

Texte publié à l'occasion de l'exposition "Popisme, Episode 4" (Commissariat Frank Lamy) à l'école des Beaux-Arts de Tours, 2005

Name dropping is not a crime

Si l'on tentait de faire un panorama exhaustif des artistes (plasticiens, vidéastes, photographes, peintres, sculpteurs...) ayant « fauté », dans la chanson et/ou la musique dans son sens large, de manière temporaire, exclusive ou contiguë, on constaterait rapidement une très nette tendance : tous y ont touché (ou presque). L'histoire qui lie la chanson aux artistes plasticiens est une suite de petites histoires, bien souvent écrite par de multiples rencontres, d'improbables connexions.

L'extravagante utopie de l'exhaustivité étant mise de côté, comment ne pas évoquer le cabaret Voltaire (et Dada) comme point de départ à cette *love-story* ? Evidemment, on pourra toujours trouver un antécédent, de Wagner à Apollinaire, qui passent volontiers pour des précurseurs de cette volonté de ne jamais disjoindre l'expression verbale de l'expression visuelle. Mais passons. En février 1916, les artistes munichoïses Hugo Ball et Emmy Hennings organisent au cabaret Voltaire (Zurich, Suisse) des lectures de poèmes phonétiques (*Lautgedichte*) sur fond de grosse caisse, des spectacles musicaux, des pièces de théâtre et des ballets volontairement loufoques et provocateurs avec la participation du poète Tristan Tzara, du poète allemand Richard Huelsenbeck, des peintres roumains Marcel Janco et Arthur Segal, des peintres allemands Hans Richter et Christian Schad, de l'alsacien Hans Arp, des artistes hollandais Otto et Adva van Rees et de l'artiste peintre/danseuse Sophie Taeuber. L'absurdité, le hasard, l'irrationalité, la recherche du scandale sont affirmés comme l'expression de la liberté totale. Dada, libéré des contraintes, consiste à semer la confusion dans les genres et à réduire les frontières érigées. Le Cabaret fermera ses portes pour cause de tapage nocturne et moral après six mois d'activités.

Bien plus tard, Asger Jorn enregistre avec Dubuffet quatre disques de musiques dites "phénoménales". En 1952, au Black Mountain College, a lieu le « premier » *event*, orchestré par John Cage, alors enseignant. Tudor y joue du piano, Merce Cunningham et d'autres danseurs occupent l'espace en intégrant les spectateurs, John Cage, Mary Caroline Richards et Charles Olson lisent des poèmes du haut d'une échelle, Rauschenberg passe des disques sur un vieux phono, des films et des photographies sont projetés aux murs, et du café est servi aux spectateurs à la fin de cet...*happening*, qui évoque fortement les cadres d'un concert...

Les choses se précisent avec l'arrivée de la « pop music », et nous mettrons volontairement de côté certaines tendances musicales de type expérimental, minimaliste ou concret, pour nous concentrer sur le phénomène « rock », et donc ne pas développer l'histoire pourtant déterminante des concerts Fluxus (qui, par ritournelle, sont probablement les concerts les plus « rock » auxquels il ait jamais été donné d'assister), ni des tournées de concerts de Paik en Europe avec Charlotte Moorman, ni des figures tutélaires de La Monte Young et de Steve Reich ou bien encore du poète Lora-Totino qui crée le *Studio of Esthetic Information* consacré aux connexions entre poésie visuelle et sonore, arts plastiques et musique électronique. Ni du *Text Sound Festival* (1968, Stockholm). Et j'en oublie.

Andy Warhol, figure incontournable de cette immixtion des genres, décide, au milieu des années 60, de devenir le manager de *The Velvet Underground* (groupe qui, dans sa *pré-version* appelée *Primitives*, était composé du sculpteur Walter De Maria (batterie) et du réalisateur de films expérimentaux Tony Conrad). Warhol avait alors besoin d'un groupe de rock pour accompagner une projection multi-images qu'il proposait au « festival du cinéma élargi » (*Expanded Cinema*) organisé par Jonas Mekas. Par l'intermédiaire de Barbara Rubin, il contacte le *Velvet Underground* (Lou Reed, John Cale...) auquel il adjoint Nico. En 1966, *Exploding Plastic Inevitable* (EPI), spectacle psychédélique associant chanson, danse et monologues est joué...avec le *Velvet*. L'histoire est en route.

Gilbert et Georges, en 1969, décident de s'exposer eux-mêmes comme *Living Sculptures*. Vêtus de costumes étriqués et ordinaires (faute de moyens) visage et mains passés à la peinture dorée, ils s'exposent sur un socle, figés ou exécutant très lentement des gestes d'automate, parfois chantant des rengaines populaires comme dans *Underneath The Arches*. La période est fertile en événements, et ce n'est pas un hasard si, durant le mois d'août de la même année, le plus grand festival Pop eut lieu à Woodstock, réunissant une incroyable population tant du point de vue des artistes que du public. L'année suivante, Jimmy Hendrix et Janis Joplin s'en allaient, tous deux âgés seulement de 27 ans. Suivis par Jim Morrison (1971), 27 ans encore. Entrant définitivement dans la grande Histoire.

La première œuvre publique de Laurie Anderson s'intitule *Car-Concert* (1972). Il s'agissait d'un concert dans une voiture. La même année, à Genève, Germano Celant organise à la Galeria Forma « Le disque comme œuvre d'art de 1960 à 1973 », qui est la première exposition de disques d'artistes (parmi les artistes, Beuys, Nauman, Oldenbourg, Sarkis).

Dan Graham n'a jamais caché son amour pour la musique rock (et son amitié avec *Sonic Youth*) et ses différentes implications artistiques ou politiques. Il est la figure nodale de ce rapprochement *low/high cultures*. Son opera rock *Wild On the Streets* (qui raconte l'histoire d'une rock star qui devient président des Etats-Unis en ayant initié une émeute de la jeunesse afin d'abaisser l'âge requis pour le droit de vote à 14 ans, mis du LSD dans l'eau que l'on consomme au Congrès et pris pour slogan « Don't Trust Anyone Over 30 ») prouve de manière pertinente et originale son esprit résolument « rock ». Mais surtout, Dan Graham, qui commença sa carrière comme critique rock, a brisé de nombreuses barrières en introduisant la musique rock dans le discours critique et artistique, notamment par l'ouvrage publié en 1992, *Rock My Religion*, qui est un essai sur les relations entre religion et musique rock dans la culture contemporaine (Cf aussi la vidéo du même nom, réalisée au milieu des années 80 par Dan Graham toujours). Vincent Pécoil dans *Prières Américaines* (titre qui renvoie au recueil de poèmes de Jim Morrison, leader du groupe *The Doors*), réunit des textes et des interviews d'artistes, de musiciens et de critiques d'art autour des rapports entre l'art, la musique « rock » et la culture au sens le plus large faisant suite aux essais de Dan Graham sur le sujet.

« Patti [Smith] a fait un pas de plus : le rock comme forme d'art qui allait dépasser la poésie, la peinture et la sculpture (l'avant-garde) — tout autant que sa propre forme de politique révolutionnaire. Warhol et les autres artistes pop avaient amené la fin de la religion de " l'art pour l'art ". Si l'art n'était que commercial, alors le rock exprimait ce désir transcendantal et religieux d'une émotion esthétique communautaire non marchande. Pendant un temps, dans les années 1970, la culture rock devint la religion du monde de l'art d'avant-garde. » [Dan Graham, « Rock My Religion », in *Rock/Music Textes, Les Presses du réel, 1999, p. 101* (première version du texte : 1981)]

En 1977, c'est la fracture « Punk », et de nombreux artistes détournent ce choc culturel pour introduire cette musique dans les arts plastiques, une façon de poser la musique comme un art « intelligent ». Les *Sex Pistols*, parangon du mouvement, sont impliqués directement dans les arts plastiques en les personnes de Malcolm Robert Andrew Edwards (aka Malcolm McLaren, styliste/activiste et manager du premier *Boys Band Punk* susnommé) et Vivienne Westwood.

Ils sont nombreux à avoir été profondément marqués par le mouvement punk, à commencer par Martin Kippenberger qui devient à la fin des années 70, directeur-manager du S.O.36, à Berlin-Kreutzberg, salle de concert punk et lieu d'exposition à la fois, où il accueille entre autres Lydia Lunch et Iggy Pop... Il fonde dans la foulée les groupes *Die Grugas, Luxus*... voyant rapidement les potentialités théoriques sur cette forme de création. Il y a bien sûr Steven Parrino (R.I.P.) qui raconte comment, à l'âge de 13 ans, il assiste au concert des *Grateful Dead* (il jouait lui-même dans des groupes dès le lycée) et affirme que la musique qui a formé son idée de la vie et sa manière d'y évoluer est la musique *free*. Le punk est entier dans sa liberté, en raison de l'application de son principe du DIY (*Do It Yourself*). « *Que vous vouliez faire de la musique, des films, des livres ou quoi que ce soit, faites le vous-mêmes. Tout est bon, pour autant que ce soit honnête. Peu importe la manière dont vous vous exprimez (écriture, images, guitare électrique), ce qui importe est d'avoir quelque chose à exprimer.* » On ne peut poursuivre ce *name dropping text* sans parler de Mike Kelley, qui quitte son Michigan en 1976 pour Los Angeles, afin de suivre les cours de la fameuse CalArts. Très jeune, il est marqué par l'ambiance de groupes de musique comme les *Stooges* et le *MC5* qui ont un programme politique et qui définissent leur culture-rock comme une expérimentation sociale. Il fonde par la suite différents groupes dont les plus connus sont *Destroy All Monsters* (avec Jim Shaw et Cary Loren), *The Poetics* (avec John Miller (qui a lui-même joué avec les *Coachmen* pendant un certain temps) et Tony Oursler) et *The Globber* (avec Paul McCarthy...).

On pourrait multiplier les exemples à l'infini¹, et évoquer le groupe de rock *Les Démodés* de Combas et Di Rosa, combien Claude Lévêque revendique l'influence du punk dans ses démarches, comment Bob Nickas vécut le « premier » *stage diving* de Iggy Pop lors d'un concert des *Stooges*, littéralement porté par le public, comment Angela Bulloch apprit à jouer de la basse dans le bass-band *Big Bottom* avec Cerith Wyn Evans, Susan Stenger, Tom Gidely et Paul Mitchell, ou bien encore comment Saddy Benning débuta dans ce que l'on considère aujourd'hui comme LE groupe électro-punk de référence (lire : *à la mode*), mouvance féministe/riot girrrl, *Le Tigre* ; parler de l'invitation faite par Mathew Barney à *Agnostic Front* et *Murphy's Law*, deux groupes mythiques de la scène Hardcore new yorkaise, pour jouer au Guggenheim, citer la compilation *We Love You* où apparaissent des plasticiens collaborant avec des musiciens, citer le nom de Peter Blake qui réalise avec Jann Haworth la couverture de l'album des Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, expliquer comment les artistes Ange Leccia et Dominique Gonzalez-Foerster ont mis en scène le spectacle à l'Olympia du chanteur Christophe. On pourrait aussi parler du cas du groupe *Fisherspooner* (composé de Warren Fischer et Casey Spooner) qui fait tout pour brouiller les frontières bien trop rigides des genres, en « signant » chez la Galerie Jeffrey Deitch Project, et qui joue souvent dans des lieux arty (l'appartement de Rirkrit Tiravanija par

¹ La référence reste la Librairie & Editions Florence Loewy <http://www.florenceleowy.com>

exemple...). Evidemment, on pourrait s'arrêter là. Mais Matthew Herbert (alias Radio Boy) demeure un personnage trop passionnant pour ne pas l'inclure ici, même s'il n'y a de *pop*, sur son disque *The Mechanics Of Destruction*, que la base de ses *samples*...

Mis à part le lien direct que l'on peut voir avec la performance, la progressive dématérialisation du support (vinyle, cassette, cd puis mp3) et la question de l'accès à la musique (que ce soit pour la jouer, l'enregistrer, la télécharger, l'écouter, la sampler), constituent des éléments d'explication du phénomène ; l'évidente attirance des artistes plasticiens pour le médium « son » trouve peut-être aussi sa résolution dans la proposition de Tom Gidely :

« Je pense que les artistes, tout particulièrement, ressentent fortement leur démarche comme une expérience très solitaire. En effet, la récompense obtenue par le fait d'exposer des oeuvres d'art n'apparaît qu'à long terme et est accompagnée d'une critique constante. C'est une carrière à progression très lente ce qui la rend, d'une certaine façon, très attrayante. Je ne crois pas qu'il s'agisse d'une coïncidence lorsque les artistes recherchent le type de gratification immédiate donnée aux stars du pop ni lorsque celles-ci recherchent constamment des moyens de s'immiscer dans le monde de l'art car elles sont attirées par la douce gravité associée à cette réputation »

Mais le plus étrange, dans ce phénomène, est peut-être la participation de *curators* ou autres *personnalités de l'art*, qui se laissent aller au jeu – des nouvelles pratiques curatoriales ? – revendiquant dans la plupart des cas (artistes ou *curators*), un amateurisme jubilatoire. Tout ceci participant sans doute à l'esprit *punk*. Jérôme Sans (du Palais de Tokyo, Paris) dans *Liquid Architecture*, Christian Bernard (du Mamco, Genève) qui co-écrit une chanson avec Georges-Henry Guedj en 2002, *L'art c'est secondaire*, ou Eric Troncy (du Consortium, Dijon) qui vient pousser la chansonnette sur *Te touche pas ma biche*, dans le groupe exponentiel *Le Ballu*, pour un concept album (entre situ et punk) initié par Arnaud Viviant (avec les participations exceptionnelles d'Axel Bauer, Dick Rivers...). Un groupe qui n'a qu'un seul morceau à son répertoire et qui enregistre différentes versions au fil des participations. *Work in progress*...

Sacré Greil (Marcus), ces traces de rouge à lèvres² ne sont décidément pas près de s'effacer...

² Marcus Greil, *Lipstick Traces : Une histoire secrète du vingtième siècle*, Editions Allia, Paris, 1998. (Première version, en anglais, 1989)