

HISTOIRE, INSTANT, ET EXPÉRIENCE

IMMÉDIATÉTÉ ET HISTORICITÉ DE LA PRATIQUE SONORE EXPÉRIMENTALE

Approche du présent musical.....	1
<i>Pratique expérimentale et présent musical.....</i>	<i>1</i>
<i>Expression sociale et biographique de la tension vécu/représentation.....</i>	<i>3</i>
<i>Le prophète New-Yorkais.....</i>	<i>5</i>
Immédiateté, Présence et expérience pure.....	7
<i>Écoute.....</i>	<i>7</i>
<i>Phill Niblock : l'expérience limite de la pure Présence.....</i>	<i>9</i>
<i>Improvisation.....</i>	<i>11</i>
<i>René Lussier : le paradoxe d'un présent construit.....</i>	<i>12</i>
<i>Kaffè Matthews : l'abstraction d'un présent vivant.....</i>	<i>13</i>
Historicité de la pratique, critique et fabulation.....	14
<i>Paul Dolden : l'orchestre remixé.....</i>	<i>15</i>
<i>Terre Thaemlitz : éviscéré la Culture.....</i>	<i>16</i>
<i>Gregory Whitehead : l'art radio comme fiction morale du présent.....</i>	<i>17</i>
Conclusions.....	18

Approche du présent musical

Pratique expérimentale et présent musical

L'expérimentation a toujours lieu au présent. Elle incarne et désigne le pas vers l'inconnu, l'acte de confiance, sans promesse. Elle suppose dans le même temps la préexistence d'un univers vis-à-vis duquel est effectué ce pas, cet écart, généralement prémisses à l'extension du territoire d'où l'expérimentateur effectue son saut dans l'inconnu. L'expérimentation est un processus de dépassement commun non seulement à tous les arts mais à toutes les activités humaines. La dynamique du vécu passe continuellement par l'expérimentation, depuis les actes les plus insignifiants jusqu'aux décisions les plus importantes.

Parler de pratique sonore expérimentale ne peut donc être entendu dans un sens absolu puisque l'expérimentation se trouve en action dans toute musique, ce qui revient à dire que *le sens d'une telle dénomination ne peut être qu'historique*. Une musique n'est jamais de tout temps expérimentale, si elle l'est c'est à un moment donné, pendant une période finie et postérieurement circonscrite. Si l'on remonte loin dans le passé de l'Occident, on observe que les premières musiques uniquement instrumentales défrayent la chronique durant une certaine période puis deviennent peu à peu la normalité. Plus près de nous, les premiers essais de Matthews aux laboratoires *Bell*, l'étude des paradoxes acoustiques par Risset, l'époque du justement nommé *studio d'essais* de Schaeffer, les mises en boucles de *Come out* par Reich ou la construction intégralement sérielle des *Structures pour deux pianos* de Boulez sont certes éternellement riches d'enseignements postérieurs, mais marquent un passage, un moment, le moment expérimental, le moment de l'essai, du pari, de la curiosité. Il y a un caractère historiquement circonscrit de l'expérimental.

Dire d'un corpus qu'il est expérimental revient à lui conférer une identité qui n'est pensable à la limite que sur le mode du présent, et suppose que cette appellation le distingue d'un ou plusieurs autres ensembles de pratiques avec lesquelles il contraste à une période historique donnée. Dès lors, on pourra par exemple le comparer à ce qu'on identifiera en symétrie comme des musiques académiques, ou encore des musiques du commun, en un mot des musiques de *l'habitude*, c'est-à-dire des musiques naturalisées qui constituent notre environnement musical.

Enfin, une musique expérimentale demeure par définition une forme de création qui ne se trouve pas encore intégrée harmonieusement au corpus des connaissances musicales et artistiques partagées. Cependant, une fois l'événement de son apparition achevé, elle va tendre à s'incorporer à ce corpus dominant. Pour résumé, cette incorporation s'effectue à mesure que la reconnaissance de cet art nouveau s'étend via un nombre croissant d'individus, ou plus généralement de médiateurs qui peuvent être aussi bien des lieux ou des objets rattachés à cet art nouveau, que des éléments immatériels et symboliques. Le temps passant, l'expérimentation tend à s'incorporer à la norme ou au connu, en définitive aux connaissances factuelles et morales. *Le statut de musique expérimentale reste donc un état historiquement transitoire, théoriquement voué à devenir mémoire, patrimoine, connaissance partagée.*

Ainsi, et en résumé, on pourrait décrire un processus de transformation de la pratique sonore et musicale en trois mouvements. Tout d'abord c'est l'instant du saut dans l'inconnu,

moment où il n'est pas question de parler d'expérimentation car il ne s'agit pas de nommer ce que l'on fait mais seulement de le faire. La remarque n'est pas anodine. Ce premier moment reste tout à fait distinct des deux autres dans le sens où il marque l'importance d'un état qui précède les verbalisations, et sur lequel nous reviendrons. Disons pour le moment qu'il s'agit de l'instant de l'expérience vive, *qui n'existe qu'en train de se faire*. Ce premier moment est généralement le fait d'un seul individu ou d'un groupe restreint d'artistes-musiciens. C'est l'instant de l'*eurêka*, ou du *kairos*, qui suspend brièvement les appareils intellectuels de saisie de la chose-musique. Le second moment est au contraire déjà rétrospectif. L'acte *une fois fait* est identifié comme expérimentation. Cette mise en discours le rend descriptible, comparable à d'autres, commensurable au monde sonore dans lequel il a eu lieu. Le dernier stade est enfin celui de la disparition du caractère expérimental préalablement attribué, et de la réorganisation du monde, ou des mondes de la musique incluant maintenant l'acte dans leur identité, au sein de leurs représentations.

Aborder la question du présent musical en gardant le faisceau de l'analyse tourné vers les expérimentations sonores de notre présent revient à assister aux formidables tensions motrices de ce processus anthropologique. Ces tensions s'exercent entre l'instant expérimental vécu et l'inclusion rationnelle chronologiquement seconde mais fondamentale puisqu'elle est condition d'une historio-graphie de la pratique sonore, de son inscription dans le temps des discours. L'expérience inédite, factuelle, pure découverte encore indescriptible au moment de son effectuation se voit toujours saisie par le discours et plongée dans l'histoire sitôt l'extase passée. Cette tension nous invite à porter un regard empiriste sur les pratiques créatrices, c'est-à-dire un regard observant les rapports entre le vécu et la représentation : en l'occurrence entre l'expérience pratique et la théorisation rationnelle, entre l'événement instantané éprouvé par les musiciens et sa saisie par les dispositifs spéculatifs de l'histoire musicale, de l'esthétique, ou des us et coutumes de nos sociétés.

Expression sociale et biographique de la tension vécu/représentation

Outre sa présence au sein de toute activité sonore, faisant de toute musique un travail continu, une production continue d'elle-même au présent, la tension entre le vécu indicible et les diverses formes de représentations et de discours s'y rapportant peut se comprendre aussi bien comme deux tendances divergentes. On remarque en effet que tout artiste peut en droit se placer

différemment le long de ce processus qui tend toute création entre l'instant vécu de sa naissance et sa mise en discours historique. Consciemment ou non, l'artiste privilégierait un stade du processus, allant de l'expérimentation pratique à l'intégration patrimoniale, dans sa propre manière d'être au monde, de même qu'il combinerait diversement ces moments selon son activité, etc.

De là la possibilité de répartir les pratiques artistiques selon l'attitude qu'elles favorisent. Considérer cette tension entre le vécu (l'instant expérimental) et sa représentation (l'écriture d'une histoire) du point de vue de son expression tant sociale que biographique, amène à distinguer deux attitudes musicales dont l'une donnerait sa préférence au caractère immédiat de la musique comme vécu, et l'autre à l'aspect conceptuel du musical toujours en construction de sa propre forme historique discursive. Pour l'analyse, d'un côté le privilège accordé aux vécus (de l'écoute, du jeu instrumental) formerait un pôle problématisant la question du présent sur le mode de l'immédiateté, de la présence, et se rapporterait – nous le verrons plus loin – à l'idée jamesienne d'*expérience pure* ; d'un autre côté, conférer la pertinence première aux représentations de tous ordres (scripturales, sociales, historique, esthétiques, morales, etc.) formerait un pôle interrogeant le présent à travers la question de l'historicité de la pratique et de son statut patrimonial, narratif, critique, fictionnel, etc.

La première orientation pose à l'évidence le problème de l'impossibilité de dire l'instantané lui-même, ou plus précisément l'impossibilité que ce dire soit plus qu'une substitution logique postérieure à l'expérience pratique. La seconde pose en regard la difficulté de saisir, à travers l'écriture d'une histoire, la genèse globale d'une pratique sonore. Là où l'immédiat pose le problème de *l'indicible de la présence*, l'historique pose le problème non-moins insoluble de *l'interprétation du passé* et de la valeur de cette interprétation.

Ces tendances et les tensions qu'elles font émerger sont un biais d'approche très intéressant s'agissant de toute création sonore, et plus particulièrement des pratiques ouvertement prospectives. L'artiste adoptant une attitude de spéculation par le biais sonore et musical est sans cesse aux prises avec les deux dimensions, passant sans cesse de l'une à l'autre : de *l'indistinction* d'un essai "pour voir", pour faire advenir quelque chose¹, à la *reconnaissance* de la chose faite en tant que part d'un ensemble historique-biographique de l'artiste expérimentateur.

¹ Attitude dont on aurait tort de croire qu'elle serait l'apanage de Cage.

Le prophète New-Yorkais

Morton Feldman avait très bien identifié cette tension, principalement en tant qu'elle permettait de se figurer deux tendances opposées au sein de la grande époque de la musique contemporaine occidentale écrite durant laquelle il vécut². Il entendait rattacher les courants musicaux savants d'alors à cette opposition en distinguant deux approches de l'écriture instrumentale. Une première approche, pour lui dominante sur la scène musicale d'alors, abordait selon lui l'écriture à partir de la question du matériau. Il lui opposait une approche plus minoritaire qui abordait l'écriture à partir de la question de l'expérience.

*La question en jeu, la véritable question, est de savoir si nous contrôlerons les matériaux ou si nous choisirons plutôt de contrôler l'expérience. Varèse exprimait la même idée d'une façon différente lorsqu'il disait de lui-même vis-à-vis d'un autre compositeur, qu'il voulait être dans le matériau alors que l'autre voulait rester au dehors.*³

La division suggérée par Feldman correspond très nettement à la distinction entre la chose vécue (expérience) et la chose représentée (matériau), et l'expression de Varèse traduit bien dans le premier cas l'immédiateté expérimentale, et dans le second la distanciation propre à une connaissance. D'un côté on est aux prises avec l'événement acoustique, dont il faut bien comprendre qu'il n'est jamais immédiatement ou d'emblée chargé d'histoire. Il existe bien lors de son surgissement avant tout comme phénomène-son. D'un autre côté on obtient un objet chargé d'histoire, riche d'une combinatoire potentielle qui le rattache de proche en proche à la totalité de la musique comme fait culturel. La notion de matériau s'entend alors comme potentiel historique de l'écriture.

² Supposons que cette période faste couvre depuis les années cinquante jusqu'au milieu des années quatre-vingt. Feldman, né en 1926, meurt prématurément en 1987.

³ Morton Feldman, *Some elementary questions, in Give my regard to the Eighth Street*, B. H. Friedman (ed.) Exact Change, Cambridge, 2000, p. 66.

D'une manière que nous dirons prophétique, l'œuvre "en sourdine" de Feldman place au centre de ses préoccupations la tension entre l'acoustique et le culturel, entre l'événement et l'histoire.

Tout d'abord, Feldman y choisit d'entrée de jeu son camp, celui de Varèse, son maître spirituel : le phénomène sonore. Il existe chez Feldman une véritable fascination par le sonore. Il citait la « magie » de Schubert, et sa « manière de planer, comme si vous étiez dans un registre que vous n'aviez jamais entendu auparavant »⁴. Le registre où se situe ce que l'on entend est introuvable. Cette déclaration est symptomatique de l'étonnement halluciné de Feldman vis-à-vis du phénomène sonore. Ce sentiment aporétique, cette sensation du « mystère inhérent au matériau »⁵ irrigue toute sa pensée et son œuvre :

*« Ce sens du lieu (Il fredonne une mélodie.) Où est-ce ? Fantastique manière de composer. »*⁶

Pour Feldman, l'écriture ne peut véritablement rendre compte du phénomène sonore, celui-ci reste un mystère. Les notations scripturales restent insuffisantes et le son réel, auquel correspond à un point sur le papier, demeure toujours en total excédent sur celui-ci.

Néanmoins on constate que la posture feldmanienne ne s'arrête pas à cette fascination, ce qui fait tout son intérêt. La situation de Feldman a ceci d'original qu'elle ne cautionne ni ne refuse son héritage. La tension poétique du compositeur se situe plutôt dans le rapport entre la catégorie qu'est l'Histoire musicale, d'une part, et l'expérience du phénomène sonore d'autre part.

*« Je préfère penser à mes œuvres comme entre catégories. Entre temps et espace. Entre peinture et musique. Entre la construction de la musique et sa surface. »*⁷

⁴ Morton Feldman, *Darmstadt Lecture; July 1984*, in *Morton Feldman says, selected interviews and lectures 1964-1987*, Chris Villars (ed.) Hyphen Press, Londres, 2006, p. 197.

⁵ Morton Feldman, *The anxiety of art in The music of Morton Feldman*, Thomas Delio, éd. Excelsior, New York 1996, p. 208.

⁶ Morton Feldman, *Darmstadt Lecture; July 1984*, in *Morton Feldman says, selected interviews and lectures 1964-1987*, Chris Villars (ed.) Hyphen Press, Londres, 2006, p. 197.

⁷ Morton Feldman *Entre catégories* (1969) in *Ecrits et Paroles*, traduction Dominique Bosseur, éditions L'Harmattan, Paris 1998, p.210.

Si « *la construction* » de la musique représente le lien du matériau à son héritage, « *la surface* » représenterait son surgissement acoustique pur. La tension aporétique propre au travail feldmanien converge sur ce point de lutte entre l'acoustique et l'historique. Celle-ci se traduit dans l'écriture par la confusion volontaire entre le caractère événementiel du matériau, comme pur phénomène ou expérience, et sa mémoire historique et culturelle. L'Histoire semble bégayer à travers les *patterns* de l'américain qui seraient non pas les éléments interchangeable d'une globalité construite, mais le point même de focalisation du sujet, là où se joue l'aporie, l'insaisissable, la recherche d'un nouveau visage sonore au seuil des catégories historiques. Feldman voudrait entendre la répétition, mais avec une oreille vierge, hors de tout contexte culturel. Il voudrait manipuler les rythmes et les hauteurs, mais pour pouvoir goûter la qualité strictement plastique de ses manipulations sans sentir son appréciation entravée par leurs racines historiques. Paradoxalement, cette quête d'une pureté instantanée de l'écoute chemine à travers des fragments d'écriture chargés d'histoire (renversements, transpositions mélodiques, etc.).

Une analyse articulée autour de cette double condition du présent musical, c'est-à-dire attentive aux valeurs relatives d'un présent-instant et d'un présent-histoire dans une situation artistique donnée, suggère un éclairage particulier sur la création qui laisserait s'exprimer la façon dont l'histoire se voit toujours rejouée au présent. Les cas de figures qui suivent se répartissent autour des deux tendances et permettent d'apprécier les possibilités de cette grille de lecture.

Immédiateté, Présence et expérience pure

Écoute

La matérialisation symbolique de la partition ayant disparu, laissant ce manque primordial du son du fait qu'on ne puisse le voir ni le toucher, l'aventure des arts sonores et des musiques expérimentales actuelles joue la carte du contact direct avec le sonore. C'est là assumer une cohérence entre sa démarche artistique et sa situation technique. En effet, cette dernière consiste généralement à modéliser analogiquement ou numériquement le résultat sonore dont autrui fera immédiatement l'expérience, et non plus à manipuler les représentations intermédiaires de l'écriture-partition qui différerait l'expérience sonore à l'étape de l'exécution instrumentale. D'emblée la

question se pose et se résout dans le champ de l'expérience sonore même. Il s'agirait de mener l'auditeur jusqu'à des lieux où le son pourrait se goûter et se toucher. Or, ce n'est pas la découverte d'une forme inconnue d'objet sonore qui permettra cette gageure – ce qui reviendrait à se distancier de l'expérience pour penser en terme d'objet – mais plutôt la transformation de l'auditeur et de son écoute, via le phénomène sonore écouté lui-même. La relation du corps écouté au corps qui écoute devient ici centre de l'attention artistique.

L'articulation proposée par Feldman entre matériau et expérience pourrait s'épanouir ici dans une dichotomie plus large du Dire et de la Présence.

Le paradigme du Dire supposerait un art recouvrant les dimensions nombreuses du discursif, et qui vérifierait les conditions d'une adresse, le postulat stipulant l'existence d'un donneur et d'un receveur. Il s'agira des domaines de l'écriture, de l'idée même d'un spectateur ou d'un auditeur. S'entend aussi dans le Dire le principe d'une élaboration, la forme marquée comme activité d'un humain, et perçue comme telle par un autre. Le Dire sera à ce niveau autant celui de la composition traditionnelle du papier à musique, la missive écrite dans l'isolement qui sera plus tard transportée jusqu'à son destinataire indéterminé, que le façonnage conjoint de l'improvisation bruitiste libre lorsqu'elle libère l'ego des musiciens sur scène et que s'opère l'avènement d'une matière-son que l'auditeur-spectateur reçoit conjointement aux gestes et visages scéniques invitant à un plaisir mimétique.

Ce sont toutes ces dimensions de circulations signifiantes et de ponts de transmission, dires sonores plus ou moins verbaux, que le paradigme de la Présence que nous lui opposons ici suspendrait justement. La Présence serait ici une chose plus inhumaine, non communicante, laissant la prise de l'entendement se refermer sur du vide : stupide du point de vue de la circulation des intentions humaines, mais désignant en creux cet espace restreint où se débattent 99 % des musiques du monde. Le son avant d'être l'objet de nos entreprises humaines est ce révélateur même, ou plutôt que de "l'être", il faut préciser que ce sont plutôt nos intentions qui lui ferait endosser ce rôle puisqu'en réalité il nous est impossible de ne point le penser comme circulation, message, représentation ou discours. Or, l'art sonore connaît et donne parfois à entendre, puisqu'elle ne peut être qu'entendue dans l'instant vécu et non rationalisée, cette pure Présence du son, et place l'auditeur face à *ce vide de l'entendement qui est un plein de l'expérience sensible*. Les longs blocs

instrumentaux continus de Phill Niblock⁸, ou les masses électriques râpeuses d'Andrew Moon dans son projet RST⁹, sont ainsi radicalement orientés vers le don d'une pure Présence-son.

Phill Niblock : l'expérience limite de la pure Présence.

À ce titre le travail de Phill Niblock constituerait une expérience limite potentiellement bouleversante. Est-ce là un pur son-présence suspendant l'idée même d'écriture ? On sait que Niblock commence son travail sonore par des "partitions" inscrites en Hertz. Chaque fréquence est un son continu effectuant de très légers changements sur des temps très longs, et qui sera plus tard joué par un instrument. Niblock prépare ensuite une version informatiquement ou analogiquement générée de chacune des "lignes" de cette partition préalable, puis la diffuse au casque à chaque musicien. Celui-ci est chargé de calquer son geste instrumental sur ce qu'il entend. Chaque réalisation instrumentale se trouve enregistrée, puis l'ensemble est enfin mixé. Pour obtenir un ensemble homogène et permettre l'écoute particulière qu'attend Niblock, les éventuelles respirations des musiciens sont gommées (par exemple dans les pièces pour flûtes). Le résultat est une masse sonore extrêmement riche livrant le grain instrumental dans une étrange pureté, mais le résultat est aussi une expérience d'écoute ahurissante, dont Niblock a savamment dosé les vibrations internes entre harmoniques produits ou positions stéréophoniques. L'ensemble donne un son, et non une musique, mais un son composé, épais, tournant, connaissant des évidements, changeant lui-même mais aussi parce que la perception de l'auditeur change, parce que l'attention se modifie. La réussite de cette étrange expérience sonore est visible lorsqu'on voit les auditeurs couvrir leurs récepteurs-oreilles avec les mains, selon divers angles, ou lorsqu'ils se lèvent et commencent à errer dans le lieu de diffusion pour tester leur propre perçu de cette chose qui dure, certains comme à la recherche d'une saisie, ou au contraire d'autres perdus dans le non dit, dans le contact de la Présence. La musique-son de Niblock entraîne ses auditeurs dans un drôle de bal silencieux, celui de leur transformation au contact d'un son qui ne dit rien, ne fait rien, tout en les emportant dans l'attention à l'infime, le massage du grave, la corporéité d'un velours sonore.

8 Phill Niblock, *Music by Phill Niblock*, XI 111, 1993, *Four Full Flutes*, XI 101, 1990.

9 RST (Andrew Moon), *Warm Planes*, Corpus Hermeticum, hermes 032, 1999.

En tant que non-discours livrant le son comme pure Présence à éprouver, en tant qu'en dehors de la saisie discursive vis-à-vis duquel le seul rapport possible serait finalement d'en faire l'expérience temporelle, le travail de Niblock pourrait presque relever d'une quête de *l'expérience pure* au-delà de l'intellection.

L'expérience pure chez James pourrait tout d'abord se comprendre comme un état : l'état de la sensation encore indifférenciée, globale, indéfinie. David Lapoujade déploie le passage de cet état premier et indéfini vers celui de la conscience réflexive selon trois étapes : l'étape de la sensation d'un pur "cela", l'étape de la perception qui vient donner un contexte à cette sensation immédiate, puis l'étape de conceptualisation qui confère une signification à cette perception orientée. On passerait ainsi par exemple d'une sensation indéfinie du corps à la perception orientée du froid, puis à la conceptualisation du "J'ai froid".¹⁰ *L'expérience pure* serait donc un état premier que l'esprit ne viendrait saisir que dans un second temps. En conséquence, pour l'empirisme la réflexion ne peut donc être considérée comme première : les choses ne commencent pas avec un "Je", encore moins le "Je pense" du *cogito* cartésien, mais avec un pur "cela", un "ça" indéfini. James dira dans ses *Essais d'empirisme radical* :

*L'« expérience pure » est le nom que j'ai donné au flux immédiat de la vie, lequel fournit la matière première de notre réflexion ultérieure, avec ses catégories conceptuelles.*¹¹

Si les conditions sont propices, il est tout à fait concevable que l'auditeur plongé dans la masse sonore de *Five more string quartets* ou *Ten Auras*¹² atteigne plus ou moins durablement un état de suspension de son *ego* et fasse l'expérience d'un pur "cela" d'une indifférenciation complète de la musique, de lui-même, de l'environnement. Au point où ce que nous nommons la Présence devient pure sensation sans orientation, elle s'identifie alors à un état d'*expérience pure* au sens jamesien.

¹⁰ David Lapoujade, *William James, de la psychologie à l'empirisme radical*, in *Philosophie*, N°64, Décembre 1999, *William James*, Les éditions de minuit, Paris, 1999, p. 20.

¹¹ William James, *Essai d'empirisme radical* (1912), collection Banc d'essais, Agone, Marseille, 2005, p.90.

¹² *Five more string quartet* est disponible sur l'album *Music by Phill Niblock* cité *infra*, et *Ten Auras* sur l'album *A Young Person's Guide To Phill Niblock*, Blast First/Disobey, BFFP102CD, 1995.

Improvisation

Si les bourdons de Niblock agissent comme Présence immédiate, ils sont néanmoins préalablement élaborés en studio. Le présent visé est donc celui du moment de diffusion et non celui de l'élaboration. Au contraire on trouvera dans les tendances expérimentales de l'improvisation libre une focalisation sur le moment de l'élaboration, sur le faire en acte, à vivre là aussi au présent, et vis-à-vis duquel le disque éventuellement enregistré n'aurait qu'une valeur de témoignage ou de documentation très secondaire. La question de l'improvisation est bien sûr récurrente dans l'expérimentation actuelle.

L'improvisation se trouve souvent étudiée de manière à révéler ce qu'elle cacherait de gestes instrumentaux inconscients, de traces mémorielles d'un apprentissage musical, etc. Cette approche contient deux sous-entendus. Elle suppose de comparer l'improvisation à la composition, cette dernière étant considérée comme plus aboutie ou d'une valeur supérieure. Elle implique ensuite une idée-guide de l'improvisation comme affirmation d'une absolue liberté, comme libération de toutes contraintes. Les deux points s'éclairent d'une façon tout à fait nouvelle dans le cadre de la tension entre présent-immédiat et présent-histoire.

En effet, plutôt que de supposer la supériorité de l'historique, et donc de la tradition écrite, il est absolument défendable de considérer non plus l'improvisation en tant que composition embryonnaire, mais au contraire la composition comme improvisation fixée. Le moment expérimental fondamental d'un pas dans l'inconnu n'est-il pas commun aux deux paradigmes ? La tentative instantanée et vécue est à l'œuvre dans la composition. Il serait difficile de défendre la thèse d'une évolution intégralement déductive de l'écriture historique. Celle-ci change dans un mixte impliquant des moments purement expérimentaux, des essais, c'est-à-dire – en nature – des improvisations.

Ensuite l'improvisation ne saurait se résumer à la question de la liberté absolue. La liberté n'est praticable qu'en tant qu'elle est une lutte envers des cadres. En ce sens, plutôt que d'un concept abstrait de la liberté, l'enjeu de l'improvisation serait précisément celui d'une tension entre l'expérience instantanée et non rationalisée, c'est-à-dire le vécu de *l'indistinction*, et le saisissement logique de l'action musicale, c'est-à-dire la *reconnaissance* conjointe à l'explicitation rationnelle. En résumant, plutôt qu'une quête idéalisée, improviser consisterait à mettre en tension la sensation et

l'entendement. Cette tension appartiendrait tout autant à la composition, les différences étant affaire de proportions, d'une tendance du musicien à favoriser l'instant vécu ou l'élaboration rationnelle.

René Lussier : le paradoxe d'un présent construit

Le cas des *Solos de guitare électrique*¹³ de René Lussier relève d'une démarche mettant en évidence cette tension. D'un côté, le disque se compose de quatorze improvisations à la guitare électrique qui sont chacune le travail d'une matière sonore différente. Elles se trouvent « *reproduites telles quelles, sans montage, ni superposition, ni égalisation, ni réverbération.* »¹⁴ Cependant, le livret indique paradoxalement : « *A la prise de son, nous avons utilisé huit microphones. Le mixage de ces huit sources a permis de mettre en relief les structures des improvisations, certains aspects importants du jeu, et de privilégier différents points de vue ou points d'écoute.* »¹⁵ Les *Solos* de Lussier se présentent donc tout à la fois comme trace d'un instant improvisé et construction d'un rendu via le mixage des prises de sons.

À l'écoute, il devient clair que les improvisations en questions ne correspondent en aucun cas au fantasme d'un saut absolument libre dans l'inconnu. Elles apparaissent au contraire comme extrêmement choisies, toujours restreintes à un nombre limité de gestes et de sonorités. Les *Solos* sont un travail de ciselure à l'intérieur de cadres très définis que se donne Lussier. Le moment expérimental pur, le présent non-verbalisé du saut existe néanmoins dans cette gamme de sons-gestes qu'il s'agit d'agiter, de faire vivre, d'essayer... S'il y a présent instantané, immédiat, on le trouve à la pointe du médiator du guitariste, et il n'a existé qu'au passage fugace où l'improvisation se joue/est jouée.

Ensuite, on peut admettre que ce présent immédiat ne domine pas la part de mixage chronologiquement seconde. Ce mixage est un moment de choix, d'élaboration, il est largement réflexif et lieu de formulation discursive. On fait en quelque sorte dialoguer les huit micros. Néanmoins l'instant du saut y intervient également, au même titre que dans tout travail de mixage, c'est-à-dire dans le champ de l'intuition du musicien qui effectue le mélange. Le présent-immédiat

13 René Lussier, *Solos de guitare électrique*, Ambiances Magnétiques, AM 075 CD, 2000.

14 *Ibid.*

15 *Ibid.*

se retrouve de nouveau confiné à un minimum, juste sous les doigts glissant de *faders* en potentiomètres...

Voilà donc un présent paradoxalement mis en cage. L'improvisation est ici bien plus une pâte servant de base à un modelage mettant en scène des types de matières, qu'une échappée dominant tout discours. Elle irrigue cependant la démarche de construction et en constitue le cœur palpitant, la condition d'un "quelque chose" qui advient, sans quoi le projet n'aurait tout simplement aucun sens.

Kaffe Matthews : l'abstraction d'un présent vivant.

Deux moments sont aisément distinguables entre la captation par les microphones de la guitare de Lussier, première occurrence d'un présent-immédiat, puis celui du mixage après-coup constituant une seconde occurrence de l'immédiateté. À partir d'une chaîne de procédures similaires (captation-mixage/traitement), Kaffe Matthews se positionne d'une manière très différente.

Celle-ci travaillait dans les années quatre-vingt-dix à partir d'un violon MIDI, d'échantillonneurs et d'effets électroniques ou audionumériques. Son intérêt se tourna vers l'ordinateur portable (*laptop*), combiné ou non à son violon, autour de 1996. Elle travaille aujourd'hui à partir d'un petit Theremin, dans une optique plus minimale. Quelle que soit la période de son travail considérée, l'œuvre s'effectue selon un principe d'interaction en temps réel focalisée sur le lieu où prend place la *performance*.¹⁶ Matthews se concentre en effet sur la singularité d'un lieu. Le projet vise un enregistrement effectué « *dans un lieu particulier, à un moment particulier* »¹⁷, traité en direct via le logiciel *LiSa* (acronyme de *Live Sampling*, c'est-à-dire "échantillonnage en temps réel").¹⁸ Il s'agit d'une attitude tout d'abord réceptive au milieu *hic et nunc* dans lequel prend place l'événement sonore-musical. Cette réceptivité procède de la fascination de Matthews pour les

16 *Kaffe Matthews : Instant Conversion, in The Wire, adventures in modern music*, n°235, 09/2003, Matmos, life during wartime, Londres, Angleterre, p26.

17 Kaffe Matthews, *CD Ann*, Annette Works, AWcd0001, 1997.

18 *LiSa* est un logiciel STEIM. <http://www.steim.org/>

modifications infimes du sonore, fascination qui remonterait à une expérience première ayant eu lieu au Sénégal, auprès de tambourinaires dont elle fut l'apprentie.

Le processus de travail de Matthews débute par la captation du présent de la *performance* improvisée. Matthews conçoit cette captation sur un mode en quelque sorte "topologique". Cette vision topologique est d'autant plus étonnante que les traitements effectués en temps réel par Matthews rendent toute tentative d'identification du lieu impossible. Transformant les sons captés dans l'instant en un tableau de matières sonores abstraites, la Londonienne fixe sous forme phonographique un présent non identifiable. L'insistance déclarée sur la captation du moment présent contraste ainsi de façon paradoxale avec le résultat fixé qui devient la mémoire, non pas du lieu enregistré lui-même, mais des traitements improvisés par Kaffe Matthews. S'il y a mémoire, ce serait donc celle d'une interaction, vivante dans son effectuation, abstraite dans son résultat sensible.

Kaffe Matthews ne revendique pas l'éphémère d'un moment magique et ne perçoit pas la restitution sur disque comme une grossière réduction. Elle paraît au contraire concevoir la *performance* et le disque dans un processus d'ensemble prédéterminé. La valeur du moment improvisé vaudrait ici autant comme vécu direct que comme trace-phonogramme.

Le présent instantané du traitement informatique prétend en quelque sorte devenir trace d'une écriture à même le présent. En effet, un logiciel de traitement tel que LiSa signe, à travers les paramétrages divers dont il fait l'objet, la qualité bien particulière des manipulations de la matière qui, même à l'état de potentiel, font la spécificité d'un *sound artist*. Les choix internes aux outils numériques n'ont ici rien d'anodin et l'utilisation d'un *software* comme LiSa doit être considérée comme la possibilité d'une pleine expression de soi pour l'artiste. LiSa est le pupitre d'une écriture particulière, écriture via les manipulations du logiciel qu'il faudrait peut-être baptiser d'un terme propre.

Historicité de la pratique, critique et fabulation

En contrepoint de l'intensité ressentie au plus proche de l'instant expérimental peut s'exprimer une tension peut-être plus intérieure. Celle-ci s'orienterait au contraire sur l'historicité de l'acte humain, sur le devenir-histoire du présent.

Paul Dolden : l'orchestre remixé

Paul Dolden semble vouloir inverser le processus de sédimentation de l'écriture musicale, et réactiver celle-ci comme présent à travers une métaphore hyperkinétique accumulant des effectifs instrumentaux herculéens. Le projet de Dolden serait peut-être d'expérimenter la concaténation sonore de la Culture : régénérer l'Histoire en la donnant tout entière dans l'Instant...

Cette accélération hyperbolique vers le présent de l'écoute demande paradoxalement un travail préalable extrêmement long et laborieux. Dolden exige que ses gigantesques compositions soient d'abord entièrement écrites, et l'architectonique globale déterminée, avant que le moindre instrument ne soit enregistré en studio. Le curieux processus de création de Dolden à tout des douze travaux d'hercule, travaillant un mois à raison de cinquante heures par semaine pour obtenir une seule minute de musique enregistrée.

L'ivresse de la vitesse est typique de la méthode compositionnelle de Dolden. Elle se trouve construite à partir de centaines de pistes d'instruments acoustiques qui se voient étendues, réduites et agencées par couches. À l'origine, toutes ces parties ont été écrites. Elles se trouvent accompagnées de pistes donnant la pulsation, et à partir desquelles les interprètes travaillent. Via des traitements, Dolden accélère habituellement les lignes musicales jusqu'à des vitesses hyperkinétiques, les poussant jusqu'à des extrémités non-idiomatiques, bien au-delà des capacités de l'interprète humain.¹⁹

Visiblement amoureux de la grande culture, le discours du compositeur se fait assez militant et ne se cache pas d'un certain dominocentrisme lorsqu'il aborde la question de l'écriture musicale. Affichant son attachement à la tradition musicale écrite, Dolden déplore ainsi la facilité d'une relation affective à l'objet sonore, et la séduction clinquante des techniques si répandues de nos jours à laquelle céderaient nombre de musiciens électroacoustiques contemporains. «*Je veux écouter de la musique, pas des effets sonores* - déclare-t-il abruptement lorsqu'on lui demande son avis sur la création actuelle. »²⁰

Spectateur de ce qu'il considère comme la faillite des augures du son non-instrumental, Dolden opère en conséquence le syncrétisme étrange des instruments de la musique passée (acoustiques) comme présente (numériques), et engloutit l'instrumentarium classique - seule instance musicale qui

19 Paul Dolden : *Speed Freak*, in *The Wire, adventures in modern music*, n°229, 03/2003, *Faust, kings of the stone age*, Londres, Angleterre, p25.

20 Paul Dolden, in *Revue et Corrigée*, n°21, 09/1994, Paris, p. 19.

ne sent pas « *le flux de l'électricité sous sa peau* »²¹ - dans un processus d'enregistrement et de montage sonore - peut-être les deux opérations les plus symboliques des médias électriques. Il embarque ainsi boyaux, perces et peaux pour un électrochoc ultra-contrôlé de retour à la surface de l'écoute.

Terre Thaemlitz : éviscéré la Culture

Orienté lui aussi vers le patrimoine culturel, l'acte artistique de Terre Thaemlitz pourrait constituer la singulière antithèse de celui de Dolden. Plutôt que de défendre le patrimoine musical, Thaemlitz voudrait le dénoncer en tant que dressage des esprits.

Partageant avec Dolden la critique de la facilité de la séduction du sonore, Thaemlitz oriente cependant sa critique différemment et constate que « *la manière dont beaucoup (...) parlent de leur musique se cantonne véritablement aux termes de cette sorte d'abstraction du son-en-tant-que-son, quelque chose qui est [...] extra-social, supra-social... C'est [...] un front idéologique en soi. Il n'existe aucune manière d'échapper au social.* »²² Ainsi, loin d'être uniquement un vecteur de fascination sensuelle, le son se trouve considéré par Thaemlitz selon plusieurs dimensions : « *medium matériel, social, et socio-subjectif* ». Luttant contre ce qu'il considère comme « *l'idée bourgeoise libérale de "l'universalité de la musique"* à laquelle la majorité des producteurs, théoriciens, journalistes, fabricants et auditeurs souscrivent »²³ Thaemlitz décrit, dans des termes référant à l'École de Francfort, son travail comme la conjuration « *d'un son irrésolu lequel déclare sa présence dans le moment même où il s'éviscère.* »²⁴

Les mutilations du travail *plunderphonics* de Thaemlitz voudraient donc, à l'opposé de l'accumulation chez Dolden, éviscérer la Culture via ses processus logiciels. Usant d'un art du traitement numérique comme geste signifiant, Thaemlitz effectue son action sur des sources appartenant à notre "culture du disque" (comprenant aussi bien Boy George que J.-S. Bach) d'une manière absolument littérale. Ainsi les processus de *framing* aboutissent au bégaiement *buggé* des sources traitées. De manière encore plus frappante les processus d'évidement - dis de "composition systolique" - laissent apparaître uniquement les passages relais entre les zones de sens du discours

21 *The Wire, Op. Cit.*, p.25.

22 *The Wire, adventures in modern music*, n°180, 02/1999, *Terre Thaemlitz, rewiring the man-machine*, Londres, Angleterre, p.21.

23 Extrait du livret du disque *Means from an end*, Mille Plateaux, MP 117, 1998 | <http://www.force-inc.com/>. Nous traduisons.

24 *The Wire, Op. Cit.*, p.21.

musical : les *Interstices* habituellement non écoutés pour eux-mêmes. Cet art éminemment critique ne prend son sens que dans le monde contemporain des années 1990-2000 selon un marquage historique qui s'accorde complètement à l'aversion de Thaemlitz pour la prétention à l'universalité de la musique et des musiciens.

Ni musique instrumentale de notes, ni musique électroacoustique de matière, l'acte de Thaemlitz relève d'une sorte de geste critique convoquant les sources les plus saugrenues : *hits* de la musique pop, déclarations philosophico-politiques, bandes sonores de films pornographiques, sons-défauts ou résidus de traitements audio-numériques, messages radios de guerres, poèmes japonais, "musique classique" éculée... Cette vision nihiliste de la Culture ne semble plus croire qu'à l'instant de la prise de conscience d'un monde chimérique. Cependant, il ne s'agirait pas du présent-immédiat de l'improvisateur, car la prise de conscience reste du domaine du spéculatif et du discursif. Le non-verbal serait probablement ici au contraire stigmatisé comme illusion supplémentaire, dans une attitude qui marque la primauté inconsciente du rationnel sur l'expérimental.

Gregory Whitehead : l'art radio comme fiction morale du présent

Lorsqu'il critique les agissements politiques de États-Unis dans une pièce radiophonique comme *Project Jericho*²⁵, reportage à propos d'une nouvelle forme d'arme américaine sonore permettant d'invoquer le nom de Dieu, Gregory Whitehead paraît s'amuser à rendre indistinct la frontière entre le propos moral et la farce surréaliste, entre le document véridique et le feuilleton fabulateur, bref entre le réel et la fiction. Gardons-nous de sous-estimer cette critique fictionnalisante. La force de crédibilité du média radiophonique n'est plus à démontrer. Le célèbre exemple d'Orson Welles qui terrorisa l'Amérique lors de la diffusion de son adaptation radiophonique du roman *La Guerre des mondes* faisant croire à l'invasion des Martiens, a marqué les esprits. La radio est un conteur, mais aussi une diseuse de vérité.

À la différence de Dolden et de Thaemlitz, ce n'est plus tant le geste artistique lui-même qui renferme la force critique que l'adresse verbale à un auditeur. Très étrangement, Whitehead incarnerait le correspondant discursif de la posture a-verbale de Niblock. Dans un cas comme dans

²⁵ Rapport docufictif pour la BBC3, 2004. <http://www.ubu.com/sound/whitehead.html>

l'autre l'auditeur se trouve convié à une expérience d'écoute particulière. En symétrie de l'expérience pure d'une indistinction de la sensation avec les *drones* de Niblock, l'art de Whitehead agit comme perturbateur des repères conscients. On traverse une sorte d'indistinction de l'esprit rationnel lorsqu'on fait l'expérience de ce mélange remémorations, d'évocations, de témoignages.

Comme Dolden et Thaemlitz, Whitehead considère l'aspect sensuel du sonore comme secondaire au regard du brouillard de *relations* qui prend place dans la pièce radiophonique.

*La radio se produit par le son, mais je ne pense pas que le son soit le plus important. Ce qui importe à la radio, c'est le jeu parmi les relations (...). Une fois effectué le passage du matériau sonore au matériau médium, les possibilités sont infinies et les choses redeviennent intéressantes.*²⁶

Plutôt qu'une radio-phonie, Whitehead créerait une radio-topie : un espace de travail sur les signifiés, le dit, qui adviendrait à travers le moment fascinant d'une rencontre. Allen S. Weiss en conclut que *le véritable lieu de la radio n'est pas situé dans l'existence isolée d'un objet sonore enregistré, mais bien plus dans la manière dont cette fabrication acoustique établit une relation entre le créateur invisible (et peut-être mort !) et un auditeur également invisible et habituellement anonyme (mais espérons bien vivant !).*²⁷

Le moment expérimental est toujours celui d'une relation, d'un contact. Ici l'expérience d'un chambardement du conscient se trouve paradoxalement instillée via la mise en scène très élaborée de l'artiste radiophonique. La sensation pure d'un présent-instant se trouve toujours en bordure de cet art de la parole, rendant indistinct ce que l'on sent et ce que l'on sait.

Conclusions

L'expérimental réclame ses propres critères analytiques, à la fois instant et bientôt mémoire, il s'agit d'écrire à même ce basculement depuis l'innommé vers le nommé. Ce basculement de l'instant d'un "ça" vers la pensée d'un "il y a", du vécu vers les représentations historiques qu'on lui

²⁶ Gregory Whitehead, dans *Revue et Corrigée* n°21, septembre 1994, Paris, p. 20. Interview menée par Jérôme Nøtinger.

²⁷ Allen S. Weiss, *Lost Tongues and Disarticulated Voices : Gregory Whitehead's Pressures of the Unspeakable*, in *Phantasmic Radio*, Duke University Press, Durham, North Carolina, 1995, pp.79-80.

substituée, est un fonctionnement observable dans toutes les activités de l'Homme. La question du présent amène à poser la question de l'utilité d'une conscience de ce fonctionnement.

En l'occurrence, l'expérimentation se trouve d'autant plus comprise comme "pointe du présent" que l'on saura empiriquement isoler des formes de représentations que chacun substitue à sa pure intensité. Dans sa double articulation d'Immédiateté et d'Historicité, le présent ouvre sur les perspectives d'un travail conjonctif. Il s'agirait de tenir ensemble, dans leur indistinction, ce que nos appareillages intellectuels s'évertuent généralement à dissocier avant même d'aborder l'analyse. Commencer par l'indistinct d'un vécu, c'est se donner la possibilité d'observer les genèses des catégories discursives monopolisées par un monde-art singulier.

Porter attention au présent de l'expérience (d'écoute, de création) et à la manière dont il s'articule au devenir-représentation (historique, biographique), c'est chercher à saisir plus que des postures esthétiques ou sociales. On rencontre des qualités de vécus, des manières d'être au monde, des perspectives en droit irréductibles à toutes autres. L'extrême diversité de l'expérimentation actuelle appelle cette microanalyse qui rendra à l'infime et l'intime sa place dans un corpus encore trop peu détaillé.