

01- L'art sans forme fixe

Après ses voyages en Europe et aux États-Unis, et notamment après sa rencontre avec l'architecte Frederick Kiesler, Yamaguchi Katsuhiko, l'un des précurseurs des arts médiatiques au Japon, insiste au début des années soixante sur la qualité d'indétermination (futeikeisei, ou fukakuteisei) qui caractérise les arts de l'après-guerre au Japon comme à l'étranger. En 1967, il rassemble sous le titre « Futeikei bijutsu ron » (« Traité de l'art sans forme fixe ») l'ensemble des essais qu'il a écrits à ce sujet. Cet ouvrage trace un cercle qui lie non seulement l'architecture, les arts plastiques et la musique, mais aussi les différentes zones culturelles du globe, et affirme une proximité avec les idées et points de vue de Marcel Duchamp et de John Cage. Pour Yamaguchi, l'indétermination est une situation qui présente une multiplicité de choix d'interprétation, et qui est par définition plus riche qu'une situation qui n'en présente pas ou peu. Il faut proposer et non imposer.

Yamaguchi avoue que l'art n'est qu'un moyen de satisfaire sa curiosité à l'égard de l'époque contemporaine et des époques futures. Cet esprit d'exploration s'adresse à toutes sortes d'activités au même titre qu'à l'art. Il est tout aussi intéressant de réfléchir aux relations sexuelles qu'à l'architecture, à la cuisine qu'à la cybernétique. Avec l'apparition de l'ordinateur et des satellites, il faut avant tout réviser son vocabulaire, en particulier celui qui désigne les "formes" et les "catégories" artistiques, car ce système de distinctions a déjà perdu sa valeur.

Un artiste doit d'abord « oublier sa responsabilité » vis-à-vis de la forme achevée de l'œuvre qui perd de sa fraîcheur lorsqu'elle est trop finie. Il en va de même pour la musique "sérieuse" qui oblige son auditeur à rester assis en se retenant d'éternuer. La musique comme les autres formes d'art doivent sortir de leur carcan. L'« informel » ou l'« action painting » sont apparus à partir du doute qui est né chez l'homme moderne vis-à-vis de la raideur des architectures de pierre et de la nécessité d'en boucler les portes à triple tour. Il faut rendre un peu de vie à la forme fermée et arrêtée en lui laissant des possibilités de mouvement et d'ouverture.

L'artiste doit lui aussi gagner cette liberté : il ne doit plus être dépendant d'une appellation limitative, et doit avoir la possibilité de tout utiliser, c'est-à-dire d'être autant sculpteur que cuisinier ou jardinier. La liberté de la forme de l'œuvre produit alors un autre type de relation

avec le public. Celui-ci n'est plus tenu d'écouter passivement, cramponné à son fauteuil, la musique dont on l'abreuve. Avec les pièces de John Cage et de ses émules, il faut tendre l'oreille, découvrir et reconstruire l'œuvre par et pour soi-même. Composer, jouer et écouter sont trois actions différentes : la qualité d'indétermination définit pour chacune d'elles un nécessaire et particulier effort à accomplir.

02- Une contemplation sans objet

À partir du XVIII^{ème} siècle, le monde de la musique européenne s'est appliqué à développer des systèmes de composition "autoritaristes" qui ordonnent à l'orchestre de fonctionner comme une armée, littéralement à la baguette. Dans le cas d'une symphonie de Beethoven, où certains schèmes sont répétées plusieurs dizaines de fois en l'espace de quelques minutes, l'auditeur sent qu'il n'y a aucune déviation possible. C'est grâce à des personnalités comme Cage que cette situation va changer : celui-ci décide soudain que tous les paramètres qui définissent l'élément sonore, le timbre, la hauteur, l'intensité, la durée, c'est-à-dire le temps local (la durée d'un événement sonore ponctuel) et par conséquent global (l'ensemble de la composition ou l'ensemble du concert) peuvent être également sujets à l'indétermination. Ils pourront être laissés le cas échéant à l'appréciation des musiciens qui se verront conviés du même coup à renouer avec une liberté qui parfois les effraie. La musique "indéterminée" empêche en effet de pré-voir ou de pré-entendre. Mais c'est que la musique indéterminée se veut sans prétention : parce qu'il ne peut prédire la teneur de ce qui va advenir, le compositeur reconnaît qu'il n'est qu'un auditeur comme les autres. Ce n'est pas du tout une démission, c'est une leçon d'humilité. Mais on accusera souvent Cage de trop sacrifier à l'Orient...

On peut en dire autant de l'œuvre d'art cinétique et optique, qui refuse en principe d'être vue deux fois de la même manière. L'œuvre en mouvement donne à voir une pluralité d'aspects dans un temps donné. Elle joue parfois avec des possibilités de diffusion et de réfraction de la lumière, si bien que chacun de ses aspects morphologiques laisse une certaine part d'imprévisibilité. Les sculptures les plus indéterminées quant à leur forme sont sans doute celles qui utilisent des liquides ou des gaz. Dans la tradition des fontaines et des jeux d'eau des jardins européens ou plus encore des cascades des jardins japonais, certains artistes se munissent d'un bagage scientifique pour amorcer des procédures de transformation à la faveur desquelles l'imprévisibilité de la forme plutôt que de définir un objet de contemplation, débouche sur une contemplation sans objet. Les sculptures de brouillard de Nakaya Fujiko, les événements de feu et d'eau de Yamamoto Keigo ou les sculptures de mousse ou d'écume de Yoshida Tetsurô sont les meilleurs exemples de ce type de recherche : à la différence des œuvres-objets qui se transforment au gré du vent, du feu ou de l'eau- on pense par exemple aux toiles brûlées d'Yves Klein ou aux structures flottantes d'Otto Piene ou de Jacqueline Monnier-, Nakaya et Yamamoto ne font intervenir aucun élément solide. Leurs œuvres restent totalement fluides.

Il serait néanmoins injuste de privilégier les matériaux non solides. Le sculpteur Kawaguchi Tatsuo a montré que les métaux, ou tout au moins leur surface, étaient tout à fait capables de se transformer. La rouille et surtout le vert-de-gris des sculptures de cuivre ne sont pas seulement envisagés comme des éléments visuels en mutation constante : ils mettent en évidence le caractère temporel de la sculpture. Un anneau de métal encerclant le tronc témoigne du temps que l'arbre met à croître, une toile blanche sur une plaque de cuivre rend évident le temps qu'elle met à s'oxyder. C'est très précisément cette précarité- l'élément de "génération et corruption", selon le vocabulaire aristotélicien- dont le platonisme d'un théoricien de la modernité comme Michaël Fried était incapable de s'accomoder (voir les pages 142 à 144 de l'article cité : Michaël Fried, « Art and Objecthood », in « Minimal Art », Gregory Battcock Ed., New-York, E.P. Dutton, 1968). Mais Kawaguchi ne se limite pas aux phénomènes matériels. Dans certains cas, plus que la structure de l'installation et ses éléments visuels, c'est le courant électrique qui les parcourt et les met en relation qui est à remarquer. Dans le cas de la vidéo, ce sont parfois les électrons eux-mêmes que l'on définit comme œuvre.

03- Des oeuvres en cours

Les arts que nous décrivons ici recherchent non pas le contrôle, mais au contraire la liberté du spectateur comme celle de l'exécutant. Le spectateur reste libre de se mouvoir et de créer des associations libres. Plus de directions imposées : ce besoin de liberté par l'indétermination est également sensible dans le théâtre et les films de Terayama Shûji. L'indétermination ne concerne pas tant les images elles-mêmes, qui ne sont dans certains cas que des prétextes et des symboles bizarres qu'il aime à utiliser pour singer une certaine culture populaire japonaise, que ses idées sur la conception du théâtre en tant que modèle social, qui rejoignent aussi celles de Cage. Le compositeur américain définissait ses compositions musicales comme des modèles sociaux : pas de gouvernement-chef d'orchestre au centre, pas d'auteur qui impose de faire jouer à la lettre ce qu'il a écrit. Chez Terayama, les acteurs sont libres : ce sont des « êtres humains qui construisent eux-mêmes la situation dramatique ». Les œuvres de Terayama sont en effet, comme celles de Yamaguchi, des « machines à provoquer l'imagination », et n'est montré que 50 % de leur contenu : le reste est à imaginer, à construire soi-même.

Nakajima Kô utilise un autre terme : « œuvres en cours » (work in progress), dont la forme est ouverte, et se prolonge dans le présent et l'avenir. « My Life » est conçue pour être poursuivie sur une période de « cent années » (c'est-à-dire indéterminée quant à sa longueur) sans faire cas de la mort de son auteur. En 1990, Nakajima a achevé les treize premières années de tournage. Selon Nakajima, la relation entre les trois éléments : la vie la mort, et leurs spectateurs, permettent à l'« ima », le « maintenant », d'apparaître. Vers 2020, on ajoutera peut-être un troisième moniteur représentant les funérailles de Nakajima Kô lui-même. Les autres films qu'il

réalise font partie d'un arbre en croissance constante. Le tronc et les branches sont vivants et continuent de pousser, que leur auteur soit présent ou non. Ce sont des métaphores des éléments fondamentaux de l'univers, nécessaires et coexistants.

Nakaya Fujiko est de même attentive aux phénomènes naturels : elle les met en mouvement, ou les observe, mais une fois le processus amorcé, elle n'y porte plus la main. La chose se déroule d'elle-même, et les interactions qui surviennent entre ses œuvres et l'environnement sont une source de contemplation. Les résultats sont dans une certaine mesure imprévisibles, comme le sont les intempéries.

04- Architectures à compléter

La musique est le plus souvent envisagée seulement en tant qu' "art des sons", et traite donc de leur nature, de leurs relations et de leur durée. On ne porte d'attention qu'à leur aspect acoustique et temporel, et on oublie ou néglige de prendre en considération leur dimension spatiale. Les salles de concert ne permettent pas au public de circuler. Dans ce cas, l'« effort » mentionné plus haut ne peut avoir lieu qu'abstraitement, dans l'esprit de l'auditeur. Dans l'orchestre classique à l'europpéenne, l'espace sonore n'est conçu qu'en fonction de la place des musiciens, qui est fixée une fois pour toutes. Lorsqu'il s'agit de musique amplifiée, la place des haut-parleurs est elle-aussi immuable, le plus souvent de chaque côté de la scène. L'espace sonore est plat, frontal, et la distribution des canaux est elle aussi fixée dès le début du concert. Rares sont les ingénieurs du son qui font preuve de sensibilité à l'espace.

Cette situation n'est pourtant pas universelle : elle concerne surtout la musique occidentale "sérieuse" qui s'est développée depuis le XVIIIème siècle. Certaines compositions baroques nécessitaient cependant la participation de plusieurs ensembles, séparés par une certaine distance et qui se faisaient écho : que l'on songe aux « Canzone » de Giovanni Gabrielli à Saint-Marc de Venise, et à la naissance du style concertant. De même Claudio Monteverdi (1567-1643) laissait non seulement certaines parties de ses œuvres à improviser, mais encourageait aussi les musiciens et chanteurs à se déplacer d'une composition à l'autre. Il était conscient de l'importance des variations de position des sources sonores dans l'espace du concert. Après la Renaissance, on ne peut dire que tout intérêt pour ces expériences de répartition spatiale des sons se soit tari; mais on a procédé à une dichotomie croissante de la musique et des autres arts, et la division du travail entre arts du temps et arts de l'espace a contribué à occulter le problème jusqu'à l'orée du XXème siècle.

L' "indétermination" est cependant tout aussi valide dans le cas de l'espace. À partir des années cinquante, l'espace sonore fait de plus en plus l'objet de recherches et d'expérimentations systématiques. Un des grands éclatements significatifs à cet égard est l' « Untitled Event » que

Cage organise au Black Mountain College en 1952, en s'inspirant des vues d'Antonin Artaud sur le théâtre de la cruauté et sa mise en scène. Dans cet événement "mixed-media", plusieurs arts sont représentés; les instrumentistes sont aussi bien des danseurs, et certains sont mobiles dans l'espace autour du public. Peu à peu, les techniques électro-acoustiques de sonorisation vont faciliter ce type d'expériences : les paraboloïdes hyperboliques explorés par Xenakis construisant pour Le Corbusier le pavillon Philips de la Foire de Bruxelles, en 1958, abritent une musique sui generis, qui fera date; et dix ans plus tard, dans le Japon de 1969, les organisateurs du festival « Cross Talk », Roger Reynolds et Akiyama Kuniharu, cherchent une salle dont l'architecture soit susceptible d'aider à la définition d'une nouvelle esthétique. Ils invitent le public à partir à la découverte des sons et des images qui composent les différents événements du festival. Lors de l'exposition universelle d'Ôsaka de 1970, Ichiyanagi Toshi et Yuasa Jôji imaginent des espaces singuliers par l'utilisation d'installations électro-acoustiques à canaux multiples; et le pavillon sphérique de Stockhausen, véritable laboratoire acoustique de science-fiction, ne manquera pas de frapper les imaginations.

Marcel Duchamp et Frederick Kiesler avaient défini l'importance que peut revêtir l'espace d'une œuvre, quelle que soit sa nature. Duchamp avait d'abord précisé cette dimension lorsqu'il avait réalisé le « Grand Verre » : l'œuvre est définie par son contexte et par la réaction du spectateur. Kiesler avait appliqué de telles idées à l'architecture d'intérieur d'espaces privés ou publics. Yamaguchi voit immédiatement dans ces remarques une relation profonde avec la culture japonaise de l'espace.

Le « Rakunai rakugai zu byôbu », un paravent du milieu du XVI^{ème} siècle dont les scènes minutieusement peintes sont toutes autonomes, rapporte et documente les scènes quotidiennes qui ont lieu à l'intérieur (rakunai) et l'extérieur (rakugai) de la ville de Kyôto. Celles-ci sont représentées de manière à exhiber une multitude de situations simultanées. Aucune perspective n'impose au regard une hiérarchie ou un ordre particuliers. Son cheminement n'est ni déterminé ni à déterminer : le spectateur jouit de la possibilité d'un accès aléatoire (random access) à chaque endroit de l'image. Yamaguchi précise même avec témérité que ce type de peinture sur paravent ne fait pas partie de la catégorie "peinture" (« Media jidai no tenjin matsuri » (« La fête des Tenjin à l'ère des média »), Tôkyô, Bijutsu shuppankai, 1993, p.224) : il s'agit plutôt d'un « médium qui a fonction de documentaire, de distraction ou de méthode de contemplation collective » (Yamaguchi Katsuhiko, « Media jidai no tenjin matsuri », p.227) ; et qui vaut d'ailleurs mieux que le cinéma car il n'oblige pas ses spectateurs à rester silencieux dans le noir sans pouvoir communiquer entre eux.

Plus généralement, dans l'espace de la maison traditionnelle les parois, shôji et fusuma, sont mobiles et même amovibles, et la plupart des meubles n'ont pas de position fixe. Les lits entrent et sortent des placards, les tables se replient. Cette souplesse d'utilisation offre à première vue

de multiples choix d'utilisation de l'espace et par conséquent une grande liberté de mouvements.

D'autre part, dès que l'on quitte la maison, on voit se proposer de nombreux exemples d'indétermination du parcours : les jardins, par exemple, offrent une pluralité de combinaisons possibles. Ils ne définissent pas un sens ou une direction et n'imposent apparemment aucune symétrie ou perspective qui puisse être préalablement analysée par l'esprit. Chaque point de vue semble différent et unique. Le spectateur est appelé à reconstruire lui-même l'architecture du jardin par l'expérience de son cheminement dans l'espace. L'architecture de l'œuvre reste "ouverte", c'est à son spectateur de la compléter par sa performance.

05- Décentrations

Ces différentes thèses paraissent converger vers une même et unique vision synthétique, celle de l'interprétation synthétique, celle de l'« interpénétration sans obstruction » (bôgai naki sôgo shintô), idée issue des enseignements de la secte bouddhiste chinoise "Hua-yen" ("Kegon" en japonais), chère à Suzuki Daisetsu et de là, comme on sait, transplantée dans les œuvres de celui qui fut son élève à l'Université Columbia au début des années cinquante, John Cage. On constate dans la conception des œuvres que nous donnons ici en exemple une même modélisation de cette idée entre les différentes techniques, mais aussi les différentes impulsions expressives en jeu. Au lieu d'une référence organiciste à l'idéal de l'œuvre comme totalité fermée, il semble que ces artistes aient à cœur de viser une ouverture polyartistique vers un décentrement perpétuellement déstabilisant. Il n'y a plus de centre, mais la mise sur orbite d'une pluralité de centrations mobiles et multifonctionnelles qui s'accommodent tout à fait de la numération généralisée, pourvu que l'œuvre "achevée" – c'est-à-dire toujours flexible et remodelée selon les contextes – apparaisse à son tour comme susceptible de simuler la continuité d'un réseau.

06- Musique - fenêtre

Au début du livre « Pour les oiseaux » (publié en 1976), John Cage parle de l'idée de méthode, qui est liée aux idées de structure, de forme et de matériau, telles qu'il les avait conçues lorsqu'il était l'étudiant d'Arnold Schönberg. Il définit la méthode comme le procédé que le compositeur utilise pour découvrir la séquence particulière dans laquelle tel son doit suivre tel autre. Une méthode suppose une sélection, où l'on décide que tel son doit ou ne doit pas suivre telle ou telle famille particulière de sons. À partir du moment où il utilise les opérations de hasard, Cage abandonne les idées de méthode, de forme et de matériau, pour ne garder que la structure, c'est-à-dire la mesure du temps. Cette mesure finit par disparaître avec 0'00", la deuxième pièce de silence, élaborée en 1962, que Cage appelle « 4'33" (No.2) » et qu'il décrit de la manière suivante : « Dans une situation où l'on dispose d'un maximum d'amplification, sans feedback,

exécuter une action disciplinée ».

Dans les années quatre-vingt, Cage crée une série de pièces qu'il nomme « Number Pieces », composées de « parenthèses temporelles » (« Time Brackets »), qui ont des structures molles, ou mobiles : un son commence et finit, non pas à un moment précis fixé par le compositeur, mais à l'intérieur d'un certain intervalle de temps. Ce n'est donc pas le compositeur, mais l'interprète / acteur / exécutant qui décide à l'avance du moment exact où il va commencer et finir de produire tel ou tel son. Ni l'auditeur ni le compositeur, ni même les autres interprètes, s'ils sont plusieurs, ne peuvent pré-voir ou pré-entendre les sons qui vont naître, ce qui demande à chacun d'être attentif et d'écouter l'intégralité des événements, y compris les sons extérieurs et non voulus par les interprètes. Plutôt que de "simples" compositions, ce sont des paysages sonores qui nous invitent à procéder à une écoute analytique pour en percevoir les différentes strates et d'entendre le plus "loin" possible, sans se concentrer sur les seuls sons de la proximité immédiate. C'est ce type de dé-concentration qui semble être à la base d'une telle musique. Cage proposait ainsi d'écouter "tous" les sons, et de (dé)construire la musique de manière à la rendre autonome, et par là-même susceptible de faire entendre les autres sons de l'environnement dans laquelle on la présente. C'est parce qu'elle se pose sur un pied d'égalité avec cet environnement qu'elle est capable de le faire entendre. Le fait de penser la musique comme un ensemble à la fois de sons volontaires et de sons involontaires, et donc de définir ce qui doit être volontaire ou ce qui doit rester involontaire, en fait un outil ou une fenêtre pour écouter le monde.

En 1982, Cage présentait son « Roaratorio » à l'IRCAM. Ce hörspiel était à l'origine une commande du « Studio Ars Acustica » de la WDR et de son directeur, Klaus Schöning. Cage avait rassemblé pour cette pièce tous les sons mentionnés par James Joyce dans son « Finnegans Wake », pour les redistribuer dans le temps et l'espace : multiphonique, la pièce a d'abord été conçue pour 64 canaux, de manière à faire entendre simultanément les sons dans un flux dense et continu. Dans le contexte d'une telle pièce, on peut s'interroger sur la place qui est laissée aux sons non-voulus de l'environnement, mais à l'écoute on se rend compte que cette musique est, du fait de sa structure et malgré sa densité, perméable aux autres sons. Elle n'ordonne pas d'en rester aux paysages enregistrés, elle suggère aussi de porter attention à la richesse des timbres qui la composent et agit comme une sorte de guide à la découverte des sons du quotidien. On apprend d'une autre manière à lire entre les lignes et voyager entre les strates.

En 1984, le compositeur américain Max Neuhaus séjournait à Paris. Il avait l'intention de placer quelques 360 haut-parleurs dans les parois du long tunnel de plus de 200 mètres qui relie différentes lignes du métropolitain parisien à la gare Montparnasse-Bienvenue. Disposés à certains points stratégiques de cet énorme résonateur, ceux-ci diffuseraient des sonorités

susceptibles de transformer l'espace acoustique du tunnel. Les usagers pourraient ainsi expérimenter un nouvel espace sonore au cours de leurs mouvements translationnels. Alors étudiant en architecture, je m'intéressais particulièrement aux questions des rapports du son et de l'espace, et on me demanda de rassembler des documents sur la construction du tunnel, dans le but de constituer un ouvrage de présentation. Sans doute influencé par cette expérience, je me mis à lire les ouvrages de R. Murray Schafer récemment traduits en français. Ce compositeur de Vancouver avait effectué des études de paysages sonores au Canada et dans certains villages d'Europe. Ces lectures me poussèrent à écouter analytiquement les sons de l'environnement, en suivant l'exemple de Neuhaus (cf. « Listen », 1969, in « Sound By Artists », Toronto, Art Metropole and Walter Philips Gallery, 1990, p.63). Dans un premier temps, ce fut donc l'occasion de pratiquer une sorte d'éducation de l'oreille qui me permettrait elle aussi d'écouter le plus loin ou le plus profondément possible.

07- Recyclage

En 1985, à l'école supérieure des arts plastiques de Hambourg, le compositeur danois Henning Christiansen, faisait entendre sa « Symphonia Natura » dans la classe du Professeur Claus Böhmler, ancien disciple de Joseph Beuys. Cette expérience ouvrit les yeux et les oreilles d'un certain nombre d'étudiants, y compris moi-même, à la possibilité d'utiliser les sons, en l'occurrence ceux de voix d'animaux mélangées à des sons instrumentaux, afin de transmettre des concepts et des images de manière plastique ou conceptuelle. Christiansen exhortait également à utiliser et à recycler les sons qu'il utilisait dans ses compositions comme celles d'autres compositeurs (on se souvient par exemple de la transformation de « Peer Gynt » qu'il opère dans la pièce « Rêves rouges », composé à l'occasion d'une installation de son épouse Ursula Reuter au centre culturel du Danemark à Paris en 1989).

L'expression « next point » a été suggérée par Christiansen à l'écoute du disque « let it hold itself up » (voir plus bas), et a été formulé en ces termes : « C'est le principe d'une forme où tu introduis un nouveau son dans le but d'ouvrir sur de nouvelles possibilités ». La musique dite « next point » est ainsi conçue de telle sorte que certains éléments en annoncent ou en rappellent d'autres. Certains sont amplifiés peu à peu et sont prolongés de manière à donner naissance à une nouvelle séquence (« next point »), où d'autres apparaissent et se développent, en complétant ou en contrastant avec les précédents, qui se désagrègent peu à peu et disparaissent. La musique est donc en constant recyclage.

Rappelons qu'au début des années soixante, Christiansen avait défini plusieurs principes compositionnels, parmi lesquels « Perceptive Constructions » (1963), et « Next Point » (1964). Niko Tenten nous explique que « ces termes signifiaient une réduction de l'élément sonore : par le moyen de répétitions et de variations subtiles, Christiansen produisait des structures simples

qu'il analysait à nouveau par des méthodes de symétrie, de renversement, et toutes autres sortes de combinaisons. Il ne s'intéressait pas seulement au matériau sonore, mais aussi aux éléments visuels de la musique. Les aspects graphiques du manuscrit eurent peu à peu la même importance que le son en résultant. » (Niko Tenten, « Sound in Motion », in « Pick up on Henning Christiansen », 1992, p. 11). Cet intérêt pour la forme visuelle montre l'insistance de Christiansen pour la forme ou la dynamique d'une composition, qui doit donner matière à penser, sans être pour autant envisagée comme le soutien d'une narration.

08- Pantonalité

Carl Stone, un des premiers compositeurs à utiliser les ordinateurs portables (et à la portée de tous) pour composer et modifier le son en "temps réel" lors d'une performance, le remarquait également : la musique peut suivre un certain développement, mais celui-ci n'a pas besoin de se fonder sur un scénario. Ce type de musique ne tente pas de dire quelque chose à son auditeur, et ne cherche à lui imposer aucun message particulier (à moins qu'on tienne l'absence de message pour un message). Les sons apparaissent indépendamment d'une structure globale qui leur imposerait une hiérarchie arbitraire. La musique qui se rendait d'un point à un autre (« next point ») tend ainsi à devenir « non dirigée » (« undirected », un mot suggéré par Richard Kostelanetz), et sa multiphonie encourage l'exploration des limites entre l'intention et l'absence d'intention.

L'absence d'un ordre préétabli incite à rester attentif, et invite à écouter simultanément les sons de l'environnement. On finit d'ailleurs quelquefois par leur porter plus attention qu'à ceux de la composition. Chaque (séquence de) son(s) restant indépendant(e) des autres, la musique devient un paysage sonore imprévisible. Un son peut en cacher un autre – momentanément, mais il est exclu qu'il en élimine un autre : les sons ont ici pour fonction de rendre sensible l'intervalle qui les sépare, c'est-à-dire le vide qui permet de percevoir les autres sons : on est donc sans cesse renvoyé au silence, c'est à dire au bruit, car il y a toujours quelque chose à entendre dans un "vide". La possibilité de rendre tous les sons audibles ne prévient pas, mais favorise au contraire l'émergence d'une harmonie ; celle-ci n'est pas préméditée, mais découle d'une pantonalité, c'est-à-dire d'une situation dans laquelle n'importe quel son peut rencontrer n'importe quel autre. La musique se « tient toute seule » (« holds itself up », une expression suggérée par John Cage), et risque de paraître statique, puisqu'elle peut sembler ne pas progresser ; mais la liberté de l'auditeur trouve à s'y réaliser, car il a le loisir d'écouter quand il en a envie, sans redouter de perdre quoique ce soit. Paradoxalement, c'est parce qu'il n'y a en principe pas de répétition que l'on a rien à perdre, puisque les sons sont toujours renouvelés, et que chaque auditeur entendra quelque chose de différent. On ne peut que "gagner" car on renonce à faire la différence entre la musique continue et non intentionnelle de l'environnement, et la musique humaine et intentionnelle. On se rend alors compte qu'on est entièrement responsable de prendre plaisir ou

non à l'écoute du monde qui nous entoure.

09- (Dé)composition et environnement

Grâce aux conseils du compositeur argentin Horacio Vaggionne, je commençais en 1976 à expérimenter la synthèse, l'échantillonnage et le collage des sons à l'aide de synthétiseurs analogiques et de magnétophones à bandes. Les compositions que Vaggionne produisait à l'époque : « La Maquina de Cantar », « Ending », ou « L'art de la mémoire », étaient, et sont toujours d'importantes sources d'inspiration. Plus ludiques et plus complexes que les musiques des autres compositeurs "répétitifs" alors à la mode, elles sont polyrythmiques, non en tant que le résultat d'une technique de déphasage de cellules fixes comme celle qu'utilise Reich, mais plutôt comme l'entrelacement de cellules mobiles et libres, susceptibles d'être écourtées ou allongées. L'utilisation que Vaggionne faisait des synthétiseurs Moog conjuguée à celle des magnétophones Revox me semblait d'autre part proposer une ouverture sur les possibilités d'une technologie qui permettrait tôt ou tard d'utiliser tous les sons souhaités par le compositeur, dans toutes les combinaisons possibles, en temps réel.

À la fin des années 80, les ordinateurs portables ont rendu possible le "random access", c'est-à-dire l'accès immédiat aux programmes et aux fichiers sonores stockés sur un disque dur ou dans une mémoire vive. Les musiciens ont alors acquis une flexibilité et une rapidité sans précédent dans le processus de traitement des sons. Des fichiers sonores méthodiquement rangés peuvent être utilisés quasi instantanément, et on peut donc composer et jouer dans ce qui est appelé le "temps réel". Autrement dit, il ne s'agit plus de plats réchauffés : la cuisine a lieu devant nos yeux et est servie immédiatement.

Les éléments ou les paramètres d'une composition informatisée ayant tous des valeurs numérisables, on peut choisir de les mettre en réseau et de les soumettre à des variations manuelles ou automatiques, c'est-à-dire de laisser l'ordinateur produire des nombres (non) désirés. Lorsque la quantité de nombres qui s'entremodifient est importante, leur combinaison entraîne des phénomènes d'autant plus imprévisibles. Pour chaque composition sont utilisés un ou plusieurs programmes composés à l'avance ou modifiés en direct. On détermine les paramètres de chaque programme en fonction des caractéristiques des sons utilisés. Chaque son est envisagé pour lui même, et on lui assigne des valeurs particulières, parfois variables (on détermine une certaine marge), de hauteur, d'intensité ou de filtrage. Lors d'une performance, c'est-à-dire d'une "composition en temps réel", on choisit d'intervenir ou non sur le tempo, la durée, les hauteurs, l'intensité ou les autres paramètres de contrôle du son : si le programme est habilement construit, on pourra laisser lui le soin de choisir les coordonnées des courbes numériques, prédéterminées ou non, qui commanderont ces paramètres. La "performance" consiste alors à modifier, si nécessaire, non pas les valeurs des valeurs de hauteur, etc..., mais

plutôt les paramètres du programme qui définissent ces valeurs. De même que Duchamp se servait de mètres étalons pour tirer ses traits, on cherche à agir donc le plus indirectement possible, pour ne pas laisser paraître les mouvements de poignet d'une subjectivité oppressante. Fondé sur une perception de l'environnement, le contrôle de l'exécutant s'exercera plutôt sur la structure temporelle générale, dans le but de conférer à l'ensemble la dynamique (ou la statique) voulue, par exemple de déterminer la durée d'une partie, ou la durée du passage d'une partie à une autre.

L' "environnement" correspond d'abord à l'espace réel dans lequel la pièce est jouée, et à ce qui s'y passe : les réactions du public confèrent à chaque son un espace particulier et en modifient la perception. Des baillements, des ronflements, le bruit de quelqu'un qui quitte la salle, un éclat de rire, conféreront une autre dimension aux sons que ces actions accompagnent. Lors de la performance, on perçoit aussi toutes sortes de réactions, du public comme du lieu, par exemple lorsque les parois d'une salle vibrent à cause des basses fréquences.

L' "environnement" est d'autre part déterminé par les conditions de réalisation de la composition. Celle-ci fait par exemple suite à une commande, et sert une occasion spécifique. Elle s'accordera par exemple à un élément extérieur, qui peut tenir lieu de notation : un (ensemble de) concept(s) formulé(s) sous forme verbale, visuelle, graphique, chorégraphique, théâtrale, sous forme de film ou d'installation, de composition musicale, ou encore un lieu architectural ou social spécifique, une situation culturelle, sociale ou politique particulière. Toutes ces données vont ainsi influencer la nature de la composition dans le processus de sa création, parfois dès son origine.

Pour résumer, on parlera de "micro-composition" pour désigner la mise en action de phénomènes stochastiques multiples qui guideront la production concrète des sons, et la "macrocomposition", qui concernera l'(in)détermination de la structure générale, et restera donc tout autant flexible, mais d'une autre manière, s'appuyant sur une perception de l'environnement direct (espace réel, architectural, confrontation avec le public), et indirect (concepts, préparation, espace social).

10- “ let it hold itself up”

En 1984, muni d'un magnétophone portable, j'enregistrai à Calcutta de nombreuses séquences des paysages sonores rencontrés à différentes heures de la journée et de la nuit : voix d'hommes, d'animaux ou d'insectes, clochettes de bicyclettes, moteurs de mobylettes et de taxis anglais délabrés, cloches, sirènes de trains et de bateaux, musiques populaires entendues dans les rues ou sur les marchés. J'enregistrai aussi de nombreux paysages sonores européens, dans le but non seulement de comprendre leur structure, pour peu qu'elle existe, mais aussi de les transformer et

de les recomposer. Ces paysages sonores enregistrés servirent à réaliser des compositions sur bandes magnétiques, dans lesquelles étaient également intégrées des sonorités instrumentales : piano (« Kalkutta Kreis », 1986), ou cloches (« Unter den Linden », 1987 ; « Silo », 1987), afin de créer des analogies ou des contrepoints de timbres. J'utilisai également des matériaux trouvés sur place: en faisant résonner ceux-ci dans leur contexte, je pouvais préserver leur "ombre", c'est à dire leur dimension spatiale, rendue perceptible par l'écho que renvoyait les parois de l'espace dans lequel ils se trouvaient (« Der Hirt auf dem Felsen », 1986).

Les compositions du CD « let it hold itself up », publié par la galerie HAM de Nagoya en 1993, ont été conçues comme des extensions de ces premières pièces, et ont été affinées par la suite lors des concerts où elles ont été présentées : la première pièce de vingt minutes provient du « Media Opera » de l'île d'Awaji, événement organisé par Yamaguchi Katsuhiko à l'automne 1992, puis a évolué dans les différentes salles qui ont accueilli le « Megalopolis Aborigines Europe Tour » en octobre et novembre de la même année (une tournée de concerts de 26 artistes organisée avec Sakai Shin.ichi, de la galerie Surge de Tôkyô, a eu lieu grâce aux "Freunde Gute Musik" de Berlin, à la "Fondation Logos" de Gent, à l' "Apollohuis" d'Eindhoven et aux "MANCA" de Nice, où elle a finalement été enregistrée). La pièce a d'abord été conçue pour un système quadraphonique. Sa performance nécessitait de placer la console de mixage au centre de l'espace du concert, et les auditeurs autour, eux-mêmes entourés par au moins quatre haut-parleurs. Un CD audio ne comportant que deux canaux, cette composition a été réduite à la stéréophonie. Certaines parties ont été pensées de manière résolument spatiale, et l'enregistrement stéréophonique tel qu'il apparaît sur le CD ne peut donc pas rendre complètement compte de cette dimension.

Tout en tentant de se mettre sur un pied d'égalité avec les sons de l'environnement – qui en principe ne s'agencent pas selon la volonté d'un seul individu, mais sont issus de l'interaction d'une multitude d'éléments – « next point » possède aussi une dimension dramatique, au sens où elle révèle des tensions et des relâchements. Il n'y pas d'un scénario basé sur un déroulement linéaire ou d'histoire qui agencerait ces tensions selon une logique relevant d'une psychologie particulière, on assiste plutôt à un enchaînement d'images, d'espaces ou de situations, dont l'ordre finalement importe peu. Le déroulement de la pièce s'est en fait modifié au cours des mois qui ont précédé sa création, grâce aux échanges avec des artistes de tous bords qui ont participés à des projets communs : la série de performances « Office Trip » avec Takei Yoshimichi, le « Media Opera » de Yamaguchi Katsuhiko, ou les différentes représentations de la tournée européenne de l'automne 1992 avec Ishii Mitsutaka (« Jizai / Mu Dance») et Kazakura Shô (« Balloon Event »). Les images se suivent selon la logique des idées qui sont à la base de ces performances et les étincelles des interactions qui ont eu lieu entre les différents protagonistes.

On y entend la pluie qui tombe au sud de Majorque, puis les voix de vendeurs de café et d'œufs durs de la gare de Howrah à côté de Calcutta, auxquelles viennent s'ajouter les récitations des moines du Tôdaiji à Nara, puis les appels des marchands de crème glacée de Hangzhou (enregistrés par Martina Diestel). D'autres sons ont été échantillonnés parmi les œuvres de Christiansen : les accords sporadiques du piano de la caverne de Penthésilée (« Kreuzmusik - Fluxid Behandlung » op. 189) ou le son si particulier du long tuyau qu'on frappe plus ou moins régulièrement sur son extrémité (« Klopfen » op. 20), « de manière à donner un certain sentiment du temps », ou encore les cloches de verre et le tuba ralenti du jardin de la montagne jaune (« Il Giardino della montagna Gialla » op. 171) et dont les basses fréquences font vibrer presque inévitablement les plafonds des salles où il est entendu. Ces sonorités, qui révèlent l'ombre ou l'aile de Christiansen, semblent graves et sombres au premier abord, mais elles s'avèrent aussi donner de l'éclat aux sons qui les accompagnent. La masse sonore du tuba semble annihiler certaines fréquences des voix humaines, si bien que celles-ci peuvent alors être d'autant mieux perçues comme des mélodies involontaires. Chaque coup de tonnerre des accords à l'octave du vieux piano laisse place à un silence, au sens d' "intervalle", grâce auquel la pluie apparaît d'autant plus scintillante. De même, les coups qui font résonner l'espace intérieur du tuyau de quatre mètres font entendre les sons qui se trouvent non pas capturés dans la « boîte de conserve » qu'est le disque compact, mais ceux, extérieurs à la composition, qui ont lieu pendant qu'on joue le disque. Les dernières minutes prennent pour motif la dernière phrase du premier mouvement de la quatrième symphonie de Jean Sibelius, un unique trait de pinceau qui décrit ou résume tout un paysage en quatre notes.

La deuxième partie a aussi été enregistrée d'un(e) trait(e) à partir de la console de mixage. Tandis que le matériel utilisé dans la première pièce était plutôt de type analogique (deux magnétophones stéréophoniques alimentant trois retardateurs-échantillonneurs, qui répètent le matériau sonore selon des boucles de huit secondes au maximum, conférant ainsi à la pièce une structure interne en forme de répétition ouverte où plusieurs sons sont introduits à chaque nouvelle répétition), celui de la deuxième partie est numérique dans son principe : il s'agit d'un échantillonneur Akai, dont les fichiers sont déclenchés par des signaux MIDI. La représentation d'une pièce de Nô, d'une part par un acteur principal (shite) et un chœur (jiutai) homologués, et d'autre part par une batterie d'ordinateurs et d'échantillonneurs opérés par Chino Shûichi et Christophe Charles en 1992, a fourni un prétexte pour enregistrer des flûtes traversières ("yokobue"), et pour les étirer afin de faire entendre leur grain dans ses moindres détails. Elles accompagnent les sonorités métalliques d'un « Alpa », une harpe tout de métal créée par le sculpteur Harada Kazuo, dans laquelle on verse de l'eau et que l'on caresse à l'aide d'un archet en l'inclinant à convenance, afin que les fluctuations du liquide perturbent les résonances de l'acier. Les inflexions ainsi obtenues rappellent celles du souffle volontairement irrégulier qui fait vibrer les flûtes japonaises, nôkan ou shakuhachi, et qui donnent à entendre simultanément une multiplicité de hauteurs, ainsi que toutes sortes de bruits de bouche et de souffle. Les

premiers paysages d'eau, de pierres, de vent ou de métal font soudainement place à l'heureuse confusion d'un marché d'Orissa, tandis que les dernières bribes mélodiques sont celles de chansons populaires des îles Timor, dont les habitants ont été massacrés par l'armée indonésienne en 1991. La danse « Joyamai » qui a lieu à chaque réveillon depuis 1977 sous la houlette de Tokuda Gan rendait en effet hommage à tous les morts, assassinés et disparus de l'année précédente. L'ensemble de la pièce est hantée par les esprits, comme peut l'être la deuxième moitié d'une pièce de nô.

11- “ deposition yokohama”

Le titre « déposition » est un terme générique (de même que « next point ») dû cette fois au sculpteur Bauduin. Dé-poser, c'est mettre en question l'arbitraire de la position, c'est montrer la pluralité des possibilités de positionnement et de perception des objets sonores ou visuels dans le temps et l'espace. On ne définit pas un ordre, mais des possibilités d'ordonnance. On fournit ici un outil de démultiplication de la vue et de l'ouïe.

Différents projets ont été réalisés de manière à ce qu'ils s'accordent avec leur environnement : l'installation « Deposition Yokohama » a été conçue pour le Musée de Yokohama en 1994. Cette exposition sonore a été réalisée après de nombreuses discussions avec les conservateurs du musée, minutieusement géré par la ville de Yokohama, et la forme de l'exposition a d'abord dû être approuvée par les autorités. Elle a dû s'adapter à l'espace réel dans lequel l'installation était présentée, mais aussi et surtout, s'adapter aux conditions administratives particulières à cette institution qu'est le musée : il fallait en effet que l'œuvre, presque seulement sonore, s'adapte aux normes, qui en fait n'avaient jamais encore été établies. Dans le hall de l'exposition, six haut-parleurs étaient munis d'interrupteurs à capteur infrarouge, sensibles aux mouvements des visiteurs. Les sons étaient transmis aux haut-parleurs lorsque le capteur était activé, c'est-à-dire lorsque quelqu'un bougeait dans sa proximité. En se déplaçant, le visiteur pouvait donc, à l'intérieur de l'espace de la galerie, créer d'autres espaces - sonores -, et expérimenter différents point de vue ou d'écoute, à la recherche ou à la découverte de nouvelles agrégations et superpositions de sons. La sonorité globale qui en résultait était donc très étroitement liée à la présence et aux mouvements des visiteurs, et se réalisait donc en tant qu'espace pluriel et non-dirigé, également à cause de l'imprécision et de la lenteur de réaction des capteurs.

La composition gravée sur le disque compact comporte une dizaine d'épisodes de différentes longueurs qui s'enchaînent selon une dynamique de tension et de relâchement. Il n'y a pas de dimension narrative particulière, mais plutôt des scènes, comportant des paysages sonores de différentes villes et campagnes, de même que des éléments plus instrumentaux : voix, flûtes, ou percussions, qui reflètent un intérêt pour les actions fondamentales de respirer ou de frapper des objets avec le corps sans faire l'éloge de la maîtrise d'une technique de doigts. Les sons

instrumentaux ou non sont en effet choisis pour leur caractère non-intentionnellement musical. Ils proviennent le plus souvent d'une action qui n'a aucune prétention musicale, par exemple d'un travail, comme celui de femmes du Sénégal qui pilent le mil. Les voix sont celles des vendeurs d'un marché à Hambourg, des enfants qui jouent à Calcutta, de chiens qui hurlent la nuit en Italie, ou encore des insectes de montagnes japonaises. Certaines scènes ont leur origine dans la pièce de théâtre du coréen Shim Cheul Jong, où un homme se réveillant un lendemain de débauche, se demandait s'il était homme ou chien, et déambulait avec ses deux identités dans Kabukichô, un célèbre quartier des plaisirs à Tôkyô. D'autres épisodes, plus méditatifs, proviennent d'un concert donné au temple Jôfukuji près de Yokohama, dont les portes et fenêtres avaient été laissées ouvertes sur la campagne environnante, et pendant lequel la musique eut le privilège d'accompagner toutes sortes d'événement à moitié imprévus, comme le passage d'un train court toutes les quinze minutes, ou les coups de vent dans les bambous. Le concert était basé sur l'équilibre entre les sons produits en tant que musique et les sons des éléments extérieurs.

La durée de chaque partie est liée à son contenu : timbre, hauteur et densité des sons qui sont choisis et utilisés, mais aussi liée aux événements extérieurs, visuels ou sonores, qui n'ont pas été enregistrés et ne sont donc ni visibles ni audibles. La musique n'a cependant pas été calquée sur ces événements extérieurs : on les prend en compte, de manière à les faire entendre. En un sens il pourrait très bien s'agir d'autres événements que ceux qui ont eu lieu à ce moment précis. Il s'agit plutôt d'une qualité structurelle d'ouverture de la musique, qui lui permet ainsi d'accueillir ces intrusions. Et c'est pour cela qu'il est recommandé d'écouter une telle musique dans un environnement sonore particulièrement riche pour que les sons se mélangent et forment des agrégats imprévoyables.

Les compositions réalisées pour les disques « statics » (produit par Ikeda Ryôji pour CCI Recordings en 1995) et « In Memoriam Gilles Deleuze » (publié par Mille Plateaux en 1996) sont des développements de cette installation : ce n'est plus un lecteur de CD qui choisit l'ordre dans lequel sont lues les plages du disque, mais un ordinateur qui choisit de manière aléatoire les paramètres de programmes de 22 sons (« statics ») ou de 48 sons (le « continuum » de l'hommage à Gilles Deleuze), de sorte qu'une même combinaison de paramètres n'apparaisse pas deux fois. Les silences qui les constellent ont chacun une durée indéterminée, et la musique qui en résulte semble ainsi ne pas évoluer. Chacune des parties d'oeuvres plus complexes comme « shim-ke » (publié sur le triple disque compact « Modulation & Transformation IV » de Mille Plateaux en 1999, et sur le disque « undirected / dok », publié par Mille Plateaux / Ritornell en 2000) ont été produites sur un modèle semblable et regroupent des trames de différentes densités ou couleurs. Celles-ci ont ensuite été agencées de manière à s'interpénétrer avant d'être fixées sur le support du disque, mais on peut très bien imaginer d'autres versions en modifiant l'ordre et l'équilibre des éléments sonores. C'est en ce sens qu'on peut dire que toutes

ces compositions sont les branches d'un même arbre.

En 2000, grâce aux moyens mis en oeuvre par l'InterCommunication Center de Tôkyô, l'installation « undirected / entbildung » a été réalisée avec deux systèmes complémentaires de sons mais aussi d'images. Des citations de Maître Eckhart rappelant certains préceptes taoïstes et bouddhistes ont été utilisées comme base sonore (d'après le son des traductions japonaise et anglaise de chaque citation) et visuelle (d'après la forme et l'espace de la typographie de chaque citation). Cette oeuvre spatiale et sonore traduisait l'idée d'« interpénétration sans obstruction » du son, de l'espace, des média et des visiteurs, de même que l'interpénétration de philosophies de différentes époques. L'ordinateur contrôle aléatoirement (c'est-à-dire qu'il ne contrôle pas) la hiérarchie et l'ordre de l'échantillonnage des sons de l'environnement, incitant ainsi les différents éléments à se comporter indépendamment les uns des autres. La musique se développe ainsi dans l'alternance du son et du silence.

12- “ undirected 1986-1996”

"undirected 1986-1996" est un "CD extra", c'est-à-dire un disque compact qui comporte à la fois une partie "ROM" ("read only memory") et une partie "audio". La partie "ROM" comporte des textes et des images, ainsi qu'un programme réalisé avec le logiciel MAX qui permet de jouer des sons avec un ordinateur de type Macintosh, et rend compte de la structure "non dirigée" à la base des compositions de la partie "audio". La partie "audio" reprend un grand nombre de compositions produites entre 1986 et 1996. Elle comporte trois niveaux qui se superposent, l'un d'eux utilisant des échantillons des deux autres pour les redistribuer aléatoirement dans le temps et l'espace.

Parmi les pièces qui forment les deux premiers niveaux, on en retrouve trois qui ont été réalisées en 1986 : « Kalkutta Kreis », « Der Hirt auf dem Felsen » et « Silo ». « Kalkutta Kreis » est construite sur des enregistrements effectués en 1984 à Calcutta, la capitale du Bengale de l'ouest, et Puri, une ville d'Orissa célèbre pour son énorme temple (Jagannath) et ses plages sur l'océan indien. Ces enregistrements ont été regroupés en cinq groupes selon leur contenu, leur structure, leur densité ou leur tension : le premier montre la ville avec ses bruits mécaniques : taxis, tramways, motocyclettes et vélomoteurs, ainsi que toutes sortes de cornes et d'avertisseurs. Le deuxième donne à entendre la vie humaine et animale des parcs, des rues ou des gares. Le troisième groupe veut donner une idée de la vitesse, à travers les trompes des locomotives de chemins de fer du Sud-Est. On entend ensuite le vent mêlé à des sirènes, qui selon Christiansen évoque le temps qui défile, avant de plonger dans l'éternité de l'Océan indien (cinquième groupe). Les différentes parties ont été agencées selon un rythme global de 3-3-3-4-3, mais on sait qu'il n'est qu'arbitraire, ce qui nous laisse donc imaginer d'autres combinaisons. La fin coïncide avec le commencement ; il s'agit d'une boucle de six minutes que l'on peut répéter

indéfiniment.

Les paysages sonores de Calcutta et Puri ont été mixés avec une composition pour piano, qualifiée de "dialectique" par Christiansen : l'idée est de jouer un groupe de sons dont la composition sera déterminée par la longueur de la résonance de l'accord précédent. On doit en effet attendre de ne plus entendre la vibration des cordes du piano avant de jouer l'accord suivant. Les notes qui composent l'accord suivant sont calculées à partir du temps que le accord précédent met pour disparaître. Les deux pièces ont d'abord été enregistrées et montées séparément, pour être mixées par la suite. Le son du piano fait contrepoint avec certains éléments des paysages indiens ; le fait de les confronter accentue d'autant plus leurs différences de timbre et d'espace.

La première version de « Der Hirt auf dem Felsen » (1986) comporte quatre parties correspondant à quatre espaces sonores différents : les murs des docks du port de Hambourg renvoient l'écho de claves frappées lors de l'enregistrement, les cailloux de l'île du Frioul sont réverbérés par la carrière où ils s'entrechoquent, on claque des mains dans les couloirs à la résonance mate des catacombes à Paris, et les chaises des églises du centre de Hambourg fournissent d'intéressants instruments pour faire entendre la longue réverbération propre aux architectures gothiques. De la même manière que la composition "dialectique" pour piano, une flûte, jouée par Ute Wassermann ainsi qu'une contrebasse suivant un semblable rythme respiratoire donnent cette fois-ci le contrepoint aux paysages sonores "aidés" par le son des mains ou des objets frappés sur place pour la circonstance.

L'interaction entre les sons d'une cloche, enregistrés sur une bande magnétique ralentie de quatre à huit fois, et le son d'un silo à grain transformé par le vent d'automne fournit le matériau de la composition « Silo » (1986). Les différents éléments ont été mixés sans leur ajouter aucun effet particulier, et la proximité de leurs fréquences empêche parfois de distinguer les différentes résonances. La pièce a été recyclée et utilisée comme un bourdon ("drone") dans de nombreuses autres compositions produites en concert ou en studio.

Les trois œuvres décrites plus haut sont devenues des modèles pour les compositions qui ont été développées par la suite. La forme du « Cercle de Calcutta » a donné naissance à la forme dite « next point », tandis que « Le berger sur le rocher » annonce une forme statique sans développement au travers la composition : les quatre parties (qui peuvent augmenter en nombre selon les versions) sont autonomes et montrent les résultats de différentes expériences des phénomènes d'écho. Ce sont des témoignages des mouvements de l'air dans l'espace. Le silo est quant à lui un bourdon qui ne s'étend ni se transforme ; il est encore plus proche de la forme « non dirigée » (« undirected »), puisque sa durée est parfaitement indéterminée.

13- Indirection et intermittence

Le texte suivant est un jeu de questions et de réponses, proposé par Martin Conrads, dans le cadre d'un programme de la radio berlinoise "ConvexTV" en 1997, à l'occasion de la publication du disque par Mille Plateaux.

Martin Conrads: Dans la culture dite "populaire" ou "pop", on résume le plus souvent les relations entre les images et le son par une représentation du rythme ou un contenu narratif, plutôt que de s'insister sur le processus de production ou la pure visualisation du son. En même temps, les notations du son à l'aide de logiciels populaires (musique techno...) sont de plus en plus utilisés du fait de leur bas prix. Pensez-vous que le pas que vous franchissez avec le format "audio + ROM" d'« undirected », permettra à ce type de relation d'évoluer (dans le sens d'une émancipation, d'une démocratie, ou encore, comme vous le mentionniez dans le texte « Time Notations », en regard de la relation entre l'œil et l'oreille telle que la conçoit Dufrenne) ?

Christophe Charles: Je considère le rythme comme un élément physique et concret, qui est capable de stimuler la perception du son (au sens de timbre) et de la lumière. Dans la musique qui est produite par mon ordinateur, la répétition pure est évitée grâce à l'utilisation de générateurs de nombres aléatoires qui contrôlent les métronomes. En ce sens, il n'existe pas de rythme central, mais plutôt des multi- ou poly-rythmes. Le son n'est pas immatériel. Je suis très sensible à ses qualités physiques, qui n'ont pas grand chose à voir avec les qualités narratives auxquelles vous faites allusion. Grâce à cette qualité physique, je peux l'utiliser comme un élément constituant de l'espace. Son volume, ses mouvements et ses autres caractéristiques peuvent être senties de manière corporelle, et le son peut donc être utilisé comme un matériau pour définir l'espace et réaliser une architecture invisible dans laquelle on peut se mouvoir librement. Je peux sentir d'autre part que le son stimule physiquement l'oreille de la même manière que la lumière stimule l'œil. Un son "fort" va "heurter" l'oreille de même qu'une forte lumière perturbera l'œil. Lorsque j'utilise des images dans un programme comme celui qui figure sur le CD extra « undirected », je les considère comme des images de lumière. Cela n'empêche pas qu'on puisse les percevoir comme des informations pleines d'un certain sens, mais à l'intérieur d'un tel programme, je propose plutôt une stimulation physique des yeux et des oreilles, c'est-à-dire synaptique ou synesthétique à travers relation temporelle de variations audio et visuelles.

Ce type d'expérience peut faire penser aux travaux d'Oskar von Fischinger ou ceux des frères Whitney, mais la différence entre le film et la technologie interactive des ordinateurs tient au fait que l'on peut changer les paramètres du son et de la lumière en temps réel, et que l'on peut ainsi tester des combinaisons qui n'ont pas encore été réalisées ou qui n'adviennent que très

rarement. Cette interactivité renforce l'aspect physique de l'expérience, et oblige l'exécutant et l'auditeur à rester alertes et responsables de ce qui est en train d'arriver.

La technologie informatique qui traite des autres sens : le toucher, l'odorat ou le goût, est encore très peu développée. Le monopole de l'audio-visuel devrait être mis en question plus souvent, pour laisser plus d'espace à une sensibilité plus globale, ou plus complète.

MC : Le fait de présenter les fichiers sonores selon leur proximité alphabétique sur la partie "audio" d'« undirected » semble paradoxale si l'on considère l'objectif général qui est de réaliser la liberté de créer de nouvelles combinaisons, plutôt que de générer et d'en rester à sa propre idée du son. D'un autre côté, il est évident que les limitations techniques du CD "audio" préconisent un principe de linéarité. Pourriez-vous comparer les différentes expériences que peut faire l'auditeur / utilisateur, que ce soit avec la partie "audio" ou la partie "ROM", avec les principes d'« écoute directe » et d'« écoute différée » que vous mentionnez dans le texte intitulé « Time notations » ? Une « écoute directe » signifierait alors qu'on ne peut pas influencer les priorités, et il s'agit donc d'une perception qu'on ne peut modifier ni éviter. L'« écoute différée » dans ce sens permettrait de créer ses propres priorités, c'est-à-dire de modifier les paramètres de vitesse, de volume, durée, etc. afin de créer une forme de musique "non dirigée", modifiée et donc techniquement mémorisée.

CC : la présentation alphabétique des fichiers sonores en tant que mini paysages sonores suit l'idée des « ready-made ». Dans ce cas, un ordre arbitraire comme celui-ci empêche simplement de se référer à un goût particulier. Mais j'ai ensuite compris que je n'avais pas besoin de refréner mes goûts dans ce cas particulier, car les combinaisons sonores sont déjà le résultat des rencontres entre différents échantillons dues au hasard. Je suis donc libre de choisir l'ordre alphabétique aussi bien que n'importe quel autre ordre. C'est vrai que le disque dans sa forme actuelle suppose une lecture linéaire, mais à l'aide d'un ordinateur on peut désormais lire un disque compact dans n'importe quel sens, c'est-à-dire dans le désordre le plus total. Je veux montrer avec le programme qui figure sur le disque, même si celui-ci est d'une forme excessivement simple, qu'il est possible d'utiliser l'ordinateur pour produire de nouvelles combinaisons et donc de nouvelles expériences. C'est en ce sens que je parle d'« écoute directe » ou « écoute temps-réel » (la faculté de faire attention à toutes les strates d'un paysage sonore en même temps) et d'« écoute différée » (la faculté de mémoriser et d'analyser les sons entendus, afin de créer de nouvelles combinaisons pour éviter l'ennui). La partie "audio" a été réalisée à partir de telles idées et selon ce processus, et par conséquent, même s'il s'agit d'un enregistrement, il devrait être suffisamment complexe pour défier les capacités de l'auditeur à écouter de manière aussi bien directe que différée. Ces capacités d'écoute varient selon l'environnement intérieur (état de santé, état d'esprit) et extérieur (caractéristiques acoustiques de l'espace, technologie du système de reproduction électro acoustique, etc.). Lorsqu'on écoute

cette musique dans un environnement qui est déjà empli de sons urbains ou naturels, c'est-à-dire non intentionnels, des associations inattendues sont créées, qui elles aussi permettent à l'auditeur de développer ses capacités d'écoute.

MC : La production de masse, l'échantillonnage et la citation de sons musicaux sont aujourd'hui des sujets d'actualité. Dans "undirected", on trouve aussi quelques paysages qui proviennent d'œuvres d'autres compositeurs. Pourquoi n'utilisez-vous pas les échantillons de la même manière qu'on les utilise dans la musique pop ou l'electronica, mais plutôt en suivant les principes du « Roaratorio » de Cage ou les idées de la musique concrète ?

CC: Ma musique est remplie de citations, je dirais même qu'elle n'est composée que de citations : la musique d'Henning Christiansen, celle des moines bouddhistes, la musique des chiens, la musique de Nô, etc. Je considère comme une citation tout emprunt d'un son qui a été délibérément produit par un homme ou un animal. La citation concerne non seulement les sons physiques, mais aussi les filtres qu'on leur applique et les idées de combinaisons et de composition. Les sons instrumentaux sont en général moins complexes que les paysages sonores, car ceux-ci sont constitués de strates sonores multiples. Pour les raisons que j'ai évoquées plus haut, je préfère écouter des combinaisons sonores complexes. Mais il existe aussi des paysages sonores "simples", où seuls quelques sons sont nécessaires. Lorsque j'utilise la fin du premier mouvement de la 4ème symphonie de Sibelius, je l'entend comme un paysage sonore minimal, ou plutôt comme la cellule élémentaire de ce paysage sonore : ces quatre notes semblent résumer la symphonie toute entière. Ces notes ont une complexité toute particulière qui est sans doute liée à l'idée d'« écoute différée ». J'utilise la citation pour cette qualité précise de complexité qui se déploie dans la mémoire. En ce sens, chaque son représente un micro-monde : c'est la partie visible de l'iceberg. J'évite d'autre part de répéter deux fois les mêmes sons, ou plutôt deux fois les mêmes paramètres d'un même son, car pour des raisons de limitation de mémoire informatique je suis techniquement obligé d'utiliser le même matériau sonore à différentes reprises, mais je peux le transformer à l'aide de filtres pour qu'on l'entende différemment, sans pour autant utiliser plus de mémoire dans l'ordinateur. On peut transformer un son à l'aide de tels filtres de sorte qu'il ressemble à un autre. Cette technique ressemble à ce qu'on appelle "morphing" dans le vocabulaire de l'infographie, lorsqu'on distord les formes pour faire coïncider par exemple les traits des visages de deux personnes différentes.

MC : À la fin de la partie audio on trouve un silence de plus de trois minutes. Est-ce pour une raison technique, ou peut-on considérer cela comme un manifeste proposant de considérer le "silence" comme un équivalent qualitatif du "son" ? Est-ce une citation numérique de « 4'33" » ?

CC : « La musique est continue, c'est l'écoute qui est intermittente » disait Thoreau. La

séquence de silence propose comme vous dites de « considérer le silence comme un équivalent du son », c'est-à-dire comme un son environnemental. En écoutant attentivement, on se rendra au moins compte du bruit que produit un lecteur de CD.

14- “ undirected 1992-2002”

Les trois compositions qui apparaissent sur "next point" et "deposition yokohama" forment le matériau de base du disque "undirected 1992-2002", publié par Subrosa (Bruxelles). La première pièce reprend tel quel l'enregistrement du concert donné au MANCA en 1992, sous le titre « next point - hommage à Henning Christiansen ». Certaines fréquences ont été renforcées ou prolongées. La deuxième pièce reprend des éléments des deux autres compositions, sous le titre « deposition ».

"Deposition" a été adaptée aux différentes situations dans lesquelles elle a été présentée. La danseuse Osanai Mari a utilisé plusieurs fois cette composition à la base de ses chorégraphies présentées à Winnipeg et Montréal en 1999-2000. Ishikawa Fukurow a fondé sa chorégraphie « Dorobo » (2002-2003) sur la musique de « déposition » en incorporant des éléments rythmiques statiques, tels qu'une boucle extraite de « Constant Consult » par Kako Yuzô (publié par Cross, Ôsaka / Paris). Cette ré-édition de « déposition » a donné en 2002 lieu à une série de re-compositions telles que celle qui a été présentée à Roppongi Zone, à l'occasion de la parution du livre « Post-techno(logy) Music » (Ômura Shuppan, Tôkyô, 2001) ou lors du dernier concert de la série d'événements organisés par Carsten Nicolai pour l'exposition « Frequenzen » à la Kunsthalle de Frankfurt.

Y sont inclus des extraits de pièces qui constituent des installations sonores permanente, l'une à Ôsaka, et l'autre à l'aéroport de Narita. Ce sont à l'origine de courtes pièces de 4 minutes, qui sont diffusées soit en boucle (Ôsaka), soit périodiquement une fois toutes les trente minutes (Narita).

L'installation sonore permanente qui se situe dans la rotonde du "Centre municipal d'information sur le logement", au croisement de Tenshinbashi-rokuchôme à Ôsaka fait partie d'un ensemble d'oeuvres (objets, vidéos, holographies, musique) planifié en 1999 par Yamaguchi Katsuhiko. Les quatre compositions diffusées en boucle entre 8 heures du matin et 8 heures du soir, ne comportent pas d'éléments électroniquement interactifs qui réagiraient à des éléments extérieurs, mais leur structure a été conçue en fonction des fluctuations sonores de l'environnement : le volume sonore a été ajusté de manière à ce que la source musicale et le paysage sonore ambient se fondent l'un dans l'autre. Au feu vert, lorsque la circulation est importante, il faut prêter l'oreille pour entendre les sons de la musique qui se noient dans le brouhaha des bruits de moteurs. Au feu rouge, on sent les vagues de sons "musicaux" reprendre

le dessus dans l'accalmie. Le rythme général est fonction des changements de feux de la signalisation routière, qui provoquent démarrages, accélérations et coups de freins. Les annonces et la musique de la galerie marchande attenante contribuent également au paysage, de même que les signaux sonores pour aveugles. La musique se contente donc de donner une couleur supplémentaire à l'ensemble, en introduisant des sonorités inattendues.

L'installation permanente, située dans l'atrium central du terminal 1 à l'aéroport international de Tôkyô-Narita, est fondée sur un principe semblable : elle laisse entendre les sons de l'environnement, accompagnée des illuminations conçues par Osaka Takurô et Satoshi Hasegawa. Toutes les trente minutes, tandis que des stores se déploient sur les baies vitrées du plafond, on assiste à un court spectacle de musique et de lumières artificielles dirigées sur des mobiles translucides flottant dans l'espace de l'atrium. Les compositions sont un mélange de sons musicaux, de voix et de paysages sonores urbains ou marins, qui suggèrent des déplacements, des voyages.

Ainsi que le souligne Hatanaka Minoru, conservateur de l'InterCommunication Center à Tôkyô, « l'œuvre s'adapte aux efforts de l'audience pour percevoir le moment, et peut en théorie être répétée n'importe quand. Ceci suppose que le son émerge dans les activités quotidiennes, à partir du silence. Le terme « undirected » qui est souvent utilisé pour qualifier les œuvres de Christophe Charles se réfère au fait que le point de mire (focus) n'est pas défini. Les espaces sonores sont tissés sans définir de centre, à partir d'échantillons sonores et visuels contrôlés par ordinateur, de sorte que l'on puisse diriger son attention sur chaque élément sans en privilégier aucun, à l'intérieur d'une situation que Charles appelle "interpénétration sans obstruction". L'œuvre naît des sons et des images que produit l'ordinateur de manière aléatoire, ainsi que des éléments imprévisibles que forment l'audience et le lieu. Il n'y a ni indépendance ni achèvement, mais il n'y a pas non plus de contraintes. Ceci rend possible une forme idéale d'interactivité » (« Sound Art - Sound as Media », Intercommunication Center, Tokyo, 2000, p. 52).

Tôkyô, le 12 avril 2003