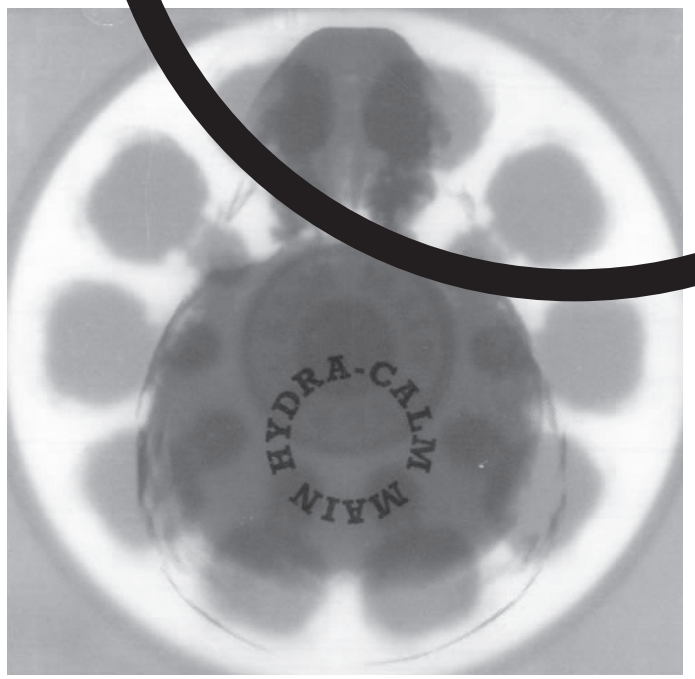
robert hampson & sébastien roux 30 fragments

26



gee vaucher & jérôme lefèvre entretien

62

7 «**C’est aussi en ce sens que le plus personnel ne pouvait se garder comme un secret propre à un seul, puisqu’il rompait les bornes de la personne et exigeait d’être partagé, mieux, s’affirmait comme le partage même. Ce partage renvoie à la communauté, il s’expose en elle, il peut s’y théoriser, c’est son risque, devenant une vérité ou un objet qu’on pourrait détenir, alors que la communauté, comme le dit Jean-Luc Nancy, ne se maintient que comme le lieu – le non-lieu – où il n’y a rien à détenir, secrète de n’avoir aucun secret, n’œuvrant qu’au désœuvrement qui traverse l’écriture même ou qui, dans tout échange public ou privé de parole, fait retentir le silence final où cependant il n’est jamais sûr que tout, enfin, se termine. Pas de fin là où règne la finitude.**»
Maurice Blanchot

8 «**Everybody knows that the dice are loaded… everybody knows the fight was fixed… That’s how it goes… Everybody knows.**» Leonard Cohen

raphaële jeune
instant, anomie, neutre, indétermination : l'événement au temps du bégaiement du présent et de l'innovation forcée

Page de gauche : Ann Veronica Janssens, *Muhka*, 1997. Brouillard artificiel, lumière naturelle, dimensions variables. Collection Frac Lorraine. Photographie © AV. Janssens.

L'art vit aujourd'hui une mutation importante qui le conduit à redéfinir sa spécificité en regard des autres formes de production humaine. Il doit en effet trouver sa place par rapport à la nouvelle nomenclature des industries créatives, dont il fait désormais officiellement partie, alors même que la créativité humaine est considérée comme l'ultime ressource pour générer de la richesse. On lui reconnaît une effectivité possible pour l'enrichissement des rapports sociaux et des mécanismes de compétitivité, et on tente de l'arraisonner pour en faire un instrument de recherche, de gouvernance et d'innovation, ou encore un remède susceptible d'apaiser les foyers de tension sociale.

Autonomie, hétéronomie

Symptôme de ces transformations, un colloque[1] organisé fin 2011 par le Van Abbemuseum d'Eindhoven avait pour thème l'autonomie de l'art, et entendait à travers ce filtre interroger le futur de ce domaine de production. Parmi les invités, le penseur français Jacques Rancière se proposait de déconstruire la dichotomie autonomie / hétéronomie en remettant en question leurs attributions respectives. Généralement, on considère l'art autonome comme préoccupé par la définition de ses propres lois, par la constitution d'une ipséité (le «propre» de l'art dont le modernisme tardif serait le comble) et rattaché au cube blanc. L'hétéronomie de l'art caractérise sa dépendance à un environnement qui lui dicte ses lois : cela concerne des œuvres intriquées dans la trame du réel (pratiques que l'on peut trouver dans l'art dit «contextuel», social ou de situation), qui prennent naissance dans un contexte non artistique et sont plus ou moins repérables. Dans les cas les plus furtifs, l'œuvre ne se distingue du reste qu'en la sorte d'une «déviance» par rapport aux codes et usages de ce contexte, identifiée comme art seulement par quelques regards avertis, et dans d'autres, l'œuvre s'assume clairement comme proposition artistique qui apporte un regard décalé sur le monde dans lequel elle fait irruption.

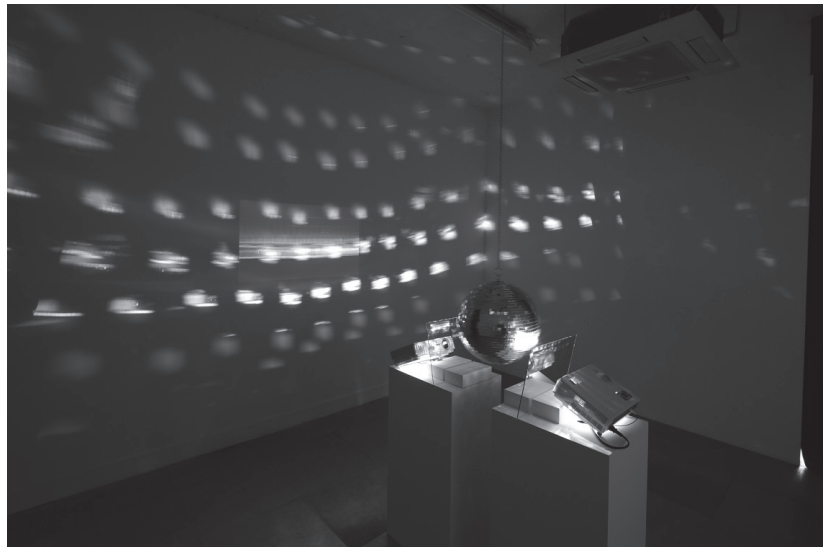
Selon Rancière, cette opposition ne rendrait pas compte de l'«autonomie radicale de l'art», qu'un paradoxe propre à son «régime esthétique» situe comme «l'autre nom de l'hétéronomie»[2]. Cette autonomie ne lui serait pas assurée par sa propension à définir ses propres lois comme le prônait le critique américain Clement Greenberg, mais bien plutôt par le fait qu'il se dérobe à la loi-même dans laquelle il prend pied. En effet, il s'obstine à s'écarter des perspectives qu'on voudrait lui tracer, si bien, nous dit Jacques Rancière, que l'«on ne sait pas quoi faire avec lui»[3].

Pour illustrer son propos, le philosophe cite la démarche de l'artiste suisse Thomas Hirschhorn dont il affirme qu'«il fait des événements». Thomas Hirschhorn constitue en effet un bon exemple d'artiste qui s'aventure au-delà des murs du cube blanc, le plus souvent vers des quartiers défavorisés, sans pour autant verser dans l'action sociale et perdre son autonomie. En effet, Hirschhorn assure à propos de son œuvre *Le Musée précaire*

[1] Le symposium *Autonomy Project* s'est tenu au Van Abbemuseum d'Eindhoven du 7 au 9 octobre 2011 autour de la pensée de Jacques Rancière, avec Thomas Hirschhorn, Gerald Raunig, Tania Bruguera, Peter Osborne, etc.

[2] *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, p.92.

[3] Conférence de Jacques Rancière dans le cadre du colloque «The Autonomy Project» au Van Abbemusem d'Eindhoven, le 8 octobre 2011. Cf la vidéo sur : www.ustream.tv/recorded/17752313



Kaz, *Never the Same Stream*, 2012.
Installation avec double projection vidéo, plaque de verre, boule à facettes, et moteur de boule à facettes.
Œuvre appartenant au projet *Time Capsules and Conditions of Now*,
commissaire d'exposition : Fatos Ustek, 06-12 janvier 2012, David Roberts Foundation, Londres.
Photographie © Sylvain Deleu «Documenting art».

Audrey Cottin, *Vienna Clapping Group*. Performance.
Commissaires d'exposition : Hedwig Saxenhuber et Eckart Nussbaumer,
13 mai 2011, VIENNAFAIR, Vienne, Autriche. Photographie VIENNAFAIR.

Catherine Contour, *Une plage au centre de relation clients de Canal+*
(Acte 2 de *L'art du repos au bout du plongeoir*), Biennale de Rennes 2010. Avec Loïc Touzé.
Photographie Philippe Bissières, témoin invité.

Joris Lacoste, *Le Cabinet d'hypnose (Bestiaire)*, 2010.
Photographie Joris Lacoste.

Élodie Lesourd, *Tedesco and Pitman*, 2012 (courtesy D. Foutris), acrylique sur MDF, diptyque, 226×173,1 cm.
Courtesy de l'artiste et de la galerie Olivier Robert.

eberhard kranemann & emmanuel mir entretien

Affiche (par Eberhard Kranemann) pour un concert de Kraftwerk au Werkkunstschule Krefeld, 1971.

Emmanuel Mir. Dans les biographies officielles de Kraftwerk, on ne mentionne ton nom que rarement, et uniquement en temps que musicien ayant accompagné le groupe lors de quelques concerts à ses premières heures, c'est-à-dire vers 1970. Tu affirmes cependant être un membre fondateur du groupe… Peux-tu revenir sur l'origine de la Centrale ?

Eberhard Kranemann. En fait, c'est moi qui ai enregistré les premiers morceaux de Kraftwerk sur un vieux Telefunken en mono, et ce, dès 1967. Le groupe ne se composait alors que de deux musiciens : Florian Schneider-Esleben et Eberhard Kranemann. Ces bandes, je les possède toujours et les donne à écouter à qui le demande. La qualité des enregistrements n'est pas terrible, mais on reconnaît tout de même la part électronique des compositions ainsi que les effets, qui par la suite feront la popularité du groupe. De plus, j'entretenais des liens d'amitié avec le producteur et ingénieur du son Conny Plank, avec qui je travaillais déjà en tant que musicien de studio. C'est moi qui ai créé le contact entre Conny et Florian. Par la suite, Conny produira les tous premiers LP de Kraftwerk, que l'on peut considérer comme des chefs-d'œuvre et qui ne sont plus disponibles. Ce sont ces LP qui ont contribué à la popularité de Kraftwerk.

Et votre duo s'appelait à cette époque déjà Kraftwerk ?

Non. Le nom «Kraftwerk» (centrale électrique) est venu bien plus tard, lors d'un trajet en voiture. Un jour, Florian, Ralf et le batteur Charly Weiß étaient sur l'autoroute, en chemin vers un boulot, quelque part, et se sont dit : «Merde, on a besoin de nom, on n'a pas de nom». Jusque là ils jouaient sans nom ; et ce jour-là ils n'en trouvèrent aucun de potable, jusqu'à ce qu'ils croisent une centrale électrique et que Charly ait cette intuition.

Faisais-tu toujours partie du groupe à cette époque ?

Oui, mais je n'étais pas dans la fameuse voiture dans laquelle le nom de groupe fut inventé. Dès le départ j'ai été obligé de gagner ma vie avec différents boulots, alors que les deux membres principaux du groupe, Ralf et Florian, avaient le soutien de leurs familles respectives, qui étaient toutes deux très aisées. Florian pouvait vivre sans soucis financiers, se payer des instruments neufs, investir dans des synthétiseurs qui sortaient à peine sur le marché et qui étaient extrêmement chers. Grâce à papa et maman, Flo et Ralf n'avaient pas besoin de travailler et pouvaient tout de même s'offrir le matos le plus performant et avant-gardiste – c'est le genre de donne économique qui n'est pas complètement anodine dans le développement d'un groupe. Ils pouvaient aussi se permettre de partir en tournée et jouer dans des endroits en étant sous-payés – ou pas payés du tout – alors que je gagnais mon pain en faisant le musicien au Théâtre de Düsseldorf. Ainsi, j'ai raté quelques concerts à cause de mon boulot.

Revenons sur la «genèse de la genèse» de Kraftwerk, qui est très mal connue – même des fans – parce que l'histoire officielle, qui fut dictée par Hütter et Schneider-Esleben, fait commencer le groupe en 1970. Comment as-tu connu Florian ?

Nous nous sommes connus à l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf. J'y étudiais dans la classe de peinture de Geiger et Florian était

encore au lycée. J'avais un groupe qui s'appelait Pissoff – un groupe d'enfer ; un truc comme ca, ça n'existe plus aujourd'hui. On se retrouvait dans les ateliers de l'Académie pour prendre toutes sortes de drogues et faire du bordel avec nos instruments. Ce groupe, ce n'était que du bruit et de l'ordure. C'était de la musique-ordure. Ce que l'on voulait, c'était participer à la révolution culturelle, et mener un soulèvement contre la norme. On était cinq étudiants à l'Académie, il y avait une batterie, une orgue primitive, une basse, une guitare et je jouais du sax, le violoncelle et de la clarinette. Sur scène on faisait du boucan, c'est tout. Et c'était un bruit particulièrement dégueu. On poussait les amplis à fond et chacun jouait ce qu'il voulait. Avant de monter sur scène on avalait du LSD ou on fumait des joints pour se retrouver mi-inconscients face au public et pliiing ! on crachait notre bruit. Je me rappelle d'une performance de Joseph Beuys au Creamcheese (un bar d'artistes à Düsseldorf), vers 1967. Beuys nous avait repérés à l'Académie et nous avait demandé de lui donner un fond sonore pour une action de trois heures, durant laquelle il bougeait ses mains très lentement près de son visage. Notre guitariste avait apporté de l'éther sur scène, et, alors que l'on avait à peine commencé notre gig, il s'est collé un masque à éther sur le visage, a aspiré deux-trois fois et est tombé dans les pommes en se fracassant le crâne contre les amplis. Sa guitare continuait à couiner et lui, il était comme mort – mais on s'en foutait complètement et on continuait à faire notre bruit.

Combien de temps est-ce que le groupe a vécu ?

C'était très court. Un an ou deux, au plus. Un groupe comme ça ne peut pas tenir très longtemps.

Mais suffisamment longtemps pour qu'un bleu de la musique comme Florian Schneider-Esleben vous découvre et s'intéresse à vous…

Oui, pour ça il faut dire que Florian avait une bonne oreille. C'était un petit jeune, et il a dû se dire «Putain, ça c'est vraiment bon !». Alors il est venu me voir parce qu'il s'était rendu compte que j'étais le seul vrai musicien de ce bordel, on a un peu discuté et quelques jours plus tard on s'est retrouvé dans la demeure de ses parents, aux bords du Rhin. Je jouais du saxo, de la basse et de la guitare, et lui du violon et de la flûte. De temps en temps, son père venait nous voir, faisait des photos ou nous débouchait une bonne bouteille. C'était vraiment sympa, super ambiance. Puis on a eu quelques concerts ensemble. Je me rappelle surtout du carnaval. À l'époque, l'Académie des Beaux-Arts fêtait son propre carnaval, et c'était toujours des teufs mythiques. On rentrait là-dedans avec d'autres groupes de la scène Kraut-Rock, on se balançait toutes les drogues possibles et imaginables et on jouait trois jours et trois nuits durant, sans arrêt, sans pause, à fond. Super. C'est le moment où j'ai intégré Florian dans Pissoff, parce que je m'étais rendu compte que ça l'intéressait. Il jouait de la flûte dans son coin, s'était acheté un module qui venait à peine de sortir aux Etats-Unis lui permettant de relier sa flûte à un ampli et de bidouiller les sons. Il était le seul en Allemagne à avoir un engin pareil et à savoir s'en servir, et ça impressionnait.

Et lorsque Pissoff s'est séparé, tu as continué seul avec Florian ?

Oui, mais dans un premier temps sans concert. On se retrouvait fréquemment et on expérimentait avec ce qui pouvait nous tomber sous la main.

Quel genre de relations aviez-vous alors ?

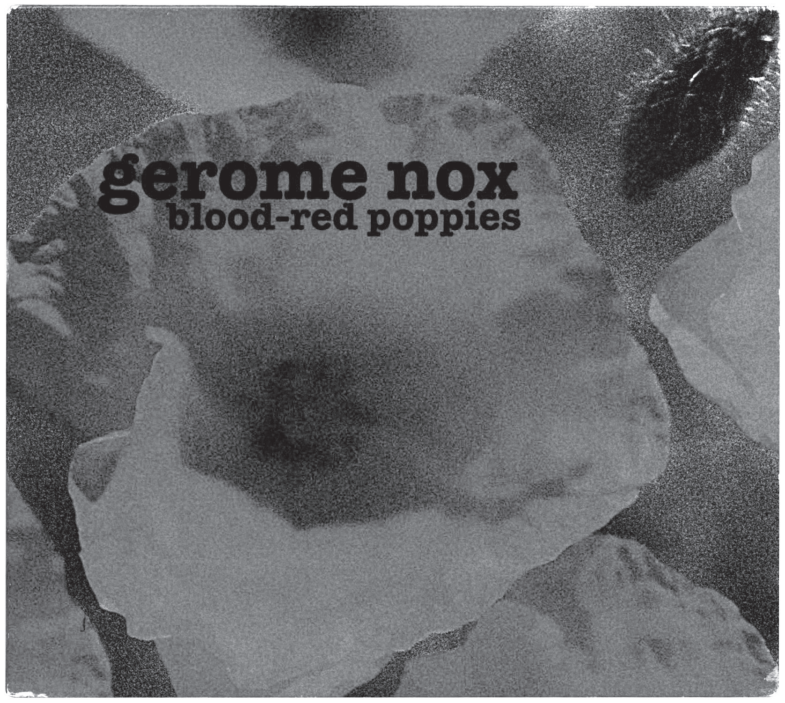
Nous étions amis et le courant passait vraiment très bien entre nous. En parallèle à nos gigs, Florian s'est mis à la recherche d'autres musiciens. Il est tombé sur un trompettiste, un percu, un guitariste et finalement il a créé un groupe expérimental qu'ils baptisèrent *Organisation* et qui était plutôt orienté du côté d'Aix-la-Chapelle, la ville où Ralf faisait ses études d'architecture. Il faut savoir qu'il y avait toutes sortes de groupes aux formations ouvertes à cette époque, qui tournaient en même temps dans la même région. En 1968, après que Ralf Hütter et son orgue Hammond eurent rejoint le groupe, Florian vint me voir en me demandant de les accompagner, lui et Ralf, pour créer un autre groupe. Ralf jouait son orgue de manière très classique, Flo était à la flûte électrique, je jouais de la basse et on avait encore un batteur, Paul Lovens. Et à quatre on a tourné pas mal dans la région pendant deux-trois ans.

Et quelle genre de musique jouiez-vous ?

Du jazz ! Du vrai jazz, avec de vrais morceaux et de vraies harmonies. Ralf Hütter avait décidé de jouer comme Jimmy Smith (l'un des plus grands organistes de jazz) et le plus terrible, c'est qu'il y arrivait ! Et c'est cela qui nous rendait alors si populaire. Mais Ralf Hütter a eu par la suite la très bonne idée de dire «Stop, on arrête de copier les Américains. On ne fait plus ce genre de truc et on cherche notre propre numéro».

Affiche pour un concert de Pissof au Creamcheese Duesseldorf avec Joseph Beuys *Handaktion*, 1968.
Kranemann est au milieu avec son violon, Schneider-Esleben se tient à sa droite avec un triangle.
Photographies de Pissof par Kranemann.

NOX, *Rut*, vinyle 33t/25 cm, 1990, label Odd Size Records.
Line up : Gerome Nox (guitare, electronics, voix), Laurent Perrier (guitare, percussions, electronics, voix).
Guest : Christian Brouder (slide trombone).
Production NOX et Christian Vincent. Design graphique Gerome Nox.



Gerome Nox, *Blood-red Poppies*, CD, 2001, label Moloko+.
Composition, enregistrement et production Gerome Nox.
Guests : Amadou Sall (Guitare Basse), Leonor Nuridsany, Black Sifichi, Ami Garmon,
Judy & Fagus Sylvatica (voix). Design graphique et photographie Marc Domage.

Gerome NOX, *MS6, millenium edit*, CD, 2001.
Composé, enregistré et produit par Gerome Nox.
In *Association Fragile/Christian Rizzo - Objet 1*.
Design graphique & photographies Laur Meyrieux.
Textes & photographies Marie Roche.
CD et édition, 2001,
Centre Chorégraphique de Grenoble.
Production l'Association Fragile.

G-NOX, *Ventre*, CD, 2003, label M-tronic.
Composé, enregistré et produit par Gerome Nox. Design graphique Nicolas Ledoux @ Labomatic.

v/a :
your funeral soundtrack

Le choix de demander deux titres incombe au fait que dans les cérémonies funéraires «classiques», il s'agit de la norme voulue.
De cause à effet, le choix de deux titres peut être assez représentatif de deux facettes d'une personnalité, d'une histoire en deux parties, en deux actes, d'un message à double sens que l'on voudrait laisser, ritualiser.
Mais aussi de la puissance d'un 45T, des deux dernières pièces à mettre dans un juke box avant de quitter définitivement le bar...
Dans le domaine de la prestation funéraire (vu l'état actuel du marché de la culture, musical en particulier) Optical Sound pourrait imaginer offrir ce service de diffusion sonore de qualité, sur mesure et intégral en respectant scrupuleusement ces dernières volontés que vous pourrez lire plus bas.

Nicolas Moulin

Spacegenerator
3 Phase featuring Dr. Motte
DER KLANG DER FAMILIE
1992 \ TRANSMAT RECORDS

(À diffuser légèrement pictché ralenti)

Cascading Celestial Giants
Drexciya
GRAVA 4
2002 \ CLONE RECORDS#25

Mais sinon, je vois pas pourquoi il y en aurait que deux, donc j'en ajoute un troisième : (c'est ça ou rien) parce que 3 est un meilleur chiffre que 2, donc :

Dunwich Beach, Autumn, 1960
Brian Eno
ON LAND (AMBIENT 4)
1982 \ ÉDITIONS EG

David Sanson

Faith
The Cure
FAITH
1981 \ FICTION POLYDOR

Serenade for the Doll
Claude Debussy/ Arturo Benedetti Michelangeli (piano)
CHILDREN'S CORNER
1906-1908 / 1971
DEUTSCHE GRAMMOPHON

Pierre Beloüin

Anywhere Out Of the World
Dead Can Dance
WITHIN THE REALM OF A DYING SUN
JUL 1987 \ 4AD

The Dreamer is Still Asleep
Coil
MUSICK TO PLAY IN THE DARK
SEP. 1999 \ CHALICE

Option extérieure
Salt Marie Céleste
Nurse With Wound
/
The Queen Of the Circulating Library
Coil

André Lombardo

«Symphony of Sorrowful Songs»
Henryk Gorecki
SYMPHONIE N°3
1993 / ELEKTRA NONESUCH

Requiem
György Ligeti
1985 / WERGO

Christophe Demarthe

La Passion selon St Jean
Jean Sébastien Bach
COFFRET *BACH SACRED VOCAL WORKS*
2002
ARCHIV PRODUKTION

La Passion selon St Matthieu
Jean Sébastien Bach
COFFRET *BACH SACRED VOCAL WORKS*
2002 / ARCHIV PRODUKTION

Bach, il n'y a pas plus classe pour un bon finissage d'exposition.

Pierre-Yves Cachard

«Death to everyone»
Bonnie Prince Billy
I SEE A DARKNESS
PALACE RECORDS

«Dead the Long Year»
Broadcast
THE NOISE MADE BY PEOPLE
2000
WARP RECORDS

Jean-Luc Verna

«Happy home»
The Residents
THE TUNES OF TWO CITIES
(EXCERPT FROM ACT II OF *INNISFREE*)
1982
RALPH RECORDS

«No One Is There»
Nico
THE MARBLE INDEX
1968
ELEKTRA

J'aurais écouté Siouxsie Sioux toute ma vie, pour ma mort je m'adresse à d'autres.

Agnès Violeau

Ave Maria Op. 52 N°6
Franz Schubert / Marian Anderson
N/A
1828
LA VOIX DE SON MAÎTRE

Bee Goo

Ciacona in f minor
Pachelbel
N/A
NO INFORMATION CONCERNING THE DATE OF COMPOSITION IS KNOWN, BUT HE DIED IN MARCH 9, 1706 SO SOMETIME BEFORE THAT !
N/A

Drew macDowall turned me onto this... I believe Hilmar Ornsonn was playing it one day on a keyboard and Drew asked what it was then rushed out & bought it on vinyl – when we lived together in London it was theme music to many a debauched winters evening!

«Batwings (A Limnal Hymn)»
Coil
MUSICK TO PLAY IN THE DARK²
2000
CHALICE

Geff & Sleaze came to BKK soon after they mixed this & were really excited to play it to me... Actually I cant really play it since they both left us as it makes me too sad.

Jill Gasparina

«Batwings (A Limnal Hymn)»
Coil
MUSIC TO PLAY IN THE DARK²
2000
CHALICE

«Becalmed»
Brian Eno
ANOTHER GREEN WORLD
1975
ISLAND