre compte de l'atmosphère, de l'odeur d'alcool, du sentiment d'être un trou du cul que chaque membre du public pourrait se vanter d'avoir reniflé. La *noise* n'existe qu'au présent.

18. Le chaos contrevient à la représentation. La *noise* contrevient à l'habitude. Le non-sens de l'être-là et sa rupture avec le corrélationnisme est plus proche de la *noise* que de l'art conceptuel.

19. On pourrait envisager la *noise* comme un hyper-chaos : « Nous devons saisir que l'absence ultime de raison — ce que nous nommerons l'irraison — est une propriété ontologique absolue, et non la marque de la finitude de notre savoir. L'échec du principe de raison, dans cette perspective, provient alors, très simplement, de la *fausseté* — et même de la fausseté absolue — d'un tel principe : car rien, en vérité, n'a de raison d'être et de demeurer ainsi plutôt qu'autrement — pas plus les lois du monde que les choses du monde. Tout peut réellement s'effondrer — les arbres comme les astres, les astres comme les lois, les lois physiques comme les lois logiques. Cela non en vertu de l'absence d'une loi supérieure capable de préserver de sa perte quelque chose que ce soit. » (p.73) « Cet absolu, en effet, n'est rien d'autre qu'une forme extrême de chaos, un *Hyper-Chaos*, auquel rien n'est, ou ne paraît être, impossible, pas même l'impensable. » (p.87) – Quentin Meillassoux, *Après la finitude*, (2006).

20. L'absolu non-sens détruit à la fois le relativisme postmoderne et le corrélationnisme kantien qui lie la pensée et l'être. Nous n'avons que le nihilisme comme outil conceptuel capable de mieux nous faire comprendre où nous vivons.

21. « Ce n'est pas horrible, il n'y a rien d'horrible là-dedans » disait Emma Hedditch au festival KYTN de Dundee en 2010, lors d'un concert où nos seuls instruments étaient notre sensibilité et notre parole. Même si ce fut l'occasion d'une atmosphère lourde pleine de projections et d'attentes. Le silence et les mots seulement. Des silences pleins d'émotion. Une forme de punk inversé où le public s'énerve contre nous (les supposés musiciens : Emma Hedditch, Howard Slater, Anthony Iles, Mattin) parce que nous étions trop sensibles les uns aux autres. Parce que nous essayions de nous comprendre les uns les autres. C'était un concert de *noise*.

22. Quel outil conceptuel le nihiliste peut-il utiliser sans tomber ni dans le corrélationnisme ni dans le relativisme postmoderne ?

La Détermination Dernière implique une ascèse de pensée dans laquelle cette dernière abjure les pièges de l'intuitionnisme intellectuel autant que ceux de la représentation objectivante. En se soumettant à la logique de la Détermination Dernière, la pensée cesse de provoquer, d'appréhender ou de refléter l'objet ; elle devient non-thétique et se transforme ainsi en véhicule de ce qu'il y a d'inobjectivable dans l'objet même. L'objet devient soudain le patient et l'agent de sa propre détermination cognitive. Plutôt que de se pencher sur l'intuition intellectuelle pour sortir du cercle corrélationnel — attitude qui menace d'en appeler de nouveau à une sorte d'harmonie préconçue entre être et pensée — la Détermination Dernière délie la synthèse corrélationnelle pour effectuer (plutôt que représenter) une identité sans unité et une dualité sans distinction entre sujet et objet. Elle effectue une disjonction non-corrélationnelle entre la réalité inobjectivable et l'objectivisation idéale à travers l'actualisation de l'identité dernière entre l'être-forclos de l'objet et celui du réel en tant qu'être-rien. L'identité sans unité et la dualité sans distinction sont les marques de la Détermination Dernière pour autant que sa structure relève de ce que Laruelle appelle une « dualité unilatérale ». À

travers la dualité unilatérale entre la pensée et la chose, la Détermination Dernière manifeste une adéquation non-corrélacionnelle entre le réel et l'idéal sans réincorporer le premier au sein du second, que l'on pense la machinerie de l'inscription symbolique ou la faculté d'intuition intellectuelle.

Ray Brassier, *Nihil Unbound*, 2007

Les extrêmes se touchent !