

**YUNA AMAND :**

**DANS LES MEANDRES DE LA PERCEPTION**

**Par Tiffany Kleinbeck, décembre 2008**

Comment et quand le son peut-il devenir matière et occuper un espace ?

C'est par ce questionnement que l'artiste Yuna Amand a récemment donné une nouvelle impulsion à ses recherches plastiques. Depuis plusieurs mois, elle consacre l'essentiel de son travail à la mise en place du dispositif *STARLING FLOCKS*. Il existe pour l'instant sous la forme de prototype, a déjà été présenté de manière elliptique à la Galerie des Urbanistes à Fougères en 2008, mais est en attente technique de sa forme pleinement aboutie, qui verra le jour en 2009 au Centre Culturel du Colombier à Rennes ainsi qu'au Centre d'Art Passerelle à Brest.

Cette recherche part d'un attrait pour le vol des étourneaux. L'artiste cherche à retranscrire plastiquement cet événement naturel par un tracé sonore et visuel dans un espace intérieur. Cette pièce se composera au final d'impressions graphiques sur vinyle transparent sur lesquelles des milliers de croix et de points reprennent le mouvement des nuées, accrochées derrière un réseau de près de deux cents haut-parleurs sur quatre murs qui diffuseront de manière décalée les enregistrements des sons des étourneaux qu'a effectués l'artiste en Bretagne en 2008 et 2009.

Yuna Amand recueille par des enregistrements la multiplicité de son expérience intime. Elle la dépouille ensuite de son hétérogénéité, opère un processus de concentration et d'épuration pour en extraire l'unité première et indivisible. Ces différentes étapes la conduisent à la production d'une expérience sensorielle unifiée et homogène. Pour cela, elle fait disparaître les objets-sources, producteurs de ces sons, à savoir le mouvement visible et reconnaissable des oiseaux.

Son point de départ est un son ponctuel, imprévisible et fluctuant : les battements d'ailes des oiseaux, mêlés à leurs pépiements, et indissociables des sons ambiants et parasites provenant de la route. Elle le retravaille en flux ou séquence auditive complexe et multicouche, qui requiert du spectateur-auditeur une attitude d'attention et d'identification, mais aussi d'imagination et de remémoration. L'artiste travaille pour cela autant sur la simultanéité que sur la succession des bruits par l'utilisation d'un système multipiste, basé sur le décalage et permettant une dissémination du son dans la pièce.

L'artiste déplace ses expériences subjectives pour les recomposer ailleurs, comme l'observation du vol des étourneaux. Elle décontextualise cette dernière pour la confronter à un espace neutre et impersonnel qu'est une galerie et de cette confrontation, souvent insolite voire incongrue, fait jaillir un nouveau rapport aux choses et au monde. Mais cette translation n'est pas uniquement territoriale ; elle est aussi d'ordre substantiel puisque d'une expérience multiple à la fois visuelle et sonore, l'artiste n'en garde que la dimension acoustique : la masse des étourneaux en vol se matérialise en masse sonore.

Par le glissement qu'elle opère lorsqu'elle réinvestit ses propres expériences, elle les libère de l'aperception qu'on peut en avoir, leur ôte leurs repères et cadrages habituels pour en proposer une perception directe et spontanée inédite, sans a priori. Elle provoque ainsi une perturbation de notre sens de l'orientation. La critique Madeleine Grynsztejn souligne une similitude dans la pratique d'un autre artiste contemporain, Olafur Eliasson : « En changeant simplement de contexte, le niveau de représentation était modifié. »<sup>1</sup>

Comment retranscrire et partager avec autrui, sans la figer et l'étouffer, cette matière insaisissable, infinie et temporaire qu'est une sensation ? Yuna Amand tente d'y répondre à travers des formes plastiques ouvertes, qui s'adaptent à un lieu par des strates multiples de sens. L'utilisation du son comme matière première se prête au jeu de ces recherches artistiques. Cette préoccupation autour de la nature et des formes du son n'est pas nouvelle pour la jeune artiste. Elle hante déjà depuis plusieurs années ses différents travaux, davantage sous la forme de suggestion, en croisant une interrogation plus vaste sur le dosage du micro dans le macro, de la présence de l'infime dans l'infini.

Dans son installation *Pedica ou comment attraper l'animal à la patte* (2005), la référence visuelle du son était déjà présente par les battements d'ailes de papillons mécaniques accrochés au bout de longues tiges métalliques. Or, Yuna Amand avait opté pour un raisonnement inverse : comment insinuer et reproduire un son réel par une simulation visuelle technique. Néanmoins, elle rejette déjà toute volonté illusionniste par une accentuation irréaliste des vibrations : le son brut et sale qu'elle diffuse fatigue rapidement l'oreille. Le claquement des mouvements mécaniques par son envahissement et par son effet de remplissage, épuise l'écoute.

Malgré l'importance accordée au caractère immatériel du médium sonore, Yuna Amand n'en néglige pas pour autant l'aspect visuel dans ses travaux. Elle y révèle une grande précision et une exigence dans la forme plastique, associée à un minimalisme matériel pour accéder à un champs sensoriel beaucoup plus vaste et efficace dans sa réception par le public. Ses installations ne s'imposent pas à nous ; elles ne nous contraignent pas à adhérer à elles d'emblée à travers une matérialité ostentatoire et tapageuse. Telle la finesse d'une écriture ou d'un crayonné, elles déploient ses traits discrètement, mais avec une grande force séductrice et hypnotique. Dans *STARLING FLOCKS*, l'artiste tisse un réseau de fils électriques qui relie chaque haut-parleur, et qui nous attirent dans un envahissement progressif pour nous marquer et influencer sur nos sens. Elle dessine ici une cartographie sonore et sensorielle en trois dimensions ; une sorte de topographie du sensible, propice à la création d'imaginaires individuels, qui s'éloigne de l'environnement artistique pour se rapprocher davantage d'un climat, c'est-à-dire une zone terrestre délimitée par ses conditions atmosphériques qui sont ici essentiellement acoustiques.

La finesse et la légèreté de sa présence matérielle, et donc de l'aperception que le spectateur a de son travail, coïncide avec ses intentions : celles de produire de l'imprévisible, de l'éphémère et du

---

<sup>1</sup> Daniel Birnbaum, Madeleine Grynsztejn, Michael Speaks, *Olafur Eliasson*, Phaidon, Paris, 2007, p.15.

mouvant. Elle participe aussi à la création d'une nouvelle matière plastique : l'image sonore.

Cette humilité du langage formel se retrouvait déjà dans ses travaux antérieurs, notamment dans *CONSTELLATIONS ANONYMES* (2003), une centaine de petits portraits d'individus croisés ou rêvés au cours d'un voyage, croqués et rapidement esquissés au crayon, fusain ou stylo.

Yuna Amand cherche à contrôler sans enfermer ; à déployer sans s'imposer. Elle réinvente pour cela un langage non verbal entre physique et poésie, qui traduirait des sensations du quotidien en promesses d'expériences insoupçonnées, en attente d'une réactivation par le contact avec un public. L'artiste avoue une pratique incessante d'archivage dans des malles d'une multitude d'éléments divers qu'elle classe, et dans lesquelles elle puise les composants de ses pièces pour les associer en combinaisons insolites, à la manière d'une chimiste-poète.

Par la complexité de ces questionnements, *STARLING FLOCKS* devient un lieu atypique qui réunit tous les ingrédients pour la formation d'une expérience perceptive. La rémanence immédiate liée à l'écoute est contrariée : on ne peut pas associer spontanément un souvenir visuel aux sons entendus. L'artiste nous incite donc à reconsidérer notre rapport à la réalité des sons diffusés. Le spectateur, participant par l'écoute et par l'immersion à cette œuvre, est invité à reconstruire un environnement auditif et mental par un processus de repérage puis de réinterprétation. Les bruits proposés par l'artiste, dépouillés de leur contexte et de leur référent visuel, ne lui semblent plus naturels. Yuna Amand déploie et organise un territoire sensoriel, expérimentable et partageable par tous. Ses œuvres peuvent être perçues, ressenties même si l'aperception n'est pas immédiatement claire et intelligible. Elles relèvent de l'impalpable et se définissent par une essence sensitive. Et grâce au caractère indéfini et incernable de cette substance qui compose ses œuvres, ces dernières engendrent autant de représentations qu'il y a de spectateurs. Puisque l'« entendre » ne provoque pas d'emblée le « comprendre » dans l'appréhension de cette œuvre, le spectateur devient actif dans son écoute et participe à la formation de sa propre expérience de celle-ci en faisant résonner ces sons à sa mémoire individuelle et en y associant des images personnelles. Yuna Amand bouscule ainsi à sa manière les limites de la perception, telle qu'elle est définie par Paul Clavier : « La perception désigne ce qui est recueilli par l'« esprit », par l'« intelligence », lors d'un processus de connaissance. (...) Dans la pensée indienne, la perception est la certitude d'un contact, d'une saisie concrète mais non encore verbalisée. »<sup>2</sup>

L'on peut en cela à nouveau comparer cette démarche à celle de l'artiste Olafur Eliasson : « Eliasson considère ses œuvres comme « des outils destinés à expérimenter la réalité »<sup>3</sup> ». Pour Yuna Amand, je dirais qu'elle développe des outils destinés à expérimenter d'autres réalités, étendant ainsi le champ possible des sensations.

Toutefois, ses œuvres sont moins enveloppantes que celle de l'artiste danois ; elles ne prennent pas en otage dans sa globalité le corps du spectateur. Elles optent davantage pour la voie de

<sup>2</sup> Paul Clavier, définition du mot « perception », in Alain Rey (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française*, Le Robert, Paris, 2005, p.1551.

<sup>3</sup> Madeleine Grynsztejn, *ibid.*, p.39.

l'infiltration de son esprit, en parasitant tout d'abord son champ de vision, puis en bouleversant petit à petit ses certitudes et autres habitudes sensorielles. À l'image des ricochets, par secousse et à-coups. La prochaine pièce de l'artiste reprendra cette forme de rebonds pour proposer une exploration de ce phénomène physique aléatoire, les ricochets sur l'eau qui provoquent des ondes. La métaphore de cette fusion entre le son et l'image que symbolise *STARLING FLOCKS* pourrait d'ailleurs être représentée par l'onde, qui porte en elle ces deux aspects. En effet, à partir de l'analogie à la forme concentrique des mouvements de propagation de l'eau qui se soulève et qui s'abaisse, la période moderne a vu apparaître plusieurs extensions au terme premier de l'onde liquide : elle peut être lumineuse, physique ou sonore.

En jouant sur le mode de l'infiltration discrète mais qui se déploie dans la durée, et en flirtant avec le concept de l'infra-mince, à savoir une zone d'échange, de mixage et d'interpénétration invisible, Yuna Amand influe sur le phénomène de la persistance perceptive. Ainsi, elle peut se risquer à dompter les phénomènes de latence et d'entre-deux, pour tracer les contours du naissant, du devenir. Elle dessine une « zone d'indétermination », en se référant à celle décrite par Bergson comme l'endroit où « les formes de vie les plus riches et les plus créatives se produisent <sup>4</sup>».

L'artiste avait déjà intégré dans des œuvres antérieures cet état de fugacité indicible, de parenthèse mouvante et d'imperceptible changement.

*BETWEEN* (2003), par exemple, se compose de la projection de deux films super 8 muets. L'attention de l'artiste ne s'y porte pas uniquement sur le contenu de l'image en mouvement, mais également sur son dispositif de présentation. Le son de l'appareil de projection, ainsi que l'usure de la bande filmique traduite par des rayures et des déformations, participent à part entière au sens de l'œuvre.

On pressent également l'ébauche des recherches menées pour ses travaux en cours dans *FICTIONS* (2008), pour laquelle elle a tondu dans un vaste espace vert à Fougères des lettres monumentales formant le mot « fictions » en suivant un quadrillage régulier. Cette œuvre était traversable comme un environnement labyrinthique, et parallèlement « regardable » comme une image tridimensionnelle du premier étage de la galerie. L'intérêt de cette construction résidait tout autant dans l'investissement d'un lieu public en extérieur que dans son caractère éphémère et dans la disparition lente mais certaine en quelques semaines de ces lettres, due à la repousse de l'herbe.

Dans *STARLING FLOCKS*, le défi majeur que s'est lancé la jeune artiste est de faire découler d'un simple stimulus sonore une perception à la fois auditive et mentale chez le spectateur, et ainsi multiplier le potentiel suggestif de son œuvre. Elle participe pour cela à l'élaboration d'une acoustique architecturale ou d'une architecture acoustique à travers une structuration spatiale et temporelle des sensations auditives. Le cadrage spatial du son agit comme un arrêt-sur-image filmique : il pointe l'essentiel et l'insaisissable dans un entre-deux qui se répète et hésite à avancer. La traduction d'une image mouvante en bande sonore permet au son de s'émanciper et d'accéder à une autre réalité, celle d'une image sonore.

---

<sup>4</sup> Daniel Birnbaum, Madeleine Grynsztejn, Michael Speaks, *ibid.*, p.86.

Le terme de « déploiement » se définit très bien par cette dualité ; à la fois spatial et temporel, elle se définit par un développement dans l'espace et par un déroulement dans le temps. C'est pour cela que Yuna Amand affirme que cette notion est le fil conducteur de sa démarche artistique. L'œuvre qui symbolise le mieux métaphoriquement cette double capacité est *PENELOPE* présentée pour la dernière fois en septembre 2008 : une écharpe sans fin, marbrée de fils colorés, longue aujourd'hui de près de 30 mètres, que l'artiste continue de tricoter telle la légendaire épouse d'Ulysse.

Yuna Amand entretient une relation multiple avec le son dans sa démarche créative ; du tremblement aux vibrations enveloppantes en passant par les bruits parasites, elle aime explorer les différentes facettes du son. La nature du son qu'elle met en situation évolue également : de l'image-son au paysage sonore, en passant par l'illustration sonore ou la bande-son. Elle souhaite retourner aux origines de l'étude psychophysologique des sons : elle joue sur l'intensité et la densité du son pour modifier la nature du stimulus perceptif provoqué chez l'individu. Dans ses œuvres, le son peut aussi acquérir une dimension quasi tactile par son ronflement englobant, dont on ne peut localiser la source. Elle utilise le son comme une matière malléable et transforme son oeuvre en sculpture de sons. Le son devient magma ou masse, et rejoint en cela sa définition première, souvent négligée. En effet, si le travail du son comme matériau de création semble plutôt relever de l'immatériel, du flou, et de l'abstrait, sa véritable nature est matérielle : « Le son est produit par la vibration d'un objet qui met en branle les molécules d'air qui l'entourent. De proche en proche, la déformation se déplace et finit par être perçue. » Il s'agit d'une « sensation auditive, créée par les perturbations d'un milieu matériel élastique (spécialement l'air) ; un phénomène physique <sup>5</sup> ». On devrait ainsi plutôt parler de bruit pour désigner son matériau de base, car le son est une création en soi.

Ainsi, l'on peut conclure que de la volonté de Yuna Amand de dompter le son, découle une quête plus profonde : comment générer une perception par l'investissement d'un lieu. La pièce en devenir qui verra le jour en 2009 à Rennes réside moins dans sa réalité matérielle et palpable que dans la perception que le spectateur en aura. À partir d'une perception ténue et évolutive dans le temps, l'artiste proposera une expérience spatiale et auditive immersive qui requiert la concentration du spectateur, et son implication d'écoute et de réaction. À travers le modelage spatial d'une densité acoustique de l'éphémère et de l'indicible, elle tend à répondre physiquement à l'une des multiples questions induites par le concept de perception : « Comment une multiplicité de changements matériels peut-elle être représentée dans l'unité d'une substance spirituelle ? Le problème de la perception, en Occident, renvoie à l'étymologie du latin *per-cipere* : recueillir, saisir une multiplicité dans une unité de compréhension. »<sup>6</sup>

Nous espérons donc impatiemment que notre attente de ce travail *in progress* sera bientôt comblée pour expérimenter notre propre rapport à cette mise en scène sonore.

---

<sup>5</sup> Alain Rey (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française*, Le Robert, Paris, 2005, p.886-887.

<sup>6</sup> Paul Clavier, *ibid.*