



LA COMPAGNIE DE L'ABSENCE ▼ THE COMPANY OF ABSENCE

Voix chantées et spectralité • Singing Voices and Ghostliness

→ Emma Dusong

Chanter implique un mouvement vocal, physique et expressif. Dans le prolongement de la respiration et de la parole, il apparaît comme un médium vivant, une interface qui invite le spectateur à entrer dans l'univers des artistes. La voix chantée semble pourtant favoriser l'apparition de présences spectrales, les installations sonores prenant le relais lorsque le corps-émetteur a disparu.

Que devient l'action une fois achevée ? Comment en proposer davantage qu'une trace, une réactivation ? L'enregistrement et la diffusion de la voix chantée ne la rendent-ils pas nécessairement fantomatique¹ ? Le chanter semble lié à un double phénomène d'apparition et de disparition, mais pour Mladen Dolar, la voix est « insaisissable, toujours changeante, en devenir, transitoire, aux contours indéfinis [...] ». Elle est de par sa nature du côté de l'événement et non de l'être². » Dans l'espace d'exposition, le caractère éphémère du chant devient le levier d'une exploration temporelle à travers une forme de persistance mémorielle.

¹ Voir Jacques Derrida dans le film *Ghost Dance* de Ken McMullen, 100', 1983.

² Mladen Dolar, « Vox », *Grumeaux* n°1 : Voix, Éditions Nous, mai 2009, p. 40.

Singing involves a physical and expressive vocal movement. In the extension of breathing and words, it appears like a living medium, an interface inviting spectators to enter the artists' world. The singing voice nevertheless seems to encourage the appearance of ghostly presences, with sound installations taking over when the body-as-transmitter has disappeared.

Once done, what becomes of the action? How can be proposed, more than a trace, a reactivation? Do the recording and broadcasting of the singing voice not make it perforce ghostlike¹? Singing seems associated with a twofold phenomenon of appearance and disappearance, but for Mladen Dolar, the voice is "elusive, ever-changing, in the making, transitory, with undefined outlines [...]. By its very nature it has to do with event and not with being."² In the exhibition venue, the ephemeral character of the song becomes the fulcrum for a time-based exploration through a form of memory-based persistence.

¹ See Jacques Derrida in the film *Ghost Dance* by Ken McMullen, 100', 1983.

² Mladen Dolar, "Vox", *Grumeaux* n°1 : Voix, Éditions Nous, May 2009, p. 40.

Kristin Oppenheim ▼ *Tap Your Shoes* | 1996

Vue de l'exposition « Rouge baiser », Hangar à bananes, Nantes (1er juin-1er septembre 2007)

Collection Frac des Pays de la Loire

Crédits : Marc Damage

³► « Elle était partie depuis longtemps, depuis longtemps, partie. Elle était partie, partie, depuis longtemps. Elle était partie depuis longtemps. »

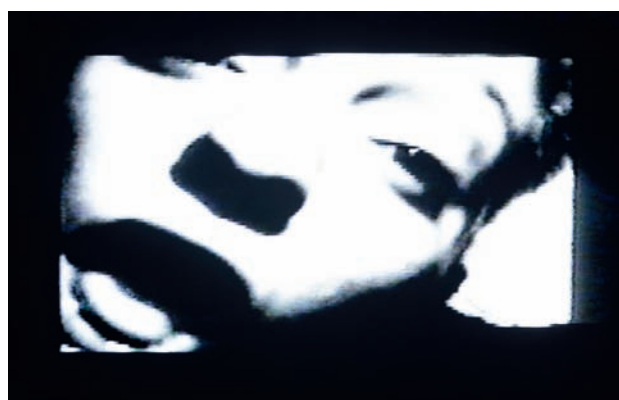
⁴► Jacques Derrida, *La Voix et le phénomène*, Éditions Presses Universitaires de France, 1967, p. 87.

⁵► Dans *Sail on Sailor* (1994), le personnage s'en va ; dans *She Was Long Gone* (1995), il est déjà parti ; dans *A Woman Left Lonely* (1997) et *Cry Me a River* (1992), il est quitté ou délaissé ; dans *Hey Joe*, (1996), une femme est assassinée par son compagnon, qui prend alors la fuite.

⁶► Samuel Beckett, *Compagnie*, Éditions de Minuit, 1980, p. 7.

« *She was long gone, long gone, gone. She was gone, gone, long gone. She was long gone*³. » Ces mots proviennent de l'installation sonore de Kristin Oppenheim intitulée *She Was Long Gone* (1995), laquelle reprend partiellement les paroles du morceau de Syd Barrett *Long Gone* (1969). Dans la pratique qu'elle développe depuis les années 1990, la voix de l'artiste américaine apparaît le plus souvent seule, sans accompagnement, répétant quelques phrases en boucle. Celles-ci viennent réveiller et envelopper le visiteur en douceur, leur spatialisation lui permettant d'appréhender les distances et ainsi d'intégrer l'espace qui l'entoure et qui, progressivement, semble s'élargir. Ce travail trouve autant son origine dans la vulnérabilité que dans le plaisir de vivre et de chanter. Pour Jacques Derrida, « la voix est un acte vivant absolument proche de moi⁴ », favorisant l'accès à la conscience de soi en tant qu'être. L'œuvre de Kristin Oppenheim agit comme expérience du monde et d'une existence propre. L'écoute a littéralement lieu, du fait de sa présence ainsi que par la manière dont elle s'inscrit et agit au sein d'un espace. Le corps n'est pas un simple écran de projection de voix : il devient un organisme perméable, récepteur, qui permet ainsi de redécouvrir les propriétés tactiles du son. Pourtant, dans ce « savoir vivant » se révèle une absence, quelque chose d'évanescence. Une impression que viennent renforcer tant les paroles évoquant départ, éloignement ou fuite⁵, que l'absence du corps qui émet le chant, et dont la trace désincarnée résonne dans l'espace vide. Ce travail évoque la pièce de Laurie Anderson *Voices on Tape*, issue de son opéra multimédia *United States* (1983). Un homme y raconte comment les ondes sonores continuent à se propager dans un lieu bien que le son s'y soit évanoui, produisant des allers-retours vocaux qui peuvent être captés au moyen de microphones sensibles. Chez Laurie Anderson comme chez Kristin Oppenheim, les espaces deviennent un terrain de résonance de présences fantomatiques.

Pour Kristin Oppenheim, les voix incarnent des personnages. Le ton et les répétitions hypnotiques cherchent à révéler celles enfouies en chacun de nous. *Compagnie* de Samuel Beckett rend compte de cette présence qui nous accompagne dans la solitude : « Une voix parvient à quelqu'un dans le noir. Imaginer⁶. » La chanson permet également de se projeter : à l'adolescence, elle remplace le rôle apaisant de la berceuse de la petite enfance et constitue un espace-temps propice au recueillement ou à l'encouragement personnel.



Sadie Benning ▼ *It Wasn't Love* | 1992

Vidéo noir et blanc, 19'06"
Courtesy Video Data Bank

“She was long gone, long gone, gone. She was gone, gone, long gone. She was long gone.” These words come from Kristin Oppenheim’s sound installation titled *She Was Long Gone* (1995), which partly borrows the words of the Syd Barrett’s piece *Long Gone* (1969). In the praxis which she has been developing since the 90s, the American artist’s voice usually appears on its own, unaccompanied, repeating a few phrases in a loop. These gently rouse and envelop visitors, with their spatialization enabling them to grasp distances and thus become part of the space surrounding them, which gradually seems to broaden. The origin of this work lies as much in vulnerability as in the pleasure of living and singing. For Jacques Derrida, “the voice is a living act absolutely close to me”,³ encouraging access to self-consciousness as a being. Kristin Oppenheim’s oeuvre acts like experience of the world and a particular existence. Listening literally takes place because of the fact of its presence as well as the way it becomes part of a space, and acts within it. The body is not a mere voice projection screen: it becomes a permeable, receiving organism which thus makes it possible to rediscover sound’s tactile properties. However, in this “living knowledge” an absence is revealed, something evanescent. An impression which is heightened both by words evoking departure, distancing and flight,⁴ and by the absence of the body emitting the song, whose disembodied trace resonates in the empty space. This work calls to mind Laurie Anderson’s piece *Voices on Tape*, coming from her multimedia opera *United States* (1983). A man recounts how sound waves continue spreading in a place even though the sound in it has vanished, producing vocal back-and-forth phenomena which can be captured with sensitive microphones. With Laurie Anderson, as with Kristin Oppenheim, spaces become a terrain of echoing ghostlike presences.

For Kristin Oppenheim, voices incarnate characters. Tone and hypnotic repetitions seek to reveal those buried in each one of us. Samuel Beckett’s *Company* describes this presence which accompanies in one’s solitude: “A voice comes to one in the dark. Imagine.”⁵ Song also enables you to project yourself: in adolescence, it replaces the soothing role of the lullaby of infancy and forms a space-time apt for contemplation and personal motivation.

In her filmed diary titled *It Wasn’t Love* (1992), Sadie Benning, then a teenager, invited characters in songs to accompany her in her quest for identity. Resorting to lip sync, she incarnates different roles, transforms herself and explores her desires and fantasies. The artist thus deconstructs the tyranny of genders founded on a binary system and imagines a multiple identity for herself, inventing her own heroes faced with the invisibility of same-sex couples in the media. Song enables her to escape from her isolation, her fears and frustrations, and to finally assert, about the young girl she has met: “It wasn’t love, but it was something.”

This accompaniment of song in “absence” is also present in the work of Claude Lévêque, who, in the 2000s, started to produce a *capella* remakes of French popular music classics of the 60s and 70s. These pieces run through all ages – from early childhood – through a form akin to the lullaby – to old age – through the use of elderly people’s voices –, by way of adolescence and adulthood evoked through themes of re-performed songs. For the artist, “the dimension of song is linked to time passing, to temporality, but needless to say also includes the phenomenon of disappearance, death.”⁶ In *Ende* (2001), visitors plunged in darkness move gropingly forward on a soft floor. Just a shrill voice is to be heard. To avoid falling, people have to move all the time towards the unknown. The installation plays on the ambivalence between the soothing effect of the voice and perceptive confusion due to the loss of landmarks. The song’s title and words – *Et si tu n’existais pas* by Joe Dassin – evoke the disappearance of a beloved one or the end of a relationship. But the song goes on indefinitely and seems informed by a comforting and familiar presence. The artist actually got his own mother to sing it. If Christian Boltanski pays tribute to the dead child he bears within him in *Reconstitution de chansons qui ont été chantées à Christian Boltanski entre 1944 et 1946* – released on a vinyl record in 1971 – for Claude Lévêque, on the other hand, the child is very much alive: “It’s what I hang on to as much as possible”,⁷ he says. In *Rendez-vous d’automne* (2008), he involved his mother again, this time accompanied by the choir in her retirement home. Associated with an empty bus at a standstill and with reversed road signs, these voices

³ Jacques Derrida, *Voice and Phenomenon: Introduction to the Problem of the Sign in Husserl’s Phenomenology*, Northwestern University Press, 2010.

⁴ In *Sail on Sailor* (1994), the character goes away ; in *She Was Long Gone* (1995), he has already left ; in *A Woman Left Lonely* (1997) and *Cry Me a River* (1992), he is left or abandoned ; in *Hey Joe*, (1996), a woman is murdered by her companion, who runs away after that.

⁵ Samuel Beckett, *Company*, London, John Calder, 1980.

⁶ Claude Lévêque, interview with the author, 4 May 2012.

⁷ *Idem*.

⁷ « Ce n'était pas de l'amour, mais c'était quelque chose. »

⁸ Claude Lévêque, entretien avec l'auteur, 4 mai 2012.

⁹ *Idem*.

¹⁰ Bill Viola in *Bill Viola*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris-ARC, 20 décembre 1983-29 janvier 1984, p. 36.

Dans son journal filmé intitulé *It Wasn't Love* (1992), Sadie Benning, alors adolescente, invite des personnages de chansons à l'accompagner dans sa quête identitaire. Recourant à la synchronisation labiale, elle incarne divers rôles, se transforme et explore ses désirs et ses fantasmes. L'artiste déconstruit ainsi la tyrannie des genres fondés sur un système binaire et s'imagine une identité multiple, inventant ses propres héros face à l'invisibilité des couples de même sexe dans les médias. La chanson lui permet de sortir de son isolement, de ses peurs et frustrations, et d'affirmer enfin, à propos de la jeune fille qu'elle a rencontrée : « *It wasn't love, but it was something* ⁷. »

Cet accompagnement du chant dans l'« absence » est également présent dans le travail de Claude Lévêque qui, dans les années 2000, commence à réaliser des reprises *a capella* de classiques de la variété française des années 1960 et 1970. Ces pièces traversent les âges, de la petite enfance – par une forme proche de la berceuse – jusqu'à la vieillesse – par l'utilisation de voix de personnes âgées –, en passant par l'adolescence et l'âge adulte évoqués à travers les thèmes des chansons réinterprétées. Pour l'artiste, « la dimension du chant est liée au temps qui passe, à la temporalité, mais inclut bien sûr aussi le phénomène de disparition, de mort ⁸ ». Dans *Ènde* (2001), le visiteur, plongé dans le noir, avance à tâtons sur un sol mou. Seule une voix lancinante se fait entendre. Pour éviter la chute, il doit en permanence se déplacer vers l'inconnu. L'installation joue sur l'ambivalence entre l'apaisement que

procure la voix et le trouble perceptif dû à la perte de repères. Le titre et les paroles de la chanson – *Et si tu n'existais pas* de Joe Dassin – évoquent la disparition de l'être cher ou la fin d'une relation. Mais le chant se poursuit indéfiniment et semble habité par une présence réconfortante et familière. En effet, l'artiste en a confié l'interprétation à sa propre mère. Si Christian Boltanski rend hommage à l'enfant mort qu'il porte en lui dans *Reconstitution de chansons qui ont été chantées à Christian Boltanski entre 1944 et 1946* – édité sur disque vinyle en 1971 –, pour Claude Lévêque, l'enfant est en revanche bien vivant : « C'est ce que je préserve le plus possible ⁹ », confie-t-il. Dans *Rendez-vous d'automne* (2008), il fait à nouveau intervenir sa mère, accompagnée cette fois par la chorale de sa maison de retraite. Associées à un bus vide immobilisé et à des panneaux routiers renversés, ces voix semblent suggérer un accident... Entre vie et mort, le visiteur déambule parmi ces feuilles d'automne. À travers les paroles, interprétées à l'origine par Françoise Hardy, Claude Lévêque s'interroge sur ce qui reste après notre passage : « Mais plus le temps nous sépare, plus il me laisse à penser, qu'il reste de notre histoire à peine de quoi pleurer. » Le *chanter* résiste une fois de plus à la disparition et les chansons deviennent le véhicule d'une expérience vécue, luttant de cette manière contre l'amnésie.

Dans *Songs of Innocence* (1976), Bill Viola interroge lui aussi ce rapport à la mémoire. Cette vidéo montre un groupe d'enfants chanter devant leur école, avant de quitter les lieux et d'y revenir à la nuit tombée, leur chœur se faisant entendre au loin alors que leurs ombres claires évoquent des fantômes. Selon l'artiste, notre corps n'est pas soumis à une expérience temporelle linéaire : « En cas de *causes naturelles*, le cerveau meurt le premier : il réalise que la fin est en vue et il cesse d'émettre, explique-t-il. [...] le *cerveau* de l'organisme vit dans le *futur* alors que le reste de notre corps vit plutôt dans le *passé* ¹⁰. » Bill Viola s'inspire ici des cultures tribales animistes pour lesquelles la vie se prolonge après la mort *via* le souvenir. Par ce jeu de superpositions de voix enfantines aux sons des avions et des oiseaux, et de leurs uniformes chatoyants à la pénombre, on pourrait



Bill Viola ▼ *Four Songs* | 1976

Vidéo couleur, 33' (still tiré de *Songs of Innocence*, 9'34")
 Courtesy l'artiste
 Crédits : Kira Perov

seem to suggest an accident... Between life and death, visitors stroll among these autumn leaves. Through the words, originally sung by Françoise Hardy, Claude Lévêque questions what remains after our passing: “But the more time separates us, the more it makes me think that what remains of our history is barely worth crying over.” *Singing* once again withstands disappearance and songs become the vehicle of an experience lived through, thus struggling against amnesia.

In *Songs of Innocence* (1976), Bill Viola also questions the relationship to memory. This video shows a group of children singing in front of their school, before leaving the premises and returning there at nightfall, their choir audible faraway while their pale shadows conjure up ghosts. According to the artist, our body is not subject to a linear time-related experience: “In the case of *natural causes*, the brain dies first: it realizes that the end is in sight and stops transmitting, he explains. [...] the organism’s *brain* lives in the *future* while the rest of our body tends to live rather in the past.”⁸ Bill Viola draws inspiration here from animist tribal cultures for which life is prolonged after death *via* memory. By this interplay of overlaid children’s voices and sounds of airplanes and birds, and their uniforms shimmering in the half-light, we could say, to borrow Raymond Bellour’s words, that he is “sculpting time”.

With Kristin Oppenheim, visitors also find themselves in a time frame superposing present, past and possible future. Her work proposes a suspension, a waking dream. The artist uses the vocal reverberation of the dream, which bobs back up to the surface of memory, like a remote recollection haunting places. “I have used the idea of a ghost feeling with these works, but not literal, more of a memory idea”,⁹ she relates. Unlike Claude Lévêque who borrows all the words, for her part she only retains a few phrases, snippets of songs, either heard or imagined. Song turns upon itself, and proposes the experience of a moment. Memory makes use of repetition to go forward, with the loop making what is inaudible about the isolated element audible. For some of her pieces, like *Hey Joe* (1996), Kristin Oppenheim associates song with light movements. Space is in fact swept by beams projected by motorized follow spots which literally shed light on

a possible outcome of the story told through the song: once his crime is committed, Joe runs off with his gun, chased by the cops. In accordance with a principle of auditory persistence, the song accompanies visitors after they have left the exhibition venue. With regard to this echo effect, the artist recounts: “I was referring to the way people hear and keep hearing phrases in their head if repeated a lot. It’s scientific. The repeat of a melody or phrase will get stuck in someone’s head. It gradually goes away.”¹⁰ The work of anamnesia which informs her pieces thus seems based on principles similar to those of “hits” dear to Peter Szendy. In his analysis of the concept of “haunting melody” developed by the psychoanalyst Theodor Reik, the philosopher describes this “earworm”¹¹ phenomenon based on the ceaseless “ghostlike toing and froing” which it gives rise to. By including the character and the receiver within a “double space” “at once present and past”, Kristin Oppenheim seeks to produce “a mind spin, a swirl, a hypnotic trance”.¹²

If the different works mentioned in this essay each play in their own way on a phenomenon of song remanence, this memory-related procedure tries above all to guide visitors towards the essence of a feeling. In suffering and loss, singing gives you the strength to pick yourself up again and react to disappearance. In the installation *Chant* (2011) by Claude Lévêque, the torn black umbrellas covering the ceiling as well as the shrill sounds scattered in the space evoke as much a flight of crows as a post-apocalyptic vision, the artist having in mind the nuclear catastrophe at Fukushima, which happened in 2011, just when the work was being devised. “It’s also the song which comes across after the disaster”,¹³ he points out. From Sadie Benning’s bedroom to the exhibition space with Kristin Oppenheim, *singing* thwarts conventions and gives everyone the power to act: “Come on, now.”¹⁴ ▼

translated by Simon Pleasance & Fronza Woods

⁸ Bill Viola in *Bill Viola*, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris-ARC, 20 December 1983-29 January 1984, p. 36.

⁹ Kristin Oppenheim, interview with the author, 29 May 2012.

¹⁰ Kristin Oppenheim, interview with the author, 15 July 2011.

¹¹ Peter Szendy, *Hits, Philosophy in the Jukebox*, Fordham University Press, 2012.

¹² Kristin Oppenheim, interview with the author, 29 May 2012.

¹³ Claude Lévêque, interview with the author, 4 May 2012.

¹⁴ Words taken from the installation *Tap Your Shoes* (1996) by Kristin Oppenheim.

¹¹ • Kristin Oppenheim, entretien avec l'auteur, 29 mai 2012.

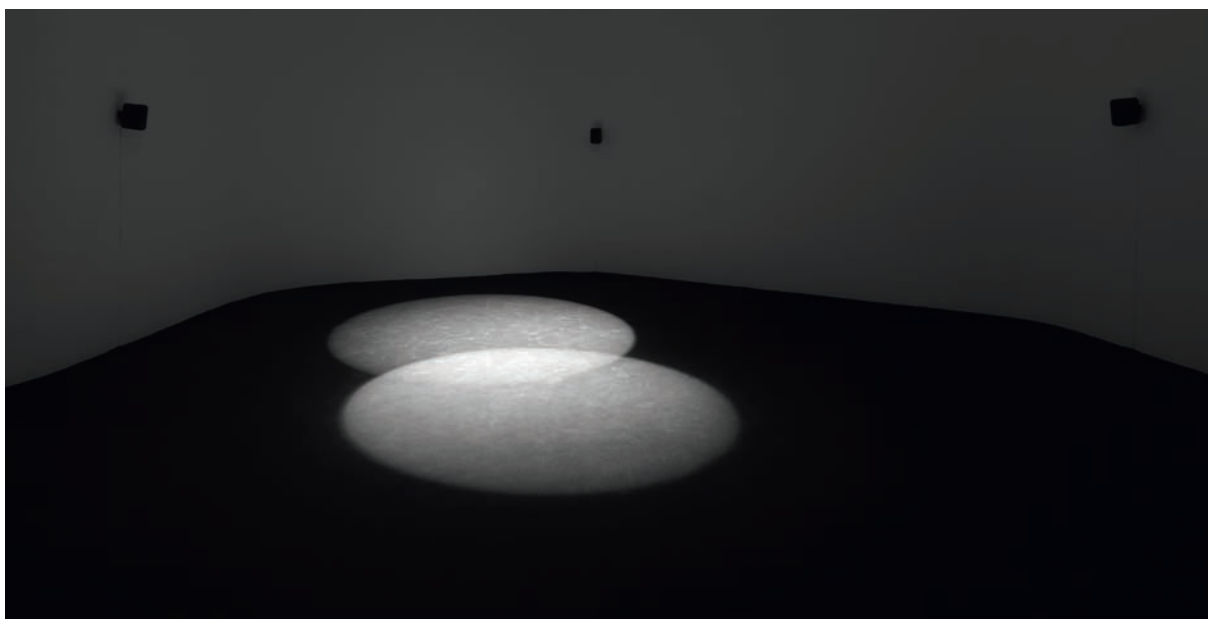
¹² • Kristin Oppenheim, entretien avec l'auteur, 15 juillet 2011.

¹³ • Peter Szendy, *Tubes, La Philosophie dans le juke-box*, Éditions de Minuit, Collection «Paradoxe», 2008, p. 48.

¹⁴ • Kristin Oppenheim, entretien avec l'auteur, 29 mai 2012.

¹⁵ • Claude Lévêque, entretien avec l'auteur, 4 mai 2012.

¹⁶ • Paroles extraites de l'installation *Tap Your Shoes* de Kristin Oppenheim (1996).



considérer, pour reprendre la formule de Raymond Bellour, qu'il «sculpte le temps».

Chez Kristin Oppenheim, le visiteur se retrouve également dans une temporalité superposant le présent, le passé et un futur possible. Son travail propose une suspension, un rêve éveillé. L'artiste utilise la réverbération vocale du son, qui remonte à la surface de la mémoire, tel un lointain souvenir venu hanter les lieux. «J'ai utilisé cette sensation de fantôme avec ces travaux, mais pas de façon littérale, plus comme une idée de mémoire¹¹», raconte-t-elle. Contrairement à Claude Lévêque qui reprend l'ensemble des paroles, elle ne conserve pour sa part que quelques phrases, bribes de chansons entendues ou imaginées. Le chant tourne sur lui-même et propose l'expérience d'un moment. La mémoire se sert de la répétition pour avancer, la boucle rendant audible ce que l'élément isolé a d'in audible. Pour certaines de ses pièces comme *Hey Joe* (1996), Kristin Oppenheim associe au chant des mouvements de lumière. L'espace est en effet balayé par des faisceaux projetés par des poursuites motorisées venant littéralement mettre en lumière une issue possible de l'histoire racontée à travers le chant : une fois son crime accompli, Joe s'enfuit avec son arme, pourchassé par la police. Selon un principe de persistance auditive, le chant accompagne le visiteur après qu'il ait quitté l'espace d'exposition. À propos de cet effet d'écho, l'artiste raconte : «Je me référais à la façon dont les gens entendent sans arrêt des phrases dans leur tête si elles leur sont souvent répétées. C'est scientifique, la répétition

d'une mélodie ou d'une phrase s'inscrit dans la tête des gens puis disparaît au fur et à mesure¹².» Le travail d'anamnèse qui anime ses œuvres semble ainsi reposer sur des principes similaires à ceux des «tubes» chers à Peter Szendy. Dans son analyse du concept de «haunting melody» développé par le psychanalyste Theodor Reik, le philosophe requalifie ce phénomène de «ver d'oreille» en raison des incessants «allers-retours fantômes¹³» qu'il génère. En inscrivant le personnage et le récepteur au sein d'un «double espace» «à la fois présent et passé», Kristin Oppenheim cherche à produire «un tournoiement de l'esprit, un tourbillon, une transe hypnotique¹⁴».

Si les différentes œuvres évoquées dans ce texte jouent chacune à leur manière sur un phénomène de rémanence du chant, ce procédé mémoriel cherche avant tout à guider les visiteurs vers l'essence d'un sentiment. Dans la douleur et le manque, le chant donne la force de se relever et de réagir face à la disparition. Dans l'installation *Chant* (2011) de Claude Lévêque, les parapluies noirs lacérés recouvrant le plafond ainsi que les sons stridents dispersés dans l'espace évoquent autant un vol de corbeaux qu'une vision post-apocalyptique, l'artiste ayant à l'esprit la catastrophe nucléaire de Fukushima survenue en 2011, au moment de la conception de l'œuvre. «C'est aussi le chant qui se manifeste après le désastre¹⁵», précise-t-il. De la chambre, chez Sadie Benning, à l'espace d'exposition, chez Kristin Oppenheim, le *chanter* déjoue les conventions et donne à chacun le pouvoir d'agir : «*Come on, now*¹⁶.» ▼

Kristin Oppenheim ▼ *Hey Joe* | 1996

Vue de l'exposition «Volume !», MACBA, Barcelone (9 novembre 2011-23 avril 2012)

Courtesy l'artiste et Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 303 Gallery (New York), Greengrassi (London)

Crédits : Gasull Fotografia