UNIVERSITÉ DE LORRAINE

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

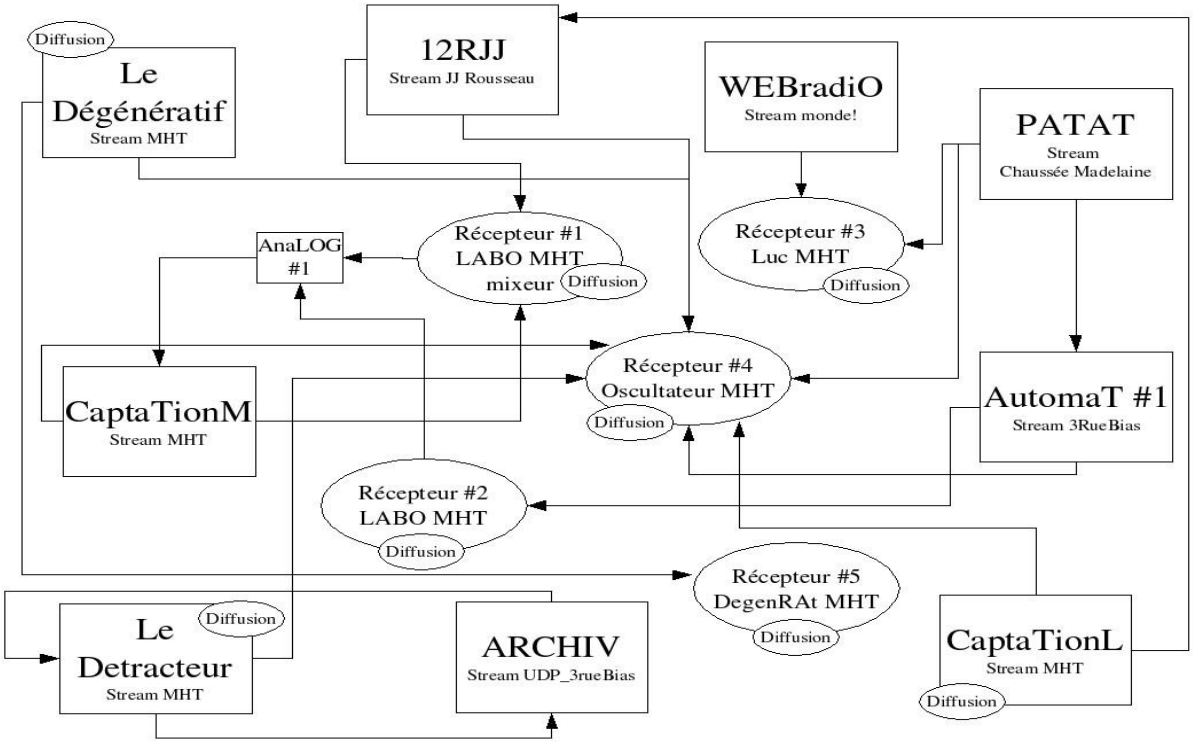
Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

Les nouvelles formes de pratiques sonores en réseau :

pratique collaborative, création partagée, Internet comme non-espace, écoute prolongée et installation permanente.



Thèse en Arts, par **OTTAVI Julien**, sous la direction d'**Olivier Lussac**

Laboratoire Ecritures, École doctorale Fernand-Braudel

Université de Lorraine, UFR Arts, Lettres et Langues – Metz

2018

Composition du jury de soutenance

Olivier Lussac, professeur des universités, Université de Lorraine
Roberto Barbanti, professeur des universités, Université Paris 8
Gérard Pelé, Professeur des universités, École Louis Lumière
Ophélie Naessens, MCF, Université de Lorraine
Atau Tanaka, professeur des universités, Université Goldsmiths, Londres.

Résumé

Depuis l'avènement des technologies portables et du réseau Internet, de nombreux artistes conçoivent leurs œuvres au delà d'un espace et d'un temps donnés et inventent des formes permanentes et immatérielles disséminées sur les réseaux. Dans le cadre de cette recherche, il s'agit de produire à la fois une série de travaux sonores utilisant le réseau, des modes de participation collaboratifs et également de proposer une pensée sur les concepts révélés par ces nouvelles pratiques et ces formes d'écritures artistiques comme celle du noise, de la poésie sonore et des musiques expérimentales. La recherche est concentrée sur les éléments nécessaires pour constituer un laboratoire connecté de production sonore partagée, dans lequel toutes les questions (et d'autres à venir et à définir ensemble) sont posées à travers notre pratique artistique, des formes d'installations “dé-géolocalisées” ou “non géolocalisées” et enfin des performances musicales en simultané sur Internet. Il est intéressant de pouvoir à la fois envisager une production avec une communauté d'artistes et de penseurs ayant une pratique et des connaissances dans le domaine mais aussi de savoir comment ces artistes, théoriciens formulent leurs pensées et créent de nouveaux concepts. Ainsi, le travail de recherche peut croiser un projet de création, une pratique, un savoir- faire et en dégager une méthodologie théorique qui donne accès à des clefs, à la compréhension de ces nouvelles formes d'écritures.

Mots clefs : Art sonore, Pratique collaborative, Continuum, Streaming, écoute profonde.

Remerciements :

Je tiens à remercier Jenny Pickett pour son soutien pendant ces six années de recherches, pour les échanges et discussions mais aussi pour la finalisation et la mise en page de cette thèse.
Je remercie aussi Hélène Canu pour les nombreuses relectures et les discussions autour de certaines parties, expressions qui n'étaient pas toujours très claires.

Merci aussi à mon directeur de thèse Olivier Lussac pour avoir accepté ma proposition de recherche et soutenu tout au long de ces années.

Summary

New forms of networked sound practices: collaborative practice, shared creation, the Internet as a non-space, extended listening and permanent installations.

Since the advent of portable technologies and the Internet, many artists conceive their works beyond a given space and time and invent permanent and immaterial forms scattered over the networks. Within the framework of this research, the aim is to produce a series of sound works using the network and collaborative modes of participation, as well as to stimulate discussion of the concepts revealed by these new practices and forms of artistic language: noise, sound poetry and experimental music. This research will focus on the key elements of a connected laboratory of shared sound production: questions will be raised through the lens of the author's own artistic practice using *geodelocalised* forms of installation and simultaneous musical performances on the Internet. I will also consider the work and thinking of a community of artists within this field and seek to understand how these artists and theorists formulate their thoughts and create new concepts. Finally, this thesis addresses these creative projects, practices and expertise and articulates a theoretical methodology which draws together current forms of artistic language relating to cutting edge music and poetry and networked practices.

Table des matières

Résumé.....2

Remerciements :.....3

Summary.....4

Introduction.....1

I. La Poésie sonore, le Noise, l'amplification et la recherche de nouvelles sonorités.....11

1. la poésie sonore et la recréation du langage.....13

1.1. Le Cabaret Voltaire, Dada, lettrisme et l'apparition des genres : Sens vs son, Henri Chopin vs Bernard Heidsieck.....14

1.2. Henri Chopin, l'amplification, le magnétophone et le souffle 27

1.3. John Cage et la poésie sonore - Empty Words.....39

2. la poésie sonore à l'heure actuelle, le cri, le chant, la machine et le corps.....45

2.1. Jaap Blonk - interprétation des classiques et utilisation de l'ordinateur comme transformation de la voix.....45

2.2. Junko - le mono-cri et la saturation du chant.....50

2.3. Joachim Montessuis, la transe, les masses sonores et le delay à travers le cri crescendo.....52

3. Nouvelle musicalité : l'intégration du bruit comme élément constitutif de construction du son, au delà de l'histoire, une pratique impliquée au quotidien.....61

3.1. Le noise, une pratique musicale, une certaine histoire.....61

3.2. L'art des bruits, le bruitisme, le noise, la noise musique… le problème de la définition.....64

3.3. Une forme de chronologie, une écriture de l'histoire et les difficultés à délimiter la pratique actuelle.....79

3.4. La méconnaissance du genre, le mythe japonais et la spéculation académique.....81

3.5. La puissance sonore et les qualités saturées du son.....91

3.6. le rapport du volume, du corps, de l'écoute et de l'espace. 92

3.7. la saturation du son et l'écrasement des fréquences.....98

3.8. la recherche du bruit et l'altération du réel.....104

II. Performances sur internet, les nouvelles formes d'orchestration et de direction collective.....108
1. les nouvelles formes d'orchestration : GOO, MIMEO, GIASO, SCRATCH ORCHESTRA.....108
1.1. Le scratch Orchestra : une déconstruction des schémas classiques de la hiérarchie classique.....128
1.2. Formanex et le dispositif PicNic, enfermer l'interprète sous la direction d'une machine au service du compositeur : un contre exemple.....139
1.3. Le Grand Orchestre d'Ordinateurs : un autre façon de penser le rapport des nouvelles lutheries informatiques et du travail en collectif (orchestre).....147
1.4 GIASO : le Great Internet Audio Streaming Orchestra – la question des nouvelles formes d'orchestration sur internet, le réseau comme écriture musicale.....158
III. Les nouvelles pratiques en réseau, machine autonome et création sonore déshumanisée.....168
1. Le libre et les nouvelles pratiques de création : l'open source au service de la transformation de l'art.....168
1.1. Le libre et la création, au delà d'un modèle, une synergie, une mutation.....172
1.2. L'Apparition de pratiques influencées par le libre : de nouvelles approches de la création ?.....177
2. L'installation sonore et la vie des machines : le Poulpe, l'automatisation et le processus de composition machinique……181
2.1. Mutations d'espaces sonores : de la transmission radio unilatérale à la multiplicité de communications.....182
2.2. Au delà de la musique concrète, un changement dans la façon de concevoir la musique, de nouvelles façons de composer. 184
2.3. La mise à distance de notre relation à la nature : un processus d'écriture du monde et de renversement de notre position.....195
2.4. Mutation d'espaces et transformation du quotidien, Apo33 et la transmission hertzienne.....201

2.5. Un réseau multiple de radio internet : le Poulpe comme représentation de l’expansion machinique et des ramifications sonores connectées.....203
2.6. Continuum sonore et flux : une nouvelle organisation du son 208
2.7. L’automatisation comme méthode de composition, le continuum de flux comme transformation de la radiodiffusion et de l’écoute.....213
2.8. La radio multi-directionnelle et l’échange de flux.....221
2.9. L’archisonique et la déconstruction des strates urbaines par le son.....224
3. Étendue sonore et ubiquité sensible.....230
3.1. Le principe de l'écoute distanciée et la machine à musique 232
3.2. L'installation sonore au quotidien : une nouvelle manière d'expérimenter le sonore, le flux et la composition permanente 238
3.3. Un exemple de création utilisant le réseau comme principe d’écriture : le *BOT du collectif Apo33*.....243
3.4. Le continuum comme temps étiré, l'espace transformé dans ses relations à l'habitat et la musique pour les temps futurs....247
4. Subtecture : à la limite de la matière , un exemple de création à multiples entrées : la machine comme transformation de l’espace et d’autonomisation des processus.....253
4.1. Au croisement de la physique et de la performance.....254
4.2. Subtecture et la recherche de la limite, Un projet sonore d’architecture invisible.....261
4.3. son et déconstruction infinitésimale.....262
4.4. l’infra-basse comme perturbateur des relations corps, architecture et perception, la question de l’écriture de l’espace. 263
4.5. De la limite à la frontière, le son au delà de la démarcation 265

4.6. Barbelé, frontière et utopie sonore.....266
4.7. Relation intuitive et recherche contradictoire.....271
4.8. Les partitions-dispositifs comme base de travail.....272
4.9. Composantes de la recherche. Notion de séries dans la construction d'œuvres artistiques.....275
4.10. La pré-conception et les systèmes d'écritures.....282
4.11. Recherche en continu : une première série de pièces.....283
4.12. Réalisation et mise en commun des matériaux : deuxième série de pièces.....285
4.13. Réflexions sur les notions de composition et de musique programmatique.....286
4.14. Subtecture v02 : entre musique électronique, numérique et pré-automatisation.....288
4.15. Subtecture v03 - une composition entièrement automatisée, temporelle et très écrite.....290
4.16. Vers une démarche de composition entièrement régulée par la machine : génération de composition temporelle auto-programmée.....291
IV. Conclusion.....293
1. Déplacement dans la pratique, les liens entre la recherche et la création artistique.....293
1.1. La relation entre la pratique et son écriture.....296
1.2. Méthodes de travail au sein du collectif Apo33 et leurs influences sur notre recherche théorique.....299
2. Expérimentation perpétuelle.....299
3. Construction collective.....301
4. Parler de nos actions. Écrire nos mots et nos réflexions.....302
4.1. l'impossibilité de tout dire.....306
5. Les perspectives et questionnements.....311
6. Quelle continuité de la recherche ?.....316
7. Quelques exemples de création et de recherches artistiques en cours.....319
7.1. Un système nerveux connecté, le rapport électrique.....321
7.2. Une nouvelle écriture musicale et électronique : un instrument évolutif.....323

7.3. Recherche, croisements entre arts et sciences.....324
7.4. La multiplication des méduses et leur existence comme sculpture.....325
Musique, son et théories de l'art.....328
Philosophie.....340
Sociologie.....343
Linguistique.....343
Revues.....343
Discographie.....344
V. Glossaire.....354
VI. Index des noms propres.....393
VII. Index des œuvres.....400
VIII. Annexe I.....402
Entretiens d'artistes.....402
1.1. Entretien avec Keith Rowe à propos du Scratch Orchestra. 403
1.2. Entretien avec Jaap Blonk.....406
1.3. Entretien avec Junko.....412
1.4. Entretien avec DUSTBREEDERS.....416
1.5. Entretien avec Christof Migone.....421
1.6. Entretien avec Yasunao Tone.....426
1.7. Entretien avec Ilios.....430
1.8. Entretien Romain Perrot / Vomir.....432
1.9. Entretien avec Joachim Montessuis.....436
1.10. Entretien avec Thierry Besche.....444
1.11. Entretien avec Marinos Koutsomichalis.....450
1.12. Entretien avec Don Foresta.....458
1.13. Entretien avec Tim Shaw & John Bowers.....461
1.14. Entretien avec Julien Rabin.....464
1.15. Entretien avec Anthony Val.....469
1.16. Entretien avec Kasper T. Toeplitz.....473
1.17. Entretien avec Jorge Ramirez.....489
1.18. Entretien avec Oscar Martin {Noish}.....494
1.19. Entretien Facebook.....499

À mes enfants Marlon et Amadéo

Introduction

«L'écriture serait-elle donc l'image inversée de la pratique ? »[1]

L'objectif de cette thèse est de revenir par écrit sur vingt ans de pratique artistique. Comme De Certeau nous l'annonce l'interrogation porte sur le sens de l'écriture en relation avec cette pratique du sensible et de la création artistique. Il s'agit ici de mettre en mots c'est une pratique du son et de ses nouvelles formes de manipulation en réseau, des recherches avancées du genre utilisant les nouvelles technologies et les possibilités de création liées à l'internet (orchestre en réseau, inter-échange de live streaming, webradio).

Cette citation de Michel De Certeau est en corrélation avec la réflexion qui parcourt l'écriture de cette thèse : notamment les questions de la mise en valeur de certaines recherches plutôt que d'autres mais encore le choix de l'historicité, celle d'une origine, d'une filiation qui peut parfois échapper au premier regard. Quels sont les liens entre la poésie sonore de Henri Chopin et les œuvres automatisées en réseau du « **Poulpe** » chez Apo33 ?

1 - DE CERTEAU Michel, *L'écriture de l'histoire,* Editions Gallimard, Paris, 1975, p.121

Le déroulement de la pensée, ici proposé, retrace ces liens, le rapport à la machine de fait mais aussi à des formes de création en phase avec leur environnement et le temps qu'elles habitent. Une ère de vitesse, de numérisation mais aussi une époque globalisée, enserrée, à la fois déshumanisée dans ses possibilités de contrôle et de surveillance et dans le même temps enthousiasmante par les possibilités de création collective, les nouveaux liens qui se sont révélés au-delà des frontières, dans le possible d'une écoute distanciée et les nouvelles pratiques orchestrales.

> « Ce n'est pas nous qui prenons le train, c'est le train qui nous prend .» [2]

Trois grandes parties se détachent au sein de cette thèse : la poésie sonore, le bruit et l'amplification, la performance sur internet à travers les nouvelles formes d'orchestration, les machines autonomes et les pratiques sonores en réseau. Le prisme de la recherche de nouvelles sonorités et des compositions utilisant les possibilités de l'internet et de l'autonomisation de la machine sont une ligne de fuite, comme dirait Gilles Deleuze : cela permet d'envisager l'ensemble des autres parties via l'angle de leur futur. Malgré de nombreux mouvements réfractaires et conservateurs de la part de certains courants artistiques sur les possibilités du numérique et du

2 - SAGAN C., *Pale Blue Dot : A Vision of the Human Future in Space*, New York, Random House, 1994.

réseau, c’est un mouvement inéluctable qui engage le monde, que vous le souhaitiez ou non, dans cette course folle à l’avancée technologique. Comme le dit Sagan, nous n’avons pas vraiment le choix, nous avançons avec un mouvement qui nous dépasse. Cette recherche n’a pas à prendre un parti ou un autre, ni à savoir si c’est bien ou mal, mais doit se situer plutôt dans le questionnement de la société qui nous entoure et de l’art dans ses propositions actuelles.

Ceci n’est pas une thèse d’histoire de la musique ou de l’art mais bien une thèse qui évoque des pratiques, qui discute des recherches en cours, de propositions en développement. La volonté exprimée tout au long de cette écriture est de rendre palpable de multiples recherches artistiques dont les points de cohésion sont invisibles et résident parfois dans l’imperceptible d’une pratique sur de nombreuses années, parcellaire, dans une histoire en train de se faire. La partie 3 du chapitre I, par exemple, se compose de nombreux entretiens et interviews avec des artistes, musiciens et groupes qui utilisent le bruit (son-bruit, le noise) dans leur œuvre. Ce qui se joue dans l’échange d’acteurs vivant et en train de faire, c’est un rapport à l’histoire qui se construit. C’est la mise en place des cadres d’un discours qui soient en phase avec la réalité d’une pratique, non pas l’étude de textes uniquement, mais bien par la rencontre avec ceux qui produisent les œuvres dans le domaine étudié.

Comment parlent-ils du bruit, du noise, quelles sont leurs références ? Comment envisagent-ils l'histoire de ces pratiques ? comment voient-ils leur rôle ? Et enfin de quoi parlent leurs recherches et leurs œuvres ?

Comme le dit Olivier Lussac : « *Si les événements ne fixent jamais l'oeuvre, la forme et le contenu sont techniquement des réservoirs inépuisables d'activités, de formes et de comportements. Il fondent de nombreux nouveaux média et de nouvelles formes hybrides* » [3]

C'est à partir de cette façon de penser que cette thèse est construite.

Comment mettre en œuvre et articuler de « nouvelles formes hybrides » utilisant différents média, différentes approches à travers de nouvelles écritures musicales ? comment y joindre la création de nouveaux média et une pratique « intermédia » basés sur la remise en question d'archétypes artistiques ? Comment y adjoindre et y structurer les croisements avec de nouveaux embranchements liés à la recherche en sciences et à la technologie ?

Le son dans ses limites au langage et au bruit

Sur plusieurs années les travaux entrepris ont tenté de construire une pensée qui prenne sens et qui soit en lien avec nos pratiques artistiques. Les questions soulevées sont comme un trait d'union avec

3 - LUSSAC Olivier, *Fluxus et la musique*, Les presses du réel, Paris, 2010, p.273.

notre approche mais créent aussi une relation à d'autres artistes et à des courants artistiques historiques.
La poésie sonore est l'élément de base qui introduit l'ensemble de cette thèse : elle est la fin du langage et le début de plusieurs langues. Elle propose des questionnements sur la transformation d'un code pour le transcender et révéler de nouvelles pistes de compréhension de la création du verbe. Le son incarne une fonction de levier pour permettre cette transformation de la langue. Des artistes comme Henri Chopin provoque ce mouvement qui appelle au renouvellement de la position de l'artiste au sein du processus de détournement poétique. John Cage brouille aussi les pistes de compréhension entre musique, langage, poésie et composition.

Comment ces artistes transforment-ils la poésie et le son ? comment leur pratiques changent-elles nos façons d'aborder le langage ? À travers quelles formes proposent-ils de faire dévier « cet art d'évoquer et de suggérer des sensations, des impressions et les émotions les plus vives » ? Quelles techniques utilisent-ils pour détourner et créer de nouveaux sons et de nouvelles formes de poésie ?

Dans le domaine de la communication, le bruit est considéré comme un élément de brouillage du signal et donc du sens. C'est précisément dans cette optique qu'il faut considérer le bruit et les liens qui peuvent s'établir avec la poésie sonore. Comme le son vient brouiller le sens de la poésie, le bruit vient perturber ce qui fait musique. A travers la pratique de plusieurs artistes, des éléments de recherche ont pu être constitués et c'est sur eux que les travaux de cette thèse

s’appuient pour développer les idées de ce que la musique bruitiste, le noise, peuvent prendre comme formes et comment ils agissent dans le champ artistique. Si quelques livres ont été écrits sur le sujet, les recherches et la bibliographie restent encore peu développées. Ainsi beaucoup de théoriciens (Salomé Voegelin, Matthieu Saladin, Paul Hegarty…) s’appuient sur une analyse de textes plutôt que sur la rencontre avec les artistes. Quand certains en passent par l’expérience, il s’agit souvent d’un point de vue totalement subjectif, d’une écoute personnelle, toujours coupée de ceux qui produisent les sons.
Ce fut mon parti pris, à la fois comme artiste mais aussi comme porteur d’une recherche, de demander à des musiciens et compositeurs utilisant le bruit dans leur pratique musicale et sonore, d’évoquer leur œuvre, leur approche et ce qui constitue l’essence de leur art. Grâce à ces échanges entre artistes, une plus grande compréhension de ce que signifiait la musique bruitiste ou utilisant le bruit a pu être établie et bien entendu ce qu’implique le noise.

Toute cette partie pose la question de ce que signifie la musique noise. Comment fait-on cette musique ? Quels en sont les instruments ? Comme les artistes identifient les genres et les sous-genres dans cette catégorie ? Quels sont les artistes référents pour eux ? Comment situent-ils leurs pratiques au sein de cette musique ? Comment définissent-ils les genres du noise ? Ou bien encore comment composent-ils ou jouent-ils leur musique ?

L’internet comme lieu de la performance et les nouvelles formes orchestrales

La deuxième partie de la thèse développe un point de vue transitoire entre la première partie qui parle de genres qui nous influencent et la troisième partie qui présente des créations et des recherches menées pendant une vingtaine d’années.

Ces recherches ont été menées en lien avec la façon dont nos œuvres sont inscrites dans une histoire plus large, à la fois pour comprendre les enjeux des questionnements mis en place, mais aussi pour analyser ce qui se joue dans certaines de nos intuitions. Il ne s’agit pas dans ce chapitre de proposer une contre argumentation mais plutôt d’ouvrir le champ de notre perspective sur la poésie sonore et la musique noise.
Assez naturellement et parallèlement à ces recherches, s’est imposée la notion du travail en collectif, sous la forme d’ensembles et d’orchestres. Il s’agissait de mener des travaux et des études pour créer de nouvelles manières de travailler la musique en groupe en y associant les outils informatiques portables, le réseau et les façons dont nous pouvions mettre en commun ces deux approches.
Il n'a pas existé réellement d’ordre dans la façon dont ces éléments se sont combinés : différentes approches se sont imbriquées de façon peut-être plus intuitive pour former une recherche avec ses propres embranchements.

La rencontre avec l'artiste et musicien Keith Rowe fût centrale dans les inspirations qui ont permis la création du «**Scratch Orchestra»** et l'approche de l'orchestre. Il ne s'agissait pas de reproduire l'orchestre classique mais d'orienter des recherches dans certains développements de la musique pour ensembles qui ont révolutionné ces espaces de création dans les années soixante et soixante dix. L'ensemble des projets menés, du collectif **Océphale**, ensemble de musique improvisée jusqu'au **GIASO,** orchestre uniquement composé de musicien en réseaux, est en corrélation avec la question de l'orchestre de nos jours dans la continuité des recherches menées trois ou quatre décennies plus tôt.
Le Grand Orchestre d'ordinateurs **GOO** est un ensemble qui permet de croiser les formes classiques de l'orchestre avec des musiciens présents physiquement avec leur instruments (ordinateurs) et des musiciens en ligne, tous utilisant le réseau (serveur et streaming) comme outil d'échange du son et de transmission de la musique pour une diffusion dans un lieu physique et sur internet.

Quelles questions se posent dans ces orchestres ? Comment se mettent-ils en place ? Quels sont leurs modes d'organisations ? Quels types de musique font-ils ? Pourquoi utilisent-ils tel ou tel mode de composition ? Quelles sont les techniques utilisées ?

Machine, automatisation et création sonore en réseau

À travers trois exemples de projets artistiques - sur lesquels j'ai travaillé - la troisième partie de la thèse décrit l'utilisation de la technologie et du réseau dans les nouvelles formes de création sonore.

En quoi les technologies actuelles - ordinateurs, serveurs, réseau, informatique au sens large - transforment-elles les pratiques artistiques ? L'analyse de plusieurs concepts liés à ces nouvelles pratiques comme le continuum, la radio multi-directionnelle, l'archi-sonique, le flux, les mutations, la multiplicité, l'ubiquité, l'automatisation… permet de comprendre la façon dont les œuvres se construisent et prennent corps dans un espace de diffusion.

Nous sommes face à des sculptures qui peuvent s'étendre sur tout un bâtiment, dans plusieurs espaces d'une ville ou dans plusieurs pays. Une dilatation de l'espace peut s'effectuer grâce à la transmission de données à travers le réseau. Une œuvre artistique peut exister dans le même temps en plusieurs endroits de la planète et de façon égale sans hiérarchie apparente pour le public.

La question du temps continu d'une œuvre est également essentielle dans ces nouveaux concepts : une œuvre sonore peut exister et se dérouler sur plusieurs années. Ce type d'œuvre a commencé à prendre forme avec des artistes comme Max Neuhaus et La Monte Young. Mais ce qui change dans le cas de nos créations, c'est la possibilité de combiner cette notion temporelle d'installation évolutive

avec celle de déplacement géographique (sans mouvement) et celle de multiplicité de l'écoute à travers le réseau.

L'approche collective est aussi déterminante et c'est pourquoi elle se situe en proximité avec la première partie sur le renouvellement de l'orchestre : la création artistique change avec les outils et les média qu'elle utilise.

Ces œuvres interrogent l'ensemble de la situation de production artistique aujourd'hui, nous ne créons plus seulement pour un concert ou pour une galerie : nous avons les moyens de construire une œuvre de façon évolutive, partagée, connectée avec la possibilité d'avoir plusieurs versions. Mais il est réalisable aussi d'ouvrir la pratique artistique aux autres, à la réinterprétation et au re-mixage, à l'interactivité et à la production partagée sur plusieurs années dans le but de transformer le processus de création artistique dans son essence même.

La dernière partie du chapitre croise architecture avec automatisation, composition sonore et installation. Reliée aux questions de la limite et des frontières, elle aborde la façon dont ce genre d'œuvre dépasse les rapports à l'enfermement dans des zones territoriales pré-définies.

Quels sont ces concepts ? Comment changent-ils la pratique artistique ? Quels sont les rapports entre la technologie et la création artistique sur des œuvres collaboratives ? Comment envisage t-on la création sonore en réseau ? Quels rapports entretiennent l'automatisation de la composition musicale avec l'écoute ? Comment la transmission radiophonique transforme-t-elle la production sonore ? Qu'est-ce que le réseau et l'internet changent au processus de création artistique et à leur réception ?

I. La Poésie sonore, le Noise, l'amplification et la recherche de nouvelles sonorités

Prenons comme source un phénomène dans son entier : l'amplification électrique du signal. À l'aube de l'ère industrielle, il participe d'un changement essentiel dans la constitution de nouvelles sonorités, de nouveaux rapports aux sons, à la voix, à sa transmission et à sa diffusion. Comme le souligne les futuristes dans les années 1920, une nouvelle musique est née, issue de nouvelles possibilités offertes par la machine mais aussi comme résultante d'un environnement industriel extrêmement bruyant, sur-mécanisé, et amplifié.

L'amplification au delà de sa conception technique a construit et continue de construire un certain rapport au monde, une façon d'appréhender la musique et le son en général. Cette technique façonne nos comportements, ou comme le disait Martin Heidegger, comment l'Homme utilise cette technique pour se façonner lui-même.

Ce que l'on connaît aujourd'hui dans les milieux « underground » de la musique et des arts expérimentaux comme la musique dite «noise» (bruitisme) prend son origine officiellement dans une lettre écrite en 1913 par Luigi Russolo[4] à un ami (dont Russolo ne donne pas le nom). Depuis presque plus d'un siècle cette façon d'envisager la musique et l'art des sons s'est étendue, multipliée, développée de différentes

4 - RUSSOLO Luigi, *Manifeste Des futuristes : L'art Des Bruits*, Editions Allia, Paris, 2013, p9.

manières, à la fois à travers des courants contradictoires, du plus « harsh » (dur), puissant, «loud» (fort) à son inverse : le minimalisme, extrêmement silencieux, le son microscopique. S'il n'est pas encore temps de dresser un panorama ou un historique comme cela peut-être fait par un ensemble de personnalités comme Brandon Labelle ou Michael Nyman, mais de constituer une approche empirique du phénomène dans sa démultiplication, non pas pour en conclure sur son objectivité mais plutôt pour ne pas en définir son contour, pour traverser son parcours, son voyage aux travers des genres grâce à une démarche pratique et expérimentale des média en lien avec ses occurrences et ses conséquences.

Il n'est pas question ici de séparer le noise de son contexte historique mais plutôt d'en montrer ses excroissances et ses multiples ramifications quitte à se perdre dans le mélange des genres et des possibles histoires qui se sont tissées depuis son origine. Mais qu'est ce que le noise ? Quelle est la différence avec le bruit ? S'agit-il seulement d'une traduction ? D'une expérience sonique ? Peut-il être réduit seulement à un genre ? Pourquoi est-il compliqué d'en délimiter les contours ?

Qu'en est-il de la recherche ? Qu'est-ce que la recherche dans ce contexte ? Quelles sont ces nouvelles sonorités ?
Dans cette approche, il s'agit d'établir un rendu d'expériences qui croise à la fois des histoires, des démarches mais aussi le développement d'une recherche artistique, conceptuelle et expérimentale en relation avec les notions de son-bruit / noise, d'amplification et de recherche de nouvelles sonorités.

1. la poésie sonore et la recréation du langage

La poésie sonore est une discipline poétique du XXe siècle. Le terme a été utilisé pour la première fois en 1958, dans un texte signé de Jacques Villeglé et François Dufrêne, à propos de Henri Chopin. Henri Chopin, explique en 1967 ce qu'est la poésie sonore et affirme qu'il était possible de la diviser en deux groupes : ceux qui sont dans la « profération simple de la voix »[5] et ceux qui usent « des ressources du magnétophone »

La poésie sonore est un dérivé de la poésie qui se propose de croiser la poésie, un art du langage, et le sonore dans son acceptation musicale. Les premiers poètes sonores comme Antonin Artaud, Hugo Ball et Raoul Haussman n’ont pas créé de mouvement ou d’école de la poésie sonore. Ils ont proposé un nouveau rapport à la langue : Artaud réécrit son propre langage, par la déconstruction des formes théâtrales et la création d’une poésie du cri où le Verbe vivant se forge. Il en passe par le fond de la langue, à travers son expérience de la folie, des drogues, de la magie et de la transe. Ses écrits critiques sont à la fois une expérience au fer blanc de la condamnation du système capitaliste, mais ils sont aussi accompagnés d’une exultation de la voix, du chant, du cri et d'un nouveau langage fait de borborygmes et de couinements. Dans les années 1920 Raoul Haussmann transforme radicalement la poésie telle qu'elle était connue : il participe à la création de la poésie du sonore, une langue à inventer, un langage qui s’élabore et se crie hors du livre.

5 - VILLEGLÉ Jacques, DUFRÊNE François, Revue *grâmmeS* n°2, Paris, 1958, p10.

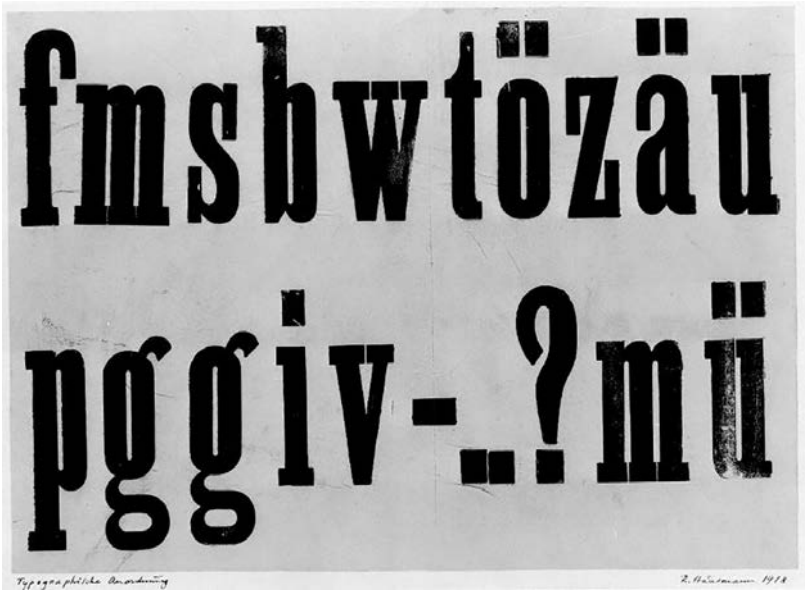
Ce courant est fondateur dans son rapport au corps et au développement futur de la technologie, le langage pouvant se situer comme une des premières formes de «techno». L'origine grecque signifiant «fabrication» mais aussi «production liée à la construction des armes», peut projeter la notion d'arme. Sous un autre angle le langage reste une fabrication très technique et spécifique. Il est aussi ce lien avec un langage adapté au fonctionnement d'appareils électroniques, avec nos technologies actuelles, basées sur l'écriture d'un code, dont Alan Turing fût l'un des créateurs les plus reconnus durant la deuxième guerre mondiale pour casser le code Enigma utilisé par les allemands pour crypter leurs messages.

1.1. Le Cabaret Voltaire, Dada, lettrisme et l'apparition des genres : Sens vs son, Henri Chopin vs Bernard Heidsieck

En amont de Raoul Haussmann on peut noter les premières expériences de poésie phonétique, tel le morceau récité par Hugo Ball lors d'une lecture au Cabaret Voltaire en 1915 :

> « *J'ai créé une nouvelle espèce de vers, des 'vers sans mots', ou poèmes sonores... J'ai récité ceci :*
>
> gadji beri bimba
>
> *glandridi lauli lonni cadori...* »[6]

6 - VILLEGLÉ Jacques, DUFRÊNE François, Revue grâmmeS n°2, juin 1958, Paris, p12.



Raoul Hausmann – Bilanz der Feierlichkeit, Haussmann 1918

Hugo Ball écrit aussi pour plusieurs voix. Un des points communs des artistes de cette époque est d'évoluer au sein d'un groupe artistique : leurs façons de voir, de faire et de créer sont influencées par cette dynamique collective. Ball sera un des seuls à cette époque à construire des pièces pour plusieurs vocalistes. Raoul Haussmann base son travail de poésie sonore, qui débute en 1918, sur des déclamations qui sont liées à ses propres performances et à ses collages. Il est possible de les interpréter comme pour des partitions classiques. En 1922, Kurt Schwitters, inspiré (plagiaire dirons certains) par Haussmann commence à construire son oeuvre « Ursonate », système de partitions de poésie sonore qu'il achève en 1932. Il s’inscrit dans les recherches lettristes et propose ses partitions à d’autres performeurs, c’est le début du croisement entre une forme

classique de partition dite musicale et la poésie qui se déclame. Même si le terme de «Poésie sonore» n'apparaît qu'en 1958, la poésie est déjà sonore presque quarante ans en amont : le texte a explosé et a finalement confirmé les liens qu'elle entretenait avec la musique. Il n'y a plus l'écriture d'un coté et la musique de l'autre. Ces poètes du futur réconcilient les deux média pour créer de nouvelles générations d'artistes et de musiciens, mais établissent aussi une filiation entre les genres qui influenceront de nombreuses générations de poètes et de musiciens jusqu'à nos jours.

La collaboration et la différence sont les éléments qui caractérisent ces mouvements de déconstruction de la langue. Raoul Haussmann et Kurt Schwitters sont de grands collaborateurs dès 1918 avec leur projet «Pin» (création d'une poésie sonore et visuelle à travers une revue). ils travaillent et voyagent ensemble, ils partagent tous les deux les soirées DADA et proposent ainsi différentes pièces pour les revues dont ils s'occupent. Ils se perdent de vue en 1939 et quand ils reprennent contact en 1946 une grande distance s'est créée entre eux. Leur correspondance s'interroge alors sur qui a été le premier lettriste et cherche à poser alors une paternité des nouvelles constructions poétiques et phonétiques.

> « Chère Schwitt, une chose est vraie : Je suis et j'étais toujours été le premier lettriste » [7]

---

7 - SCHWITTERS Kurt, HAUSSMANN Raoul, *PIN and the Story of PIN*, Gabberbocchus, Londres, 1962.

Il ne s'agit pas ici d'écrire l'histoire de la poésie sonore : les éléments historiques ont été déjà analysés, notamment par Henri Chopin, mais plutôt de déterminer en quoi cette nouvelle pratique a ouvert des voies à la musique expérimentale, contemporaine et à l'utilisation de la voix sous de nouvelles formes, avec des techniques et technologies modernes de transformation, d'amplification et d'enregistrement.

> « William Burroughs écrit : En considérant la poésie sonore, où les mots perdent leur prétendu sens, tout en créant de nouveaux mots au hasard, la question est ouverte pour savoir quelle démarcation établir entre musique et poésie, avec une référence spécifique à des compositeurs comme John Cage qui construisent des symphonies à partir des sons juxtaposés. La réponse est qu'il n'y a pas de démarcation. Les démarcations qui séparent la musique de la poésie sont entièrement arbitraires, et la poésie sonore est exactement conçue dans le but de briser ces catégories, afin de libérer la poésie de la page imprimée, sans, de façon dogmatique, éliminer la commodité de la page imprimée. »[8]

D'après William Burroughs, la poésie sonore tente de sortir des catégories pour tenter un croisement avec la musique. Dans la réalité il en va tout autrement : dans ces mouvements avant-gardistes, chacun ramène «la couverture à soi» et fait savoir qu'il fut le premier à utiliser telle ou telle technique.

Si les genres bougent et changent rapidement au début du 20éme siècle ils tendent à stagner dans la période «post-seventies», du moins dans le domaine de la poésie sonore : nous sommes face à un positionnement fort de deux grands genres : le premier représenté par Bernard Heidsieck qui tente de garder le sens comme élément

8 - CHOPIN Henri, *Poésie sonore internationale,* Jean-Michel Place Editeur, Paris, 1979, p20.

liant dans la performance, la lecture et l'écriture-partition (le poème partition chez Heidsieck) et qui enfante depuis une vingtaine d'années de nombreux poètes qui s'en réclament et ont tendance à placer la poésie sonore à son origine dans son rapport au sens et à une distance avec la musique, celle-ci redevenant le partenaire « qui accompagne » le verbe, le soutien et l'aide à se mettre en scène. Citons ici le cas de Anne-James Chaton qui collabore avec des musiciens de la scène du rock expérimental comme Andy Moore ou bien Electronica[9] avec Carsten Nicolai. Pour eux la musique et la poésie redeviennent différentes, séparées, avec une forme de hiérarchie où le texte peut avoir son autonomie et la musique peut à la fois faire office d'accompagnement tout en gardant le texte au niveau performatif, sous sa forme homogène. Sens et son sont redécoupés et remisés dans leur fonctionnalité originelle.

Ces ralliements à Heidsieck paraissent au fond contradictoires aux performances qu'il réalise : le corps, la partition poésie et la voix se mettent en jeu sans aucun subterfuge ni béquilles musicales. C'est ce qu'il appelle la poésie-action en 1963, car Heidsieck est dans la projection des mots, ces poèmes-partition dérivent sur une forme de narration, découpée, très influencée par les cut-ups de la «Beat Generation»[10]. Sa voix unique s'éructe, parle et dit. Il peut utiliser le magnétophone, mais aussi des sons concrets, surtout ceux de la ville

9 - Courant de musique la musique électronique utilisant les formes ambiantes de la musique, inspiré par Brian Eno et souvent accompagné d'une rythmique étirée parfois proche des musiques techno.

10 - Courant poétique et littéraire né aux Etats-Unis dans les années 1950, Les précurseurs du mouvement sont William Burroughs, Allen Ginsberg et Jack Kerouac.

comme dans «P puissance B»[11] où il lit dans Coléoptères and Co un poème rapide, découpé, téléphonique sur un fond de klaxons et d'enregistrements de circulation.

Cette relation à la musique et aux sons, passe dans les premiers temps par la construction de deux éléments fondateurs : d'une part la mise en place de partitions, de type musical dans son cas poétique :

« Poèmes-partitions - Cette appellation voulait concrétiser leur vocation sonore et le fait que leur nouvelle disposition sur le papier, à l'image simpliste d'une partition musicale, me fournissait certaines indications de Lecture, à savoir le rythme, les durées, la vitesse, les hauteurs de ton… ainsi s'en trouvèrent facilitées les premières Lectures à haute voix que je commençais à pratiquer […] »[12]

Heidsieck se sert de la partition pour sortir la poésie de la page et la mettre en action devant un public avec cette notion de «performance», presque musicale, ou tout du moins utilisant des méthodes similaires de traitement du son. Même si Heidsieck garde un certain sens dans ces poèmes-partition il l'évite quand il entre dans le champ de la musique expérimentale. D'ailleurs l'autre élément fondateur de son approche réside dans le travail avec le magnétophone, inspiré par les recherches de John Cage et de Pierre Schaeffer :

11 - HEIDSEICK Bernard, Series Radiotaxi 7, [CD], Label Lotta Poetica, studio Mora, Paris, 1984.
12 - BOBILLOT Jean-Pierre, *Bernard Heidseick - poésie action,* Jean-Michel place, Paris, 1996, p37-38.

> « Le magnétophone allait être l'instrument de cette ultime métamorphose.[...] Dès 1959, en effet, Bernard Heidsieck, sur les conseils de Jean-louis Mouret, ami de François Dufrêne avec qui il le mit en relation, s'était procuré un magnétophone. Mais, dans un premier temps, il ne s'agissait que d'en utiliser la simple faculté d'enregistrement : transcription et sauvegarde - la bande magnétique étant traitée comme la page imprimée, ou, plutôt, comme les feuillets d'un manuscrits définitif, auxquels elle se substituait. »[13]

Pour l'essentiel, Bernard Heidsieck se place toujours à la limite de la poésie et de la poésie sonore, d'où le terme poésie-action. Il ne sort pas complètement de la page et de la lecture, mais le mot devient répétition. Le sens ne disparaît pas au profit de la musique mais devient musical dans sa mécanique répétitive, son composé de multiple sens. La langue se fait vivante parlée, criée, presque chantée.

Qu'est ce qui différencie alors la poésie sonore de Heidsieck et celle de Henri Chopin ? Comment ces deux approches bien distinctes peuvent -elles être observées ?

13 - BOBILLOT Jean-Pierre, *Bernard Heidseick - poésie action,* Jean-Michel place, Paris, 1996, p79-80

Julien Ottavi

Les nouvelles formes de pratiques sonores en réseau. : pratique collaborative, création partagée, Internet comme non-espace, écoute prolongée et installation permanente.

tout autour de la Suze
il y a tout autour de la Suze

tout autour
tout autour de la Suze

il y a autour
tout autour de la Suze

il y a

il y a des…
il y a des…
il y a des…

il y a des…
il y a des…
il y a des…

tout autour de la Suze

il y a des…
il y a des…
il y a des…
il y a des…
il y a des…
il y a des…
il y a…
il y a…
il y a…
des…
des…
des…
des…

du Whisky
du Whiskey

du Rhum-Coca

du Pastis

des Outres

des Assoifés

des Explosés

des Blindés

des Dégueulis

des Verres vides

des Braillards

et bien d'autres
et bien d'autres
et bien d'autres
et bien d'autres
et bien d'autres
et bien d'autres
et bien d'autres
et bien d'autres
et bien d'autres
et bien d'autres

du Bourbon

du Muscadet

du Pastaga

du Champagne

des Gorges sèches

des Alcoolisés

des Cirrhosés

des Imbibés

des Saoulés

des Biturés

des Désséchés

Nicolas Tardy – Bernard Heidseick - Pastiche 51, un projet T.A.P.I.N., Autour de La Suze

Heidsieck écrit à propos d' Edgard Varèse qu'il compare avec Henri Chopin et François Dufrêne : *« L'influence - si influence il y a - ou, disons, l'intérêt, n'est d'ailleurs pas, dans cette affaire, à sens unique, car s'il est vrai que, d'un coté : «Un audio poème de Henri Chopin, à base de souffle et de bruits de glottes, enregistrés et amplifiés, superposés et démultipliés et de ce fait rendus méconnaissables en tant que tels, ne peut nier sa parenté avec la musique concrète ou électro-acoustique», on ne saurait oublier que, de l'autre : «un cri-rythme» de François Dufrêne, spontané encore que stéréophonique, a lui aussi, à plus d'un titre, vivement intéressé les tenants de la musique concrète ou électronique, tel que Pierre Henry, par exemple »*[14]

Tout au long de sa recherche Heidsieck tente d'éclaircir sa démarche par rapport à ce que la grande majorité des poètes sonores sont en train de créer : ils mutent, ils transforment la poésie en son devenir propre, une musique de la voix, qui n'est pas celle du chant, du verbe, de la chanson ou de l'accompagnement mais bien celle d'un nouveau genre de musique, de création sonore, d'une poésie transcendée dans sa forme limitée au papier, à l'écriture. La poésie, non plus comme compagnon de la musique où l'on célèbre un sujet, des idées, une histoire, des relations, mais un rapport direct aux inventions de la langue, dans ce qu'elle a de plus brut sans l'apanage du verbe et du sens, dans une poésie sonore sans orientation de sens.

Cette question du sens dans la poésie sonore a tendance, même à l'heure actuelle, à brouiller les pistes de compréhension et de lecture

14 - BOBILLOT Jean-Pierre, *Bernard Heidseick - poésie action,* Jean-Michel place, Paris, 1996, p87.

du genre. Un des but principaux du courant de la poésie sonore fut, dès l'origine, de sortir la poésie de la page écrite et de mettre le poème dans l'espace au même titre qu'un son, avec cette idée de recréer la naissance de la poésie, celle de l'invention de langages par l'utilisation intensive de l'oralité.

Nous abordons ici les questions complexes de langage, de la pensée, de l'écriture, du signe et de la représentation. Nous parlons ici de l'invention du langage et donc de la tentative de redéfinition de ce que l'on connaît ou que nous voudrions connaître de la signification du langage.

Michel Foucault nous dit : *« Le langage représente la pensée, comme la pensée se représente elle-même. Il n'y a pas, pour constituer le langage, ou pour l'animer de l'intérieur, un acte essentiel et primitif de signification, mais seulement, au cœur de la représentation, ce pouvoir qu'elle détient de se représenter elle-même »*.[15]
Sur la théorie du Verbe il positionne le verbe sur un rapport à la proposition (proposition et langage versus représentation et pensée), les éléments discours comme matériaux dispersés, la langue en éclat, le sens fragmenté :

> *« Au dessous de la proposition, on trouve bien des mots, mais ce n'est pas en eux que le langage s'accomplit. Il est vrai qu'à l'origine, l'homme n'a poussé que de simples cris, mais ceux-ci n'ont commencé à être du langage que du jour où ils ont enfermé - ne fût-ce qu'à l'intérieur de leur monosyllabe - un rapport qui était de l'ordre de la proposition.[...] Ce qui*

15 - FOUCAULT Michel, *les Mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966, p.92, 93.

érige le mot comme mot et le dresse debout au-dessus des cris et des bruits, c'est la proposition cachée en lui. » [16]

Cette notion de hiérarchie dans le rapport mot-cri-bruit sous-entend une vision du langage et du verbe qui se contredit dans la forme de l'élaboration d'un discours explicatif sur l'origine du langage au delà du cri "primitif". Proposition contredite par un des fondateurs de la pré-poésie sonore, le poète du cri et de la déconstruction de la page, Antonin Artaud qui écrivait :

« Nous écrivons rarement sur le plan de l'automatisme qui préside à l'accomplissement de nos pensées. L'art suprême est de rendre, par le truchement d'une rhétorique bien appliquée, à l'expression de notre pensée, la roideur et la vérité de ses stratifications initiales, ainsi que dans le langage parlé. Et l'art est de ramener la rhétorique au point de cristallisation nécessaire pour ne faire plus qu'un avec de certaines manières d'être, réelles, du sentiment et de la pensée. - En un mot le seul écrivain durable est celui qui aura su faire se comporter cette rhétorique comme si elle était déjà de la pensée et non le geste de la pensée »[17]

Dans un style posé, Artaud déconstruit bien avant Foucault le rapport écriture-mot-pensée mais il le relie fortement à la notion d'être qui lui est chère, une incarnation du mot-pensée dans le corps de son énonciation. Artaud va clarifier sa pensée quelques années plus tard

16 - ibid.
17 - ARTAUD Antonin, *Bilboquet n°2 : Œuvres* , Quarto Gallimard, Manchecourt,1921-1924, p45.

dans le Pèse-nerfs, de façon plus crue comme s'il cherchait à faire avancer plus rapidement l'écriture hors de sa page :

> «Toute l'écriture est de la cochonnerie.
>
> Les gens qui sortent du vague pour essayer de préciser quoi que ce soit de ce qui se passe dans leur pensée, sont des cochons.
>
> *Toute la gent littéraire est cochonne, et spécialement celle de ce temps-ci. Tous ceux qui ont des points de repère dans l'esprit, je veux dire d'un certain coté de la tête, sur des emplacements bien localisés de leur cerveau, tous ceux qui sont maîtres de leur langue, tous ceux pour qui les mots ont un sens, tous ceux pour qui il existe des altitudes dans l'âme, et des courants dans la pensée, ceux qui sont esprit de l'époque, et qui ont nommé ces courants de pensée, je pense à leurs besognes précises, et à ce grincement d'automate que rend à tous vents leur esprit, ce sont des cochons. [...] Et je vous l'ai dit : pas d'œuvres, pas de langue, pas de parole, pas d'esprit, rien. »*[18]

C'est ce double courant qu'il s'agit ici d'énoncer : celui du sens contre celui du son. Alors qu'il s'agit d'une même unité, le sens a toujours tendance à forcer le son et si le processus est inverse, on appelle cela de la musique. Même si les différents courants de poésie contemporaine ne peuvent ignorer la poésie sonore, ils la rejettent totalement. Il existe chez Chopin cette modernité directe qui décloisonne le sens pour toucher à son essence même : le son, le chant, le cri, l'énergie pure de la voix.

18 - ibid, p165.

La question est posée par un de ses acteurs Serge Brindeau : *« Mais la poésie peut-elle durablement se priver de la parole ? »*[19]

Cette question qui continue à nous hanter, cette difficulté à prendre de la distance avec l'écriture, avec la parole, le verbe dans son sens classique pour inventer de nouveaux sens, de nouvelles langues, de nouvelles perspectives et de nouveaux sons. La peur de perdre le sens pour retrouver les sens et pourtant tant de possibilités nous sont offertes !

Henri Chopin l'avait bien compris : « La poésie sonore est une conséquence des outils nouveaux et des média nouveaux : le magnétophone, le studio de musique électronique, le microsillon, la radiophonie, offerts aux poètes et aux musiciens. »[20]

1.2. Henri Chopin, l'amplification, le magnétophone et le souffle.

Henri Chopin, un des premiers poètes sonores à pousser les frontières entre musique et poésie au delà du sens, est celui aussi qui dépassa largement tout autre poète de ce courant à son époque. Il est le représentant d'une nouvelle direction musicale et poétique, au cœur de l'amplification des micro-sons que peuvent produire la voix, la bouche et tout ce qui potentiellement peut s'activer musculairement dans nos cavités faciales. Mais ce qui le détermine au delà du genre, c'est bien cette façon qu'il a, de manipuler et de transformer cette

19 - CHOPIN Henri, *Poésie Sonore internationale*, Jean-Michel Place, Paris, 1979, p121.
20 - Ibid**,** p123.

production vocale, il est à la fois l'interprète, le compositeur et le technicien. En un sens Henri Chopin est l'équivalent de Pierre Schaeffer dans la poésie sonore, sous l'angle de la performance, de la mise en son de sa propre voix.

> *« Il est significatif qu'en même temps que Chopin et ses collègues conduisaient la poésie à une nouvelle ère électronique, un groupe de parisiens, autour de Pierre Schaeffer à la R.T.F., réalisaient la même chose pour la musique. La coïncidence est importante. »*[21]

Chopin est dans son temps, il écrit une musique du futur, une poésie qui est toujours incomprise en 2017. En effet Henri Chopin est mort ignoré des institutions, musées, festivals, médias et politiques. Il est un des fondateurs d'une approche de la voix, de l'électronique et de la performance unique en son genre. Il influence de nombreux artistes, musiciens et compositeurs depuis plus de 50 ans mais son œuvre reste méconnue. S'il est difficile de comprendre le fonctionnement de la reconnaissance artistique, ne soyons pas naïfs quant à la face ardue des sonorités de Chopin : il est sans compromis, sa musique/poésie se passe d'arrangements, de coquetterie ou d'effets de composition ; les sons sont bruts, les traitements sont performatifs : la transmission « classique » de son travail manque. Si Chopin a pensé son œuvre dans son entier, en terme de séries ou de continuité d'exploration et de recherches, il ne l'a pas développé dans des contextes spécifiques comme musique contemporaine, poésie écrite, art contemporain, musique électronique...etc). Il n'a pas non plus organisé une réelle transmission de son approche. Cette façon

21 - CHOPIN Henri, *Poésie Sonore internationale*, Jean-Michel Place, Paris, 1979, p124.

d'utiliser la langue, la manipulation, le corps et la performance ne sont pas des éléments qui survivent au delà de son œuvre : cela lui reste attaché. Non pas qu'il soit important de créer une école, ce n'est pas de cela dont il s'agit ici, mais plutôt d'une envie de transmettre un savoir, une approche et des techniques.
C'est aussi un réflexe des anciennes avant-gardes du siècle dernier, un reliquat d'un autre temps, celui de l'explosion de l'artiste-sujet, du « premier » à avoir fait telle ou telle chose ; la chasse du premier de la classe à renverser les codes « classiques ».

Ainsi quand Sten Hanson écrit sur les relations de Schaeffer (RTF, la radio télévision française) et de Chopin : *« Il n'y eut malheureusement pas de collaboration entre ces deux groupes, et les facilités que les studios de la R.T.F. auraient pu offrir ne furent pas données aux poètes. Aussi, Chopin librement et sans compromission, avec une certaine priorité dans la signification poétique, et dans sa logique, devait regarder d'un œil critique l'idée de Schaeffer d'objectiver le son, lui retirant ses origines et le transformant pour devenir une partie du langage musical abstrait. »*[22]

Pourtant l'énergie, les profondeurs et les compositions de Chopin parlent aux musiciens, inspirent les chanteurs ou les poètes mais cela ne se pratique que dans une approche autodidacte et personnelle. Nous nous devons de reconsidérer son œuvre de façon particulière et individualisée si nous voulons la connaître et nous la réapproprier.

22 - CHOPIN Henri, *Poésie Sonore internationale*, Jean-Michel Place, Paris, 1979, p123

Il existe très peu d'écrits sur Henri Chopin, des interviews difficiles à trouver mais de nombreux enregistrements audio. En effet, Chopin a produit beaucoup de pièces. Il était avant tout un performeur et la plupart de ses enregistrements comportent peu de manipulation.
Une de ses dernières performances à laquelle il m'a été donné d'assister en 2004 à Paris au « Festival Erratum » fut importante pour la compréhension de ce processus d'aller-retour entre le magnétophone, la machine et le corps, la voix, et l'incroyable présence physique de l'artiste dans le cadre de ses performances. C'est d'abord l'écoute d'un souffle, celui de la répétition du bruit blanc avant que la performance ne commence. Puis ce corps se met en mouvement, le souffle du corps se met à chanter. C*hant, poète, poésie, langage : tout se mêle*, *s'imbrique, se transforme.* Sur scène une présence jaillit, lève les bras et invite à écouter cette voix qui lui parvient en écho, sa propre voix poussée dans le micro puis dans le « magnétophone »[23]. Puis le son se met à tourner, la composition devient plus chaotique : les souffles saturent, se font plus denses et bruitistes (le chant-bruit) sans aucun chant dit classique – selon la terminologie du solfège note, timbre- ni trace de poésie du sens : le spectateur est plongé ici dans une poésie proposée, ressentie par Antonin Artaud, sur la base du cri et du souffle, le souffle humain, la caverne résonnante et incantatrice de nouvelles forces, puissances et affects.

En 2005, à l'espace Gantner, il produit une performance avec la même force de souffle et de bruit, du corps-machine. A 84 ans, sa

23 - Chopin n'utilise jamais l'ordinateur en situation de performance. Il est le poète-musicien analogique de la bande magnétique

vivacité était surprenante, sa performance bouleversante ; la présence du corps est intense, il a la voix qui grogne et qui expulse ; il compose avec le magnétophone, enregistre, coupe, manipule, change les hauteurs. Il utilise la machine comme un « sampleur » (échantillonneur) avec ses possibilités d'effets propres, composant avec les limites de l'appareil mais avec une grande clarté dans l'articulation des intensités, des parties denses, puis des pauses voire des solos dans certaines des manipulations vocales.

Chopin utilise aussi certaines techniques de scratch avec la bande, ainsi que les « reverse »[24]. Le magnétophone est, dans son cas, comme un outil d'orchestration en direct. Il n'écrit ni mot ni partition, sa machine est le pupitre de contrôle de la poésie / musique / performance, centre névralgique du compositeur-poète moderne. L'abstraction de l'écrit disparaît au profit de l'acte d'énonciation. La racine du langage, pour Chopin, c'est clairement le souffle, toujours cet acte d'inhalation et d'exhalation, propulsion du souffle-bruit et son amplification à la démesure d'une « machinalité » - animal-machine - de plus en plus forte.

Henri Chopin n'a jamais abouti son travail de réflexion sur la Poésie Sonore au delà d'une production, travail d'édition sonore ou bien radiophonique. Ce qui est en soi énorme mais rend le terrain plus compliqué pour la continuité et la théorie autour de son œuvre. En avons-nous besoin allez vous dire ? oui car Henri Chopin est l'un de ces précurseurs méconnus, malmenés, au croisement de différents

24 - Son que l'on joue à l'envers, ce qui donne un effet de son dit renversé ou reverse en anglais.

genres et média, ce qui le rend plus obscur en un sens. A la fois écrivain, poète, musicien, compositeur il a des positions politiques très arrêtées et des convictions personnelles fortes sur le rapport aux autres dans les domaines de l'art.

Ainsi dans le dernier livre[25] d'Henri Chopin, le lecteur s'attend à découvrir un positionnement sur la poésie sonore ou une conception théorique du sujet, des concepts mis en œuvre et développés. Mais à la lecture, cette approche unique qu'Henri Chopin propose dans ses œuvres laisse la place à un pamphlet de critique politique dans un genre Antonin Artaud, cri sur la vie mais sans le cri, juste avec des mots, des phrases dans le sens le plus classique, une critique qui n'arrive pas non plus à s'élaborer au delà d'elle-même. Nous y lisons aussi son parcours, un extrait de sa vie pendant la guerre et puis ses voyages en dictature communiste. C'est un ouvrage qui est subjectif et dans lequel le lecteur découvre un compte-rendu des difficultés qu'il a pu rencontrer au cours de sa vie. Le livre amène peu d'éléments de réflexion sur son œuvre et se positionne comme un écrit autobiographique utile pour comprendre son parcours de vie.

Nous nous y sommes perdus avec Chopin, à trouver un faible lien entre son travail artistique, ses performances, ses sonorités et sa haine de la politique fasciste de l'époque. Cette pratique de la poésie sonore vit aussi chez de nombreux musiciens, poètes, écrivains de l'époque mais quelle est la spécificité de Chopin par rapport à tous les autres?

Son anti-cléricalisme le démarque quant il affirme : *« C'est alors que las de tous ces silences volontaires et éternels depuis seulement*

25 - CHOPIN Henri*, Le Grand Monde de la grande poésie,* Le Corridor Bleu, Paris, 2004.

deux mille années, je mettais en souffle la poésie sonore pour ne plus entendre le mutisme imposé depuis au moins deux millénaires »[26]

Sa poésie sonore ne peut se résumer à mettre fin au mutisme imposé par la religion et l'église (deux mille ans de religion chrétienne), elle va au delà de ce pré-supposé, elle résonne bien en amont dans les méandres de la création du monde et de la révélation de l'humanité en son être. Ce corps machine est aussi une offense à l'ensemble des corps façonnés depuis plusieurs millénaires, obéissants, esclaves et normalisés. Il représente le futur du corps, de la voix dans son rapport à la machine, à la technologie, au corps sans organe comme l'exprime Antonin Artaud.

Henri Chopin est dans le prolongement de cet appel effectué par Artaud plusieurs décennies auparavant. Les deux hommes se croisent et Chopin pousse le projet d'Artaud encore plus loin dans ses limites. Une même frustration les habite, les hante, les amène à créer ce genre de poésie sonore et brutale. Les deux personnages sont incarnés par cette même approche de l'organe et de sa mise en cri. Ce cri qui n'est pas juste là pour exprimer une douleur comme voudrait nous le faire croire Chopin lui-même ou comme l'écrit David Le Breton : « *Le cri est un abîme sonore loin du régime habituel de sens porté par la parole, il n'en est pas moins sens à un autre niveau en ce qu'il traduit la peur, la détresse, l'horreur, la surprise, la déception, etc.* »[27]

26 - CHOPIN Henri*, Le Grand Monde de la grande poésie,* Le Corridor Bleu, Paris, 2004, p30.
27 - LE BRETON David, *Éclats de voix*, Métaillé Traversées, Paris, 2011, p119.

Le cri ne peut être seulement la représentation d'un état, généralement extrême du « Moi ». Il incarne beaucoup plus : son sens n'est pas que de représenter l'irreprésentable. Le cri dans l'histoire humaine est aussi un chant, un moyen de communiquer sur de longues distances. Il est une façon de s'exprimer qui peut représenter d'autres degrés de communication ou de musicalité. Henri Chopin le prouve dans ces œuvres. De plus le cri n'est pas uniquement une projection forte et violente de la voix par l'utilisation poussée des cordes vocales. Un cri peut être interne, généralement sans aucun son. Il peut-être présent dans un chant très mélodieux ou dans une façon de parler.

Le cri brut et sonore incarne de nombreux niveaux d'interprétation qu'une simple "anthropologie des voix" ne peut réellement saisir. Dans ce domaine, la pensée critique et artistique a son mot à dire quant à la théorie du cri et plus largement, dans notre cas, celui de la poésie sonore.

En ce sens tous ces artistes restent cohérents avec le refus du langage et de poser des mots sur la page. Ils recherchent la poésie dans son état le plus pur.

Malgré cela une incohérence se fait jour pour les nouvelles générations dont nous faisons partie, cette tabula rasa est difficile à porter, surtout quand il n'y a plus rien sur quoi s'appuyer : aucune structure de transmission, très peu d'outils théoriques, de nombreux disques ou revues mais peu accessibles dans leur ensemble au grand public et enfin un refus de créer des œuvres qui puissent encourager d'autres artistes à pratiquer ce genre de poésie.

Cela peut paraître incohérent pour une partie de l'ancienne « avant-garde » mais pourtant le creux spirituel, théorique et de transmission reste d'une évidence sans faille. L'idée du « j'ai tout brûlé, il ne vous reste plus qu'a reconstruire » est bien là . Ces outils sont à construire, on ne brûle pas une terre sans expliquer comment replanter. La poésie sonore doit retrouver une place claire au sein de la construction musicale et artistique de nos nouvelles générations. Chopin en fait de même avec sa propre histoire, son lien avec la poésie : il la brûle et il considère l'acte comme de la poésie en soi!

> *« Quand un imbécile écrit "il est beau de courir sur un sol usurpé", c'est dégueulasse, mais c'est Victor Hugo! - et je n'y peux rien... alors ce genre de poème, je trouvais ça ignoble, si bien qu'un beau jour en 52, avant de partir en Indochine comme volontaire, parce qu'après la mort de mes frères il fallait se trouver un peu d'argent pour aider ma mère, j'ai pris un sac, j'ai foutu tous mes poèmes dedans, je suis allé à Boulogne Billancourt, et le long de la Seine j'ai tout brûlé ! Ce fût mon premier acte poétique. »*[28]

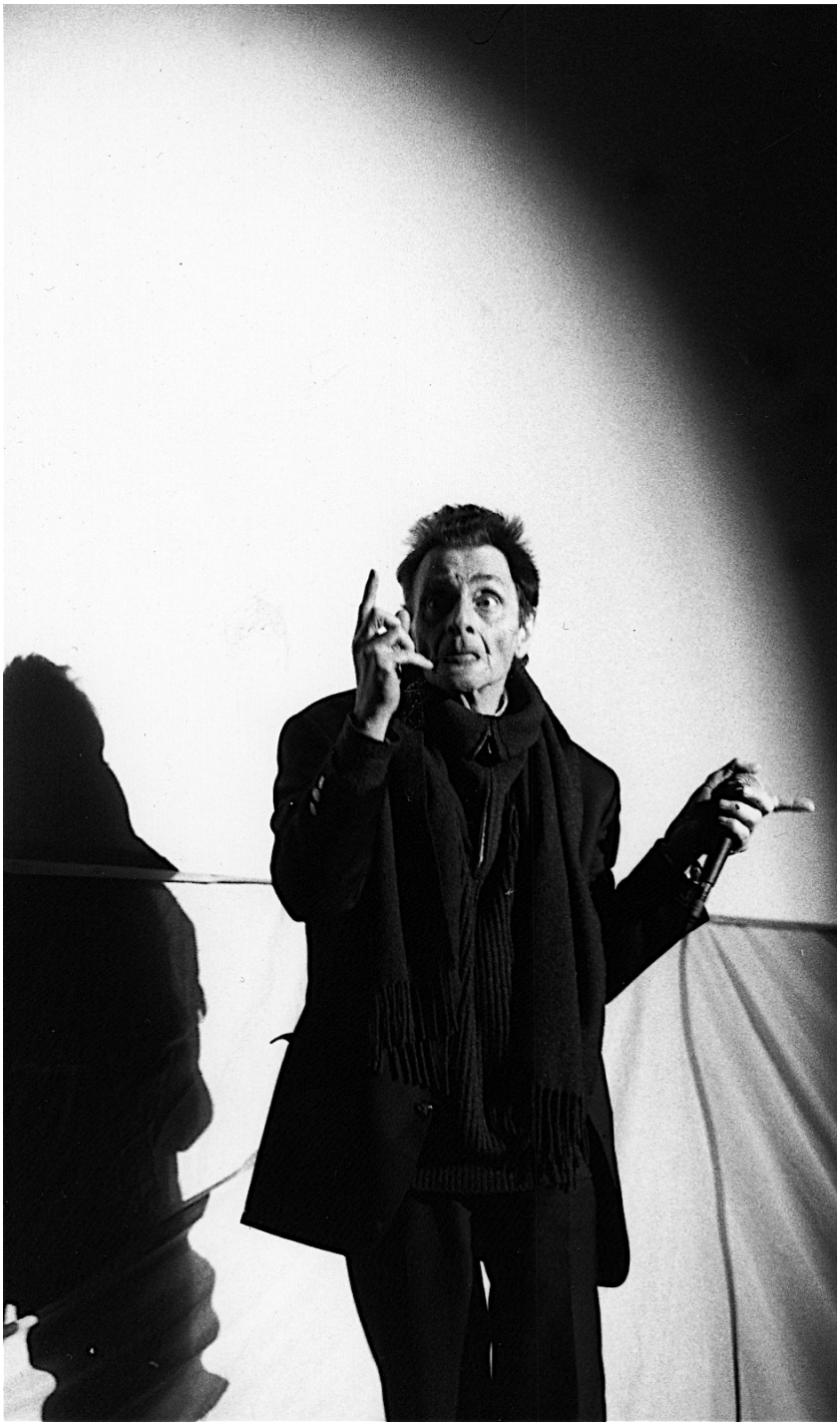
C'est de cette coupure par le feu dont nous parlons ici. Cette scission est liée à une génération qui a vécu la guerre et les brimades, la coupure du poète maudit en un sens. Il s'agit d'un positionnement fort, influencé par les avant-gardes de cette époque. L'acte de poésie se trouve incarné dans sa mise à mort, dans sa mise à feu et sa destruction. Qu'en est-il aujourd'hui ? sommes-nous toujours à la recherche de cette oralité dont nous parle Henri Chopin ? celle qui se reconstruit dans les machines et les transmissions radiophoniques :

28 - CHOPIN Henri, *conférence École des Beaux-arts de Besançon*, -http://www.poptronics.fr/Silence-Henri-Chopin-s-est-tu, Besançon, 1995.

« La radiophonie est devenue un art nouveau. Il est certain que la musique électroacoustique, parfois froide, était remarquable d'invention, que la poésie sonore arrivait au moment où on se souvenait que nous avions à peu près 7000 ans d'oralité depuis les Étrusques pour trois ou quatre siècles de poésie écrite qu'on nomme aussi littérature. Pas de lien exclusif ni même absolument nécessaire entre poésie et langage. »[29]

C'est dans ce point là : le « *pas de lien* » entre poésie et langage que nous retrouvons Chopin en relation ambiguë avec les scientifiques de la langue, la recherche en phonétique et la linguistique, qui pointe dans le cas de Henri Meschonnic des questions similaires à celles de Chopin, tout en tentant d'éviter le « binarisme » et les oppositions entre les différentes approches de la voix, de la langue et de l'écrit.

29 - CHOPIN Henri, *conférence École des Beaux-arts de Besançon*, -http://www.poptronics.fr/Silence-Henri-Chopin-s-est-tu, Besançon, 1995.



Performance Henri Chopin

« Le problème poétique est de savoir ce qui reste de la voix quand ce n'est plus du sonore, quand on sort du binaire qui oppose traditionnellement l'oral et l'écrit, le son et le sens. Ce que j'appelle la folie du signe. C'est une schizophrénie, à mes yeux, que renforcent et confirment les sciences du langage et cette autre mauvaise habitude culturelle qui oppose la musique et le langage, la forme perverse de cette opposition étant la métaphore, qui n'est même plus perçue comme une métaphore, qui fait parler de musique du langage, de musique de la poésie. »[30]

Meschonnic parle d'une schizophrénie à l'égard de cette dichotomie de la séparation de l'ensemble des composantes de la poésie ; il marque la rationalisation du langage et de l'écrit aux dépens de l'oralité, du son et de la voix. C'est en cela que Chopin parle d'une histoire de la poésie écrite durant moins de quatre siècles comparée au 7000 ans de l'oralité.

Le travail de la poésie sonore et toute l'œuvre de Chopin s'attache à cette problématique : celle de retrouver une oralité perdue, les origines même du langage, dans ses possibilités les plus inattendues, dans les milliards de cellules qui nous composent. Et il ne faut laisser ni les musiciens, gardiens d'un classicisme dépassé (maintien des traditions d'écriture et des hiérarchies compositeur/interprète) ni les poètes de l'écriture enfermés dans ces nouveaux rapports opposés au simple « chant » du primitif, étouffer les possibilités de la langue. C'est ainsi que l'exprime Chopin et c'est ainsi que nous pensons sa pratique et les développements futurs de la poésie sonore : *« Maintenant les chercheurs ont montré que dans le sang, grâce aux*

30 - MESCHONNIC Henri, *La voix poème comme intime extérieur*, Ouvrage collectif, Au Commencement était la voix, sous la direction de Marie-France Castarède et Gabrielle Konopczynski, Ed. Eres, Toulouse, 2010, p62.

microscopes, les êtres vivants ont des milliards de cellules, comme on sait que dans la respiration, dans la voix, dans l'expression corporelle, on a des milliards de possibilités. Et le musicien Peter Schendick a dit : « Henri Chopin, un des pionniers et témoins de l'aventure de la poésie sonore, tourne le dos au bâtiment du verbe, à la sévère sémantique, pour observer et faire vivre le gouffre de milliards de cellules phonatoires. » Nous sommes en plein vertige. c'est à dire que, pour des compositeurs jeunes comme Marc Battier je suis un primitif. Ce qui est normal ! Et je suis ravi de ne pas jouer le poète prophète, l'anachorète sur le sable. Parce que le poète-poète est toujours dépassé, comme le musicien. »[31]

C'est cette notion de « dépassé » qui nous intéresse, à quel moment le poète et le musicien sont-ils dépassés ? Que se passe t-il dans chacun des processus de ces artistes qui dépassent leur propre création? leur propre volonté et conscience ?

31 - CHOPIN Henri, *conférence École des Beaux-arts de Besançon*, -http://www.poptronics.fr/Silence-Henri-Chopin-s-est-tu, Besançon, 1995.

1.3. John Cage et la poésie sonore - Empty Words

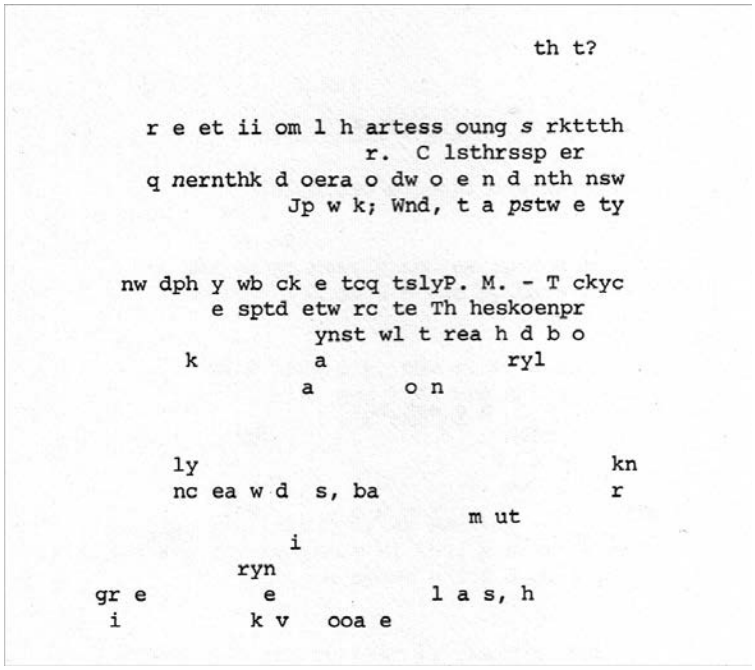
C'est à partir de cette relation de « dépassé » que nous pouvons introduire John Cage avec son approche de la musique et de la poésie.

> *« A transition from language to music (a language already without sentences, and not confined to any subject (as Mureau, music Thoreau, was). Nothing has been worked on: a journal of circa two million words has been used to answer questions. Another reservoir? Finnegans wake. Another ? Joyce: "excroly loomarind han her crix/ dl yklidika/ odad pa ubgacma papp add fallt de!/ thur aght uonnon." languages becoming musics, musics becoming theatres; performances; metamorphoses (stills from what are actually movies). At first face to face; finally sitting with one's back to the audience (sitting with the audience), everyone facing the same vision. Sideways, sideways. »*[32]

La raison pour laquelle nous abordons John Cage dans ce chapitre est sa relation à la poésie et plus particulièrement à la poésie sonore. Le travail de John Cage peut être comparé avec celui d'Henri Chopin en ce qui concerne la musique en raison de leurs liens avec la composition et l'écriture poétique. Là où Chopin n'est pas reconnu par ses contemporains, dans le champ de la musique contemporaine, Cage trouve une place plus ou moins évidente, de l'autre coté de l'Atlantique. Le compositeur Cage s'est toujours porté à se dépasser, là où Chopin se faisait dépasser. Ces deux artistes ont une relation bien similaire dans leur aventure. L'un venant de la musique, l'autre

32 - CAGE John, *Empty Words, Wirtings '73-'78,* Wesleylan University Press, Hannover, 1975, p65.

de la poésie et pourtant tous les deux nous amènent à concevoir la relation à ces pratiques sous un angle nouveau. Au delà des barrières qui séparent les média ou qui empêchent leur interconnection, Cage et Chopin ont voulu sortir de leurs carcans par une démarche ouverte, mais aussi grâce à l'utilisation des nouvelles technologies (magnétophone à bande, radio…) et par leur approche du son et de la musique.



John Cage - Empty Words: Writtings 73-78,1979, Weslayn University

« J'ai pensé à Empty Words comme à une transition entre littérature et musique »[33] *nous dit John Cage.*

33 - KOSTELANETZ Richard, *Conversations avec John Cage*, Ed. des Syrtes – Paris, 2000, p198.

Cette période de transition, cet état entre deux ne cesse jamais d'ouvrir des portes dans le cas de John Cage : une langue musicale, une musique du langage. Les poésies sonores de Cage ont été très mal reçues à l'époque, le public ne comprenait pas quels étaient les liens avec sa musique, avec ses compositions. Ce n'est toujours pas à l'heure actuelle son travail le plus en vogue : il reste assez peu connu de la communauté artistique : cette approche de la poésie chez John Cage reste confidentielle. C'est aussi pour cela qu'il semblait nécessaire de le mettre en relation avec l'oeuvre de Chopin, à cause de cette recherche commune de croisements entre poésie et musique, sans aucune hierarchie.

> *« Le Rapprochement avec la musique se fait par l'élimination progressive de chacun des aspects du langage »*[34]

La recherche de nouveaux langages passe par la décomposition de structures d'écriture mais aussi par un développement de sémantique où les mots seraient vidés de leur sens (vide et plein), ils seraient non-intentionnels du point de vue de John Cage.

Cage dit à propos de son receuil de poésie sonore : *« Je pense qu'il sera [Empty Words] très bien comme accompagnement de danse. Il n'a pas de sens au sens habituel mais je pense que nous savons maintenant d'expérience (et il y a lieu de citer Artaud une fois de plus) qu'il n'y a rien de tel que quelque chose qui n'a pas de sens.*

34 - ibid, p201.

Ainsi un langage que nous pensions avoir un sens dans un sens particulier peut avoir du sens dans d'autres. ».[35]

Cage se joue de la question du sens, il la dépasse avec un certain humour en s'appuyant sur Antonin Artaud qui fût aussi un des précurseurs de ce « *dépassement* » du sens au profit du son, tout du moins il en a montré la direction. Dans Empty Words, Cage se joue des codes de la poésie. S'il n'est pas le premier à utiliser ce genre d'écriture, il cherche, tout d'abord, sa propre manière de la mettre sur papier. Dans le même temps, et c'est ce qui est remarquable, il pense à cette écriture pour la lecture à voix haute, à la fois dans des conférences ou à la radio. Il lit ses poèmes pendant plusieurs heures, ne cherchant pas à plaire à un public venu l'écouter ou écouter sa musique. Il pose son approche dans la pure tradition des poètes sonores : radicale – c'est l'expression de l'oralité, sans qu'une comprehension ne se dégage de prime abord : seules comptent sa position apparement aléatoire, non-intentionnelle et l'imagination du public.

Cependant même si Cage cherche cette position nonchalante d'aléatoire et vide d'intention, son écriture prend de fait une position précise dans le champ artistique. Il passe des mois entiers à travailler sur ses compositions et poèmes, avec une intention spécifique : arriver à un certain résultat, celui où l'écriture prend le pas sur le contrôle du poète, pas le poème comme processus automatique mais la poésie pour le son lui-même. Rien n'est plus écrit que les compositions et poèmes- aléatoires de John Cage.

35 - KOSTELANETZ Richard, *Conversations avec John Cage*, Ed. des Syrtes – Paris, 2000, p197-198.

En un sens, John Cage essaye de retrouver le chemin de l'invention de la langue, cette langue mystérieuse d'un temps passé.

> *« Au XVIe siècle, le langage réel n'est pas un ensemble de signes indépendants, uniformes et lisses où les choses viendraient se refléter comme dans un miroir pour y dénoncer une à une leur vérité singulière. Il est plutôt chose opaque, mystérieuse, refermée sur elle-même, masse fragmentée et de point en point énigmatique, qui se mêle ou ici ou là aux figures du monde, et s'enchevêtre à elles : tant et si bien que, toutes ensembles, elle forment un réseau de marques où chacune peut jouer, et joue en effet, par rapport à toutes les autres, le rôle de contenu ou de signe, de secret ou d'indication. Dans son être brut et historique du XVIe siècle, le langage n'est pas un système arbitraire; il est déposé dans le monde et il en fait partie à la fois parce que les mots se proposent aux hommes comme des choses à déchiffrer. »*[36]

Les sources d'inspiration de Cage sont des écrivains poètes tels que James Joyce, Samuel Beckett, Henry Thoreau et Antonin Artaud qui furent les précurseurs de la remise en cause de l'écriture classique et de la poésie en vers. Ces auteurs se situent en amont des poètes sonores, ils tentent de dépasser le cadre historique de l'écriture de la langue, de revenir à cette « masse fragmentée ». Pourquoi John Cage tente-t-il de retrouver les mystères fragmentés de l'utilisation de la langue ? comme pour Henri Chopin et bien d'autres, cela relève en fait d'une nouvelle manière d'inventer une écriture, une nouvelle langue. Pour cela l'ensemble de ces artistes, écrivains et poètes essaient de renouer avec les origines de l'écriture et de la langue, au plus profond de leurs racines.

36 - FOUCAULT Michel, *les Mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966, p.49.

Ces origines perdues à travers une manipulation de la langue, normalisée par un type d'écriture est souvent utilisée comme le définit Michel de Certeau pour asservir les populations de culture orale.

De Certeau nous dit qu'« En combinant le pouvoir de retenir le passé (alors que la « fable » sauvage oublie et perd l'origine) et celui de franchir indéfiniment la distance (alors que la « voix » sauvage est limitée au cercle évanouissant de son audition), l'écriture fait l'histoire. »[37]

37 - DE CERTEAU *Michel, L'écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris, 1975, p254.

2. la poésie sonore à l'heure actuelle, le cri, le chant, la machine et le corps

2.1. Jaap Blonk - interprétation des classiques et utilisation de l'ordinateur comme transformation de la voix

Jaap Blonk est un poète sonore à la charnière de l'avant-garde et des nouveaux courants actuels. C'est un inventeur de langue (le poète) qui créé une continuité entre l'écriture et l'interprétation des historiques de la poésie sonore, même si cela peut paraître contradictoire : n'est-ce pas la fin d'une langue que de l'écrire ?

« L'écriture fait histoire.[...] Elle est archive. »[38] Nous dit Michel De Certeau. Dans le champ de la poésie sonore, un courant est souvent composé de très fortes personnalités à la radicalité importante : elle permet aux poètes de se positionner au centre d'un rapport très conservateur de la poésie classique et de ses conservateurs, que ce soit l'école, instructeur de l'orthographe, de la grammaire et des grands classiques de la littérature et de la poésie ou bien encore les institutions liées à l'édition du livre.

Jaap Blonk nous explique dans son interview qu'il ne s'est jamais senti aussi libre dans les possibilités de croisement entre la musique et la littérature que dans la poésie sonore : *« il n'y avait pas de règles, tu pouvais faire les règles toi-même. »*[39]

38 - DE CERTEAU *Michel, L'écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris, 1975, p254.
39 - BLONK Jaap, entretiens d'artistes, annexe, 2016, p440.

Il ressent aussi cette continuité entre l'histoire de l'avant-garde et son travail. C'est pour cela qu'il interprète depuis de nombreuses années les grandes partitions ou poèmes-partition des pionniers du genre : Raoul Hausmann, Kurt Schwitters, Hugo Ball, de nombreux autres arrtistes du mouvement Fluxus...etc. Cette interprétation des classiques de la poésie sonore ne l'empêche pas de croiser sa pratique avec d'autres niveaux d'expression et notamment le free jazz qu'il a côtoyé en tant que saxophoniste. Blonk intègre dans sa pratique vocale l'improvisation qui lui permet une grande liberté dans le développement de sa voix et crée des possibilités de rencontres avec d'autres artistes et musiciens. L'improvisation rejoint dans sa pratique cette idée de liberté qu'il a découvert dans la poésie sonore, elle est une autre façon d'envisager le langage, le corps, l'espace et la performance.

Avec Jaap Blonk, nous dépassons enfin les guerres d'origines chez les avant-gardes. Son approche prend corps dans les années 1980. Le grand raz de marée est passé : nous sommes dans une époque de reconstruction / déconstruction permanente, nous avons entamé notre chemin vers un éparpillement des genres. Il est plus difficile de faire exister la poésie sonore au sein des institutions comme les musées ou les grands lieux culturels dédiés à l'art mais dans le même temps, cette pratique se démocratise et se fond dans d'autres genres musicaux ou poétiques, faisant un peu moins de remue-ménage dans l'art contemporain.
C'est à partir du début des années 1990 que Jaap Blonk commence à utiliser l'électronique « live » dans ses compositions. Nous avons dépassé l'histoire du studio pour arriver dans la manipulation en

direct des domaines d'applications de la musique électroacoustique (micro - effet - échantillon - amplification - diffusion - enceintes).

À cette époque, Blonk est encore dans une relation d'enregistrement de la voix, il explique qu'il n'est pas satisfait de la qualité de captation et de traitement de sa voix. Il est vrai que les premières machines étaient assez rudimentaires et leurs possibilités de traitement n'étaient pas encore très développées. Il faut attendre la fin des années 1990 pour pouvoir envisager des performances où le traitement se fait entièrement en temps-réel[40], Blonk utilise en amont de l'ordinateur, des outils de traitements numériques plus stables. Les possibilités de traitement et de composition « live » ouvrent la voie à de nouvelles manières d'aborder la scène et le son, et les situations classiques du compositeur et interprète. Dans l'esprit du GRM[41] non seulement le compositeur et le musicien fusionnent, mais aussi l'orchestre avec la possibilité d'utiliser de nombreuses voix à partir d'un seul appareil.

Blonk nous explique comment la pratique de l'électronique et des outils numériques changent l'utilisation de sa voix. Il pense le traitement de sa voix, les timbres et sonorités comme s'il tournait lentement des boutons ou montait des « potards »(volume) d'une table de mixage. L'électronique influence la pratique vocale. Les façons de jouer de l'électronique amènent les compositeurs, les instrumentistes à envisager sous un autre angle leur manière de traiter les sons et la composition. La question de la machine influence aussi Blonk. Les sonorités des machines, l'aspect mécanique de

40 - Traitement de la voix en direct, le temps-réel s'oppose au différé, à l'enregistrement.

41 - Groupe de Recherche Musicale à Paris

l'électronique rejoignent la mécanique de la bouche et des cordes vocales. Nous avons là l'unité d'une pensée entre le corps, les sons et la machine, représentation incertaine d'un surmoi ; une façon de se projeter dans un autre qui nous survivra, l'immortalité du machinique, la contradiction de la force et de la fragilité de voix.
Blonk ne considère pas le cri comme faisant partie de sa pratique, pourtant il utilise des techniques de cri dans certains de ces travaux, mais il ne souhaite pas associer son approche à une quelconque émotion.

La boule à cris d'Antonin Artaud est une façon d'envisager le cri autrement qu'une représentation d'un état :

> *« La boule à cris correspond aux variations que les organes vocaux sont capables de produire, non pas comme s'il s'agissait d'un exercice pour travailler sa voix, mais comme si elle était le seul moyen de briser l'organisation du corps pour faire remonter la chair et donner corps à la voix »*[42]

D'aprés Alain Milon, le poète est celui qui dépasse la condition de violence de l'écriture . Le cri est un outil qui transcende le langage et donne la possibilité de créer de nouvelles langues. Jaap Blonk se situe dans ce courant de poétes et de musiciens qui créent de nouveaux langages. Mais le cri est emprunt de références négatives qui dévoient le sens et les possibilités qu'il contient intrinsèquement.
C'est ainsi que Milon appuie son argumentaire : *« En fait, le cri peut tout autant rappeler la venue d'une parole permettant à la pensée de*

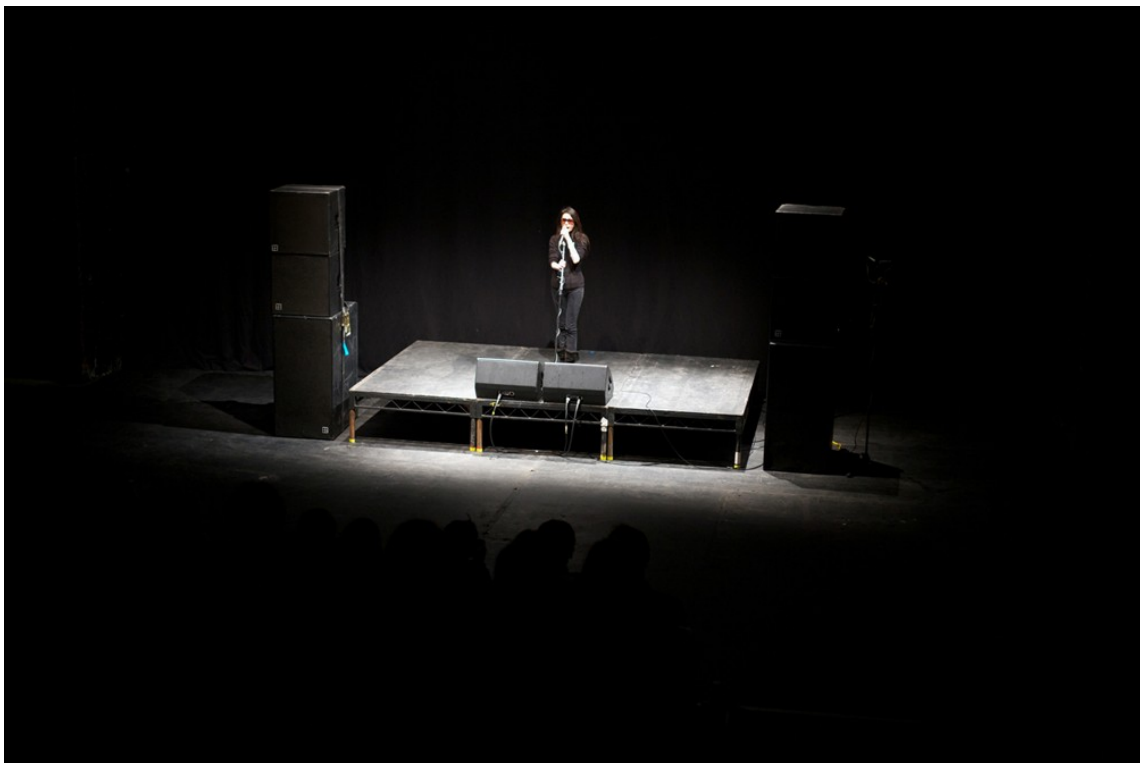
42 - MILON Alain, *La Fêlure du cri : violence et écriture*, Alain Milon, Les Belles Lettres, Saint-Just-La-Pendue, 2010 p.14.

trouver une énonciation, que préfigurer l'incapacité foncière de la langue à dire quoi que ce soit. C'est vers ce cri comme ultime fin du mot et zone d'instabilité permanente que nous irons. Aller vers une langue devenue enfin parole, parole se métamorphosant en danse, rire et cri pour mettre au jour cet infiguré qu'il annonce et énonce. »[43]

C'est par cette forme de performance totale que Blonk renouvelle le genre, il associe les possibilités de son cri que nous apparentont à l'ensemble des possibilités vocales qui prennent leur origine chez Artaud, à la recherche de nouvelles techniques et pratiques liées à l'électronique. Ce rire, ce cri, cette danse que Blonk exécute n'est ni un cliché ni d'un pastiche d'une comédie baroque -même s'il en emprunte des éléments importants comme la scène ou l'acte de représentation- disons qu'il n'est pas dans la mimique du spectacle. Dans son approche, il existe un rapport à la recherche, à l'écriture mais aussi des liens avec la musique et au détachement du poète. Blonk cherche une issue dans la filiation avec les Avant-gardes, il ne cherche pas la rupture ou la tabula rasa (table rase). Mais que se passe t-il après, où en sommes-nous et vers quoi allons-nous ? Il existe un point d'articulation des pratiques de la poésie sonore au XXIe siècle.

43 - Ibid, p16-17.

2.2. Junko - le mono-cri et la saturation du chant



Junko, crédit photo : Alex Woodward, Performance Arika 12, Tramway, Glasgow 25 février 2012

Dans le paysage des poètes sonores et des chanteurs de l'extrême, une artiste propose une façon d'aborder la voix en relation avec le cri-chant comme pratique épurée aux limites très précises. Junko rejoint le groupe de performeurs noise rock « Shyunoh Kaidan » en 1982 où elle crie pour répondre aux sons saturés provenant des guitares.

Elle n'a aucune idée préconçue de ce qu'elle fait : *« je ne pense pas tant que ça, j'essaye de faire mon possible dans chaque situation »*[44] dit-elle.

A travers son œuvre Junko, pousse les concepts ouverts par Antonin Artaud sur les possibilités du cri, du corps sans organe ou bien encore

44 - JUNKO, entretiens d'artistes, annexe, 2016, p446.

du démontage de la langue. Le cri crée une fissure, un craquement dans la langue ; dans l'approche d'Artaud et de Junko, le cri remet en question toutes les notions d'émotion, de colère ou d'état de façon plus large.

Leur cri transcende la langue : *« En réalité, ce n'est pas le cri comme forme pré-langagière abrupte qui est intéressant, mais son aptitude à fissurer le mot pour le rendre dérisoire afin de montrer ses faiblesses et ses limites. Le cri est cet inconnu qui creuse, et en creusant ébranle le peu de stabilité qu'il restait au mot. En mesurant le mot, il l'étalonne, et s'il est une mesure du langage, il ne l'est pas au sens où il révèle la frontière qui existe entre le son inarticulé et la parole proférée. »*[45]

Les mots disparaissent, la musique se dissout, le chant s'effrite et le poème explose. Junko propose un mono-cri, cinglant et saturé. C'est un monochrome sonore qui ne tend à rien d'autre que lui-même : Junko réalise le rêve d'Artaud, totalement libérée de la langue et de concepts attachés à sa pratique : elle est le cri brut dans son entier.
Le bruit est ce qui est le plus en lien avec le cri de Junko, le bruit blanc (qui contient l'ensemble du spectre sonore) plus précisément. Elle explique : « *c'est une collaboration fantastique qui s'opère entre ma voix et le bruit, je ressens la Noise music comme la meilleure des relations à ma voix. »*[46]

45 - MILON Alain, op. Cit. p.52-53.
46 - JUNKO, Interviews d'artistes, annexe, 2016, p447.

De même l'amplification et la saturation de certaines fréquences composant le cri de Junko sont propices à cette mise en valeur d'un cri détaché du corps (sans organes) :

> *"Le corps parle ailleurs une autre langue de corps"*[47]

Si le timbre de la voix semble rattaché au corps de Junko, sa façon de la traiter créé une distance avec le sujet, le corps devient irréel, absurde et le cri pulvérise l'espace d'écoute : nous sommes plongés au cœur du son. À travers cette performance de l'extrême (fatigue, voix saturée, presque continue) le lieu de l'écoute est plongé dans une fêlure entre le corps, la voix, l'espace et la relation au spectacle.

47 - ARTAUD Antonin, *Œuvres complètes, Suppôts et supplications*, tome XIV, Gallimard, Paris, 1978 p.222.

2.3. Joachim Montessuis, la transe, les masses sonores et le delay à travers le cri crescendo

> *« J'ai grandi entouré de chants bouddhistes pendant mon enfance. Ensuite les chants des rituels Lilas des Gnawas au Maroc, adolescent. Probablement cela m'a influencé.. Ensuite je suis arrivé en école d'art début des années 90. »*[48]

Joachim Montessuis – performance au festival Extreme Rituals, A Schimpfluch carnival - 1er décembre 2012

Si Joachim Montessuis propose une musique axée sur un mode de composition en bourdon et par constitution de nappes crescendo, sa façon d'utiliser la voix devient un constituant essentiel à l'élaboration de recherche d'énergie. Le cri est un accomplissement dans ses

48 - MONTESSUIS Joachim, entretiens d'artistes, annexe, 2016, p479

compositions ; il intervient comme pour éclairer la montée en puissance extatique des infra-basses. Il ne s'agit pas d'un cri fantasmé ou fantasmagorique mais d'un cri qui exprime une énergie fondamentale, un support à la composition. La recherche du bruit et du cri semble venir à travers des compositions spontanées qui sont pratiquées plus comme l'établissement d'un langage que d'une musicalité écrite ou improvisée. Montessuis nous explique que : *« Pour ma part c'était totalement vital au début, c'est sorti ainsi de manière très brutale, je ne m'y attendais pas. Autant cela a commencé par une sorte de cri primal et sa catharsis où effectivement toutes les empreintes et émotions de l'enfance et de l'adolescence avaient besoin de s'exprimer, autant cela s'est vite développé vers quelque chose de beaucoup plus canalisé, proche des cris d'arts martiaux, tout en gardant une porte ouverte vers le souffle rythmique et la transe, ce qui a soulevé alors une foule de questions théoriques extrêmement intéressantes. Je me marre toujours autant quand on me traite de névrosé quand on me voit crier, c'est tellement stupide que c'en est comique. C'est bien souvent ce que plein de gens pensent en voyant quelqu'un crier dans un micro, mais c'est évidemment bien trop superficiel pour être recevable .»*[49]

Le cri appelle le comique ou le tragique mais dans le cas des performances de Joachim Montessuis, nous nous situons sur un autre plan. Dans ses compositions, la recherche d'une transe en passe par la répétition, le souffle et l'impulsion d'un bourdon qui est constitué de couches accumulées de cri-chant enregistrées par un effet appelé le délai. Cette ligne de retard permet de stocker pour un temps limité

49 - MONTESSUIS Joachim, entretiens d'artistes, annexe, 2016, p480

une phrase sonore qui se répète plusieurs fois, vous pouvez rajouter des couches de façon infinie. Au bout d’un certain temps ces couches disparaissent et laissent la place à de nouvelles. L’utilisation du delay pour Montessuis lui permet de créer ce bourdon qui constitue la base de sa construction musicale et poétique.

La voix, l'informatique, la poésie sonore et le contexte de production

Montessuis dit à propos de la fabrication de son travail : « J'ai tout d'abord commencé par un 4 pistes cassette Tascam familial en 89, à bricoler des trucs bizarres de guitare, de bruits, de voix, de larsens, après deux années dans un groupe de rock. Puis ensuite parti aux beaux arts à Besançon, je m'ennuyais à mourir. J'étais en 3è année et je faisais des peintures hyper minimales à l'encre de chine, de chi projeté à partir du souffle rythmique et du cri. Puis un ordi avec Pro Tools 4 pistes + DAT (digital audio tape) sont arrivés miraculeusement comme le messie début 93. J'ai immédiatement branché un micro et enregistré des cris spontanés. J'étais tout seul à travailler dessus pendant mon cursus. Ce sont les premiers enregistrements que j'ai faits avec et j'ai commencé tout de suite à monter avec ça ; j'étais fasciné par les possibilités du montage virtuel, et je suis tout de suite allé vers des compositions très orientées vers la transe. »[50]

L'arrivée de l'informatique musicale dans la pratique quotidienne des artistes et musiciens a permis à un certain nombre d'entre eux d'envisager de nouvelles façons d'élaborer leur composition. Dans le cas de Montessuis, cela lui permet de multiplier sa voix et de construire une nouvelle poésie sonore basée sur la relation voix et machines.

50 - MONTESSUIS Joachim, entretiens d'artistes, annexe, 2016, p480.

Par rapport à ce point précis, Montessuis s'explique : « *Donc je suis plutôt issu d'un milieu rock, noise, extra-musical puis plus devenu "poétique" en apparence, car la poésie était déjà présente depuis très longtemps, j'écrivais quelques textes depuis l'âge 11 ans, et je ne séparais pas l'expérience des mots et de la musique.* »[51]

S'il n'est pas à proprement parler un poète au sens classique de l'écriture sur une page, il n'en est pas éloigné. Si nous considérons que l'informatique est une forme d'écriture, la relation entre l'origine de la langue, le cri, et son écriture dans les couches de lignes de retard (le délay ou délai), nous pouvons dire que les programmes de montage virtuel du son permettent aux poètes de sortir de la page écrite. De même dans le courant de la poésie sonore, notamment avec des artistes comme Henri Chopin, la musique et la poésie ne sont plus séparées et deviennent un ensemble cohérent qui fonctionne comme un langage artistique en soi avec ses propres codes et ses propres formes de compositions.

Pour Montessuis : « La machine m'a aidé à rentrer dans le son en profondeur, à travers le découpage particulaire de la voix, à l'époque c'était le rêve pour moi d'avoir la possibilité de rentrer autant dans les détails et d'explorer la voix, qui reste le premier instrument, le plus direct. ». [52]

Le son de la voix a de nombreuses possibilités et l'ordinateur permet de la découper en morceaux et de la rendre malléable. s'il est permis de douter que la voix soit un instrument, « instrumentum », comme outillage : un objet construit qui permet d'agir ou d'exécuter une

51 - Ibid, 2016.

52 - MONTESSUIS Joachim, entretiens d'artistes, annexe, 2016, p481.

action, elle doit se situer plutôt en amont de l'instrument. L'informatique représente une multitude d'outillages qui permet de transformer les sons et donc la voix sous de nombreux aspects (timbres, hauteurs, granularité, ligne de retard, acoustique, taille…).

Au-delà du corps, la voix est transformée, amplifiée par la machine.
Les pratiques de poésie sonore mises en œuvre par de nombreux artistes dont Montessuis prolongent l'idée du corps sans organe de Antonin Artaud par cette coupure entre la voix et sa transformation par la machine jusqu'à sa diffusion. L'informatique permet de créer cette distance avec le corps qu' Artaud avait souhaité, la voix étant ce qui lui permettait d'accéder à une forme de transe par le cri et la poésie déclamée à voix haute, chantée ou expulsée au delà de soi. La machine et sa mécanisation des processus permet un aller-retour entre l'espace de production du son ; la bouche et sa diffusion sur des hauts-parleurs.

Montessuis nous dit que : *« Depuis j'utilise la wiimote[53], qui me permet d'incorporer le geste rythmique en rapport avec le souffle et le cri en performance, avec des décélérations et triturations en temps réel pour accentuer la dynamique ou l'inverse. C'est un rapport organique qui s'est développé, avec la technologie comme extension de soi, en fluidité. Fluidifier notre utilisation à l'ordinateur me parait très important dans ce type de performance. »*[54]

53 - Manettes de jeu vidéo pour console Nintendo Wii
54 - MONTESSUIS Joachim, entretiens d'artistes, annexe, 2016, p482.

Dans son rapport à la technologie, Montessuis cherche une sorte de fluidité organique avec la machine. Autant Artaud cherchait à faire exister des sons au delà du soi, autant nous sommes ici dans un rapport de communion avec une externalité. Le saut de l'un à l'autre : externalisation du soi vers un échange de flux avec un entité morte, une machine molle comme dirait Gilles Deleuze, permet de comprendre ce qui est à l'œuvre dans ces recherches vocales et ce qui en décuple sa puissance dans un espace : l'amplification.

Expérience du bruit par le crescendo

La manière de composer de Montessuis s'appuie sur une recherche des extrêmes et une préparation du public au bruit ultime. Cette approche est mise en œuvre par d'autres musiciens comme Francisco Lopez qui utilise des sons environnants enregistrés et compose ses pièces sonores sous une forme de crescendos, mettant en valeur un certain aspect dramatique de l'utilisation du bruit. Il s'agit pour les musiciens de créer un effet sur celui qui écoute. La composition est assez simple mais permet de créer une impression de soulèvement et d'accompagnement par le son dans l'écoute.

> « Au début le crescendo représentait conceptuellement et pompeusement pour moi le chemin de la conscience au cours de la vie. Partir du souffle, comme une naissance, et évoluer tout au long de sa vie en prenant conscience progressivement, jusqu'à un état d'éveil. Vision très linéaire de la réalité et de la conscience... Ensuite cette "structure" est restée ainsi en performance car je me suis aperçu que c'était la meilleure manière pour moi de faire monter un mouvement et de concrètement pénétrer au cœur du son et de l'expérience bruitiste

> immersive, en préparant les oreilles et en leur faisant écouter tous les sons, les subtilités, complexifier l'écoute et l'expérience pour mieux y plonger. »[55]

Pour Montessuis, il s'agit d'une préparation à l'écoute et à la puissance sonore, rappel des formes de transe utilisées par de nombreuses cultures de par le monde, ce style de composition sonore a pour but de créer un état qui permet de révéler un esprit, un autre monde ou de préparer une personne à un rite ou une cérémonie. Comme dans sa composition « Nierica »[56] qui monte du silence, sonorités douces et résonnantes vers une saturation et des bruits-cris vers les 7 minutes pour atteindre un paroxysme final à 9 minutes, typique de l'écriture de Montessuis en crescendo.

Bruit et transe

Sur son rapport au bruit et la transe, Montessuis explique que : *« Dans mon cas [la transe] est une possession, certainement pas par un esprit « démoniaque », idée primaire à mon sens. Je préfère parler de connexion à l'invisible, de pont, de médiumnité, de passeur. A qui, et à quoi on se connecte, et que passons nous dans ces états ? Voilà que la machine est utilisée comme une extension de mon corps, elle est pratique mais pas indispensable, elle permet de faire une expérience dans un présent mutant. La voix c'est l'expression de l'âme humaine sur un plan vibratoire perceptible par l'ouïe. Une*

55 - MONTESSUIS Joachim, entretiens d'artistes, annexe, 2016, p483.
56 - MONTESSUIS Joachim, *Errance_CD*, [CD] erratum + galerie Lara Vincy - EM023 - 2005

personne plus intuitive n'aura pas besoin d'entendre la voix de quelqu'un pour la percevoir... L'intensité, le bruit, le noise, c'est aussi parce que l'époque est abrutie, et qu'il a fallu des chocs vibratoires pour réveiller la conscience endormie par tant de folie collective. C'est le paradoxe, de rajouter une forme de folie pour réveiller la conscience... »[57]

Les « chocs vibratoires » dont parle Montessuis représentent l'amplification des sons qu'il produit. Les sonorités bruitistes, masses sonores et cris qu'il utilise auraient un impact différent sur celui qui écoute s'il n'y avait pas l'amplification : l'électrification du son et l'augmentation de la dynamique du son sont augmentés à des puissances pouvant atteindre celle d'un décollage d'un avion par exemple. Ce monstre sonore qui est incarné dans la puissance de l'amplification crée de nouvelles formes d'écoute et de composition qui dépassent le rapport à la simple écriture de partition et de notes ou bien des formes instrumentales improvisées Nous arrivons par les systèmes d'amplification à produire une musique qui n'est « développée » que pour être diffusée par ce dispositif. C'est le cas, historiquement de la musique concrète, électroacoustique qui utilise le système d'électrification du son et sa diffusion sur des hauts-parleurs. Le phénomène auquel nous assistons aujourd'hui est celui de la démultiplication de la puissance sonore et surtout du mariage entre les techniques numériques de multi-pistes, le studio portable et le jeu en direct avec une sonorisation de forte puissance.

Si Montessuis ne répond pas réellement sur la question de la déshumanisation de la transe par la machine et notamment sur le

57 - MONTESSUIS Joachim, entretiens d'artistes, annexe, 2016, p484.

rapport du corps à la transe : *« Vaste sujet à débattre longuement. »*[58]
Il semble possible d'affirmer que ce rapport engendre une forme de distance et que le lien à la transe en passe par une conceptualisation, une virtualisation de la transe.
Cette transe dont nous parlons ici à propos de Montessuis repose sur une base essentielle : celle de la communauté et du shamane pour de nombreuses cultures de par le monde. Le rapport à la transe est de l'ordre du désir, une envie de recréer du lien avec une forme de mise en état avec le monde, une utilisation de la musique qui s'aventure sur une forme de jeu avec les corps et les esprits, qui soit à la fois une musique de l'écoute mais aussi une musique du vécu, du vivre ensemble et de la transcendance ou du dépassement de soi.

58 - Ibid, p485.

3. Nouvelle musicalité : l'intégration du bruit comme élément constitutif de construction du son, au delà de l'histoire, une pratique impliquée au quotidien.

3.1. Le noise, une pratique musicale, une certaine histoire.

Qu'est ce que la musique noise ? Quelles sont Les pratiques des musiciens, des compositeurs, des artistes ? Quels sont les rapports à l'histoire et la question des points de vues.

Il n'est pas aisé de définir tout ce qu'englobe la pratique dite du « noise », celle qui utilise des sons-bruits comme base de sa recherche et de son expression. Nous nous trouvons face à une histoire qui n'est plus linéaire, qui commence officiellement, pour la musique occidentale, avec « l'Art des Bruits » de Luigi Russolo et toutes ses recherches sur les symphonies de bruits.

Russolo est très clair quand il parle de sa vision de la musique de bruits, il dit : *« [...] le bruit se distingue du son par ses vibrations confuses et irrégulières (quant au temps et à l'intensité). Chaque bruit a un ton, parfois aussi un accord qui domine l'ensemble de ces vibrations irrégulières. L'existence de ce ton prédominant nous donne la possibilité pratique d'entonner les bruits, c'est-à-dire de donner à un bruit une certaine variété de tons sans perdre sa caractéristique, je veux dire le timbre qui le distingue. Certains bruits obtenus par un mouvement rotatoire peuvent nous offrir une gamme entière,*

ascendante ou descendante, soit qu'on augmente, soit qu'on diminue la vitesse du mouvement. Chaque manifestation de notre vie est accompagnée par le bruit. Le bruit nous est familier. Le bruit a le pouvoir de nous rappeler à la vie. Le son, au contraire, étranger à la vie, toujours musical, chose à part, élément occasionnel, est devenu pour notre oreille ce qu'un visage trop connu est pour notre œil. Le bruit, jaillissant confus et irrégulier hors de la confusion irrégulière de la vie, ne se révèle jamais entièrement à nous et nous réserve d'innombrables surprises. Nous sommes sûrs qu'en choisissant et coordonnant tous les bruits nous enrichirons les hommes d'une volupté insoupçonnée. Bien que la caractéristique du bruit soit de nous rappeler brutalement à la vie, l'art des bruits ne doit pas être limité à une simple reproduction imitative. L'art des bruits tirera sa principale faculté d'émotion du plaisir acoustique spécial que l'inspiration de l'artiste obtiendra par des combinaisons de bruits. »[59]

Si l'on peut penser que cette distinction entre le son et le bruit n'est formulée ici que pour prendre une position entre le son de la note versus la tonalité du bruit, il a été montré depuis un moment que ce n'est pas toujours le cas, le son peut-être aussi tonal. Le bruit quand à lui peut contenir tout l'ensemble des fréquences sonores et donc inclure toute les tonalités. Le son est-il bruit ? le bruit est-il son ou est-ce une unité modulaire qui peut évoluer selon la culture, la zone géographique, l'éducation mais aussi le corps, l'oreille et les différents modes d'apparition de cette vibration de l'air ? Nous sommes toujours à l'heure actuelle face à des définitions et à une caractérisation qui

59 - RUSSOLO Luigi, *Manifeste Des futuristes : L'art Des Bruits*, Editions Allia, Paris, 2013, p22, p23.

n'a de cesse d'évoluer et de se transformer à la fois par la pratique elle-même, dépassement du bruit machinique vers le bruit du monde et enfin vers les sons-bruits et fréquences de l'univers. Faut-il en passer par un manifeste et un positionnement artistique pour déconstruire un certains rapport à la musique et à l'être ? Le devenir musicien, le devenir du son, ne seraient-il plus fondés sur l'écriture et la seule théorisation de vibration et de rythme, mais plutôt sur son expérience directe sans médiation ?

Bizet propose : « Le noise apparaît comme une tentative d'expression immédiate de la matière sonore, prélevée dans la chair du monde, sans intermédiaire ni médiation - elle se rapproche par là du fantasme ultime de l'art : un art sans art. »[60]

Quels sont les enjeux derrière la définition de l'art des bruits, du son-bruit, du noise ou du/des genres ? Quels problèmes se cachent derrière l'écriture de l'histoire du genre et des pratiques qui y sont liées ? Quelles questions cette pratique pose-t-elle au monde dans lequel nous évoluons depuis 100 ans ?

3.2. L'art des bruits, le bruitisme, le noise, la noise musique… le problème de la définition.

> *« Il faut rompre à tout prix ce cercle restreint de sons purs et conquérir la variété infinie des sons-bruits »*[61]

60 - BIZET Sébastien, *Le performantiel noise, Des fondamentaux à l'ére du temps*, _Sic, 2010, p6.
61 - RUSSOLO Luigi, op. Cit. p15.

Plusieurs angles d'approche existent sur la façon de nommer ou de catégoriser la pratique sonore et musicale utilisant le bruit-son ou certains types d'écritures spécifiques du genre. De l'Art des bruits de Russolo à la « Harsh Wall Noise » (mur de bruit), toutes les définitions sont valables dans le sens où toutes parlent et tentent de formuler une approche de la pratique du son utilisant le bruit qui se détache d'autres courants musicaux, plastiques ou performatifs.

En effet si l'utilisation du bruit dans la musique s'est multipliée dans les pratiques actuelles, elle n'en est pas moins un genre avec des codes spécifiques et son utilisation se retrouve au cœur de nombreuses autres pratiques : l'improvisation libre et le free jazz avec des musiciens et groupes tels que AMM, Spontaneous Music Ensemble, John Coltrane, Musica eletronica Viva, Scratch Orchestra, Ornette Coleman, Derek Bailey, Peter Brotzmann, Pharoah Sanders, Albert Ayler, Sun Ra...etc. La différence avec le genre pourrait résider dans la façon d'utiliser l'instrument, de le rendre furieux et bruiteux, que le bruit blanc et la saturation ainsi que des sons non tonals soient incorporés dans le matériel utilisé pour expérimenter de nouvelles structures, de nouveaux rapports à la musicalité mais sans devenir la seule matière, avec cependant l'utilisation de la phonographie, de l'enregistrement des sons du monde : nature, villes, animaux, espaces…

La musique concrète qui, en amont, posa les sons, les bruits, les notes au même niveau sans hiérarchie, change les rapports à l'écoute et à la composition de la musique. L'école New New-yorkaise avec Morton Feldman, John Cage, Christian Wolff, David Tudor… qui incorpore des sons « bruiteux » ou non musicaux dans leurs compositions. David Tudor, Robert Ashley et Gordon Mumma se

démarquent aussi par un approfondissement de sons-bruits clairement orientés vers des sonorités proches du bruit blanc et de la percussion. Edgard Varèse réintroduit la percussion et les techniques de percussions au centre de l'orchestre et au cœur de la musique contemporaine. La percussion d'ailleurs est un corps d'instruments qui opère comme une articulation entre les instruments acoustiques et les nouvelles lutheries. La percussion n'est pas un instrument unique mais contient des centaines d'instruments avec leurs caractéristiques propres : nombreuses parmi elles n'ont pas de hauteur précise et génèrent un son-bruiteux proche du bruit blanc (une unité contenant toutes les fréquences du spectre sonore audible).

La musique Industrielle, apparue dans les années 1980 avec des artistes comme Throbbing Gristle, Whitenoise, Coil, Neubauten, Current 93, Vivenza, le Syndicat, Nurse with Wound...etc a quant à elle intégré le bruit comme un élément à part entière, chacun des groupes utilisant tout de même une forme de rythme et une certaine utilisation de la percussion pour marquer l'aspect industriel, et mécanique de leur musique. Cela pose le débat de la fin de l'industrialisation dans les pays occidentaux : ces groupes et artistes parlent de la fin d'une époque, le règne des machines prenant son essor sous d'autres angles (numérisation, transformation électronique et codage des processus).

De nombreux autres courants plus ou moins populaires incorporent des sons-bruits ou du bruit blanc : la techno, le hip-hop, le trip hop, le speedcore...etc mais tous gardent cet aspect rythmique comme

essentiel à la structuration du bruit et de la saturation, en font l'encadrement de la saleté par le « beat »[62], ce rythme toujours concerné par les battements cardiaque, la danse de déchaînement des pulsions, la transe maîtrisée à travers la musique. Le bruit n'est souvent utilisé que comme un artefact, un résidu pour « salir » la musique, il s'agit presque d'une anecdote tellement la rythmique et les mélodies sont présentes.

D'après le compositeur-musicien Kasper T. Toeplitz, il existe une différence entre la noise musique et l'histoire du bruit. Cette problématique est abordée un peu plus loin dans ce chapitre. Mais pour Toeplitz, d'autres courants sont aussi importants dans l'utilisation du bruit et il sépare totalement ces genres musicaux de la noise musique : *« je ne pense pas que l'histoire du bruit soit en rapport avec l'histoire de la noise music. Pour le bruit, bien évidemment il faudrait citer et les futuristes, peut-être Dubuffet et le rock, et le free-jazz et tant de choses (et Sonic Youth aussi sans doute, comme tout le rock shoe-gaze). Rien de tout cela n'a à voir avec la noise music. Je ne suis même pas sûr que la noise music ait à voir avec le bruit – pour le bruit il faudrait réécouter « Grand bruit » de Christian Zanési qui est une composition fantastique, mais certainement pas de la noise. »*[63]

Aujourd'hui, effectivement, les genres et les sous-genres qui prennent directement leurs racines dans cette histoire ne se comptent plus, mais il existe toujours un courant dit du noise ou de la

62 - La rythmique
63 - T. TOEPLIZ Kasper, entretiens d'artistes, annexe, 2016, p491.

musique bruitiste qui articule une façon de traiter le son-bruit et d'utiliser le bruit dans ses extrêmes (volume, saturation, vitesse, amplification, signaux carrés…).
Si l'art des bruits et le bruitisme ont été clairement édifiés par Luigi Russolo et de façon moins évidente par les futuristes russes et beaucoup plus tard par des artistes du type Vivenza qui ont tenté une relecture et une réaffirmation de la pensée des futuristes, il est impossible d'affirmer que la pensée musicale ait complètement embrassé cette idée de sons-bruit. Du moins si une partie des musiciens et compositeurs intègre les bruits à part entière dans leur pratique sonore et musicale, très peu se réclament du courant bruitiste.

Même Pierre Schaeffer occulte celui qu'il admire et dont apparemment il se serait inspiré : Luigi Russolo. Schaeffer ne cite pas cette source d'inspiration, comme si Russolo lui faisait de « l'ombre » pour asseoir une forme de paternité sur la musique des bruits. Aujourd'hui encore nous déployons des pistes proposées par Luigi Russolo. Cent ans après, nous sommes toujours fascinés par la puissance de cette vision. Comment Pierre Schaeffer n'en fût-il pas ébloui et en un sens gêné pour ne pas lui rendre hommage dans ces propres recherches ?

Le premier, « L'art des bruits » ,1913 de Luigi Russolo, est conçu comme un bref manifeste réclamant le droit musical au bruit. Le second « le Traité des objets musicaux » ,1966, de Pierre Schaeffer – se pose comme une théorisation très élaborée des bruits en relation

Russolo au Russolophone, photographié par Seuphor, en 1930.

avec la musique. » [64]

Pourquoi Pierre Schaeffer évacue-t-il le travail fondateur de Russolo ? Personne n'en est réellement certain. Il s'agit ici peut-être d'un positionnement institutionnel, et d'après Maurice Lemaître, une écriture de l'histoire qui serait adaptée à un type de lecteur, de

64 - SOLOMOS Makis Schaeffer ou la domestication des bruits, Hal-Archives ouvertes, 2013, consulté 20 janvier 2017, p2. https://halshs.archives-ouvertes.fr/hal-00770151/document

public, essentiellement administratif : prouver à l'état Français que cette musique est somme toute viable comme nouveau système d'écriture et comme nouvelle musique à défaut d'un public de musiciens, passionnés, compositeurs et autres.

Solomos revient sur un fait historique : *« Il existe une polémique autour de la naissance de la musique concrète : savoir ce que son inventeur, Pierre Schaeffer, devait à Russolo et qu'il n'aurait pas reconnu. Dans l'introduction de sa traduction française, publiée en 1954, du célèbre manifeste futuriste, le « lettriste » Maurice Lemaître accuse Schaeffer d'avoir été « malhonnête » avec Russolo. Il ne le cite qu'une fois, et du bout de la plume. [...] Il ne peut s'agir ici d'un manque de culture, Schaeffer connaissant sûrement ce manifeste. [...] On se trouve donc devant un brouillage pur et simple de la part de Schaeffer, une tentative caractérisée de meurtre historique »1. L'affaire a des résonances politiques : « Il s'agissait de rendre à César ce qui est à Schaeffer, et à Dieu ce qui est à Russolo » , conclut Lemaître, en rappelant que le livre de Schaeffer qui venait d'être publié, « À la recherche d'une musique concrète » (1952), est dédié à « l'Administration », alors que le Manifeste de Russolo « s'adresse aux compositeurs, et à travers eux, à Apollon.»*[65]

Si historiquement le chemin est assez clair sur l'apparition du "bruitisme" ou "noise" comme façon de faire de la musique ou de genre : Luigi Russolo, Edgard Varèse, John Cage, David Tudor, Vivenza,

65 - SOLOMOS Makis Schaeffer ou la domestication des bruits, Hal-Archives ouvertes, 2013, consulté 20 janvier 2017, p2. https://halshs.archives-ouvertes.fr/hal-00770151/document

Iannis Xenakis, Merzbow, Pierre Schaeffer…, il en est autrement de ses développements actuels.

L'artiste sonore Ilios à un positionnement marqué sur la question, pour lui *: « Noise music calls for non-entertainment music, usually stripped from sentiments too. The noise genre does not mean a lot to me as any genre per se. Noise is a constant value in many of my sound practices. Noise does not relate to music only. Considering everything is a kind of vibration, noise is a powerful player in the different relations of shape and time. »*[66]

Ilios est un musicien grec qui utilise le bruit dans sa musique. Il est aussi actif dans le domaine de la diffusion et de l'organisation de festivals. Pour lui : *« la musique noise est un appel pour une musique non-divertissante" ! C'est une clef de lecture importante sur les propriétés du genre, notamment sur le fait que la musique noise peut-être dure, forte, saturée et pousse les limites de l'écoute dans ses retranchements. Par contre c'est une musique où ce sont les sonorités qui transforment notre relation aux formes et à l'espace »*[67]
Le son-bruit explore ces limites de l'espace et crée une autre façon d'écouter qui peut être, parfois, à posteriori, un immense vide ou un éclairage acoustique autant sur le silence et ses peurs que sur les sons environnants.

66 - ILIOS, entretiens d'artistes, annexe, 2016, p435
67 - Ibid.

Kasper T. Toeplitz live at Oblo, Lausanne 25.02.2013 - photo: Moju

Sur le rapport d'une pratique et de son évolution à travers le prisme du son-bruit, Kasper T. Toeplitz nous explique comment cela change sa pratique d'écriture et de composition. Cette question de la pensée de la musique reste à la fois importante, essentielle pour certains musiciens et totalement rejetée par d'autres. Il n'existe pas une seule façon de ressentir la pratique sonore ou musicale : il se trouve autant de possibilités que de points de vue. Il est tout de même intéressant de les examiner et d'en comparer certains. Les musiciens et compositeurs restent toujours prudents aujourd'hui sur la question de la définition. Il ne s'agit pas d'ailleurs de clairement délimiter ce qu'est la musique noise ou bruitiste mais de discuter des pratiques actuelles qui utilisent le son-bruit comme façon de créer de la musique et de dépasser la condition des définitions musicales.

Pour Kasper T Toeplitz c'est toute une démarche : *« En fait c'est un changement de paradigmes, un changement non pas tant d'outils (même si ceux-ci ont évidemment changé – chez moi le papier réglé est de plus en plus rare) que de mode de pensée : il serait intéressant de se poser la question de savoir quand l'idée de « la musique » (comme dans : je travaille sur la musique) a fait place à celle du « son » (je travaille sur ou avec le son). Du coup une fois cette pensée mise en place, tout le cheminement de pensée compositionnelle change. Attention, cela ne veut pas dire qu' en « noise » on travaille sur le son et non pas sur la musique. Certains, oui, le font, mais pour ma part (héritage de mon passé de « compositeur sérieux », certainement, ou alors autre chose) je m'obstine à travailler sur la musique ; reste que le seul fait de savoir que le son peut être/est une entité juste à côté, une autre possibilité d'organiser la musique, change la manière de penser – et c'est cela qui évidemment est le plus intéressant et le plus pertinent, plus que de dire qu' on compose à partir des sons ou avec un logiciel ou autre chose de similaire ou de diamétralement différent ;ce sont les possibilités de pensée qui définissent le changement.*

Un peu comme Messiaen qui affirmait que la musique électronique était la musique la plus importante pour les compositeurs du 20ème siècle même pour ceux (comme lui-même) qui ne la pratiquaient pas. Pour en revenir à ma pratique de la composition -car je définis même un concert entièrement improvisé en termes de composition, je me définis là, au contraire de nombreux musiciens qui se disent « improvisateurs »- le fait de travailler avec une pensée du bruit me fait penser d'autres structures. Il est sans doute utile de préciser que chez moi la composition (celle que je pratique aujourd'hui, tout

comme celle que j'ai pratiqué, longtemps, au 20ème siècle sur du papier à musique et destinée aux instruments, ensembles et orchestres acoustiques et notée sur du papier à musique avec notes et barres de mesure) débute toujours par un long moment de pensée seule (imaginer la structure dans la tête, hors de toute représentation, à l'instar de la pensée du verbe qui, chez Saussure, se forme dans la tête en dehors du verbe, justement - ou paradoxalement. Il est d'ailleurs important de noter cette capacité de la musique à se penser en un méta-langage n'ayant rien en commun avec le langage visé : pas besoin de sons pour penser la musique, pas besoin d'instruments pour penser un orchestre symphonique – et d'ailleurs pas besoin non plus ni de sons ni d'instruments pour recevoir la musique d'un autre, si on passe par le solfégique : système aujourd'hui daté et inadapté à la musique du 21ème siècle, mais système merveilleux !) et lorsque vient le moment de noter ou fixer la musique, elle est partiellement finie, déjà – il ne s'agit donc pas de se « laisser guider » (on influencer) par des procédés d'écriture ou au contraire des sons, ces choses sont inventées en amont (ou prises en compte). Le prisme du son-bruit est un changement dans la pensée à-priori, non pas un filtre appliqué à la réalité. »[68]

Si Kasper T. Toeplitz distingue bien clairement la notion d'écriture de la musique et la musicalité elle-même c'est pour éclairer les nouvelles manières de construire la musique, de Pierre Schaeffer à David Tudor ou bien à l'ensemble anglais de musique improvisé AMM, par exemple. Nombre de groupes et d'artistes montrent que nous tentons

68 - T. TOEPLITZ Kasper, entretiens d'artistes, annexe, 2016, p482.

depuis plusieurs décennies de renouveler la composition musicale, composition qui n’en passe plus par une écriture extérieure, un langage autre, mais par la construction de structures nées de la matière sonore elle-même, de la vibration acoustique et sa répercussion dans l’espace.

Cette question de la composition, si elle est articulée chez Toeplitz, apparaît différemment chez Vomir[69], artiste du « Harsh Wall Noise »[70]. Ses compositions et celles du sous genre « noise » dans lequel il évolue, se positionnent dans la musique expérimentale, donc dans des formes de recherches de la musique, qui dans le Vomir proposent des méthodes très précises d’écriture du son-bruit.

Perrot explique sa démarche : *« le Harsh Noise est une niche de la musique expérimentale, dédiée aux musiques « bruitistes ». Je distingue HN et noise car le terme noise est aujourd'hui très galvaudé et s'associe à n'importe quel type de musique, dès qu'une dissonance apparaît. Le véritable et vénérable noise est donc abrasif, souvent anti-musical, et se décompose à son tour dans de multiples niches, à savoir « dynamic noise », « cut up noise », « ambient noise », « harsh noise wall », « power electronics » etc... »*[71]
Ma pratique du bruit est un mode de vie, un engagement, une idée, un fondement. Comme type de son, il est généralement apaisant”[72]

69 - Vomir est le nom d’artiste de Romain Perrot.
70 - HWN, littéralement mur de bruit
71 - Romain Perrot, Vomir, entretiens d’artistes, annexe, 2016, p437.
72 - Ibid.

Vomir, Performance au festival Luff, Lausanne, 2013 – Photo Griff

Dans la musique de Vomir et du genre « Harsh Wall Noise » il n'y a plus de dynamique, ce sont des murs de bruits composés comme un ensemble dont les sons-bruits se déplacent à l'intérieur d'une masse « englobante » fonctionnant comme une unité en soi sans changement apparent et n'utilisant qu'un certain type de son-bruit « saturé, fort volume et abrasif ».

De même Romain Perrot refuse l'idée de composition mais pas celles de direction ou de contraintes, il nous dit qu'il ne « *compose rien. Tout est dans l'inaptitude, la relation directe directe au bruit. Pour d'autres travaux, la (mal)chance, la juxtaposition aléatoire sont des outils essentiels.* »[73]

La situation de « relation directe » au son est une forme de composition et le « harsh wall noise » a ses propres contraintes qui orientent le type de structures, de sonorités, de diffusion et d'attitude.

73 - Ibid, p439.

Une volonté claire se ressent dans la façon de composer de Romain Perrot : il refuse la terminologie musicale ou une forme de relation à l'histoire, mais ce sous-genre engage tout de même une pratique de la composition sonore spécifique, différente de celle d'autres genres ou sous-genres. Il s'agit ici d'un faux paradoxe d'une écriture très restreinte que l'on pourrait comparer à celle de la musique dodécaphonique, composition resserrée à l'utilisation de seulement douze notes. Pour le « Harsh Wall Noise » il s'agit de ne pas utiliser de dynamique ou d'intentions clairement exprimées, et bien entendu avec la contrainte de n'utiliser que du son fort, saturé sous la forme d'un mur de bruit.

Sous un autre angle l'artiste sonore et musicien Yasunao Tone[74], issu du mouvement Fluxus, référence importante pour l'esthétique Noise, affirme n'avoir aucun lien avec le son-bruit ou le genre noise. Les concerts de Yasunao Tone sont très forts, électroniques, saturés. Il est considéré comme un artiste utilisant le bruit et la distorsion avec une composition chaotique liée à une forme d'écriture qui travaille sur la vitesse et les irruptions de fréquences.

Lors du dernier concert que nous avons pu entendre de Yasunao Tone, au Festival Luff[75] du 19 au 23 octobre 2016 à Lausanne, la moitié du public s'est fermé les oreilles ou a tenté de se les protéger. Le son a été rêche, « abrasif » et bruiteux comme Vomir le définit dans le

74 - Pionnier au début des années 1960 de l'experimentation sonore et de la musique improvisée, Yasunao Tone (né à Tokyo en 1935) a composé pour Merce Cunningham (avec John Cage), et a fait partie des groupes Ongaku, Hi-Red Center et Fluxus. Il poursuit aujourd'hui son travail autour des questions du bruit, du langage et des systèmes de représentation. Source : http://www.lespressesdureel.com/auteur.php?id=777, visité le 04/04/2018.

75 - Lausanne Underground Film Festival

« harsh noise ». Nous avons donc des similitudes entre tous ces artistes et musiciens.

Pourtant l'artiste ne voit aucun lien entre sa musique et le son-bruit ou la musique bruitiste. Le langage semble être le seul rempart qui les sépare.

> *« I don't care the genre nor noise music. My concern is if I work on sound it should be outside music, which is specifically based on Western tonal system. Which is, according to late Friedrich Kittler, the Western tonal system is a subsystem of Alphabet that had been only device that was able to store time before mechanical device such as gramophone. So, if you work on outside of the Western tonal system you have to work with something like Kanji, the Chinese characters, that's which I have been working for my sound sources. »*[76]

76 - TONE Yasunao, entretiens d'artistes, annexe, 2016, p431.

Yasunao Tone -Whitney Biennal, Whitney Museum, 4 mai 2012

Yasunao Tone se moque, « *I don't care »,* complètement du genre de la musique noise. Sa façon de composer est en lien avec l'écriture chinoise adoptée par les japonais le Kanji. Tone utilise l'écriture comme source sonore et direction pour la composition. Le cas de Tone rejoint le questionnement de Toeplitz sur l'écriture traditionnelle occidentale classique. Par contre Tone se positionne clairement par rapport à cette écriture : il parle d'un sous-système de l'alphabet qui n'a été que le dispositif d'enregistrement de la musique avant que l'on puisse le remplacer par un autre dispositif, cette fois-ci mécanique, comme par exemple le gramophone. Pour Tone l'écriture

musicale classique occidentale n'est qu'une forme transitoire mais qui ne représente pas toutes les musiques et notamment celles qui ne se situent pas dans la tradition occidentale et qui n'ont pas le lien à l'alphabet ou à la même structure du langage.

3.3. Une forme de chronologie, une écriture de l'histoire et les difficultés à délimiter la pratique actuelle

Il s'agit bien de la construction d'une histoire du noise que nous tentons d'aborder sous l'angle de la pratique et non pas d'une chronologie.

L'histoire vue par wikipédia[77] est loin de représenter une quelconque Histoire de la musique bruitiste ou noise, tout au mieux elle représente un point de vue.
Comme le suggère Paul Hegarty *« le bruit est une histoire composée de perturbation et de dérangement. »*[78]
Il est donc difficile de prétendre établir une chronologie simple de son déroulement, d'autant plus que nombre de musiciens, compositeurs et artistes utilisent le bruit comme un élément à part entière dans leur recherche sonore. Si Wikipedia propose de lire les choses sous l'angle d'une ligne droite définie, en résumé, comme ceci : des futuristes avec Luigi Russolo et son manifeste ; à la musique concrète de Pierre Schaeffer mais aussi toute la musique électronique contemporaine de Stockhausen, Xenakis ou Edgard Varèse.

77 - https://fr.wikipedia.org/wiki/Noise_music
78 - HEGARTY Paul, *Noise/Music a history,* Bloomsbury, London,2007, Page IX, préface.

Cette partie représente la phase « précurseur » pour arriver par un bond improbable au Nihilist Spam Band, Non, Vivenza ou le champ de la musique industrielle dont les plus bruyants représentants sont Whitehouse, Le Syndicat, Nurse with Wound ou bien encore Hafler trio, sont ancrés plutôt dans les années 1980. Cela représente donc une chronologie avec un saut de plus de 30 ans avec bien entendu des oublis et des ratés incroyables. La version anglaise de cette même page « historique » offre une variante plus juste en rajoutant des groupes et artistes tels que Borbetomagus, Survival Research Laboratories, Tony Conrad ou Glenn Branca.
Puis nous arrivons logiquement à la scène noise japonaise, plutôt dans les années 1990 avec des artistes comme Merzbow, Masonna, Otomo Yoshihide et de nombreux autres plus ou moins bruitistes. Pour finir cette grande Histoire, comme cela devient plus compliqué à organiser dans le temps, l'auteur -ou les auteurs- de cette page Wikipédia propose de revenir sur la partie rock ‘ n roll, avec le sous-genre rock noise, qui utilise des guitares saturées et fortes en volume.

> *« a history of noise has to recognize it can only work as consciously retrospective attribution. In practice, this means that although the book follows noise in its relation to music in a forward direction. I argue that we have only begun to think about noise music recently, and we work backwards to find the notional forward movement from Russolo, Cage, Fluxus, and so on. I argue that noise music acquires a sense (wether wanted or not) in the wake of industrial music and japanese noise music – i.e. from the late 1970s onwards. »*[79]

Nous pouvons constater dans la citation de Paul Hegarty l’imprécision des dates sur la musique industrielle et la musique « noise »

79 - HEGARTY Paul, op. Cit. Page IX, préface.

japonaise : la fin des années 1970. En effet cela demande une plus grande rigueur pour établir un ensemble de dates précises à ce sujet, même dans son chapitre dédié au Japon, Hegarty reste flou sur les dates et reconnaît finalement que cela n'a pas tellement d'importance et qu'il faut au contraire *« la quantité, la réception et, jusqu'à un certain degré, la perception personnelle de ce que font les artistes »* [80]

3.4. La méconnaissance du genre, le mythe japonais et la spéculation académique

« L'appréciation par la perception personnelle » nous rappelle Hegarty. La question du point de vue et de la difficulté à comprendre les enjeux du noise, de son histoire, de son développement et de son intégration à d'autres musiques se joue dans la question d'une perception qui nous est propre. Il est toujours intéressant de confronter les perceptions de chacun, de demander à des artistes, au public, fan ou novice, de s'interroger sur ce qu'ils perçoivent et ressentent. Malheureusement ce n'est pas ce qu'évoque Hegarty. Il parle de ses propres perceptions et de sa façon de ressentir les choses. Nous sommes dans une faiblesse étrange pour un tel niveau académique, notamment sur la compréhension et la recherche dans un domaine spécifique comme l'utilisation du bruit dans la musique et la construction d'une histoire.

80 - HEGARTY Paul, op. Cit. Page IX, préface.

Partant du même principe de façon ouverte, Voegelin base sa recherche sur le silence et le bruit uniquement d'après ses propres perceptions et ne compare pas ses propres perceptions avec celle d'autres auditeurs ou en relation avec les artistes qui produisent ces musiques. Tout part d'elle, en tant que sujet de sa propre étude. Quand nous lisons ses prises de position, nous ne pouvons que constater la manière dont elle pose des affirmations binaires sur ce qu'est ou n'est pas le « noise » comme musique, ou utilisé dans certaines musiques. Salomé Voegelin refuse complètement de s'ouvrir à ses possibles. Voegelin rejette en bloc, à la fois sur un plan physique de perception et sur le plan théorique toute la musique dite noise, bruitiste mais de plus, elle diabolise tout ce que cela peut représenter créant une controverse lourde de conséquences.

Salomé Voegelin nous explique qu' « après le fordisme, Auschwitz, Hiroshima, le réchauffement climatique il existe une sorte de guerre froide avec Merzbow et les autres soit disant musiciens du noise, car de façon totalement égocentrique, leurs travaux encensent l'intensité de leurs sons quand ils font juste du vacarme plutôt que créer une pièce. »[81]

Le rejet de ce genre, de ses diverses musiques devient une telle obsession que cela en devient irrationnel : la comparaison avec les pires horreurs de l'humanité subies au 19e et 20e siècle est totalement injuste et créé une lignée qui place sur un même plan Merzbow ou Hiroshima. Salomé Voegelin est insultante envers les artistes. Signalons d'ailleurs que Merzbow est japonais et que sa

81 - VOEGELIN Salomé, *Listening to noise and silence*, Continuum, Londres, 2010, p43.

famille a peut-être souffert directement ou indirectement de la guerre.
Les embranchements et les racines de sa musique sont aussi inspirés par des artistes comme Whitehouse qui sont Britanniques et qui développent une musique en lien avec l'histoire des machines et de l'industrialisation. La construction d'une critique de cette musique ne passe pas nécessairement par la compréhension des origines d'une forme d'art, ou bien de ce que cela change pour le public qui l'écoute, mais la critique politique que le genre représente est importante à nommer : Dans le cas de Whitehouse il s'agit d'une condamnation du système « Thatchérien » qui détruit le prolétariat par la destruction des industries et la libéralisation à outrance du modèle économique anglais.

L'œuvre de Merzbow n'est pas nécessairement politisée. L'artiste pense aussi sa musique comme une nouvelle forme de composition qui se place dans une histoire musicale du 20eme siècle. Peut-être que Salomé Voegelin devrait poser l'ensemble de la musique moderne comme une représentation négative de la société dans laquelle nous vivons.
Nous revenons ainsi à la question de la perception personnelle de Hegarty. Salomé Voegelin base ses recherches uniquement sur sa propre perception et aucune autre, elle en vient à ne juger cette forme d'art que sous l'angle du mal qu'elle ressent en écoutant cette musique : « *Noise pulls my listening down to my feet.* »[82]

82 - VOEGELIN Salomé, op. Cit. p43.

Dans cette même page elle résume l'ensemble de sa position. Il paraît difficile de parler dans son cas de recherches, mais plutôt de jugements -excessifs- sur ce que la musique noise provoque chez l'autre : « *Noise does not have to be loud, but is has to be exclusive: excluding other sounds, creating in sound a bubble against sounds, destroying sonic signifiers and divorcing listening from sense material external to its noise.* »[83]

Il s'agit en fait d'une méconnaissance du genre ou des recherches menées dans ce domaine. Il n'existe pas de divorce entre l'écoute et les matériaux extérieurs, il s'agit parfois d' une mise en confrontation mais qui peut souvent se terminer dans l'éclairage de cet extérieur. La musique noise n'est pas toujours forte. Elle peut aussi jouer sur les dynamiques et sur une composition fine, complexe qui laisse la place a chaque auditeur, sauf ceux qui rejettent tout son-bruit qui ne soit pas « adouci » et surtout qui ne montre pas son vrai visage.
Le rejet de l'autre est aussi une forme de bulle dans laquelle il est facile de s'enfermer, la critique de la musique noise devrait pouvoir montrer un peu plus de rigueur au niveau de la compréhension et de son inscription dans la musique du XXème et XXIème siècle.

A l'inverse, l'éclairage de Hagarty sur la « japanoise » -comme un genre qui vient nous questionner sur l'histoire de ces musiques - amène une position sur la recherche historique plus intéressante et surtout permet à d'autres de construire un échange d'idées plus abouti.

83 - Ibid.

Pour le groupe « bruitiste » Dust Breeders, les liens historiques avec le Japanoise et Merzbow sont essentiels : *« La musique noise est un courant historique qui apparaît au Japon à la fin des années 70 avec des groupes comme Merzbow à Tokyo et Hijokaïdan à Osaka. Pour autant elle dépasse de beaucoup ce cadre géographique et historique, on peut entendre des musiques qu'on pourrait définir comme telles à travers l'Histoire , je pense aux concerts de sirènes d'usines à Saint-Pétersbourg en 1917, aux compositions pour feedback de Max Neuhaus, aux improvisations de Masayuki Takayanagi, etc. Mais pour répondre à la question des genres ça renvoie à la scène bruitiste japonaise. On a plus parlé de musique industrielle pour ces pratiques en occident, peut-être parce qu'on voulait mettre l'accent sur le contenu politique. Le bruit existe depuis les origines dans la musique, que ça soit dans la musique de gamelan (Bali), la musique de biwa … il suffit de relire les commentaires et la perception des musiques non-occidentales des musicologues du début du XXème siècle pour s'en rendre compte. Comme nous l'a montré John Cage avec « Silence » tout peut-être bruit ou musique, c'est notre façon individuelle et sociale d'écouter un son qui nous le fait entendre comme bruit ou musique. »*[84]

84 - Dust Breeders, entretiens d’artistes, annexe, 2016, p421.

Dust Breeders – performance au festival Bruitisme, Maxeville, 2013

Même si les Dust Breeders font référence aux courants futuristes, nous avons, ici, aussi un point de vue centré sur l'activité et les pratiques du bruit au Japon. Les Dust Breeders utilisent le feedback et le bruit comme forme de composition à travers des improvisations où la seule direction est de jouer le plus fort possible et d'arriver à une sorte d'extase physique du son. Ce qui représente une forme de malentendu historique, se résume à la fois dans une pratique et une façon de voir l'histoire liée à cette utilisation du bruit.

Nous en arrivons à l'influence : en 1917, « l'Art des bruits » de Russolo parle déjà de bruit. Par la suite toute une lignée d'artistes, bien avant les années 1970, se retrouve dans cette question de la saturation des sons et des formes de bruits blancs ou de volumes. Ce qui intéresse autant les artistes que les chercheurs universitaires, dans le japanoise (courant de la musique noise issus du japon), c'est

l'approche non-occidentale du noise par des artistes utilisant des méthodes de composition, d'improvisation ou de vision de la musique radicalement différente de celles utilisées en occident. Si la musique de Merzbow, de Hijokaïdan ou de Masonna est largement influencée par des compositeurs et musiciens européens ou originaires des USA, leur façon de se réapproprier cette forme de création ne peut-être réduit à une seule approche de destruction sonore ou de nihilisme musical. Comme le rappelle Yasunao Tone, c'est une vision qui peut tout aussi bien envisager la philosophie même de production des sons et un rapport à l'écriture, à l'aléatoire ou à la combinaison selon des principes méditatifs ou spirituels. Un fait qui a aussi inspiré d'autres artistes tels que John Cage, Luigi Russolo ou Vivenza, chacun en leurs termes.

Sur la référence de Merzbow comme origine du Noise ou comme son représentant majeur, le point de vue du compositeur Kasper T. Toeplitz rejoint celui des Dust Breeders notamment sur le flou que représente le genre et les difficultés à définir les différences entre noise, bruit, utilisation du bruit et penser du son-bruit ou du noise comme bruit.

Toeplitz explique que Merzbow *« fait clairement partie de la première génération des musiciens noise, et peut parfaitement servir de pointeur vers le « japanoise » ; sa persistance dans la durée en fait facilement une icône, alors que CCCC n'est plus, qu' Aube est décédé, que Furudate ne fait plus grand chose, pas plus que Masonna – et je ne suis pas sûr que KKNull et/ou Haino soient des musiciens « noise » (en tout cas pas uniquement). Bien évidemment ça gomme l'apport*

US au noise (l'Europe n'y est venue que plus tard, longtemps le noise c'était USA vs Japon), mais.... Historiquement donc ça se tient (sans être parfait). Mais ce qui ajoute un (bon) point à cette démarche c'est qu'avec Merzbow nous débordons du monde uniquement musical pour aborder le monde de l'Art – souvent Merzbow a joué dans des galeries, là où nombre de ses collègues étaient cantonnés aux petits clubs – et cette ouverture extra-musicale est importante, ne serait-ce (mais pas uniquement) parce qu'elle a servi à considérer le noise autrement.

La réponse à l'attaque habituelle de « l'académie » qui disait (dit encore ?) que « ce n'est pas de la musique » a été légitimée : ben non, c'est de l'art, s'exprimant par du sonore – après tout comment placer la « symphonie Monoton » de Yves Klein autrement que art, mais manipulant du son ? Donc le passage via le milieu de l'art permet d'offrir une légitimité à la musique noise. De même, dans les années plus récentes, Merzbow, tout en n'adaptant pas sa musique, se retrouve également à jouer dans des festivals de musique « contemporaine » ; c'est bien, et c'est heureux – et un peu pour les mêmes raisons. Alors oui, bien évidemment ce n'est pas tout le noise, ce n'est pas la seule façon d'en faire, mais ça reste un personnage important du noise et une influence incontournable (et, anecdote personnelle, lorsque le musicologue Pierre Albert Castanet - auteur de « Quand le sonore cherche noise » et « Tout est bruit pour qui a peur », donc des (timides) tentatives de la part du monde de la musique « officielle » de penser le bruit comme son musical - présentait ses ouvrages au CDMC (Centre de Documentation de la Musique Contemporaine) je lui demandais comment il pouvait, durant une « journée d'étude » entière, parler de noise sans citer Merzbow,

sa gêne était évidente – et celle-ci n'aurait pas eu lieu parlant de n'importe quel autre musicien noise – c'est dire la stature particulière de Merzbow) »[85]

Cette dernière partie nous amène à penser que nous sommes face à un problème sans fin sur la définition du genre : cela rappelle des questionnements similaires posés par les propositions de Pierre Schaeffer sur la définition d'une nouvelle musique qui finalement a donné naissance à de multiples musiques : expérimentales, électroacoustiques, concrètes, acousmatiques...etc.
L'approche de l'histoire par des artistes qui pratiquent ou utilisent ce genre dans leurs recherches nous conduit à évoquer ce que Michel de Certeau appelle les « miroirs de l'histoire », c'est à dire le rapport de l'écriture au renversement des pratiques, à une réécriture de ce qui se fait.

Ainsi De Certeau explique que : *« L'écriture en miroir est sérieuse à cause de ce qu'elle fait – dire autre chose par le renversement du codes des pratiques -; elle est illusoire seulement dans la mesure où, faute de savoir ce qu'elle fait, on identifierait son secret à ce qu'elle met dans le langage et non à ce qu'elle en soustrait. »*[86]

Les règles de l'écriture sont différentes de celle de la pratique et en ce sens, l'écriture d'une histoire peut dire autre chose que ce qui est dit dans une pratique quelle qu'elle soit. L'écriture a sa propre logique qui diffère d'une réalité pratique se confrontant à une recherche interminable. Le texte lui, nous dit De Certeau, « doit avoir une fin ».

85 - T. TOEPLITZ Kasper, entretiens d'artistes, annexe, 2016, p491.
86 - DE CERTEAU Michel, *L'écriture de l'histoire*, Ed. Gallimard, Paris 1975, p121.

C’est exactement ce qui se joue sur l’écriture de l’histoire du bruit et du noise, c’est une différentiation entre l’écriture et sa pratique. C’est pour cela que la consultation des artistes et des compositeurs qui utilisent du bruit ou participent d’une manière ou d’une autre au courant noise est apparu indispensable pour connaître leur point de vue sur le sujet.

Le receuil de ce questionnement et des avis des uns et des autres montre qu’ils ont tous un lien avec les artistes et les histoires précédemment cités. Mais rien ne s’est constitué de maniére linéaire. Leurs points de vue représentent une pratique toujours en train de s’écrire et ne se réclament pas d’une seule origine.

De Certeau nous explique, toujours, que l’écriture représente une « servitude » dans le sens où : *« La fondation d’un espace textuel entraîne une série de distorsions par rapport aux procédures de l’analyse. Avec le discours, semble s’imposer une loi contraire aux règles de la pratique. »*[87]
De fait, au delà de l’écriture d’une histoire, ce qui nous intéresse dans ces pratiques sonores et musicales c’est bien ce qui s’y joue. Quelles en sont les modalités, de quoi nous parlent-elles ? Mais aussi comment s’inscrivent-elle dans leur quotidien, dans la musique de façon plus globale ou comment représentent-elles aujourd’hui une forme d’art plastique en soi, une sculpture de l’espace par la transformation forte de ses propriétés physiques, acoustiques et sociales.

87 - DE CERTEAU Michel, op. Cit. p120.

3.5. La puissance sonore et les qualités saturées du son

> « [...]dès qu'on accède au vrai, c'est à dire à l'invisible, il semble plutôt que les hommes habitent chacun leur îlot, sans qu'il y ait de l'un à l'autre transition, et l'on s'étonnerait plutôt qu'ils s'accordent quelquefois sur quoi ce ce soit »[88]

Dans le cadre des recherches de Merleau-Ponty et au delà de la question de la vérité, il est intéressant de constater qu'elle se présente sous la forme d'une multiplicité de malentendus : les humains ne sont pas d'accord dans leurs recherches sur le contenu de cette vérité. Nous nuançons délibérément les idées de l'invisible produites par Merleau-Ponty qui divise les points de vue. En un sens le son et ses perceptions pourraient-être englobés dans cet invisible, le son constitue cette matière qui n'est pas directement palpable et qui pourtant nous habite en amont de notre perception primaire du monde, le son est cette chose difficile à maîtriser qui nous touche chacun de manière différente et crée des relations qui ne sont pas toujours clairement définies, faisant appel à des perceptions autres et non-conditionnées.

Dans le courant bruitiste et la musique noise, l'utilisation des volumes et de la dynamique est une donnée essentielle. Il ne s'agit pas seulement de faire mal, de créer un rapport de violence mais d'être au plus juste d'une réalité ; il s'agit en fait de refléter et de dépasser comme le dit Heidegger « l'étant » et de rendre une forme qui inclut en elle une commune présence des choses.

88 - MERLEAU-PONTY Maurice, *Oeuvres, Vers une nouvelle ontologie, le visible et l'invisible*, Ed. Gallimard, Quarto, Paris, 1064, p1649.

3.6. le rapport du volume, du corps, de l'écoute et de l'espace

> « Because the physics of sound is complex, transmission includes such processes as reflection, dispersion, refraction, absorption, and so on, all of which depend on the acoustic properties of the space. When arriving at the inner ear, sound waves are converted to neurological signals that are processed by the brain; the external world is connected to inner consciousness. » [89]

Cette question des volumes sonores, si elle est quantifiable dans ce que l'on appelle les mesures en décibel, est loin de représenter l'impact que ceux-ci peuvent avoir sur notre « conscience intérieure » (inner consciousness). Si nous avons créé des outils pour mesurer les volumes sonores qui nous permettent de vérifier précisément la puissance d'un son, nous n'avons en revanche pas inventé de techniques pour comprendre la façon dont nous réagissons face à un son et à son volume. Disons qu'il existe des sciences comme la psychanalyse, qui cherchent et tentent de comprendre la conscience intérieure, l'inconscient, l'esprit de façon plus large. Il ne s'agit pas de mettre en œuvre un outil de comparaison entre la création d'une technique de mesure du son et les sciences de compréhension de l'esprit humain dans le domaine du sonore. Il s'agirait plutôt de révéler en quoi le bruit et la musique noise ne provoquent pas chez l'être humain juste un effet de violence, mais, au contraire, que le

89 - BLESSER Barry and SALTER Linda-Ruth, Spaces Speaks, are you listening ?, The MIT press, Boston, 2009, p12.

bruit et le noise révèlent aussi de nombreuses façons d'écouter, de ressentir et de vivre le monde qui nous entoure.
Au delà des témoignages personnels de nombreux théoriciens, qu'ils soient pour ou contre (Salomé Voegelin, Paul Hegarty, Rafael Sarpa, Murray Schaeffer…), il faut replacer l'écoute du bruit dans un contexte multiple. Le bruit existe partout sous différentes occurrences. Il vit à la fois comme un élément qui informe : l'orage à venir, le train qui s'arrête, l'avion qui passe, le ressac de la mer ou bien le vent dans les arbres, c'est à dire que nous pouvons relier le bruit à sa source et sa condition d'exécution. Si John Cage parle des bruits extérieurs à la musique comme composition musicale en tant que telle, c'est qu'il met au centre de la composition musicale celui qui écoute. Ce changement de paradigme est une clef nécessaire à la compréhension de la place du bruit dans la musique. Les musiques noise et bruitiste ne sont pas utilisées pour choquer mais représentent des formes musicales à part entière au même titre que la musique indienne classique, celle des Pygmées et certaines formes de la musique occidentale comme la musique baroque ou dodécaphonique. En effet, de nombreux artistes utilisent le bruit dans leur création ou participent du mouvement du noise car ils sont passionnés par ce qu'ils produisent et sont, en général, de grands mélomanes du genre.

Au coeur de la musique des Dust Breeders il y a *« L'idée de jouer le plus fort possible sans se poser de questions techniques, compositionnelles et de suivre le son lui-même. On a une fascination pour le feedback et au-delà pour le « bruit » si on considère un bruit comme un son fort, saturé, abstrait, dérangeant. On se laisse*

immerger, déborder par notre son. On est plus dans une approche de la performance que musicale, à la recherche de l'extase comme dans les musiques psychédéliques ou le free-jazz. »[90]

Dans le cas des Dust Breeders, par exemple, cette recherche de l'extase représente de plus larges courants musicaux qui peuvent être autant populaires que très pointus : elle représente une des façons de produire et d'apprécier ce type de sonorités. Forcément liées à la puissance sonore, l'émerveillement, la béatitude, le ravissement ne sont pas propres à la musique noise mais bien plus probablement à l'ensemble des musiques amplifiées ou utilisant l'amplification comme écriture de l'espace. La question du son comme écriture de l'espace sera abordée ultérieurement. Mais il s'agit aussi de bien analyser cette question du plaisir que les musiciens et compositeurs entretiennent avec la puissance sonore et plus largement le bruit. Dans la plupart des cas, les artistes proposent une musique qui se détermine par des façons d'interagir avec un ou des instruments, des types de sons, des façons totalement libres ou totalement écrites d'organiser ces sons et enfin une manière de traiter l'espace, que ce soit dans son écoute la plus concentrée comme dans son oblitération temporaire : Il n'existe pas de contradiction entre toutes ces façons de faire : elles représentent simplement la pluralité des pratiques qui sont à l'œuvre sur le terrain musical et artistique.

Dans le cas du musicien « Ilios », le noise représente pour lui, une catharsis qui tente justement de contrecarrer la pensée, dans un instant, pour laisser la place à toute la puissance musicale avec sa

90 - DUST BREEDERS, entretiens d'artistes, annexe, 2016, p424.

propre identité et sa réception dans une écoute forcée. Il ne faut bien entendu pas oublier que le public n'est pas obligé d'aller écouter un concert d'Ilios ni de rester s'il n'apprécie pas.

Ilios explique que pour lui : « *Noise -the way i perceive it, and not just some non-organised sounds- usually requires amplification, high volumes, (usually as much as possible conserving a quality). Saturation can be valuable if it is used to define a cathartic situation. Catharsis can come from many sources, one of them can be through a very loud designed sound that -if measured correctly along time- can wipe thoughts and create sentiments through its own physical power.* »[91]

Ilios propose de voir la recherche sonore autour du bruit comme une exploration des possibilités physiques que peuvent offrir l'amplification. La question du volume se joue ici du corps et de l'espace. La musique créée une nouvelle façon de percevoir qui ne tente pas de faire plaisir à l'oreille mais plutôt d'explorer des capacités physiologiques.
C'est de cet effet physique dont il est question dans la musique noise. Un rapport de saturation de l'espace existe avec les ressentis du son par le corps. Les artistes cherchent à approfondir l'énergie musicale et la réception par l'ensemble du corps humain : l'oreille n'est plus l'élément central : le ventre, les pieds, la tête deviennent sensibles. Certaines fréquences agissent sur certaines parties du corps. Par exemple : les infra basses (fréquences en dessous des 100hz environ, spectre très grave du son) agissent sur les parties basses du corps

91 - ILIOS, entretiens d'artistes, annexe, 2016, p436.

comme le bas ventre et les jambes, les fréquences très hautes (suraiguës) agissent sur la partie haute de la tête, le front devient un réflecteur du son.

Il ne s'agit plus de créer du son pour une écoute, ou pour une musique en soi mais pour donner à vivre une expérience totale, une immersion dans le son. La musique noise provoque à travers l'utilisation de volumes forts et d'une saturation du son une « catharsis » sonore comme le dit Ilios proposant au public d'écouter au delà de l'oreille.

Romain Perrot, lui, nous explique sur l'expérience immersive du son : *« J'aime que la diffusion de mon mur soit forte afin qu'elle remplisse l'espace. Je ne fais que diffuser, sans geste ni interaction ou improvisation. La présence du mur, dans l'immobilité, est l'importance. »*[92]

Certains artistes, comme Vomir, visent juste le fait de remplir l'espace, l'écoute n'est plus importante, nous passons dans un objet plastique, une sculpture sonore. Cette question de la plasticité du son pose problème à une certaine histoire de la musique car elle ouvre les frontières poreuses entre musique et visuel. s'il est peu important, en soi, de savoir s'il s'agit de musique ou de sculpture, nous sommes, tout d'abord, confronté à une recherche artistique qui propose des approches créatrices aux positionnements forts. En un sens, la musique n'est plus attachée à son origine comme dans la musique concrète mais s'intègre à un espace de diffusion qui n'est plus seulement de l'ordre du concert, de la projection ou de la seule écoute de la musique. Aujourd'hui ces nouvelles formes s'attachent

92 - PERROT Romain (Vomir), entretiens d'artistes, annexe, 2016, p439.

aussi à remettre en question leurs origines, la façon dont elles sont produites et cherchent à présenter des questionnements qui leur sont propres.

> *« Le « Message » d'un médium ou d'une technologie, c'est le changement d'échelle, de rythme ou de modèle qu'il provoque dans les affaires humaines. Le chemin de fer n'a pas apporté le mouvement, le transport, la roue ni la route aux hommes, mais il a accéléré et amplifié l'échelle des fonctions humaines existantes, créé de nouvelles formes de villes et de nouveaux modes de travail et de loisir. »*[93]

Ce n'est pas la musique noise qui change le rapport à la puissance sonore ou à la saturation. L'accélération et l'apparition de cette musique sont nées d'un ensemble de facteurs dont l'amplification et la surpuissance électrique mais aussi de l'industrialisation à outrance et le changement dans les modes de production de nos sociétés. Le bruit est devenu un élément continu et présent au quotidien dans nos vies, ce n'est pas un élément qui appartient à la musique noise ou bruitiste, cela participe d'un commun et d'un changement dans la façon de vivre notre environnement. La musique noise est un reflet et une transcendance de ces éléments constitutifs du monde actuel.
Si d'un point de vue théorique, il est aisé de pointer du doigt la musique noise comme étant un problème dans la création musicale actuelle, il est en revanche moins facile de comprendre en quoi elle nous questionne sur les parties essentielles qui nous constituent aujourd'hui en tant que société. L'origine du problème, nous pouvons le comprendre, est issu de la mécanisation de notre industrie et des moyens de production, mais la tâche est plus ardue quand il s'agit

93 - MC LUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias*, Seuil, Paris, 1968, p26.

d'en comprendre les effets, notamment si nous prenons un échelle de construction d'un nouveau milieu sonore qui se déroule sur environ deux siècles nous explique Murray Schaefer. Le premier pays à s'industrialiser est l'Angleterre "entre 1780 et 1840" :

> *« La révolution industrielle a propagé une multitude de sons nouveaux aux conséquences parfois désastreuses pour l'homme et la nature, dont ils masquaient souvent les propres sons. Le phénomène entre dans sa deuxième phase avec la révolution électrique et les moyens qu'elle donne de mettre en boîte les sons et de les envoyer, dans le temps et dans l'espace, mener des existences schizophones, amplifiées et multiples. »*[94]

3.7. la saturation du son et l'écrasement des fréquences

La saturation du son, le son écrasé est devenue une exagération du système d'amplification mais il n'est pas en contradiction avec la musique de façon plus large et surtout l'histoire de la musique au delà de l'histoire occidentale. Salir le son (saturer la sonorité des instruments) chez les pygmées est une façon de rendre la musique plus humaine, de lui donner un caractère « vivant ». Dans la saturation de la musique noise existe une volonté de rendre humain une monstruosité des technologies humaines : l'amplification, cette possibilité de rendre un son surpuissant et d'en décupler sa force de projection.

Toeplitz nous explique que pour lui : *« la saturation, sous ses formes les plus diverses (que ce soit des pédales d'effets, des traitements*

94 - SCHAFER Murray, *Le paysage sonore*, Wildproject, Domaine Sauvage, France, 1977, p.115.

numériques ou l'origine même de la synthèse, c'est à dire la distorsion comme élément premier, avant même un autre son) c'est bien évidemment un sujet qui m'accompagne depuis le jour premier de ma vie de musicien, et un sujet toujours de premier plan (ma toute dernière composition, AMAS de janvier 2017, n'est pratiquement bâtie que sur la distorsion provenant de la modulation de fréquences). La distorsion c'est la vie du son, pour reprendre la formule de Dror Feiler, c'est le son avant qu'il ne soit castré pour devenir musique. »[95]

Kasper Toeplitz parle d'étapes dans la construction avant la castration pour devenir musique., Dans cette formule se situe toute une vision de la musique qui propose de repenser le champ musical sous l'angle de la vie. Est-ce à dire que la musique occidentale, écrite et tempérée est une forme de mort des sons ?

Nous constatons une dichotomie entre la musique qui utilise les notations classiques qui représentent une certaine forme de pureté du son ; la représentation du son dans ce cas, équivaut à 440hz, une fréquence pure ; auparavant la musique baroque et ancienne était jouée à 446hz mais cela importe peu car ce qui compte c'est que les notes soient jouées parfaitement, permettant ainsi de construire un système basé sur l'harmonie et l'organisation de tonalités pures selon certains critères attachés à certaines époques.

Il existe des façons de composer propres à chacun des genres qu'ils soient classiques ou baroques, dodécaphoniques et contemporains. De nombreux musiciens et compositeurs depuis Luigi Russolo au début du XXe siècle souhaitent changer ce rapport aux sons et à la

95 - T. TOEPLITZ Kasper, Interviews d'artistes, annexe, 2016, p489.

pureté des sons. Russolo utilise des percussions comme base de ses machines à bruit.

Edgard Varèse également renforce la notation et la présence des percussions dans sa musique pour en arriver à une écriture électronique et électroacoustique.

La saturation du son représente un engouement primordial dans la création musicale d'aujourd'hui et cette façon de traiter les sons nous ramène à l'essence même de la musique, de son rapport au monde et à l'enchantement de son environnement. Ce rapport à la musique ne correspond plus à une époque de florilèges liés à l'aristocratie pré-industrielle organisée autour des cours, des rois et des reines qui se devaient de représenter une certaine classe utilisant certains codes culturels dont la musique faisaient partie. De même avant l'ère industrielle et les possibilités d'enregistrement, les esthétiques avaient tendance à évoluer lentement, prises sous le joug d'une monarchie de la musique. Un découpage fort, qui a survécu jusqu'à nos jours, entre la musique savante et la musique populaire régnait en maître.

En France ce découpage a fait longtemps office de jugement vis à vis de certaines musiques qui évoluent entre et dépassent les carcans issus de la musique classique et de l'aristocratie pré-révolutionnaire. Nous esquissons ce lien historique, même s'il n'est pas notre propos, pour éclairer notre rapport aux sons purs versus des sons saturés. De facto les musiciens ne vivent plus à l'heure actuelle, pour la plupart, dans cette dichotomie. Ils utilisent des sons aux fréquences pures, voire même très précises (comparées aux notes) et des sons saturés, bruiteux ou écrasés comme un signal carré peut en produire. Le son

étant représenté sous formes d'ondes sinusoïdales, les ondes carrées représentent un écrasement du son.

> *« L'exactitude est toujours trompeuse. La notation et les aspects graphiques des partitions sont devenus plus importants que le son de la musique elle-même. La fonction originelle de la notation était d'aider les musiciens à s'orienter eux-mêmes durant la performance. Longtemps, jusqu'à l'époque baroque, la notation était un système relativement libre d'enchaînements et d'indications générales à destination des musiciens pour qu'ils ne se perdent pas eux-mêmes durant la performance. La notation quittait l'espace pour l'imagination. Avec le temps, la notation devient de plus en plus orthodoxe, quelque chose comme une substitution de l'énergie du son par l'énergie des signes sur le papier. L'histoire de la musique occidentale peut-être perçue comme l'histoire d'une dégénérescence , et son mal est d'essence graphique. Il en est ressorti des constructions dogmatiques pour l'œil et pour l'entendement, des petits jeux intellectuels qui n'ont rien à voir avec la réalité du son. »*[96]

Pour Zbigniew Karkowski, le problème est la représentation graphique des sons, de notre avis, l'écriture a permis surtout de cloisonner le musical à un type de sons. La représentation du son est limitée par rapport aux possibilités du son lui-même, il ne s'agit pas du même médium. La représentation ne peut-être qu'un substitut qui rabaisse le son à sa graphie. Dans sa critique, Karkowski explique aussi en quoi l'écriture était à la base un élément de support et d'aide pour le musicien et non pas le cœur principal de la réalisation musicale.

96 - KARKOWSKI Zbigniew, *Physiques Sonores, Van Dieren éditeur*, Collection Rip on/off, Paris 2008, p16-17.

Les musiciens de Dust Breeders montrent comment : « *Dans les saturations beaucoup de choses se passent qu'on ne contrôle pas vraiment, des fantômes harmoniques, des trucs magiques apparaissent. C'est ce qui nous plaît : ces rencontres avec le hasard et ses propres beautés.* »[97]

Ce que dit très bien le groupe Dust Breeders c'est le lien entre saturation et contrôle : les musiciens ne maîtrisent plus très bien ce qui se passe quand le son est saturé. Une énergie fantomatique anime les sons et ouvre de nouvelles portes à l'interprétation. C'est la peur de perdre le contrôle qui a motivé le renforcement de l'écriture musicale ; tout d'abord le compositeur est érigé comme un être tout puissant, une copie de la hiérarchie royale. Ensuite les interprètes ne peuvent être coauteurs de l'œuvre. Cela interdit à un individu de rayonner dans la mise en musique de l'œuvre. De même cette notion de coauteur et la possibilité que la musique puisse changer de direction pendant une performance, en fonction de certaines décisions du musicien ne peut se concevoir dans un système d'organisation pyramidale où la musique est au service d'une minorité aristocratique. Quand la musique commence à se libérer elle intègre directement le son saturé et bruiteux issu des percussions, transformant par cet acte le rapport à l'harmonie, à l'écriture et à son interprétation.

Cette position réactionnaire perdure en France, dans sa difficulté à se séparer d'une certaine histoire hégémonique, au delà de Pierre Boulez

97 - DUST BREEDERS, entretiens d'artistes, annexe, 2016, p424.

qui tente de conserver ce rapport hiérarchique à la musique, à la démesure de sa soif de pouvoir, et qui nous explique, je cite : *« Qui fait usage du bruit sans appel à une mise en condition hiérarchique, aboutit également à l'anecdotique, même involontairement, par référence à la réalité »*[98]

Toute la vie musicale, d'entreprise culturelle et d'éducation de Pierre Boulez est positionnée sous cet angle de la conservation d'une hiérarchie musicale héritée d'un régime monarchique. La saturation reste toujours un élément perturbateur dans ces conditions. Les événements politiques et subversifs contenus dans ce traitement du son réside dans la perte de contrôle du compositeur ou du musicien, dans le fait que le son puisse échapper à ce moment là à celui qui l'écrit ou le produit. Avec le bruit nous devenons ainsi spectateur d'une réalité sonore qui nous dépasse.

98 - BOULEZ Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Gallimard, Paris, 1963, p19.

3.8. la recherche du bruit et l'altération du réel

La création sonore et musicale qui utilise le bruit comme une de ses composantes d'écriture et de contenu propose une vision du monde qui s'appuie sur le réel et non un découpage entre écriture et son.
Le bruit est présent tout autour de nous, comme le rappelle si bien Murray R. Schafer : « *Les bruits de la vie industrielle l'ont emporté sur ceux de la nature.* »[99]

En effet l'augmentation de la puissance sonore et du bruit industriel crée de nouvelles écoutes et de nouvelles musiques. Dans le cas de Schafer il oppose bruit de la ville et bruit de la nature, même si l'homme provient de la nature. Il en décuple les forces sonores à travers son exploitation. L'industrie et la mécanisation sont une accélération humaine de l'extraction énergétique de la nature, le son de cet abus d'un environnement primaire devient l'élément central constitutif de notre milieu.

Le rapport à l'électrification par exemple est vécue comme l'explique Marshall Mc Luhan comme : *« l'élimination des spécialisations fragmentaires de la forme et de la fonction qui sont l'héritage de l'alphabet, de l'imprimerie et de la mécanisation et que nous avons longtemps acceptées comme naturelles. »*[100]

99 - SCHAFER R. Murray, *Le paysage sonore*, Wildproject, Domaine Sauvage, France, 1977, p119.
100 - MC LUHAN Marshall, op. Cit. p317

La recherche du bruit se projette dans cette relation entre le son et son contexte, entre la production musicale et le milieu qui devient une source d'inspiration. Le compositeur ou le musicien ne construit pas une musique sans relation à ce qui le constitue, que ce soit des influences d'ordre purement musicales ou ce qui l'habite et le passionne autour de lui. Comme pour Russolo, le bruit est une altération du réel dans le sens où elle en provient mais le transforme quand il devient une production humaine. Le ressac de la mer, le passage d'une voiture et certaines musiques noise ont en commun le bruit blanc qui les caractéristique chacun à leur façon à notre oreille.
Ce sont des exemples qui existent par centaines dans notre environnement, la musique n'est pas un élément séparé, elle se déroule à partir des événements qui la composent, ces éléments sont fondamentalement hétérogènes et représentent une multitude de sources parcellaires qui tendent à s'unifier dans le son.

> *« Le monde des sons est essentiellement un champ unitaire de relations instantanées qui ressemblent étroitement, en cela, au monde des ondes électromagnétiques. »* [101]

Cela explique pour lui la relation évidente que ce médium entretient avec l'enregistrement (le phonographe pour les origines) et la radio (ondes). Les ondes électromagnétiques sont un phénomène qui dépasse la production humaine, au delà de la terre qui est constituée d'un champ électromagnétique, l'univers lui-même transmet des ondes électromagnétiques qui traversent l'espace. La transmission et

101 - MC LUHAN Marshall, op. Cit. p305

la reproduction du son utilise le même procédé et le même phénomène qui participe de la complexité de notre univers.

Douglas Kahn nous explique *« comment les sphères des technologies de la télécommunication comme le télégraphe, le téléphone et les outils sans fil utilise des énergies qui nous environnent et reçoivent des signaux de sources terrestres et extra-terrestres. »*[102]

La recherche du bruit est à la fois recherche d'une musicalité mais aussi recherche de l'origine de l'univers.
Si nous faisons la distinction au niveau scientifique du phénomène électromagnétique entre propriétés physiques et élaboration des théories de constitution et de fonctionnement de l'univers, notre positionnement dans le champ artistique réside dans la mise en relation de l'ensemble de ces éléments par la production d'une œuvre, d'un questionnement sensible et d'une recherche de la vérité comme l'écrit Martin Heidegger : *« L'œuvre d'art ouvre à sa guise l'être de l'étant. L'ouverture, c'est à dire la vérité de l'étant adviennent dans l'œuvre »*[103].

Il ne s'agit pas de savoir qui produit de la vérité - la science ou l'art - ou de jouer le jeu des divisions mais plutôt de comprendre ce qui dans l'art, le son, la musique tente, par la création d'œuvres bruitistes, de proposer une lecture du réel. L'itération et le jeu avec ce réel n'est pas en contradiction avec l'existence d'une réalité en soi, ce

102 - KAHN Douglas, *Earth Sound Earth Signal,* University of California Press, London, 2013, p1.
103 - HEIGEGGER Martin, *Chemins qui mènent nulle part*, Gallimard, Paris, 1962, p41.

processus se place plutôt dans une discussion et l’élaboration de théories sur le fonctionnement des éléments naturels. Ce n’est pas tant une théorisation directe des concepts proposés par la physique théorique, qui nous intéresse ici, mais plutôt l’utilisation, dans une métaphore, une transcendance, un dépassement, de l’observation ou de la reproduction dans le champ de l’art.

II. Performances sur internet, les nouvelles formes d'orchestration et de direction collective.

1. les nouvelles formes d'orchestration : GOO, MIMEO, GIASO, SCRATCH ORCHESTRA

Cette partie à été écrite en rapport avec les recherches sur l'orchestre et les nouvelles formes de la musique contemporaine dans le cadre de nos activités artistiques et curatoriales au sein de la structure Apo33 depuis 2002[104]. L'article à été publié en 2003 mais nous en avons produit une révision en décembre 2017. Cette partie de la thèse n'a pas été publié comme telle : une nouvelle version actualisée à donc été produite en relation avec les recherches que nous menons à l'heure actuelle.

APO33 , « L'orchestre au XXIe siècle »[105]

LA QUESTION DE L'ORCHESTRE est intervenue de manière inattendue dans notre pratique artistique. Elle est apparue comme une évidence qui s'impose tout en paraissant dépassée par rapport à nos modes de recherche. La question de l'orchestre resurgit alors que nous tentions d'inscrire notre pratique artistique dans une histoire chronologique.

104 - Nous sommes curateur de la structure depuis 1997, aujourd'hui directeur artistique et artiste-chercheur, nous continuons ces explorations sur l'orchestre.

105 - APO33, « *L'orchestre au XXIe siècle* », Revue Volume, Éditions Mélanie Seteun, Paris, 2003, p43-67 (édité décembre 2017)

Comme si cette histoire, construite dans une certaine tradition musicale nous questionnait à son tour : Que faites vous avec l'orchestre ?

L'orchestre au XXIe siècle est apparu comme une problématique importante à aborder dans le cadre des quatre « rendez-vous des nouvelles musiques contemporaines organisés au cours de l'année 2002 [106]».

Ce projet s'est inscrit à travers des réflexions, des diffusions de performances et de concerts de musique contemporaine et expérimentale. Au fur et à mesure des rendez-vous et du développement de nos recherches, de nos observations et de notre écriture sur les propositions artistiques et les enjeux de leur contenu, le rapport à l'histoire de ces pratiques est devenue un point d'articulation suffisant pour en expliquer l'évolution dans nos recherches.
Le développement sur la musique que nous menions depuis plusieurs années s'est complexifié avec l'intégration de nouveaux média et les expérimentations plastiques croisées avec des débats théoriques de plus en plus percutants.
Dans le cadre des nos travaux au sein d'Apo33, nous avons, depuis la fin des années 1990, créé plusieurs types d'orchestre et d'ensembles qui ont chacun leur spécificité. En 1999, nous avions souhaité expérimenter un orchestre de musique improvisée dans la lignée

106 - Événements programmés pendant une année par l'association Apo33 dans le cadre de ses activités curatoriales avec le Musée des Beaux-Arts de Nantes comme partenaire.

d’ensembles tel que le Spontaneous Music Ensemble, AMM, Scratch Orchestra et d’autres plus récents comme Soixante étages ou MIMEO.

OCEPHALE[107] était composé d’un ensemble de musiciens de la communauté nantaise des scènes jazz, rock, classique ou de musique électronique et contemporaine. L’orchestre organisé comme un collectif a souhaité développer une approche totalement libre de la musique avec un noyau régulier de musiciens. L’orchestre était ouvert à de nombreux artistes n’ayant pas d’expérience dans le champ de l’expérimentation musicale et sonore, mais aussi à des créateurs chevronnés du genre comme : Hughes Germain, Urs Leimgruber, ErikM, Jérome Noetinger.
Les sessions de l’orchestre étaient le lieu d’expériences communes d'exploration d'un « nouveau » rapport au son et à l'espace.
Dans le cadre d’une collaboration avec le compositeur de musique concrète Hughes Germain, chacun des musiciens de l’orchestre improvisé jouait en solo dans des salles séparées, chacun des performeurs était amplifié, mixé et orchestré par Germain qui rediffusait l’ensemble vers des hauts-parleurs où se trouvait le public. « Vision Machine »[108] était donc une performance orchestrale d’un type nouveau où les musiciens avaient un rapport de confiance avec le compositeur, non plus comme unité géographique mais comme ensemble sonore. La musique électro-acoustique prenait d’autant plus

107 - Les musiciens réguliers de l’ensemble Océphale : Jean Chevalier (percussions, machines électroniques), Julien Ottavi (voix, percussions, ordinateur), Christophe Havard (saxophone, objets), Emmanuel Leduc (machines), Anthony Taillard (guitare préparée), John Morin (platines, machines), Basile Ferriot (percussions, machine), Carine Léquyer (contrebasse/objets ou harpe classique/objets), et d'autres intervenants ponctuels.

108 - OCÉPHALE et GERMAIN Hughes, *Vision Machine*, 2000, Nantes, Fibrr Records https://archive.org/details/Ocephale/ocephale_hughes_germain_vision_machine_2000.wav – consulté le 21/01/2018.

sens que le matériel sonore du compositeur se fabriquait en direct, le rapport d'enregistrement disparaît et laisse place à de nouvelles relations entre la production orchestrale, la composition sonore et la diffusion publique.

Cette nouvelle façon de construire les œuvres au sein de nos différents ensembles et orchestres nous a incités à rechercher les liens historiques avec les artistes des pratiques intermédia, des futuristes à Dada en passant par Fluxus, John Cage et de nombreux autres. A travers l'élaboration de cette histoire et la recherche de filiations de nos pratiques, de nouveaux champs de recherche se sont ouverts à nous.

> *« un champ d'exploration qui remet en question les découpages et territoires qui délimitent et organisent le champ des pratiques artistiques entre elles, mais aussi dans leurs rapports aux autres formes de pratiques, que ce soit les pratiques scientifiques ou les pratiques quotidiennes. »*[109]

Des croisements s'opèrent entre différents domaines : l'orchestre n'est plus l'outil du compositeur mais devient un lieu d'interaction sociale au-delà du musicien. Pour la musique, elle ne rentre plus dans les critères esthétiques soutenus par les orchestres classiques mais correspond à de nouvelles formes de diffusion et d'écoute. Il faudra beaucoup de temps pour que les formes orchestrales évoluent, leurs institutions étant devenues les églises du conservatisme passéiste, refusant toute avancée réelle. C'est ainsi que Pierre Schaeffer nous dit que *« L'orchestre n'a qu'à suivre et se plier aux sévères missions*

109 - APO33, « *L'orchestre au XXIe siècle* », Revue Volume, Editions Mélanie Seteun, Paris, 2003, p.43-67 (édité décembre 2017)

qu'on lui impose. Le public aussi. Une musique nouvelle n'est pas faite pour plaire, ni pour émouvoir, ni pour être comprise d'emblée. Elle sera peu à peu comprise, par l'apprentissage du langage ainsi forgé. »[110]

Depuis le début du XXème siècle, avec une accélération vers les années 60, le monde musical a connu de nombreuses expérimentations dans le champ de la musique qui ont transformé les formes d'écritures traditionnelles en des formes de construction musicales plus axées sur le collectif que sur l'individu maître d'une chaîne : avec le compositeur-orchestre-instrument, la forme de l'ensemble change de perspective. Le jazz a modifié les rapports à l'improvisation ; le rock apporte la spontanéité de l'instrument. Ainsi l'improvisation totale découle naturellement de ces formes plus populaires . Mais le type d'écriture se métamorphose également pour se diriger vers des symboles moins contraignants ou plus ouverts. L'écriture graphique ou l'orchestration passent aussi par des formes de dispositifs techniques, électroniques et informatiques.

Comme le dit Cornelius Cardew : « *La notation est une façon de faire bouger le gens, comme une agression ou un argument persuasif.* »[111]
Chez Cardew se décèle un double mouvement de l'écriture graphique vers le processus collectif et vice versa ; mais l'artiste est également conscient de la limite de l'écriture musicale qu'elle soit ou non graphique.

110 - SCHAEFFER Pierre, *Traité des Objets musicaux*, Seuil, Paris 1966, p. 21.
111 - CARDEW Cornelius, *Treatise Handbook*, Editions Peters, London, 1971, piii.

Dans les nouvelles formes orchestrales d'aujourd'hui, nous observons une autre façon de travailler le collectif et le commun par une remise en question de l'écriture des outils techniques mais aussi de la production musicale dans un contexte de diffusion.
Si nous devons parler de l'orchestre, il nous faut bien analyser les liens à la tradition de musicale occidentale et plus précisément les ruptures et les changements que nous avons pu y constater.

> *« Aujourd'hui, l'orchestre, tourné vers son passé, s'érige en musée de luxe, en un monument colossal et monolithique que l'impertinence des compositeurs contemporains fait parfois vaciller. Sans que s'effondre l'édifice. »*[112]

Si nous devions faire une comparaison, l'orchestre est le musée de la musique. Il permet de conserver le patrimoine du passé sans remettre en question les architectures et les institutions qui le régissent. L'orchestre et le musée se posent en maîtrise patrimoniale et non pas comme outils de création et d'innovation artistique, sociale et culturelle. L'orchestre classique est par défaut passéiste, comme une vieille pratique qui a du mal à se réactualiser ou à se remettre en question.

Tout d'abord l'orchestre évolue sous trois phases :

L'orchestre de chambre baroque est composé de cordes frottées et d'un clavecin, ce dernier intervient comme soutien harmonique et les

112 - OUVRY-VIAL Brigitte, *La preuve par l'orchestre*, Série Mutations – n°99 – mai 1988, L'orchestre, Des rites et des dieux, Autrement, Paris, 1988, p11.

instruments sont peu nombreux. L'orchestre symphonique ou philharmonique apparaît au XVIIIe siècle. Considéré comme l'orchestre romantique, il intègre de nombreux autres instruments et notamment les cuivres et les percussions. Un orchestre atypique dédié au « peuple » apparaît au moment de la révolution française : l'Orchestre d'Harmonie, il comprend les bois, les cuivres et les percussions.

De façon plus large, l'orchestre et le musée offrent à travers la galerie d'exposition et les concerts, un forme d'autonomisation des champs de l'art, devant leur propre cadre de présentation. Le concert avait lieu historiquement soit dans les cours princières soit dans les églises ou les bars, mariage et fêtes (pour la musique populaire). L'artiste devient une figure qui présente ses œuvres dans un contexte séparé, il n'est plus uniquement reconnu dans ses lieux dédiés. L'espace de concert et celui des expositions deviennent le référent pour les artistes qui construisent leurs œuvres pour ces lieux précis.
Cet acte que l'artiste met en œuvre : la construction et la réappropriation symbolique du geste artistique deviennent des processus invisibles qui disparaissent d'autant plus que la notion de « beau » devient la ligne directrice pour la création artistique. Alors si *« L'art est la mise en œuvre de la vérité »*[113] comme l'exprime Heidegger et que *« La Vérité, par contre, est du domaine de la logique, le Beau étant réservé à l'Esthétique »*[114]. Ainsi toujours selon Heidegger, *« Nous contraignons l'œuvre en un lieu d'anticipation qui ne nous permet plus aucun accès à l'être-oeuvre de l'œuvre »*[115] et en

113 - HEIDEGGER Martin, op. Cit. p41
114 - ibid, p37
115 - ibid, p41

d'autre termes à l'essence de l'œuvre. Le geste disparaît, la pratique artistique devient banale et s'efface en tant que pratique devant une certaine idée du beau.

L'art devient un sujet d'analyse et d'observation coupé de sa réalité et de son essence. Il n'est plus question de vérité mais de construction d'une esthétique qui puisse être montrée dans les cadres du « white cube » ou de la boite noire de la salle de concert. Le champ artistique devient un espace limité où les frontières s'établissent en fonction de schémas préconçus par l'espace lui-même et non plus par une nécessité. L'histoire de l'art participe de la construction de ces frontières et de ces limites, notamment celle de l'esthétique. L'artiste travaille alors avec pour finalité la réception des œuvres par le public et non plus d'un point de vue créatif personnel.

> *« L'ensemble des connaissances qui continuent de se développer actuellement comme pensée du spectacle doit justifier une société sans justification, et se constituer en science générale de la fausse conscience. Elle est entièrement conditionnée par le fait qu'elle ne peut ni ne veut penser sa propre base matérielle dans le système spectaculaire. »*[116]

C'est peut-être aussi à ce savoir sur l'art que répondent d'une certaine manière les ruptures de type avant-gardistes, dans lesquels les artistes, reprenant la parole face à des institutions savantes qui prétendent parler pour eux, réaffirment à travers la création et la mise en œuvre d'autres pratiques que la finalité de la création

116 - DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1992, p188.

artistique ne relève pas nécessairement d'esthétique. Une autre lecture de l'histoire de l'art semble le démontrer.

Les nouvelles formes de pratiques artistiques expérimentales dans la continuité des avant-gardes artistiques se posent comme procédés – à la différence des schémas muséaux et de concert classique – pour une production de nouvelles formes d'écritures et non plus seulement d'objets esthétiques .

Ces nouveaux usages artistiques, comme les arts expérimentaux plus largement, font mieux comprendre les dispositifs de représentation et les processus qui s'y jouent, et permettent de rejouer les conditions de mise à disposition des œuvres au public en en montrant les limites. Ainsi l'art expérimental se définit au-delà des frontières réservées à l'art et s'inscrit dans tous types de lieux, de situations ou de contextes appartenant ou non au domaine réservé de l'art.

L'hypothèse que nous développons dans ce propos est que la recherche sonore et expérimentale se révèle à travers la pratique et l'expérimentation, l'invention de nouveaux dispositifs et le renouvellement de l'écriture musicale. La technique et les nouvelles formes d'écriture sont intimement liées, surtout grâce à l'apparition de la transmission radiophonique et de l'enregistrement, de même les rapports de ces écritures à l'espace proposent des tentatives d'expérimentation des média.

Martial Robert nous explique comment dans *« Les fontaines de Rome (1924) de Respighi, » qui faisait appel à l'utilisation d'un chant de rossignol gravé sur un disque, l'avènement des techniques électro-acoustiques a offert de nouvelles possibilités, réveillé notre conscience acoustique et agrandi l'oculaire par lequel on concevait*

l'image orchestre. »[117] C'est effectivement, et dès les années 1920, que de nouvelles formes d'écriture sont inventées : cela en passe par l'orchestre et l'expérimentation de ce lieu historique et inébranlable, un format aux frontières claires, délimité et sans grande marge de manœuvre. Par exemple *« Déserts » de Varèse, est une première tentative d'allier un enregistrement sur bande magnétique de manipulations sonores à un orchestre jouant en direct. ».* Cela prendra de nombreuses décennies pour ouvrir légèrement l'orchestre et il reste toujours un vase clos organisé selon ses propres règles.
Un orchestre est habituellement constitué d'un ensemble d'instrumentistes réunis sous la direction d'un chef d'orchestre pour produire de la musique. L'ensemble orchestral fonctionne comme un instrument géant manipulé par le chef d'orchestre pour réaliser une pièce écrite par un compositeur.

L'image « Orchestre » est une sorte de forme organisée comme une manufacture : *« Cette espèce de coopération qui a pour base la division du travail, revêt dans la manufacture sa forme classique et prédomine pendant la période manufacturière proprement dite qui dure environ depuis la moitié du XVIe jusqu'au dernier tiers du XVIIIe siècle. ».*[118] Cette forme naît donc à la même époque et comme pour la manufacture elle renforce le pouvoir politique du monarque. L'orchestre romantique lui est construit à l'image de l'état qui est, selon une lecture marxiste, parallèle au développement du

117 - ROBERT Martial, *La Symphonie colossale*, Série Mutations – n°99 – mai 1988, L'orchestre, Des rites et des dieux, Autrement, Paris, 1988, p35.
118 - MARX Karl, *Le Capital, Livre I, Sections I à IV*, Champs Classiques, Flammarion, Paris, 1985, p367.

capitalisme en Europe, la mise en place, concrètement du marché de libre échange.

Les nouvelles formes d'organisation du travail, du parcellaire à l'automatisation, se construisent dans cette transformation technologique et technique liée à l'apparition des machines-outils et des machines automatisées. *« Le groupe organisé de la manufacture est remplacé par le lien entre l'ouvrier principal et ses aides. »*[119]. Tout comme l'orchestre dit romantique se construit dans un rapport hiérarchique plus fonctionnel en lien avec cette idée de Fabrique que Marx propose (l'usine) : Le chef d'orchestre comme chef de la fabrique, le premier violon, deuxième violon...etc.

Le compositeur, lui, intervient comme le concepteur de l'usine-instrument, une sorte d'architecte et de décideur. A la différence de la manufacture et de la fabrique il s'agit ici d'écriture musicale mais la division du travail, le rapport à la force de travail, l'économie et l'organisation structurelle d'un orchestre sont très proches d'un système de production de marchandises.

Si nous ne rentrons pas dans le détail du fonctionnement structurel et économique d'un orchestre, il est important de préciser le rapport entre la technique, l'écriture de la partition et la division du travail au sein de l'orchestre. Ensuite vient la question de l'élite, du chef et du rapport à la partition. La maîtrise de l'écriture crée un cercle de privilégiés, seuls maîtres à bord pour piloter l'orchestre avec son sous-commandant le chef d'orchestre.

Si l'orchestre est un symbole fort des liens entre musique et travail c'est qu'il est devenu un lieu-usine où l'on fabrique la musique : nous

119 - Ibid, p447.

ne sommes plus face à l'orchestre de chambre comme lieu artisanal de la musique. Il s'agit ici de Fabrique immense pouvant accueillir plusieurs dizaines de musiciens, 116 musiciens, par exemple, pour l'Orchestre des Pays de la Loire.

Le code de la partition représente la feuille de route et le cahier des charges pour réaliser un produit , la musique imaginée par le compositeur, qui sera proposée -vendue - dans une salle de concert. Et même quand l'orchestre s'essaye à expérimenter d'autres lieux, cela ne créé que des désaccords fâcheux pour les ouvriers de la musique :

Samuel nous explique qu'« A l'heure où les soutanes s'envolent, certains organisateurs de concerts ont eux aussi essayé de troquer l'habit contre une tenue plus quotidienne et, dans le même élan, ont tenté d'installer l'orchestre dans des lieux nouveaux, la nécessité rejoignant parfois le désir d'échapper à la pesanteur des murs. Stade (Palais, omnisports...) ou salle des machines d'usines à vocation culturelle. la greffe partait d'un bon sentiment, mais elle n'a pas pris. Pour des raisons acoustiques, sans doute, car les musiciens les plus complaisants finissent par s'énerver lorsque les cordes s'effilochent au hasard d'un espace anémié, mais aussi pour des motifs sociologiques pratiquement indestructibles. »[120]

La sociologie de l'orchestre est un domaine en soi dans le champ de la musique . Il est une institution « indestructible » : l'écriture traditionnelle, la partition représentent la base de cette chaîne de production musicale ; il s'agit d'un contrat indivisible reliant le compositeur, le chef d'orchestre et l'orchestre. Ce bout de papier

120 - SAMUEL Claude, *L'orchestre, produit d'un répertoire*, Série Mutations – n°99 – mai 1988, L'orchestre, Des rites et des dieux, Autrement, Paris, 1988, p40.

représente aussi les frontières virtuelles imposées aux compositeurs et aux musiciens.
Dans le champ de la musique contemporaine, les écritures évoluent elles restent attachées au solfège et à la représentation traditionnelle. L'orchestre lui, avec son organisation en fabrique de la musique, s'oppose de façon générale aux écritures qui remettent trop en question leur structure et la division du travail mise en place depuis plusieurs siècles.

L'écriture se déploie sur l'espace abstrait de la page blanche avant d'être réalisée dans l'espace réel et dans le temps : l'écriture y est essentiellement utopique, elle impose à une réalité conditionnée un projet défini a priori dans un espace sans condition. L'écriture est en ce sens conquérante.
Si nous prenons l'écriture comme représentation par des signes d'un langage sur une page blanche, nous constatons qu'il doit nécessairement se dire, donc exister dans un espace concret, dans une certaine temporalité. Le son se déroule dans le temps, nous nous trouvons dans une représentation virtuelle, imagée et utopique. L'écriture impose son cadre et ses limites, la page blanche aussi, l'une fonctionne avec l'autre pour déterminer les frontières de la représentation graphique du langage. L'écriture est une forme qui s'impose au réel. L'écriture fait figure de dictateur qui force un rapport entre une pratique qui prend corps dans un espace et dans une temporalité propre.

Dans le cas de la musique, les signes abstraits viennent symboliser la réalité du son qui est ensuite interprété dans la réalité. L'écriture

musicale est comme l'écriture poétique : un détournement de la fonction même d'interprétation spatiale. Le solfège est une négation de l'espace. Le son existe avant la partition (sa représentation).

Mais l'écriture du son pose la question de l'intermédiaire et de la disparition d'une actualisation directe de la forme dans le lieu de son existence. L'écriture musicale existe au-delà de son phénomène physique et du rapport à l'espace.
Nous en venons ici à la conception du sujet « le compositeur » (artiste) qui impose sa vision sur un espace coupé du réel : la page blanche. L'écriture spatiale s'inscrit dans un lieu, il agit sur l'espace et plus uniquement sur un système de signes.

« Oscar Niemeyer a dit une fois sur l'orchestre électronique MIMEO[121] : *« quand une meilleure société arrive, l'architecture d'aujourd'hui les aura préparés à construire des choses incroyables ». MIMEO n'a peut-être pas soulevé « tout le poids de cette expression », mais comme ils ont acoustiquement réorganisé les espaces utopiques de Niemeyer, le public, pendant cette tardive et chaude nuit d'été, s'est vu confier cette intuition de toutes ces choses géniales qui constitueront le son dans le futur. »*[122]

A travers le foisonnement de collectifs, de groupes et d'ensembles de musique improvisée qui se sont constitués depuis 50 ans, nous avons choisis MIMEO – Music In Movement Electronic Orchestra, donc un orchestre de la fin du XXe siècle qui rassemble environ 12 musiciens

121 - Music In Movement Electronic Orchestra
122 - MIMEO, Lifting Concrete Lightly, MIMEO live at the Serpentine Gallery, Pavillon 2003, designed by Oscar Niemeyer, Serpentine Gallery, London, 2003

provenant de toute l'Europe et dont la particularité réside dans l'utilisation d'instruments électroniques, tous réunis sous l'égide historique de Keith Rowe.[123]

Étrangement cet orchestre ne s'est pas réuni par lui-même mais sur une initiative du programmateur, Massimo Simonini, du festival Angelica[124] à Bologne. L'organisateur de l'événement a choisi lui-même les artistes et a souhaité les intégrer au sein d'un orchestre. Pourquoi un orchestre ? Pourquoi ces artistes ? S'agissait-il de regrouper des artistes plus ou moins connus de la scène des musiques électroniques expérimentales de la fin du siècle ? S'agit-il donc d'une histoire de coup de promotion ou d'une réflexion avancée sur le futur de l'orchestre au XXe siècle ?

123 - Membre actif du groupe AMM et collaborateur de Cornelius Cardew au sein du Scratch Orchestra.

124 - Festival Italien de nouvelle musique, *Festival* Internazionale Di Musica.

stills from film of Keith Rowe in performance 29 October 2000, © David Reid

Dans MIMEO, il n'y a ni chef d'orchestre ni compositeur et encore moins de hiérarchie. Si l'orchestre a été créé en 1998, il en existe depuis plusieurs décennies qui ont déjà opéré ce bouleversement, cette rupture avec l'histoire classique.

Dans MIMEO, ce qui nous interpelle, tout comme dans le Scratch Orchestra, sur différentes échelles et à différentes époques, c'est cette volonté de transformer l'espace de l'orchestre, son rapport à la partition mais aussi à l'instrumentation et à la diffusion. Tout y est remis en question. Leur expérience au festival Musique Action en 2000, un concert de 24h non-stop montre à quel point ils ont souhaité

remettre en cause les frontières à la fois spatiales, temporelles et structurelles de l'orchestre.

La difficulté, bien entendu, est de trouver des organisateurs, salles de concert et autres, prêts à accueillir ce genre d'ensemble : il n'existe pas, à contrario de l'orchestre classique, de lieu dédié à ce genre de pratique orchestrale, même 20 ans après, à l'heure où nous écrivons ces lignes. La muséification de l'orchestre classique est si puissante, son organisation lourdement subventionnée qu'il existe d'énormes difficultés à faire évoluer les mentalités des décideurs. Ces modalités de soutien aux orchestres classiques tendent à bloquer tout projet qui donnerait de vrais moyens à la musique électronique et expérimentale… .

L'improvisation par l'Orchestre est un élément clef de l'écriture de MIMEO. Si elle n'est pas satisfaisante pour des figures comme Keith Rowe qui pense que le groupe n'est pas assez unifié et que pour beaucoup il s'agit d'une bataille pour le son le plus puissant - un problème classique dans les orchestres de musique improvisée - le changement de paradigme du fonctionnement d'un orchestre est au cœur de leur problématique. Au delà d'une querelle de puissance sonore, l'orchestre développe de nouveaux rapports au processus temporel : la musique, comme temps, passe d'une structuration prédéfinie, l'orchestre classique, à de nombreux mouvements temporels intégrant à part entière les fluctuations et changements de vitesse dans l'écriture du temps (musique) au-delà de la partition et de la mesure.

À la fois dans une rupture avec la tradition et dans une fonctionnalitée d'ouverture de rapports au sein d'un espace social, l'orchestre, l'improvisation musicale a permis à la musique de prendre de

nouveaux chemins et de construire de nouvelles façons d'envisager la composition et la production au sein d'un orchestre. Si les musée-orchestres sont toujours au centre des politiques culturelles dans de nombreux pays, ils ne représentent pas la nouveauté, au contraire, ils sont les garants d'une tradition aujourd'hui rétrograde dans son rapport au public, aux financements et à l'espace.
L'improvisation musicale permet de retrouver ce corps qui disparaît dans l'orchestre, l'usine de la musique norme le rapport de chacun à la production musicale et au temps. Les nouvelles écritures incorporent l'improvisation au cœur de leur fonctionnement et permettent à chacun de se positionner et de se vivre dans un ensemble. Nous considérons l'improvisation comme une étape essentielle dans l'histoire de la musique mais elle a justement un effet contraire à ce qu'elle cherche à faire. La contrainte classique de l'orchestre est tellement puissante que la libération est souvent exutoire et peut fréquemment se terminer en une exaltation des egos de chacun des musiciens qui s'incarnent soit dans la puissance du son, soit dans le verbiage ou l'excès de sons et de notes produites à la minute.

Au sein d'un ensemble, la création d'une forme musicale est l'incarnation d'une symbolique partagée d'affects. En s'éloignant de la représentation graphique du son, l'improvisation permet de faire émerger de nouveaux rapports à la subjectivité - qui n'est plus le modèle unique du Sujet cartésien - celle du rapport au corps dans son ensemble, touché par son environnement et qui laisse place à de possibles réactions. Il paraît naturel, dans ce contexte que la pratique d'improvisation donne forme à des orchestre-collectifs (OCEPHALE,

SPONTANEOUS MUSIC ENSEMBLE, SCRATCH ORCHESTRA, MIMEO, TELETOPA)

La difficulté de ces nouveaux usages musicaux qui mettent en jeu l'autre comme partenaire essentiel pour faire vivre l'ensemble d'une musique - et non plus seulement le rendu d'une réalité écrite par l'interprétation - est la composition en direct d'une musique produite d'une façon commune sans chef d'orchestre. Chaque sujet devient être pensant d'un ensemble et non plus partie individualisée et coupée du processus de construction des temporalités, par delà même de la musique. La responsabilité musicale incombe à l'ensemble : c'est une réelle pratique d'une écriture commune et partagée.

L'improvisation propose une écriture du temps et de l'espace concrets au contraire de l'orchestre classique qui est une représentation d'un espace utopique défini par le compositeur. Dans la pratique de l'improvisation musicale, nous produisons une écriture en train de se faire, dans son propre mouvement d'écriture de sa performance : il ne s'agit plus d'une idéalité temporelle, d'une écriture paradoxale et limitée mais plutôt d'un déploiement de gestes, de formes, de mouvements d'espace-temps changeants et instables.

Pour Cornelius Cardew : *« J'écris « Treatise » avec l'intention ferme qu'elle (la partition) doit se tenir sans aucune forme d'introduction ou*

d'instruction qui trompe les recherches des performeurs vers une pratique servile du « faire ce que leur dit de faire ». »[125]

« Treatise » est une partition de 193 pages contenant de nombreuses instructions graphiques, des dessins qui ne contiennent que peu d'explications sur le contenu sonore à jouer. La partition devient une métaphore visuelle de l'espace, des flux temporels possibles et des multiples directions que le musicien peut prendre.
Dans les recherches de Cardew, l'espace social, l'espace de représentation, les questions de collectif, d'interprétation et d'improvisation sont aussi essentiels que les questions politiques et les luttes ouvrières. Ce sont des espaces partagés, comme dans le cas de l'orchestre usine et des musiciens comme travailleurs. L'aller retour entre l'espace réel de l'usine et celui de l'orchestre à travers la pratique collective et l'écriture de nouvelles formes de partitions « ouvertes » permet de mieux saisir la façon dont l'improvisation peut aussi canaliser une énergie - non pas pour la contraindre à la réalisation d'une vision unique du compositeur - comme un élément clef qui peut mettre en mouvement l'interprète au-delà de sa propre individualité tout en gardant sa relation à son moi et à la connaissance de ce moi.

De formation Classique, Cardew collabore autant avec Karlheinz Stockhausen que John Cage. Ils l'ont amené a développer de nouveaux procédés pour explorer la musique à la fois sur le plan collectif, mais également en tant que compositeur renouvelant les

125 - CARDEW Cornelius, op. Cit. piii.

pratiques de groupes, d'orchestres et de musicalités partagées autant avec AMM qu'avec le SCRATCH ORCHESTRA

1.1. Le scratch Orchestra : une déconstruction des schémas classiques de la hiérarchie classique

Cornelius Cardew & the Scratch Orchestra (circa 1970) - Photo: Victor Schonfield' s archive

> *« Définition : un Scratch Orchestra regroupe un large nombre d'enthousiastes qui mettent en commun leurs ressources (pas seulement matérielles) et qui se rejoignent pour des actions (faire de la musique, des performances ou instruire). »*[126]

126 - CARDEW Cornelius, *Scratch Music*, The MIT Press, Cambridge, 1974, p10.

En 1969, Cornelius Cardew et de jeunes musiciens, étudiants du compositeur, créent le Scratch Orchestra. Cet orchestre est au cœur d'une temporalité de lutte politique forte. L'ensemble fonctionne comme un lieu d'expérimentation sur plusieurs aspects : la création musicale et artistique mais aussi l'organisation : c'est une remise en cause politique de l'orchestre. Nous sommes dans une démarche forte, proche de la pensée de Karl Marx. Cornelius Cardew se situe, avec Keith Rowe, dans une position politique proche des Maoïstes de part son engagement politique en tant que militant mais aussi les croisements qu'ils proposent entre art et communisme. L'orchestre s'inscrit dans de nombreux événements liés à la lutte ouvrière. Ils remettent en question la place hégémonique, élitiste et bourgeoise de l'orchestre pour le replacer dans un contexte spatial et social en lien avec l'expérimentation sonore et politique de l'époque.

Dans le cadre de cette démarche, Cardew évoque la façon dont l'Orchestre s'organise, par exemple : « *Chaque membre de l'orchestre se munit lui-même d'un cahier de brouillon (ou scrapbook, cahier de croquis) dans lequel il note un certain nombre d'accompagnements qui peuvent être performés de façon continue pour une période indéfinie. Le nombre d'accompagnements dans chaque cahier doit être égal plus ou moins au nombre de membres actuel s de l'orchestre.* »[127] C'est à dire que les membres de l'orchestre écrivent eux-même des arrangements qui leur permettent de jouer avec les autres membres. Une responsabilité beaucoup plus grande pour chacun des membres de l'orchestre se crée : la hiérarchie change de

127 - CARDEW Cornelius, op. Cit. p10.

main et chacun des « travailleurs » de l'orchestre devient en partie compositeur et chef d'orchestre.

Sans Cardew, il n'y aurait pas de SCRATCH ORCHESTRA ni de constitution : il était la figure autour de laquelle était construit l'orchestre, ce qui est a un impact sur l'existence à long terme du projet. Dans une discussion avec Keith Rowe[128] sur le Scratch Orchestra, il nous confiait récemment que même si certains membres continuaient à donner des représentations de façon limitée sous le nom du Scratch Orchestra, le projet était depuis bien longtemps « mort ».

Keith Rowe compare le Scratch Orchestra à un iceberg et la fin de l'orchestre au désastre du Titanic. Il nous explique aussi que la fin du scratch Orchestra lui a permis de *« devenir mythique, source d'inspiration et ouvert à l'interprétation. »*[129]

Le Scratch Orchestra représente aussi une étape importante pour nombre de ses participants. Pour Cardew ll s'agissait d'une recherche, d' un questionnement sur l'orchestre mais ce n'était pas obligatoirement un projet à long terme. D'ailleurs dans son livre «Scratch Music » il le dit clairement : *« En ce qui concerne le Scratch Orchestra, la Scratch Music est morte »*[130], ce qui rejoint les propos de Keith Rowe début 2018.

128 - Nous avons engagé le 24 janvier 2018 une discussion autour des projets du scratch Orchestra et Keith Rowe nous as évoqué brièvement sa position sur le développement actuel de l'orchestre et le problème de sa fin ou plutôt de sa survie à des fins d'autopromotion.

129 - ROWE Keith, entretiens d'artistes, annexe, 2018, p403.

130 - CARDEW Cornelius, op. Cit. p12.

« The Scratch Orchestra RIP, long live the Scratch Orchestra! » [131]

La constitution du Scratch Orchestra est un développement logique des partitions que proposent à l'époque des compositeurs comme John Cage et Karlheinz Stockhausen. Sauf que le collectif est impliqué à un niveau avancé dans le choix des partitions, la façon d'arranger et d'accompagner les autres musiciens dans l'ensemble mais aussi dans les formes d'improvisation et le placement dans l'espace. Les musiciens pouvaient aussi proposer leur propre composition que ce soit des formes expérimentales ou des classiques populaires ou encore des projets ouverts aux non-musiciens. La constitution permet ce rapport d'égalité dans l'orchestre, que tous puissent être musiciens, compositeurs, chefs d'orchestre… C'est un changement complet dans la façon dont l'orchestre s'organise, car la hiérarchie traditionnelle ne s'y applique pas . Il s'agit plutôt de différentes hiérarchies possibles.

Michael Chant explique dans le livre de Cornelius Cardew que la *« Scratch Music est une méthode pour unifier un groupe de gens. N'importe qui peut l'écrire et le jouer. »*[132]. C'est une façon de voir inspirée de Karl Marx qui lui aussi nous dit que *« En général, des hommes ne peuvent pas travailler en commun sans être réunis. Leur rassemblement est la condition même de leur coopération. »*[133]

131 - ROWE Keith, entretiens d'artistes, annexe, 2018.
132 - CARDEW Cornelius, op. Cit. p16.
133 - MARX Karl, *Le Capital, Livre I, Sections I à IV*, Champs Classiques, Flammarion, Paris, 1985, p360.

Le Scratch Orchestra est une des premières formes de coopération au sein d'un orchestre qui soit réellement horizontale (à l'inverse de celui hierarchique avec le compositeur et le chef d'orchestre au top de la pyramide), un orchestre organisé selon des principes communistes avec en toile de fond les théories de Karl Marx.

Dans le cadre d'un orchestre traditionnel, les musiciens sont cantonnés à leur place d'exécutant, ils sont limités à ce qui est écrit sur la partition et aux directives du chef d'orchestre. Le Scratch Orchestra est allé si loin qu'ils ont construit leurs propres critiques qui ont finalement dissout l'orchestre. Cardew à travers la Draft Constitution et cet orchestre atypique a cependant ouvert un espace de possibles et d'inventions qui ont permis à chaque musicien de construire sa forme de participation. Il ne s'agissait pas seulement de participer mais de penser sa pratique au sein de l'orchestre. Le collectif n'est plus un instrument géant que constitue l'orchestre qui est soumis à une seule vision. L'ensemble devient vivant, chacun peut y trouver sa propre voie plutôt qu'une place imposée.

Le Scratch Orchestra et la Draft Constitution permettent aussi à des non-musiciens de participer à l'orchestre. Dans ce contexte, la logique technicienne et l'interprète parfait sont abandonnés : il s'agit de se centrer sur la pratique de la musique par un ensemble. La musique n'est plus réservée à une élite formée à jouer un certain genre de musique. L'ouverture que propose Cardew lui permet aussi de penser de nouvelles formes d'écriture musicale. Il développe dans ce cadre le Great Learning : une partition utilisant le langage comme direction musicale et non plus les signes classiques de représentation du son.

John Tilbury nous explique que le : *« Great Learning, une pièce pour orchestre et chorale en sept mouvements (la durée de l'ensemble de la pièce est environ de sept heures), s'appuie sur un des écrits de Confucius, et en est la réalisation magnifique. Le Great Learning inclut des jeux, des rites d'improvisation, des démonstrations stupides ; une ligne entière de mélodies (odes) écrites avec des notes classiques, et des notations graphiques comme base pour les improvisations. »*[134]
Si les techniques développées dans cette partition ne demandent pas une grande connaissance musicale, son interprétation exige une forte implication de chaque membre de l'orchestre.

A partir du Great Learning, Cardew va plus loin dans l'écriture de partitions graphiques et la possibilité pour tout musicien ou non-musicien de rejoindre un ensemble pour jouer sa musique. La partition graphique se déplace entre improvisation et structures. Dans l'exemple de Cardew, la création vit au-delà des formes classiques de l'orchestre, de la partition et de l'orchestration.

Dans son énorme « TREATISE» partition graphique publiée en 1967, il déplace la problématique de l'écriture musicale vers celle de la structure plutôt que celle de la représentation du son. Cette partition à été écrite en parallèle du « Tractatus Logico-Philosophicus » écrit par Ludwig Wittgenstein. Dans son traité, le philosophe explique à la façon d'un manifeste, sa vision de la philosophie, de son rapport au monde et à sa représentation et à la logique qui s'établit sur sa

134 - TILBURY John, *Cornelius Cardew*, Jems : An Online Journal of Experimental Music Studies, http://www.users.waitrose.com/%7echobbs/tilburycardew.html, visité le 31/01/2018.

représentation. Il explique par exemple comment *« la connexion des éléments d'une image est appelé sa structure, et la possibilité de cette structure est appelée la forme de la représentation de cette image. »* [135]

Dans le cas de Cardew, c'est le rapport à la partition comme écriture de la structure musicale et le compositeur reprend cette idée que la réalité est structurée par une forme de logique (organisée comme des formes) qui agence la réalité dans un espace et dans un temps donné. Selon Cardew, il ne s'agit pas de coller aux propos du philosophe mais plutôt de le transformer en un potentiel poétique qui peut servir l'écriture d'une partition organisée selon des formes géométriques et des représentation de la structure de façon spatiale. Il s'agit de mettre en valeur des formes comme différentes organisations de l'espace .

Cardew avec «TREATISE » » établit une corrélation entre les représentations de l'espace et ses relations avec la structure d'organisation du son (la composition). Nous sommes donc face à un échange sur la question de la réalité géométrique d'un espace et sa forme logique.

Wittgenstein et Cardew, s'ils diffèrent sur le plan de la logique pure et de la mathématisation du réel, se rejoignent sur la question des formes de la structuration spatiale d'un lieu. Les liens de l'un à l'art et de l'autre à la logique dans le corpus philosophique créent une différence notable dans la manière de traiter la question de la logique.

135 - WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractatus logico-Philosophicus*, October 22, 2010 [EBook #5740], p29.

La proposition de Cardew, sur l'organisation musicale, quant à la représentation des formes, laisse une certaine liberté quant à leur interprétation, ce qui est moins évident pour le manifeste de Wittgenstein, plutôt replié sur ses propres propositions.

Les formes dans le «TREATISE » ne représentent pas le son : elles sont une direction formelle pour le musicien qui met en œuvre le son. La partition devient l'objet qui met le musicien en mouvement ; les représentations graphiques sont une indication possible de la forme du son qui engage forcément celui qui met en son cette partition vers une interprétation personnelle et très impliquée. Les indications à la fois individuelles et collectives, permettent un jeu commun sur des fondements communs qui dépassent l'improvisation.

Nous nous trouvons face à une partition où le compositeur s'efface pour laisser place à l'instrumentiste en tant que co-auteur du résultat final. La pratique du musicien devient l'essence même qui donne vie à la représentation graphique, les sons appartiennent à celui qui les produit et non plus seulement à celui qui les écrit.

L'apparition de ces écritures est souvent liée à une évolution de la technique à de nouveaux rapports à l'instrumentation et à de nouvelles pratiques musicales qui dépassent le système classique et tonal. Ces nouveaux champs d'exploration sonore sont associés à des compositeurs comme Cornelius Cardew, John Cage, David Tudor, Edgard Varèse, Karlheinz Stockhausen et Pierre Schaeffer qui ont développé des formes d'écriture utilisant des types de graphisme autres que la représentation de la note mais aussi des types

d'écriture utilisant directement le son comme direction d'une composition musicale. Ces écritures sont souvent en corrélation avec des instruments électroniques novateurs, des lutheries inédites offrant des possibilités inexplorées pour les instruments classiques ou acoustiques.

L'instrumentarium utilisant l'électronique suscite des ouvertures dans la production musicale : le rapport au temps change avec la possibilité de produire des sons sur des durées très longues. Nous dépassons le cadre d'une performance musicale exécutée par des instrumentistes classiques attachés au jeu « physique » de leur instrument acoustique. La musique peut se construire dès lors dans un continuum sans fin comme dans la « Dream House » du compositeur La Monte Young et de l'artiste visuel Marian Zazeela. Young utilise le synthétiseur Rayna qui lui permet de jouer sa musique pendant plusieurs années.

Nous constatons alors une distorsion dans la notion de temps. Un rapport de vitesse insoupçonné se met en place. Écouter et faire l'expérience d'une musique sur plusieurs années soulèvent de nouvelles questions, notamment sur l'interrogation directe de la place même du performeur au sein d'un groupe musical. Dans la continuité, la question du temps-réel se pose pour la production de son qui requiert un traitement électronique ou numérique.

La musique se conjugue désormais avec les questions de la communication et de la transmission d'informations. Les notions de flux, de captations et de circulations en direct de contenus.

Pour le temps-réel, l'informatique apporte de nouvelles perspectives qui éclaire ce sujet sous différents angles. En amont, Henri Bergson,

nous explique, comment *« il est impossible de distinguer entre la durée, si courte soit-elle, qui sépare deux instants et une mémoire qui les relierait l'un à l'autre, car la durée est essentiellement une continuation de ce qui n'est plus dans ce qui est. Voilà le temps-réel, je veux dire perçu et vécu. Voilà aussi quel temps conçu, car on ne peut concevoir un temps sans se le représenter perçu et vécu. Durée implique conscience ; et nous mettons de la conscience au fond des choses par cela même que nous leur attribuons un temps qui dure. »*[136]

L'informatique aborde aussi les questions de ce qui est perçu et ce qui est vécu mais sous un autre angle avec la numérisation du réel et, dans notre cas, du son. Le son devient code et le code devient son. La mémoire s'écrit, se déplie et se replie aussi rapidement qu'un son est produit (ce qui n'est plus dans ce qui est). Le programme informatique comme le dispositif électronique deviennent la partition, le compositeur devient l'instrumentiste et vice et versa. Citons à ce sujet, David Tudor pour qui la construction de circuits électroniques correspond à l'écriture de partitions adaptées à la musique qu'il souhaite produire.

Dès lors, le programme informatique nous amène à repenser la question du dispositif, un élément de production s'impose à nous avec sa propre temporalité, mais aussi une méthode technique pour contrôler le champ de la pratique musicale.

Avec la possibilité d'automatiser un programme informatique, l'artiste peut concevoir des relations entre une série d'opérations binaires et une activité artistique. Quand le programme devient temps-réel il se transforme en l'image d'un faire, d'une activité ou d'une pratique.

136 - BERGSON Henri, *Durée et simultanéité*, PUF., Paris, 1968, p46-47

Dans le cadre d'une écriture traditionnelle de la musique, le compositeur et le chef d'orchestre se trouvent toujours en position de pouvoir : la partition délimite le cadre de jeu des exécutants. Dans le cadre d'une écriture électronique, de dispositif informatique, les positions de chacun deviennent plus floues. Le compositeur et le performeur deviennent un même être ; mais la machine peut devenir aussi l'interprète voire le compositeur lui-même.

Les frontières entre humain, machine et musique s'effacent au profit d'une musique qui intègre les différents rôles au sein d'une production artistique protéiforme où il est difficile de savoir parfois qui contrôle qui. Le dispositif devient l'instrument. Il propose même une multitude d'instruments : il n'est plus une extension de la main de l'homme mais une combinaison originale d'instruments aux capacités infinies.

La chaîne d'organisation et de production de l'orchestre s'est modifiée depuis les années 1950. Nous avons évolué vers des formes plus horizontales qui pensent autant la place du compositeur et de l'interprète que celui des nouveaux instruments. Si l'orchestre devient un espace d'organisation collectif sans hiérarchie pyramidale, que devient cet orchestre ? Comment existe t-il ? et quels genres d'écritures lui sont-ils proposés ?

Pour répondre à ces questions, analysons trois propositions d'organisation orchestrale et d'écriture pour des ensembles qui mettent en lumière des réponses possibles. Ces propositions artistiques sont souvent à la marge des institutions, très peu populaires et complètement ignorées des orchestres de forme classique. Ce sont aussi des projets que nous avons suivis dans le cadre de nos recherches, ce qui nous permet de relier la pratique de

ces orchestres et la théorie des questions qu'ils soulèvent. Nous nous plaçons de ce point de vue au cœur de la remise en question de l'orchestre comme espace muséal en étudiant des alternatives qui proposent de faire évoluer les pratiques musicales.

1.2. Formanex[137] et le dispositif PicNic, enfermer l'interprète sous la direction d'une machine au service du compositeur : un contre exemple.

FORMANEX est un ensemble composé de musiciens issus de différents genres musicaux, jazz, rock, art sonore, musique électroacoustique et électronique. Ce groupe a été créé en 1998 avec l'optique de jouer ses propres compositions mais aussi celles d'autres compositeurs comme John Cage, Cornelius Cardew, Kasper T. Toeplitz, Ralf Wehowsky, Julien Ottavi et bien d'autres.

Dans le cadre de ses recherches musicales, Formanex a demandé en 2002 au compositeur Jérôme Joy de lui proposer une pièce spécifique pour l'ensemble.

PicNic tente de penser la place du compositeur et du musicien sous une forme associée à la création d'un dispositif informatique singulier.

La pratique de composition de Joy évolue depuis plusieurs années dans le cadre d'une recherche sur les outils numériques pour la création sonore. S'appropriant des projets collectifs en son nom propre, il développe une pratique artistique collective individualisée et ambiguë. Le dispositif devient le prétexte à la multiplication d'un

137 - Ensemble de musique expérimentale, créé en 1998 et composé de Christophe Havard, Julien Ottavi, Anthony Taillard et Emmanuel Leduc.

groupe. Dans le cadre de la demande de l'ensemble Formanex, Joy utilise des instrumentistes organisés en collectif, une forme simple de l'orchestre, pour retirer entièrement leurs voix du résultat sonore. Les musiciens sont dépossédés de leurs possibilités à faire exister leurs sons au sein de l'ensemble.

Avec ce ce point de départ, le musicien devient une machine vivante à produire des sons pour le compositeur, rejouant les mêmes fonctions présentes dans le rapport compositeur / orchestre du 19e siècle. Le compositeur n'a pas écrit une partition en tant que telle pour Formanex, mais il a créé un système informatique, avec l'aide de son assistant Fabrice Gallis, pour contrôler et taire les individualités de l'ensemble. Il ne s'agit nullement de le libérer comme dans le cas du Scratch Orchestra, mais plutôt de l'ordonner à sa vision structurelle de la composition musicale.

FORMANEX devient alors l'usine à produire des sons pendant que le programme informatique organisé selon le bon vouloir du compositeur, programmé sans aucune concertation avec l'ensemble, découpe et ré-agence ce que les musiciens sont en train de produire sans que ceux-ci puissent savoir ce que devient leur propre production.

Illustration 1: Formanex performance PicNic au théâtre Athénor, 2002, photo : Archive Apo33

Joy a reproduit dans cette pièce l'aliénation capitaliste qui s'opère dans le néo-libéralisme utilisant la machine pour séparer le travailleur (le musicien dans notre cas) de sa propre production. De ce fait PicNic devient une pièce symbolique dans le cadre des recherches sur la question de l'orchestre : il s'agit ici d'une

composition qui place le musicien dans un rôle purement mécanique de production sonore, d'une répétition d'actions découpées et coupées de leur résultat final.

A travers ce dispositif de redécoupage temps-réel, Joy, son chef d'orchestre (le programme informatique) et l'assistant technique (le compositeur n'étant pas lui-même capable d'écrire le programme) prolongent le rapport de forces qui s'était établi dans les formes traditionnelles de composition, à ceci près que la partition est devenue le programme informatique.

Le chef d'orchestre est devenu l'ordinateur et l'assistant technique celui qui écrit la partition pour le compositeur. Le compositeur reste cantonné à la position du visionnaire, du compositeur-roi utilisant la machine pour asseoir une forme de domination sur l'orchestre. Notons ce changement dans l'utilisation des technologies : la machine détient le rôle central de contrôle de la production des musiciens.

Le compositeur a donc créé un obstacle-machine entre les musiciens et la diffusion sonore. Ce dispositif, censé créer des traitements et une façon de réorganiser les sons de l'ensemble, n'a pas du tout pris en compte le fait que les artistes avaient besoin aussi de participer au résultat, non pas forcément dans la structure générale mais dans la compréhension du dispositif et la reconnaissance de leurs sons dans la production. Les musiciens de Formanex utilisant des dispositifs électroniques, des guitares et d'autres objets amplifiés et manipulés sous forme électro-acoustique, ont déjà une production semi-électronique de leur musique.

Dans le cadre de PicNic, le programme développé pour cette composition est composé d'un ordinateur, d'une interface de type

carte sonore avec des entrées et des sorties qui redistribuent les sons selon un comportement que seul le compositeur et l'assistant technique peuvent connaître. Les musiciens de l'ensemble n'ont pas été invités à participer ou à connaître la façon dont le programme fonctionne.

Par ailleurs si l'ensemble a participé à la production d'un résultat qui peut être écouté sous la forme d'un CD,[138] le programme n'a jamais été et n'est toujours pas disponible pour l'ensemble. Les musiciens ont été les sujets des jeux et des expérimentations du compositeur sans aucun moyen de participer à la recherche elle-même. Ils ont été pris comme cobayes par le compositeur et non pas comme musiciens à part entière.

Les racines de la réflexion de l'ensemble Formanex et des propositions menées depuis l'interprétation de Cage ou de Cardew, étaient de proposer des alternatives aux façons classiques de construire la musique ; même à travers une partition graphique ou une représentation visuelle, il existe des ouvertures pour l'interprétation.

Dans le cadre de l'œuvre de Joy, le son produit par les musiciens est complètement écrasé, leur individualité est détruite d'une façon algorithmique : c'est un moyen de briser le potentiel collectif de l'ensemble à l'image de la situation toute puissante du compositeur.

Pendant la performance, les instrumentistes, complètement démunis face à leur dictateur (l'ordinateur), enfermé dans un laboratoire dirigé de main de fer par une machine, cobayes de leur propre musique, ont su créer une façon de résister originale qui tout à coup leur a permis

138 - FORMANEX - JOY Jérôme, « *picNic* », fibrr/Metamkine, Nantes, 2003.

de dé-jouer musicalement l'enfermement dans lequel les avait mis le compositeur.

Les musiciens, le compositeur et son assistant sont tous réunis autour d'une table, le public entourant de chaque coté la table. De façon permanente le compositeur et son assistant discute à voix basse des choses à adapter sur le programme, qui n'était pas encore fini au moment de la performance ou qui ne correspondait pas exactement à ce que voulait le compositeur au moment du concert. Les musiciens jouent avec le dispositif comme chef d'orchestre qui organise leurs sons et les diffuse selon des paramètres qui leur échappent. Les artistes se sentent automatiquement dépossédés de leur production sonore.

L'ensemble Formanex décide alors de réagir face à cette situation irrationnelle : ils commencent à se distribuer des petits mots sur des papiers pour coordonner leur production de sons. Ils proposent une autre composition dans la composition, une sorte de communication nécessaire à l'équilibre de l'ensemble. Malmenée de façon écrasante, la production musicale devient inséparable du processus qui se déroule, cette confrontation entre l'homme et la machine.

Le système de contrôle de Joy est double car il permet de de contenir les sons des musiciens mais aussi de maîtriser la diffusion. La partition classique répondait finalement à une forme d'encadrement de la production sous la baguette du Chef d'orchestre, le programme lui contrôle toute la chaîne de production.

L'outil créé dans PicNic devient ce qui permet la mise en condition de l'individu pour lui faire accepter une situation qui le détermine dans sa position, celui de l'interprète. Pour cela Joy a imaginé non

seulement la possibilité de renforcer le pouvoir du compositeur mais surtout d'anticiper une société en devenir où la machine devient l'élément central des relations entre les humains.

Au contraire de Cardew, Joy propose un modèle d'organisation de l'orchestre qui contraint le musicien plutôt qu'elle ne le libère. Il devient le cobaye d'une façon d'écrire la musique comme une opération automatisée par la machine non pas pour entrer en discussion avec le réel mais pour le récrire selon les volontés du compositeur.

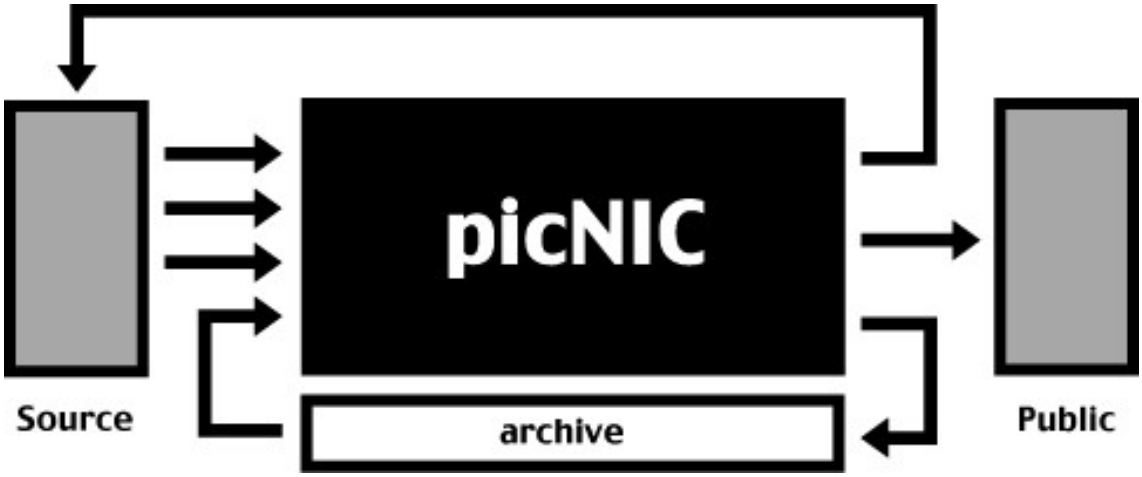


Schéma dispositif PicNic, Jerome Joy, 2002

Joy multiplie les contraintes oppressantes au-delà des systèmes existants dans la tradition de la musique occidentale savante. Il se positionne radicalement à l'inverse des tentatives originales d'ouverture de la création musicale qui cherchent à inventer des processus de création partagée et où la position du compositeur et des interprètes est remise en question. De même à la différence des

contraintes du système classique qui sont établies à l'avance, acceptées par les participants et l'orchestre, les contraintes de Joy ne sont pas dites et le processus reste caché sans accord les musiciens.

Si l'on replace cette composition dans le phénomène plus large d'un système politique comme celui de la musique savante, on voit se mettre en place un double rapport entre ceux qui dominent et les dominés. Comme les musiciens répondent aux ordres du chef d'orchestre, ils sont liés par un accord sur la composition écrite pour mener à bien leur travail de production sonore. il existe aussi toute une construction hiérarchique au sein de l'orchestre comme pour les solistes par exemple.

La pratique instrumentale est, ici, matérialisée, donc contrôlable. Elle passe par un dispositif de diffusion qui implique un ensemble de techniques qui permettent de manipuler et d'organiser les sons de façon systématique.

Ce découpage technique d'une pratique de production sonore compose une grande partie du processus de génération de la musique, à la fois par des formes d'écritures, des données, des programmes automatisés et des techniques de découpage du son et de sa diffusion dans l'espace.

La technologie qui prend corps dans le dispositif devient à la fois l'acte artistique qui peut s'autonomiser (logique propre du code) et devenir l'outil de contrôle de l'acte qui est mis en place.

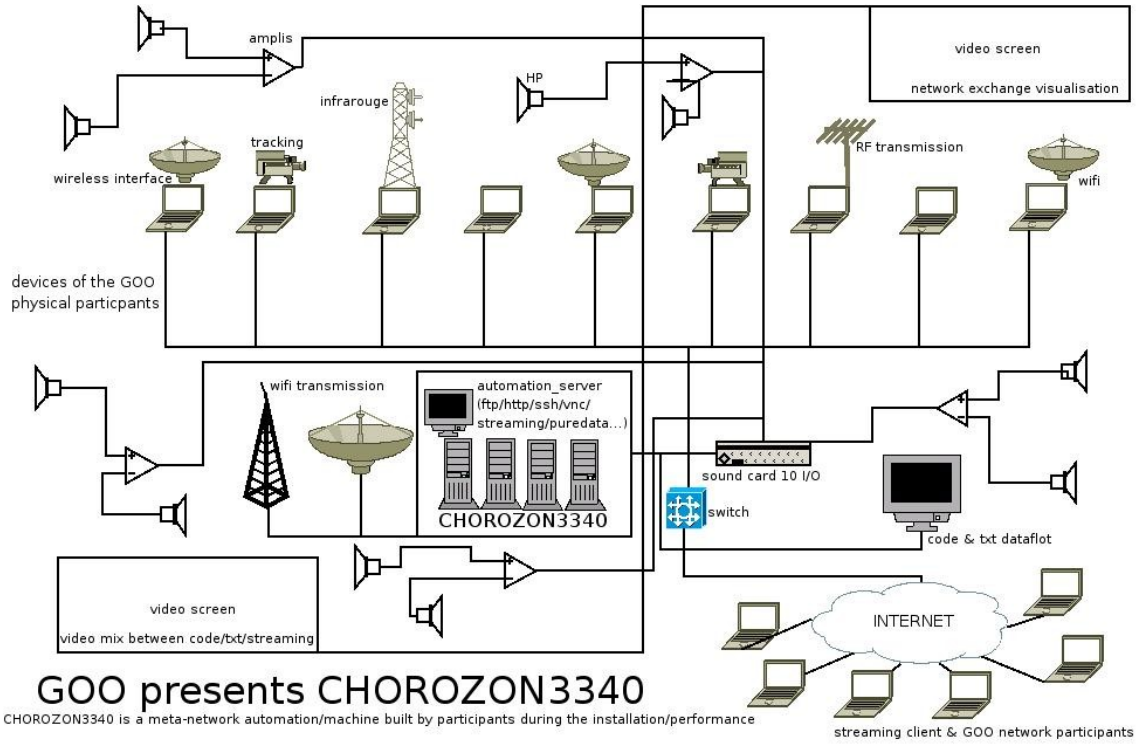
De par sa matérialisation, le dispositif renverse la situation dans un sens totalement différent du contexte de l'orchestre traditionnel. Dans l'orchestre classique, l'espace réel disparaît au profit de la partition qui représente un espace abstrait.

Si l'espace réel ne disparaît pas dans PicNic il est totalement organisé, quadrillé et enfermé dans des contraintes techniques qui compartimentent chaque son pour déterminer en temps-réel les contraintes physiques appliquées à l'ensemble. Dans la partition sur papier et l'organisation de l'orchestre les musiciens avaient au moins la possibilité de construire une forme d'individuation[139] qui disparaît totalement dans le système informatique défini par Joy.
L'interprète, dans cette pièce, est juste réduit à une source de production sonore : quel que soit le type de sons qu'il envoie à la machine, celle-ci les traite juste comme des données qu'elle numérise, ordonne et découpe à la convenance du compositeur. PicNic est un système totalitaire qui se transforme en un dispositif d'enfermement du musicien. A l'inverse des recherches menées par Cardew, nous ne sommes pas dans le cadre d'une libération de l'interprète, de la musique et des schémas de son organisation, mais dans un remplacement binaire et injuste produit par une machine au pouvoir beaucoup plus contraignant que celui de la partition.
Cependant, dans le cas de Formanex, il ne faut pas oublier que les interprètes avaient déjà opéré leur libération des carcans de

139 - « Processus de prise de conscience de l'individualité profonde, décrit par Jung. *Tel qu'il est utilisé par Jung, le terme* [*individuation*] *semble couvrir deux notions : la prise de conscience qu'on est distinct et différent des autres, et l'idée qu'on est soi-même une personne entière, indivisible, selon Jung, l'individuation est une des tâches de la maturité.* » *http://www.cnrtl.fr/definition/individuation – visité le 02 Février 2018.*

l'interprétation classique par leur expérience de la musique improvisée (Collectif Océphale) et l'étude de formes d'écriture comme celle du « Treatise » de Cornelius Cardew ; l'acte de résistance qu'ils ont mis en place contre le système totalitaire de Joy et de sa machine fut tout à fait logique connaissant leur point de vue sur la musique, l'interprétation et la place de chacun dans les relations que tout cela engendre.

1.3. Le Grand Orchestre d'Ordinateurs : un autre façon de penser le rapport des nouvelles lutheries informatiques et du travail en collectif (orchestre)



Pouvons nous utiliser les nouvelles technologies et les appareils électroniques dans une autre optique que celle du contrôle ? Comment peuvent s'organiser des processus collectifs au sein d'un orchestre utilisant l'informatique comme principal instrument ?
Nous avons proposé une recherche indépendante avec un orchestre d'un tout nouveau genre : le Grand Orchestre d'Ordinateur (G.O.O.) Cet orchestre a fait sa première en concert le vendredi 15 novembre 2001 au Musée d'arts de Nantes[140]. Six artistes, musiciens ont joués ensemble sous la forme d'un orchestre utilisant l'ordinateur à la fois comme cœur d'échanges entre les musiciens et comme instruments.
Le nom de l'orchestre est déjà en quelque sorte un manifeste de ce que nous avons souhaité mettre en œuvre : Le Grand Orchestre D'ordinateurs. En soi il s'agit d'une proposition qui peut paraître contradictoire dans ce rapport de l'orchestre à l'ordinateur. Il faut savoir qu'un ordinateur peut en lui-même recréer un ensemble orchestral par ses possibilité de multi-pistes et ses capacités à jouer de nombreuses voix en même temps. Mais aussi le collectif mis en place pour l'occasion a pris en charge la question de l'orchestre et de l'ordinateur comme postulat de recherche en soi et non pas comme un énoncé à suivre sagement. S'il n'existe pas de modèle pour ce genre d'orchestre, il est sûr que nous n'allons pas non plus en produire un. Le G.O.O. est un questionnement plus qu'une œuvre finie.

Nous avons assemblé deux composantes qui semblent totalement opposées. L'ordinateur et l'orchestre qui ne semblent, à aucun

140 - L'orchestre à cet époque était composé de Luc Kerléo, Julien Quentel, Sophie Gosselin, Jean-Philippe Roux, Julien Ottavi et Jean-François Rolez.

moment, cohabiter pleinement. Il faut même plutôt observer qu'ils semblent n'avoir rien à voir ensemble.

Le G.O.O. force cet assemblage. La construction d'un orchestre uniquement composé d'ordinateurs provoque une foule de questionnements et interroge les notions à la fois de l'orchestre mais aussi de la position de l'ordinateur en tant qu'instrument au sein d'un collectif. Dans cet assemblage, aucun ne paraît spécialiste de l'orchestre, chacun se positionne en tant que musicien et artiste utilisant le son dans sa pratique. Mais tous sont réunis autour de cet objet pour leurs capacités à développer une approche multiple du son, du collectif et de l'instrument.

Aucune scène ne peut réellement accueillir ce projet. Si le Musée a accepté c'est uniquement grâce à la confiance qu'il accorde à la programmation de l'association Apo33. Le croisement d'un orchestre et d'artistes utilisant l'ordinateur dans leur pratique sonore ne correspond à aucun critère en vogue dans les scènes de musique expérimentale ou de musique classique.

De même aucune piste de développement de l'orchestre n'a été privilégiée avant la performance : elle devient à la fois le résultat et le processus de réalisation de ce résultat.

Nous avons développé plusieurs pistes : la première consiste à jouer le jeu de cet assemblage de musiciens, d'instrumentistes avec chacun son instrument, l'ordinateur, pour faire comme dans l'orchestre. La deuxième consiste à pousser chacune des logiques : à la fois de l'orchestre, les limites d'un regroupement de musiciens qui sont au service d'un son unique ; instrument géant et l'informatique qui

prennent corps dans un double espace : la machine, boite physique et électronique potentiellement connectable sur un réseau qui dépasse les conditions physiques et qui représente un espace infini au-delà d'une présence dans un lieu. Enfin la question du jeu et de la possibilité de détourner l'idée que l'orchestre soit uniquement un espace de jeu sonore, musical car la machine est aussi l'outil de jeux vidéos avec la possibilité de croiser la notion de musique savante avec celle du loisirs sous l'angle de la production sonore.

Si l'orchestre est devenu un musée sans âme, relent d'un vestige du passé qui ne représente plus qu'un seul type d'esthétique, il devient difficile d'adapter ce type de dispositif à autre chose que le répertoire pour lequel il a été créé. En effet, dans le champ de la musique expérimentale, l'orchestre avance de façon gauche et sans délicatesse. Ce n'est pas qu'il ne subsiste aucune possibilité à créer des œuvres dans ce cadre mais c'est surtout que l'image de l'orchestre est figée. Des musiciens aux structures de développement et autres subventionneurs, personne ne souhaite qu'une remise en question de la forme orchestrale, telle qu'elle a été définie il y a un peu plus de deux siècles, ne se dessine et s'installe.
Les musiciens et compositeurs actuels avancent de façon beaucoup plus libérée avec les outils de leur temps , via des esthétiques beaucoup plus ouvertes comme la musique concrète, électroacoustique, électronique et autre. Pour de nombreux artistes, l'orchestre ne correspond plus à la vision et à ce qu'ils voudraient mettre en avant dans leurs œuvres.
Le compositeur peut aujourd'hui complètement se passer, grâce à l'électronique et l'informatique, d'un orchestre classique. Si nous

prenons l'exemple du compositeur *Phill Niblock*[141], il peut tout à fait enregistrer les musiciens en studio de façon indépendante pour ensuite jouer leur musique sur des hauts-parleurs sans leur présence et ce, juste avec son ordinateur portable.

Formanex a, par exemple en 2013, enregistré plusieurs musiciens dans le cadre de l'interprétation de « *Disseminate* »[142], pièces pour orchestre du compositeur Niblock et par la suite, il a joué en concert cette pièce pour 16 musiciens avec seulement 3 interprètes. Niblock a aussi créé une pièce pour deux orchestres, « *To Two Tea Roses* », enregistrée avec plusieurs musiciens en mai 2014 à Nantes avec l'ONsemble[143] et Formanex[144] et il peut aujourd'hui jouer un concert sans la présence des musiciens avec un enregistrement d'une quarantaine de pistes simultanées.

L'ordinateur, avant d'être un instrument, est d'abord un outil qui permet de calculer certains types d'informations. Ses prémisses ont pris racine pendant la seconde guerre mondiale lorsque Alan Turing créa une machine pour décoder les messages de l'armée allemande. De nos jours la machine opère comme une boîte noire qui nous sert pour écrire nos textes, créer et enregistrer des sons, des vidéos, créer

141 - Phill Niblock est un compositeur américain de musique dite minimaliste, il compose notamment pour instruments classiques et électroniques utilisant les techniques de la micro-tonalité qui permettent de jouer des sons entre les notes.

142 - NIBLOCK Phill, *Disseminate*, Mode, NYC, 2004

143 - Créé en 2012 par l'association Apo33, ONsemble est un ensemble de musique électronique et contemporaine évoluant entre Nantes et St-Nazaire. L'ensemble est composé des musiciens suivants : Fabrice Arnaud-Crémon (Clarinette), Julien Ottavi (Percussions, guitare, electronics), Clara Bodet (Clarinettes), Carine Léquyer (Harpe, electronics), Jordi Prieto (Trombone basse), Anthony Taillard (guitare, electronics) Benjamin Jarry (violoncelle), Sarah Clenet (Contrebasse), Jenny Pickett (Guitare électrique, electronics), Romain Papion (Basse, electronics), Sylvie Noel (piano), Christophe Havard (Saxophone, electronics), Mahel Le Gal (Contrebasse), Tristan Ikor (Saxophones, objets).

144 - NIBLOCK Phill, concert de ONsemble et Formanex, Plateforme Intermédia, Nantes, mai 2014 - https://archive.org/details/FormanexONsemblePlayPhillNiblock

des animations. C'est aussi un outil pour la science qui sert à modéliser toutes sortes de structures, de l'architecture aux processus neurologiques. C'est aussi un outil connecté avec des milliards d'autres machines dans le monde, c'est le nœud d'un réseau qui permet d'échanger n'importe quel type de données numériques.

La machine contient tout en elle-même, tout ce que l'on peut produire avec. Le musicien est donc capable d'utiliser l'ensemble de ce qu'il peut trouver à la fois sur le réseau, les logiciels et les contenus dans son ordinateur.

Le musicien se trouve ainsi à piloter un orchestre condensé, une image virtuelle d'un ensemble de lignes sonores manipulables à souhait. Il peut avoir accès à d'énormes quantités de sons qui peuvent être organisés sur plusieurs hauts-parleurs mais aussi contenir autant de timbres que l'on puisse imaginer. L'ordinateur se révèle être l'instrument gigantesque du compositeur, contenant tous les autres instruments. C'était le cas des instruments comme l'orgue et bien entendu le développement de l'orchestre symphonique comme possibilité de jouer avec un maximum de lignes de timbres et de sonorités en même temps. Dans le cadre d'une recherche sur l'orchestre, utiliser l'ordinateur peut être une tentative de créer une version actualisée de l'orchestre classique.

Quels sont les besoins pour les musiciens de se regrouper pour construire une situation collective quand il a sa disposition cette possibilité unique de créer un son orchestral par lui-même ?

L'ordinateur n'est pas qu'un instrument, il contient aussi de nombreuses autres possibilités, c'est une forme de l'électronique et de l'informatique. Il s'agit aussi pour le musicien de se confronter avec une altérité, d'échanger sur les possibilités de l'outil-instrument.

De nos jours, nombreux sont les musiciens qui préfèrent jouer en soliste, avec l'ordinateur, pour des raisons évidentes de contrôle du son, en évitant les difficultés d'échanges avec d'autres. La machine agit ainsi comme une forme de séparation entre les individus : la musique n'échappe pas à ce processus.
Si l'informatique a été créée dans le cadre d'outils militaires, sur la base de la guerre de la communication, c'est pour produire l'effet escompté : contrôle, codage/décodage et maîtrise des communications. Par la suite c'est un outil qui s'est révélé utile dans le champ économique pour gérer et calculer les flux bancaires mais aussi dans les sciences pour mener des recherches pointues dans le domaine du calcul et de la modélisation. Enfin l'ordinateur est devenu un outil qui s'est démocratisé un peu partout sur la planète pour devenir l'outil central de la production humaine dans quelque domaine que ce soit.

Dans ce cadre de la recherche, le Grand Orchestre d'Ordinateurs pose des questions politiques et de société de façon plus large, l'orchestre se révèle être un condensé d'éléments prenant corps au sein de la société actuelle. Au delà de l'ordinateur, il s'agit de poser la question de l'informatique et de ses dispositifs, et de comment détourner les outils informatiques de leur fonctions premières pour les dépasser.
Le G.O.O. tente une transformation des points de vue sur la question de l'informatique en reconfigurant à la fois l'organisation collective des musiciens, à la façon d'un Scratch Orchestra (sans aucune hiérarchie) et l'instrument-outil lui-même. L'ordinateur devient l'instrument global maîtrisé par les musiciens dans le cadre d'une production commune à la fois poétique, musicale et performative. Le

collectif intervient en amont de toutes les autres questions, il détermine le fonctionnement artistique et politique de l'orchestre.

Sans le collectif, un artiste individuel a du mal à réellement détourner l'ensemble du dispositif informatique sans tomber dans l'idée d'une maîtrise de l'instrument comme outil de production uniquement musical. Le postulat du G.O.O. est que le collectif prend en charge l'informatique dans l'ensemble de ses possibilités : elles permettent à la fois de prendre de la distance quant à la production musicale mais aussi d'intégrer de nouvelles données dans la création de l'orchestre tel que le partage de fichiers, les possibilités non-musicales du dispositif et ses occurrences sonores, le rapport spatial, la création de compositions spécifiques à ce genre d'ensemble sans reproduire le cliché compositeur - interprète - instrument - chef d'orchestre. Mais il permet aussi d'utiliser les nouvelles formes de communication « live » pendant les concerts avec changements de direction dans l'instant.
Cette question du collectif et de la réappropriation du système informatique est aussi une des clefs de compréhension des questions qui peuvent se jouer au sein du G.O.O.
Comment transformer l'informatique en un outil qui serve l'ensemble plutôt qu'en instrument de musique au service uniquement d'un individu ? Comment ne pas reproduire la systématique de l'écriture musicale, pour produire de nouveaux types d'écritures adaptées à ce type de dispositif ?
Le G.O.O. et ses musiciens utilisent le réseau comme espace de production partagée, à la fois pour échanger des fichiers, pour communiquer et pour inviter d'autres musiciens à inter-agir à distance dans le temps et l'espace de la performance. Cette double

manipulation du partage de fichiers audios et de traitement à distance permet de créer des types d'écriture jusqu'alors inexplorés où la forme sonore est à l'image de la forme du réseau . Elle joue sur les différents genres de répétitions et d'utilisations au sein de la musique résultant du processus collectif globalisé.

Le G.O.O. n'est pas un orchestre comme les autres. Son but n'est pas une production musicale à la fois finalité de l'écriture classique et pré-déterminée dans sa construction. Il s'agit dans le cas du G.O.O d'une forme d'Orchestre-laboratoire, un lieu d'expérimentation artistique global intermédia , qui intègre autant la musicalité du projet que ses données technologiques, politiques et théoriques.

À travers les différentes représentation du G.O.O. , les musiciens ont mis en place différents protocoles pour mener des travaux qui mettaient en avant certains aspects de leur recherche sur l'informatique et le réseau : jeux vidéo comme instruments, échanges de sons sur le réseau, création d'instruments numériques contrôlés par d'autres musiciens à distance, sources sonores provenant d'autres artistes en direct via internet et manipulées par les musiciens de l'ensemble mais aussi : échange, chat et direction via le réseau ou encore partition en mouvement contrôlée par différents paramètres comme le temps, le mouvement et les changements sur le logiciel utilisé.

À chaque performance, une nouvelle façon d'écrire l'orchestre et l'outil numérique. C'est dans ce sens que le G.O.O. est devenu un laboratoire d'expérimentation de nouvelles formes de musicalité qui peuvent prendre corps à la fois dans des pratiques collectives, orchestrales mais avec l'ordinateur ou l'électronique comme instrument musical spécifique.

Une autre des difficultés rencontrée par cet orchestre est la relation avec le public dans le cadre de leurs performances, : Elles peuvent durer 1h ou plusieurs jours. Les espaces de rencontres possibles se font généralement sur la base de l'idée de performance-installation où le musicien se déplace et discute avec le public. Pour une grande part, et cela dépend des lieux qui accueillent la performance, très peu de personnes connaissent ces nouvelles formes de production du son et de relations entre orchestre et informatique.

La spatialisation des différences sonores correspond aussi aux réflexions menées sur la multi-diffusion et la multiplication des dispositifs de diffusion à l'image des formes d'intervention dans l'espace. Le son lui-même devient une forme de reconstruction de la perception d'un espace. Le G.O.O. prend en charge cette question de la répartition dans un espace qui n'est pas uniquement celui du concert. Mais leurs performances peuvent se dérouler dans des couloirs ; des immenses messes dédiées au jeux vidéos, les musiciens peuvent s'installer dans la rue ou bien encore dans des espaces dédiés à d'autres pratiques tels que des bureaux, des saunas, piscines et bien d'autres encore.

L'ensemble de la recherche orchestrale, informatique, des dispositifs et de l'écriture spatiale et de la diffusion concentrent les éléments du projets du G.O.O, : cela permet de comprendre comment l'orchestre, pour renouveler les pratiques musicales et sonores, doit prendre en compte l'ensemble de la chaîne des outils au collectif en passant par la diffusion, le type d'écriture et les instruments.

L'expérimentation engage le musicien de façon profonde par rapport à un musicien d'orchestre classique qui se contente d'exécuter les notes sur la partition en fonction de la direction du chef d'orchestre.

Dans le cas du G.O.O. le musicien s'occupe de construire son instrument, de comprendre son fonctionnement, de participer aux prises de décision concernant le contenu, de la direction et parfois de la composition mais aussi du placement du son (dans l'orchestre chaque instrument à une place définie et chacun ne peut en changer l'ordre).

Le collectif Apo33 propose, à travers différents projets mis en œuvre, des stratégies d'invention du geste artistique par la combinaison d'un ensemble d'éléments comme la recherche technologique, la pensée théorique mais aussi l'expérimentation artistique sur les questions du son, de la performance, de la diffusion, des formes plastiques et sculpturales, de la galerie ou bien encore de l'espace du concert. Le son dans nos projets est à la fois pris comme pratique musicale, pratique plastique mais aussi comme outil de transformation sociale et politique au sein d'un groupe de personnes.

Pour certaines des œuvres et des processus que le collectif met en place, l'informatique prend une place importante et demande une recherche poussée pour éviter les écueils de la consommation du tout numérique, la reproduction des formes d'art classique utilisant des outils informatiques, sans prendre de recul sur le fonctionnement propre de ce type d'outils. Les écritures sonores, performatives et plastiques que nous mettons en œuvre prennent en compte l'outil, les questionnements et les problèmes qu'il fait émerger et qu'il pose à la création contemporaine : la boite noire, l'orientation esthétique, l'aspect design de plus en plus fort dans les œuvres, le contrôle et l'enfermement dans des dispositifs numériques comme dans le cas de PicNic de Joy ou bien la multiplication des écrans à des fins commerciales ou dans un croisement art et publicité.

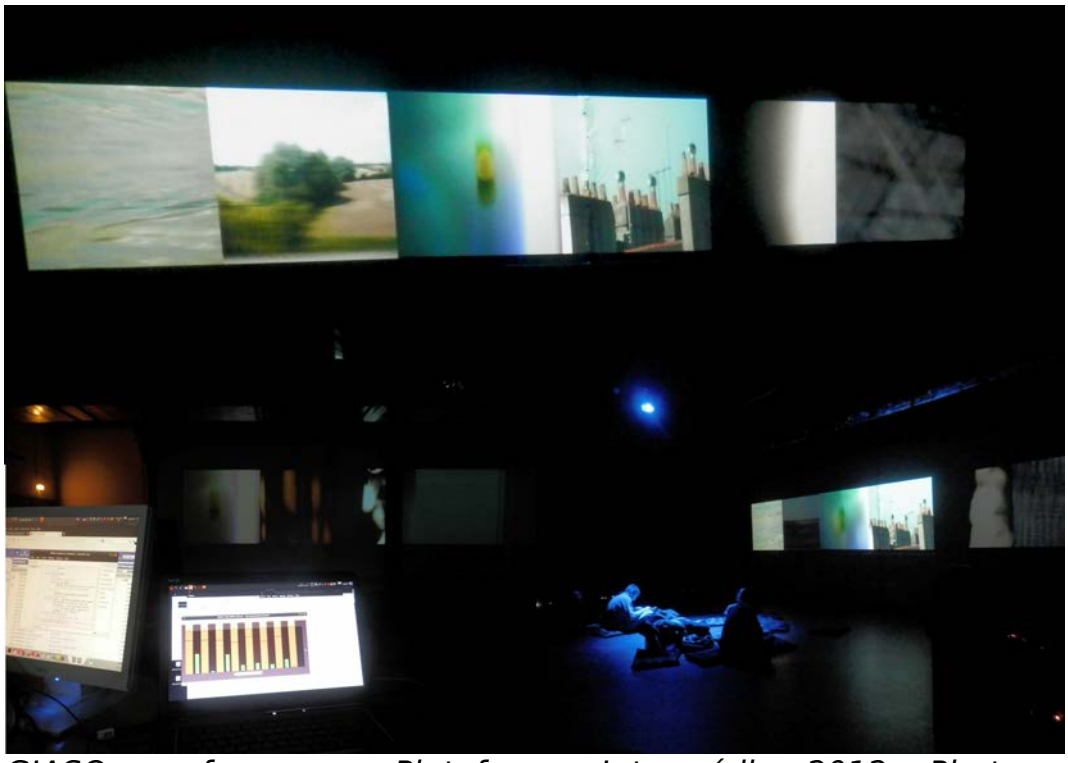
Cette connaissance et ce détournement des dispositifs technologiques sont nécessaires pour comprendre les enjeux de ces outils mais aussi pour créer des formes artistiques qui soient libérées des carcans de la technologie elle-même. Art et technique sont des domaines indissociables, ils se croisent sans cesse et s'alimentent parfois à des niveaux élevés de la recherche technologique.

1.4. GIASO : le Great Internet Audio Streaming Orchestra – la question des nouvelles formes d'orchestration sur internet, le réseau comme écriture musicale.

Le « Great International Audio Streaming Orchestra »[145] utilise une plateforme multiplexe bidirectionnelle pour performer et « mixer »[146] différentes sources audio (streaming). Dans le temps de la performance, les « streams » (transmission) sont recomposés dans l'espace de diffusion à travers une spatialisation basée sur un système de transmission internet libre et multi-flux. GIASO crée une nouvelle forme de composition orchestrale où les compositeurs deviennent des entités virtuelles qui émergent d'une communauté de nœuds – explorateurs audio et performeurs en réseau.

145 - L'orchestre est composé de nombreux membres, certains actifs et d'autres moins, voici une liste présents sur le CD sorti sur Fibrr Records enregistré pendant des concerts de l'ensemble produit entre 2012 et 2015 : Cdrik Croll, Jenny Pickett, Kadet Kuhne, Romain Papion, Ryo Ikeshiro, Shoï Extrasystole, William Nurdin, Emmanuelle Gibello, Eva Ursprung, Philippe Cavaleri, Julien Ottavi, Shelly Knotts, Joachim Montessuis, Erin Sexton, Brice Jeannin, Elpueblodelchina, Seamus O'Donnell

146 - Mélanger des sons entre eux.



GIASO, performance, Plateforme Intermédia 2012, Photo : Archive Apo33

Le Great International Audio Streaming Orchestra est un projet réunissant des artistes membres d'APO33 et des artistes invités autour de la création d'un dispositif numérique de production musicale et sonore collective via le réseau Internet. Cette expérience se distingue nettement d'une simple intégration de moyens informatiques dans un orchestre. Nous abordons en effet l'orchestre en terme de système de coopération de plusieurs éléments dans un ensemble sonore commun. Chacun des artistes qui participe à ce projet utilise l'informatique et le réseau d'une façon très particulière dans leur activité personnelle. Dans ce projet nous construisons ensemble une collaboration entre ces différentes approches.

Le GIASO est un ensemble de création sonore utilisant des instruments tels que l'ordinateur, les outils de synthèse sonore et le champ d'exploration électroacoustique. C'est aussi un ensemble dont l'existence même et le lieu de composition se trouve sur Internet. Il prend aussi corps sur scène ou dans un espace d'exposition par le biais d'une spatialisation de haut-parleurs et d'opérateurs-musiciens-artistes représentant l'ensemble dans le lieu de diffusion.

Les membres du GIASO travaillent à produire du son en réseau (via internet). La circulation interne des sons produit une forme sonore particulière, spécifiquement liée au dispositif, encore en découverte par les artistes de l'ensemble. La forme sonore correspond à la forme réseau, elle joue sur la variation des répétitions dans différents points de l'espace collectif.

Le dispositif et la création sonore font partie d'un même questionnement pour les artistes, dans ce cas à la fois virtualisé et physique par une spatialisation et un mixage d'éléments hétéroclites dans une forme nouvelle d'écriture de l'espace et des écritures musicales contemporaines.

GIASO à été crée en 2005 à l'occasion d'un événement auquel nous participions à Audiolab/Arteleku, San Sebastian en Espagne. [147]

147 - L'orchestre était composé à l'époque de : Achim Wollscheid (Frankfurt), As 11 (Athénes), TMP (New York), Randy H. Yau (San Francisco), Jason Kahn (Zurich), APO33 (Nantes), Ilios, Julien Ottavi, Xabier Erkizia, Mattin, Iñigo Telletxea (Donostia-San Sebastian).

Les créations se font à la fois en ligne et dans un ou plusieurs espaces de diffusion. Les musiciens envoient une transmission audio "*temps-réel*" (streaming) via internet. Le chef d'orchestre mélange leur sons transmis sur internet (streaming) et leur donne des instructions; ils entendent le résultat global via le flux retour du GIASO (mixage global et diffusion espace). Dans certaines versions, les musiciens agissent directement sur le mixage et parfois il s'agit d'un automate-programme qui pilote de façon aléatoire le résultat final.

Le streaming comme dispositif de transformation musicale.

> *« L'émancipation, elle, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions. »* [148]

Les musiciens, à travers cet orchestre en réseau, ont commencé à travailler autrement : les discussions sont plus fréquentes d'une part sur la production sonore de l'ensemble mais aussi sur la musique qui est en train de se faire.

Les individualités apparaissent plus fortes mais sont engagées dans des discussions sur la composition elle-même et sur ce qui est diffusé plutôt que sur une interprétation. Les musiciens ne sont pas choisis en fonction de leur instrument mais de leur capacité à jouer dans un tel orchestre.

L'influence de ce type d'orchestre sur la pratique sonore de chacun est liée à la question du changement de mode de diffusion, à la façon de jouer à plusieurs sans se voir, sans ressentir le public ou sans lieu spécifique du concert. Pour les musiciens, il existe une envie forte de continuer à développer cette approche dans leurs propres recherches artistiques, à la fois en proposant des concerts en réseau mais aussi

148 - RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique Editions, Paris 2008, p19

dans une façon de percevoir ces pratiques au delà de la question technique, dans ses possibles de composition. Le spectateur lui n'existe plus comme unité fixe existant en un point. Il est partout à la fois, car connecté, chez lui ou dans un autre espace de diffusion mais aussi sur place sous une forme semi-classique, entre concert et installation. Son écoute change, il peut aussi inter-agir avec les musiciens, la distance avec la « *scène* » est restreinte et plus de croisements peuvent s'opérer. Le rapport à la musique est donc moins hiérarchique et implique une plus grande liberté de circulation ou d'espace d'échanges et de débats.

Dans ce cadre d'expérimentation sonore, le streaming a eu une influence assez forte sur une partie de la communauté artistique et sur des créations à distance avec les milieux de l'art classique (exposition, concert, biennale, festival) car la « *survivance* » d'un système à l'italienne est encore très forte. Nous sommes confrontés à une forme de conservatisme culturel et artistique qui a tendance à ne pas prendre au sérieux ce genre de pratique.

A contrario, nous pouvons constater plusieurs vagues de création artistique utilisant le streaming comme mode de diffusion ou de création qui permet un développement d'une autre forme de « *spectateurs* » , plus active et souvent engagée dans le processus. Le streaming en soi n'a pas complètement changé nos rapport à la création artistique. La combinaison de plusieurs domaines, comme la recherche technologique, l'informatique, le réseau et la création artistique, la composition, est ce qui change profondément la pratique artistique. Les réflexes de l'art sont entrain de muter vers des champs où les disciplines se croisent de plus en plus, où le champ d'expérimentation d'un domaine peut alimenter celui d'un autre.

Nous pratiquons le streaming (transmission de données via internet) depuis une quinzaine d'années et la radio de façon plus large, depuis plusieurs décennies. Ils tiennent une place forte dans notre pratique. De la radio diffusion nous sommes passés à la webradio « multicanal »et bi-directionnelle. Dans le GIASO, Il s'agit de dérouler cet esprit de transmission du son et de la création de dispositifs, d'instruments artistiques et musicaux. Le streaming ouvre certaines installations ou performances vers un extérieur (un dehors), hors de l'espace dédié (salle de concert, spectacle ou salle d'exposition).
Dès le début du net art, il existe dans l'art en général et dans les pratiques artistiques utilisant le streaming, quelque chose de commun, cet esprit de circulation de l'information, l'envie de créer de nouveaux dispositifs et de nouvelles écritures.

> *« Il s'agit de transformer le dispositif en instrument d'intervention et d'écriture poétique, au delà du détournement du dispositif : les artistes produisent une forme d'installation qui institue l'autonomie du dispositif et l'impossibilité d'une intervention sur le dispositif postérieure à sa production : le dispositif échappe aux mains du créateur. »*[149]

GIASO propose une pensée globale du dispositif radiophonique et du streaming. C'est un instrument d'intervention, que l'on utilise pour des actions qui génèrent une écriture. Le dispositif est détourné, en ce sens qu'il ne s'agit plus seulement d'un outil de transmission d'informations. Nous le manipulons ainsi dans ses limites. De même celui-ci, au bout d'un certain temps et notamment dans sa

149 - Apo33, mai 2013

dissémination au sein de la communauté ou via le public, devient autre chose et nous en perdons le contrôle, il nous échappe. Nous sommes presque dans un seuil extrême entre ce que nous cherchons, ce que nous avons trouvé et ce qui se passe au delà de notre champ d'intervention / manipulation.

La composition à plusieurs.

Le GIASO propose une autre relation à l'écriture musicale : comme dans le champ de l'improvisation, les musiciens ont un certain degré d'autonomie, pour la production de leurs sons, des hauteurs, des effets ou encore de l'articulation de leur composition. Dans la musique du GIASO, plusieurs niveaux de compositions coexistent : celui du musicien, celui du dispositif et enfin selon les cas, le mixage final réalisé, soit par un membre d'Apo33, soit par un compositeur-machine.

> *« Récemment, les efforts visant à diminuer l'emprise de la notation sur la musique se sont en partie traduits par la réintroduction d'une certaine souplesse dans le rôle de l'exécutant, lui donnant la possibilité d'affecter la création de la musique durant son interprétation. Tout en privant le compositeur d'un certain degré de contrôle, quelques uns de ces changements n'ont pas nécessairement amené la possibilité d'improviser. »*[150]

Dans le GIASO, le rapport à l'improvisation est primordial. La composition est séparée à priori d'une personne qui dirige l'ensemble.

150 - BAILEY Derek, *L'improvisation*, Outre Mesure, Paris 1999, p76.

Le mixage et la diffusion commune sur le réseau internet constitue largement une direction donnée à la musique. Les musiciens n'ont pas d'indications. Dans le cas de David Tudor, le dispositif lui-même intervient comme une partition. Par ailleurs les musiciens ont la possibilité de discuter en direct, par chat, du déroulement du concert, du déroulement de la composition et des changements possibles dans la structure.

Ce changement dans le rapport entre les musiciens rompt complètement avec l’ensemble des musiques classiques, contemporaines et improvisées où le respect du silence et de ce que chacun produit, interdit, dans la plupart des cas, d’échanger un seul mot sur ce qui est en train de se produire. Dans le cas de la musique classique et contemporaine, la partition fait office d’intermédiaire en duo avec le chef d’orchestre, il n’y a aucune raison que les musiciens échangent, tout est dit. Dans le cas de l’improvisation, les musiciens se comprennent grâce à un grand respect de chacun et par une écoute intensive. L''ensemble de la musique ne tient qu’à un fil : celui de l’imbrication des instrumentistes entre eux. La tension est telle que personne ne parle, le jeu et les éruptions de sons deviennent le cœur des échanges, au contraire la parole pourrait intervenir comme un phénomène de violence dans la performance.

Dans le cas du GIASO, la parole et l’échange sont aussi importants que la musique elle-même. Cela peut apparaître comme un paradoxe mais pourtant ils n’interfèrent pas les uns avec les autres, le chat étant une forme écrite d’échanges, il n’y a pas de production sonore ou d’utilisation de la voix dans ces discussions. Les musiciens sont donc impliqués dans le processus de composition et peuvent

échanger sur l'improvisation qui prend place : son déroulement, son mixage et sa diffusion.

Si certains aspects hiérarchiques demeurent, ils ne sont plus obligatoires : c'est une direction qui est offerte par le dispositif : la notion de mélange des sources. L'exécution de cet acte par un membre du GIASO ou par une machine compose la finalité de l'écriture, le rapport à sa diffusion et à son résultat. Cette forme de composition est discutée par les musiciens qui ne sont pas toujours d'accord avec le résultat final : soit ils ne retrouvent pas la trace de leur sonorité, soit ils demandent à ce que la composition change selon leurs propres critères d'écoute.

III. Les nouvelles pratiques en réseau, machine autonome et création sonore déshumanisée

Pour comprendre la démarche par laquelle nos pratiques évoluent, il faut expliquer les corrélations entre les transformations profondes des processus de création artistique et les outils qui sont utilisés pour les mettre en forme. En cela la construction d'une œuvre en réseau ou de machines autonomes s'organise, dans notre cas, avec la mise en œuvre d'outils fonctionnels comme des serveurs ou par l'écriture de codes spécifiques adaptés aux notions de création sonore autonome.

> *« Nous savons que, pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur. »*[151]

1. Le libre et les nouvelles pratiques de création : l'open source au service de la transformation de l'art[152]

151 - BARTHES Roland, *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Editions du seuil, Paris, 1984, p69.

152 - Cette partie a été publié dans l'anthologie Floss+art édité par Aymeric Mansoux et Marloes de Valk en anglais – OTTAVI Julien, The 'Free' and New Creative Practices: Open Source Modular Art-efacts, Floss +Art, GOTO10 / Metamute, Poitiers, 2008, p28. Nous avons intégré ce texte pour introduire la question des nouvelles formes de pratiques en réseau pour expliquer notre rapport à la création libre et aux logiciels libres. Cela met en lumière, selon nous, plusieurs points sur la méthode et les créations artistiques dont nous parlons dans ce chapitre.

Le libre intuitif et la pratique du libre

Le mouvement du libre apparaît dans la continuité de la philosophie GNU développé par Richard Stallman autour de la licence et du système d'exploitation GNU et dans un deuxième temps GNU/Linux. Le Mouvement du libre est au cœur de notre philosophie : au delà du logiciel et du code, le libre serait avant tout une attitude, un positionnement au sein de la société et dans le cadre des activités humaines. Le libre comme mouvement peut s'envisager aussi comme un développement continu, en cours, dans un processus de devenir et de partage. Ce terme large peut aussi regrouper la question du sensible et de l'approche expérimentale et intuitive qui nous traversent en permanence. le Libre ne saurait être une pratique limitée à son origine fondatrice, que ce soit pour les logiciels ou pour les pratiques artistiques..., il est avant tout une relation au monde, une relation à la production et à l'échange entre les humains. La notion de libre en tant que concept ne remonte pas aux années 70/80, il a traversé de nombreuses époques et a existé sous des modalités différentes selon les civilisations.

Le conte, la mythologie, la diffusion des savoir faire et des connaissances, par l'oralité, ont trouvé leur développement enrichi à travers l'échange et la circulation de leurs contenus et de leurs pratiques dans le temps et entre différentes communauté d'intérêts ou de savoir. Ce n'est qu'à l'avènement de la société marchande et avec le développement, notamment, de l'imprimerie que commencent à apparaître les concepts de propriété appliqués au savoir, à la connaissance, à la création, à la technique et dans la

continuité l'apparition de la notion d'auteur. Le libre, dans bien des domaines, est un concept très intuitif. Il propose une approche sensible des choses, qui passe par la transmission, le partage et la conscience de sa propre continuité dans l'histoire humaine. Il est la continuité dans le développement des idées et des savoirs, au delà des générations précédentes : nos idées et pratiques se développent à partir de points de convergences autour de plusieurs niveaux de concentration de différents concepts.

Nous ne sommes pas des individus coupés de leur histoire dont le langage et les idées surgissent de nulle part : nous sommes inscrits dans la continuité de nos ancêtres.

Si l'intuition du libre passe par différentes situations de mises en lien, de partages et d'échanges, elle n'en est pas moins confrontée depuis longtemps à la puissance écrasante d'une société du tout propriétaire, du tout breveté, de l'individu-roi, et de la marchandisation – objectivation de la moindre parcelle d'idée ou de production humaine. L'intuition du libre, se trouve confrontée au cadrage systématique des concepts de propriété et de brevet de la moindre idée ou technique. Pour ne pas disparaître dans cette machine à emprisonner le réel, l'intuition du libre se positionne en utilisant et en renversant les cadres et concepts qui l'oppressent.

En cela elle se pose comme un renversement de la notion de copyright, l'utilisant pour ouvrir à un nouveau processus de création, de partage et de distribution du code source informatique. Comment passe-t-on de l'intuition du libre à la pratique du libre ? Il s'agit en fait de ne pas seulement se situer dans le contre ou dans la proposition

« disparaissante », fantomatique mais bien d'ouvrir des failles dans un système qui tente par tous les moyens de se solidifier alors qu'il est sérieusement remis en cause. Les pratiques du libre, qui se développent en parallèle des pratiques marchandes et fétichistes de la société capitaliste, sont aussi évoquées : elles viennent à la fois interroger ce système, le remettre en question (ne serait-ce que par sa propre existence), le faire muter mais aussi permettre à d'autres de faire exister leurs propres idées, projets, pratiques au delà des schémas imposés.

Ces pratiques se situent à tous les niveaux de l'activité humaine, aussi bien sur le champ de l'immatériel (idées, données numériques, connaissances...), que dans la production d'objets industriels, agricoles, artisanaux ou artistiques. Il se développe de plus en plus une conscience que la praxis et la production peuvent exister sous différentes modalités avec d'autres points de vue que celui du tout propriétaire. Elle tente d'ouvrir les cadenas que nous nous imposons par la peur et dans l'ignorance d'une économie à sens unique, une frappe de terreur nous touche au quotidien à travers l'abrutissement massif de nos repères et nos modes d'existence sur cette planète.

1.1. Le libre et la création, au delà d'un modèle, une synergie, une mutation…

Comment les logiciels libres et l'open-source influencent-ils et ouvrent-ils le processus de création, les pratiques artistiques ? et vice-versa ?

Depuis plusieurs années, le logiciel libre a fait son apparition dans la pratique artistique à travers l'utilisation d'outils dédiés à la création, commençant ainsi à se libérer de l'hégémonie des grandes maisons d'informatiques propriétaires. Au delà des outils et de leur efficacité dans la construction d'œuvres artistiques ou dans le processus de création, tout un champ de concepts est apporté par les logiciels libres : la logique de l'ouverture du code source, le partage et la distribution ouverte, la possibilité d'intervenir sur ces sources et ces modes de partage, le travail de documentation et de connaissances des pratiques pour enrichir et développer les possibilités de connaissances et de ré-appropriation par un autre, les modes de travail en réseau ou collaboratifs, ainsi que la remise en question du droit d'auteur et son développement vers d'autres définitions. Les premières influences apparues au sein des pratique de création, se situent au niveau du concept d'auteur et sur les modes de circulation et de partage des contenus, notamment du contenu numérisé (audio, texte, vidéo, image…).

Le questionnement sur l'auteur trouve sa place naturellement dans les pratiques de création. Elle a déjà fait l'objet de questionnements et de remises en question à travers tous les groupes des avant-gardes

artistiques que ce soit dada ou les lettristes, les situationnistes et ainsi de suite, ou par la création d'œuvres sans nom, sans auteur ou par la multiplication de pseudo ou de personnages imaginaires. Mais dans la plupart de tous ces cas, l'auteur est revenu en force. Là où une remise en question de cette notion par des créations collectives ou des processus partagés sont apparus, l'existence de l'individu et de sa légitimité ont prédominé dans le temps : le besoin de reconnaissance est plus fort que celui de la force collective. La société capitaliste nous y force depuis notre enfance à travers les différents dispositifs de formatage (famille, éducation, prison, armée…etc).

Le libre ne remet pas en question l'existence d'un auteur, au contraire, elle le met en présence et lui permet de se développer au delà de sa forme restrictive liée à la fermeture du tout partagé et de l'absence de droit de modifications. L'auteur-propriétaire que nous différencions de l'auteur tout court, est celui dont le travail est sous le contrôle d'une juridiction quelle qu'elle soit, dont le résultat en terme d'idées ou d'objets (livres, cds, films, sculptures, habits, mobiliers, architectures…etc) peut être soumis à une réglementation - restriction dans le partage avec d'autres, dans son utilisation, dans sa modification et sa circulation. Dans de nombreux pays, tout objet ou œuvre est par défaut « copyrighté », c'est à dire soumis à une réglementation juridique qui le protège de toute exploitation, copie ou transformation. Nos sociétés bureaucratiques ont déjà pensé aux moindres détails pour nous, le cadre est posé dès le départ : vos créations, vos idées doivent appartenir à quelqu'un, et elles doivent être protégées et brevetées en conséquence.

C’est à ce moment là que la notion d’œuvre libre et de licence du type art libre, creative commons, GnuDoc, GnuArt... (licences qui protègent le travail de l’auteur et demande à la personne qui copie ou utilise le travail d’adopter la même licence et de citer l’auteur) prennent tout leur sens, elles permettent au processus de création et à leurs résultantes de pouvoir envisager un mode d’existence autre que celui du tout propriétaire et du tout cloisonné. L’auteur peut enfin devenir maître de ses propres idées, productions et décider enfin comme il souhaite, dans le cadre de la société marchande -capitaliste- , de partager, distribuer et rendre libre de toute modification ses œuvres-travaux-processus. Des modifications dans les modes de transmission des travaux artistiques apparaissent sous la forme de plate-forme de partage, de portail et de lieux immatériels de circulation des œuvres, de copies des œuvres ou de leur modifications.

La conscience d’être un auteur prend alors tout son sens, il prend même tous ses sens, ou toutes ses ramifications de sens, car chacun de nous peut enfin envisager le rapport qu’il entretient avec cette notion : la voix unique de la machine capitaliste ne domine plus. Au delà de son approche générique, nous situons notre pensée dans une société de la reproduction, où tout devient multipliable à souhait que ce soit industriellement ou bien aujourd’hui numériquement. Créer de l’unique n’est plus possible : la copie est toujours dans l’ombre de son origine, elle est totalement inhérente à l’hétérogénéité des pratiques. Les objets, les idées ne sont plus uniques dans le sens où les modes de reproduction et de circulation se produisent en temps-réel, dans l’instant même, à la seconde près, tout peut devenir immatériel, se transformer, se copier à la minute même où la chose est énoncée,

révélée. Nous sommes en présence d'une machine à ingurgiter et à multiplier le réel, une spirale infernale avalant tout ce qu'elle trouve sur son passage.

Nous sommes les proies d'une fourmilière digitale. Dans la perspective de ce que nous appellerions « l'auteur libéré », il y a la notion d'ouverture du code source et de sa possibilité de modification. On peut la retrouver dans l'art à travers les différentes licences appliquées au champ de la création (creative commons, art libre, gnuart…etc), où l'œuvre est clairement ouverte à la modification, ré-appropriation par un autre… Là où cette ouverture était intuitive, elle apparaît aujourd'hui comme un choix délibéré de l'auteur et non plus comme filiation inhérente à l'idée de création.

Les notions d'influence, de citations, d'autres processus de détournement, de modifications de l'œuvre qui ont précédé l'idée ouverte, potentiellement contrôlable, monnayable, capitalisable, deviennent partie intégrante de l'œuvre ou processus. Elles apparaissent comme une partie de la production, elles sont énoncées aux yeux de tous.

Cela permet à la fois à la communauté artistique de développer consciemment, de pervertir, d'embellir, de redéfinir, de détourner l'œuvre, le processus, les idées d'un autre. Les questions ne sont plus sous-jacentes, la possibilité de dépasser l'auteur-génie et l'auteur-propriétaire devient de plus en plus commune.

Cela autorise également la société dans son entier, aux individus dans leur inter-connections à se dire que le fossé entre eux et la création n'est plus aussi grand, et leur concède la possibilité de devenir créateurs, de l'art fragmenté à différents niveaux de la

société, ramifications de nos quotidiens et de nos actes les plus banaux.

De plus en plus de projets partant d'un code ouvert, au sens d'une base de départ, se développent actuellement : des individus, ou des groupes de personnes modifient des recherches en cours.

Se retrouvent ainsi les bases ancestrales de la création, avant tout un positionnement, une énonciation de pratiques vis-à-vis de la capitalisation de chaque molécule de notre environnement, de ce que nous sommes. Cela prend corps dans un faire, dans un dire.

L'influence du libre à ce niveau intervient sur le fait que nous pouvons envisager à nouveau de partager ce que nous sommes et ce que nous avons à dire sans avoir peur… la peur de l'autre, de celui qui va venir contredire notre parole et nos actes ; de l'autre qui va venir interroger ce que nous sommes et voulons devenir.

Au delà de cette reconnaissance de soi pour soi avec ces filiations déterminées, nous, en tant qu'objet marchandisable, récupérable, nous pouvons nous multiplier, devenir multi-cellulaire, envisager l'être-multiple dans l'œuvre, dans le processus… .

Les Grands de l'histoire ne sont plus seuls à l'œuvre. Le libre crée un noyau de multiplication.

Non pas seulement comme concept, mais aussi comme apparition effective dans le champ de la reconnaissance de pratiques au delà d'une fondation : Le concept d'auteurs multiples apparaît.

1.2. L'Apparition de pratiques influencées par le libre : de nouvelles approches de la création ?

Depuis plusieurs années, les logiciels libres se positionnent dans le champ des pratiques en réseau. C’est à travers les premiers réseaux que les codes sources ont pu circuler, qu’ils se sont partagés, modifiés, multipliés. C’est dans les techniques du réseau que les systèmes GNU/LINUX se sont fait connaître. Ainsi les notions de travail collaboratif, les projets à multiples auteurs et multiples écritures, corrections, cryptage, bêta-tests sont dès le départ une manière de construire le logiciel et la possibilité de faire avancer son développement. Le logiciel a ouvert dès son apparition les concepts d’internet et de mise en réseau au-delà de leur sens premier.

Sans les logiciels libres et les logiques de licences libres, la société vivrait encore dans un conception limitée à des portails payants ou contrôlés par des réseaux spécialisés que nous pouvons retrouver en partie sur les réseaux actuels. Mais les techniques d’ouverture et l’infinité de propositions du mouvement du libre contrebalancent ce système par des logiciels, des contenus, des réflexions, de la documentation, de la distribution, des communautés vivantes, l’entraide, des forums et autres modes de partage.

Dans le même temps, de nombreuses formes de création utilisant les concepts de réseau, de partage, de collaboratif… se sont développées sur internet et hors internet. Elles ont plus ou moins, intuitivement, repris les concepts en cours au niveau du développement du net et des pratiques numériques, où les formes se multiplient, les couches de transformation s’accumulent, se déploient selon des principes de

dissémination, où les notions temporelles s'étirent, deviennent vitesses, où les modes d'existence deviennent ubiquité, où l'auteur devient dizaines, milliers, où la machine, extension humaine, devient créatrice, s'autonomise et trouverait presque son mot à dire.

N'ayons pas peur des mots : une embryon de société prend forme, où de nouvelles visions se croisent et se cognent, forment des amas, explosent en de multiples particules, où les désirs s'écrivent par milliers, où l'être humain tente de muter, lui et son milieu. Mutation machinique, pensée chaosmique, artefacts et dispositifs de numérisation des corps, l'avènement de cette société est imprévisible dans ses conséquence à moyen terme, sur le comportement de nos congénères.

Mais quel est le rapport avec les nouvelles pratiques artistiques ?

Dans ces pratiques du réseau, de la machine, nous retrouvons des projets dont l'objet réside dans une œuvre infinie qui se développe à travers les années et qui inclut de nombreux contributeurs, se multipliant tout le temps et où le réseau sert de transmetteur à plusieurs combinaisons. L'idée d'œuvre infinie se développe sous le mode de versions : comme le logiciel permet d'envisager dans sa forme ouverte, des modalités où la notion même d'œuvre éclate, le processus n'est plus pris sous la modalité d'un concept mais devient pratique et expérimentations partagées et envisagées comme potentialités de développement artistique ; la création n'est plus un mouvement, ou prise dans les cadres de l'histoire de l'art (art conceptuel par exemple) mais une pratique au quotidien pouvant toucher différents milieux, différents types d'activité humaine.

Dans sa multiplication et son ouverture , nous voyons également apparaître des formes de création inter-connectées à travers les réseaux, qui se nourrissent et échangent des informations physiques pouvant se trouver à des distances géographiques radicalement différentes, se développant sur le mode de l'ubiquité. L'oeuvre est partout, se multiplie toute seule comme des cellules. Les protocoles ouverts permettent au créateur d'échanger en temps-réel des contenus, des processus avec d'autres. En conséquence s'amorce une autre manière d'envisager son approche de la captation ou de la transformation, sachant que celle-ci va faire partie d'une entité multi-couches, à ramifications constellaires. Il faut envisager d'étendre l'expérimentation au delà du format et de s'ouvrir à des conceptions non développées jusque là.

La notion de produit catégorisable, quantifiable disparaît au profit d'une forme imperceptible, intouchable, insaisissable dans son entier, échappant à toute tentative de définition à priori. Elle se conçoit grâce à des créateurs à plusieurs niveaux, sur plusieurs échelles, temporelles, géographiques, sensibles…etc, peut se mouvoir dans une masse informelle comme un passeur qui créerait du lien en touchant un point. Elle permet de développer des types de création qui nous échappent, qui pullulent, deviennent comme des virus, qui peuvent aussi bien disparaître, s'enliser, se fragmenter en des choses que nous n'avions pu envisager au préalable. La machine se poétise, elle devient sensiblement notre alter-ego. Nous sommes pris par notre propre tentative d'extension, par ce devenir machine qui nous habite, ce fantasme cosmique qui transpire en nous, celui de devenir le ici et le là bas, le maintenant et l'après.

Le logiciel libre et les pratiques du libre au sens large, libèrent des désirs que nous n'avons pas encore formulés. Ils sont là, se matérialisent, se font récupérer, se communiquent, se développent, sont détournés, dématérialisés dans l'instant même ; mais ils se multiplient, sont imaginés comme des formes infinies, partagées et ouvertes à la remise en question dans leur existence, dans leur futur, dans ce qu'ils sont et ne sont pas. Le pirate n'est plus un faux, il devient navigateur de l'inconnu, car les pratiques du libre se développent au-delà des définitions, au delà des schémas habituels. Le fait que l'on puisse partir de contenus libres, de pratiquer le partage où l'auteur devient multiple, nous amène ainsi à repenser notre position envers les différentes catégories d'acteurs impliqués dans nos modes de création : le concepteur, l'auteur, le technicien, le producteur, le diffuseur, l'artiste, le spectateur ou le participant…etc, nous sommes devenus tout cela à la fois et nous pouvons aussi l'envisager sous un mode de circulation sans aucune limitation de cadre juridique ou technique.

Nous sommes bousculés dans nos propres repères sur la vision par catégorie et grille de lecture de notre environnement : la création se libère ainsi de sa charge historique, les modes d'existence sont examinés sous différentes modalités : temps-réel, diffusion permanente, distribution sur les réseaux, multiplication des copies, dissémination en plusieurs points du réseau, fragmentation de la source-produit, etc.

2. L'installation sonore et la vie des machines : le Poulpe, l'automatisation et le processus de composition machinique

> *« La radio nous envahit. Devenue notre pensée, elle en possède les vertus, celle d'ubiquité notamment. »*[153]

Les artistes d'APO33[154] manipulent des dispositifs électroniques-radiophoniques, Ils construisent des microphones et transforment une plaque de méta en projecteur sonore « bricolé » qui est ensuite installé au centre d'un espace comme l'ensemble des appareils de diffusion sonore qui composent la construction du Poulpe. Les dispositifs de diffusion sont connectés à un ampli lui-même relié à un serveur, qui reçoit un flux streaming sonore installé dans un autre espace de la ville. Les sons provenant de cette construction sonore distante, transformés par un programme informatique, émergent ensuite dans notre espace d'écoute. La machine-poulpe utilise l'environnement, comme les portes ou le téléphone pour en transformer l'essence sonore en une nouvelle forme de composition, étendue à travers le temps. Il s'agit de sons provenant d'un autre lieu à distance qui nous reviennent et repartent vers leur lieu d'origine pour revenir de nouveau dans le lieu d'écoute distant. Il se crée alors toute une mécanique d'écoute en retour, comme une boucle

153 - SCHAEFFER Pierre, *Machine à communiquer*, Seuil, Paris, 1970, p.95

154 - Pour l'installation du Poulpe, nous avons été plusieurs à travailler sur différents aspects de l'oeuvre, d'Emmanuel Leduc sur la partie construction des dispositifs dans l'espace, Sophie Gosselin sur les parties réflexions et organisations de l'espace, Jean-François Rolez sur le travail informatique, serveurs, scripts et Julien Ottavi sur le projet artistique, la programmation des automates et la réalisation des dispositifs.

temporelle distante géographiquement et tout à la fois proche par le son.

2.1. Mutations d'espaces sonores : de la transmission radio unilatérale à la multiplicité de communications

Les flux d'informations reçues et diffusées dans un lieu sont transportées à travers les champs radiophoniques au delà des frontières sur les vagues numériques de l'internet.
Ainsi l'ensemble des outils de captation, d'enregistrement, le mixage de transformation et de diffusion du son sont virtualisés et donnés à tout un chacun pour qu'il devienne un transmetteur autonome. Il s'agit d'un effort important pour changer les rapports d'une simple transmission verticale (rapport de l'émetteur vers un récepteur) vers une transmission multilatérale (des émetteurs et des récepteurs opérant dans les deux sens).

Dans le prolongement de cette relation le son et les données sont transportés dans le réseau pour alimenter nos installations sonores, entre le corps et l'architecture dans un entremêlement de toile filaire et de strates de liens en une multitude de couches qui font le lien entre la réalité et la numérisation de ce réel (le réseau).
Dans cet enchevêtrement se cache le changement de paradigme entre un mode d'utilisation de la radio comme émetteur unilatéral vers la radio multi-transmission. Une représentation différente de la technologie, une utilisation différente de la transmission radio, de sa numérisation et de son partage autour de communautés internationales. Selon Gilles Deleuze *« Le virtuel n'est pas soumis au*

caractère global affectant les objets réels. Il est, non seulement par son origine, mais dans sa nature propre, lambeau, fragment, dépouille. »[155]

APO33 propose des projets complets de création dans lesquels nous incluons à la fois dimension conceptuelle, création d'une œuvre artistique au même titre que la recherche technologique et les potentiels d'exploration d'un lieu ou d'un espace d'exposition (au delà du « white cube »). Le développement des concepts se fait parfois en amont de la création mais en règle générale ils viennent compléter une réalisation qui se compose à travers des croisements intermédia comme une multitude d'univers. Toutes les amas d'univers viennent alors tournoyer autour de possibles rencontres avec une altérité, cet « autre » dont parle Jacques Derrida.

Ces univers se composent dans le cas des recherches d'Apo33 de combinaisons et de croisements entre la recherche technique, le développement artistique et la construction d'une pensée dans ces processus de mise en partage. Nous nous déterminons dans un acte de transmission, non plus seulement radiophonique mais dans le sens d'une mutualisation des connaissances, de la production artistique, de la mise en valeur de concepts. Les détournements technologiques sont cet acte d'harmonisation des forces en présence.
Dans nos projets, les artistes du collectif d'Apo33 deviennent des archi-tacticiens, une façon de se concevoir à travers le concept développé par Gordon Matta-Clark, « l'anarchitecture » ou celui qui

155 - DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Epiméthée, Puf, Paris, 1968, p133.

met en place des actions de construction/déconstruction d'un espace architectural par un geste composé de multiples contextes.

D'après Sophie Lapalu : Gordon Matta-Clark est *« Partisan de « l'anarchitecture », il décrit ainsi sa démarche en 1976 : « Pour convertir un lieu en état d'esprit ». »*[156] L'œuvre devient un conglomérat critique bâti avec des concepts et questionnements artistiques opératoires et machiniques.

2.2. Au delà de la musique concrète, un changement dans la façon de concevoir la musique, de nouvelles façons de composer.

> *« L'espace à trois dimensions est devenu espace à une dimension, mais si on a perdu quelque chose (l'écoute intelligente localisée), on a gagné, en revanche, autre chose : le grossissement, d'une part, qui consiste à entendre le son "plus grand que nature", et le cadrage, d'autre part, qui consiste à "découper dans le champ auditif un secteur privilégié. »*[157]

Dans la pensée de Schaeffer, l'écoute devient le sujet à étudier. Il conceptualise une nouvelle façon de faire de la musique. La musique concrète est à la fois expérimentale, électro-acoustique et acousmatique, c'est à dire une musique à multiples facettes et tout d'abord une musique qui utilise les sons concrets tous sans hierarchie, *« bruits, instruments traditionnels, occidentaux ou exotiques, voix, langages, quelques sons synthétiques aussi »*[158]

156 - LAPALU Sophie, De l'action à l'exposition, publié le le 21 avril 2009, http://sophielapalu.blogspot.fr/2009/04/?view=classic, consulté le 7 mars 2018.
157 - SCHAEFFER Pierre, *Traité des objets musicaux*, Seuil, Paris, 1966, p80
158 - Ibid, p60.

Électro-acoustique car elle utilise de nouvelles techniques d'électrification de l'acoustique par le biais d'une machinerie utilisant les caractéristiques du microphone et du haut-parleur mais aussi son enregistrement à travers le vinyle et le magnétophone. La radio est une technologie essentielle dans la pratique de Schaeffer. Elle correspond à une transmission au delà du matériau, au delà d'une situation géographique. Enfin l'acousmatique, une écoute sans en voir la source[159], permet de construire une musique des sons par delà le geste instrumental. Le haut-parleur et le poste de radio deviennent l'élément de transmission du son. Pour Schaeffer ces techniques de diffusion (du son) deviennent l'instrument idéal pour construire cette nouvelle écoute.

La radio-transmission et notamment celle qui utilise le schéma bilatéral (le récepteur devient aussi le transmetteur) devient synallagmatique[160], l'échange entre deux points devient une possibilité fondamentale de ces formes de transmissions. Donc la diffusion radiophonique unilatérale devient radio-synallagmatique comme un signal radio dé-multiplié. Le lien que créé Schaeffer dans ces nouvelles techniques nous permet aujourd'hui de comprendre le nouveau paradigme de l'écoute distanciée et d'une reconfiguration de l'espace-temps. Les dispositifs techniques deviennent un agencement machinique hétérogène qui définissent de nouvelles perspectives pour la musique du XXème siècle et, de façon plus large, une façon différente de concevoir le monde et son écoute.

Les recherches de Pierre Schaeffer et Pierre Henry furent un point important dans la conceptualisation de la musique concrète.

159 - Pythagore donne des cours derrière un rideau pour améliorer la concentration de ses élèves.

160 - Dans lequel chaque partie s'oblige vis-à-vis de l'autre.

L'apparition de nouvelles technologies au début du siècle a permis à ces pionniers de réaliser les rêves imaginés par de nombreux autres compositeurs, musiciens artistes tels que Luigi Russolo ou bien Edgard Varèse qui n'ont pas eu directement accès à ces outils. Les années 1950 étaient aussi un moment caractéristique, un temps d'après guerre qui a permit à l'équipe de Schaeffer d'utiliser tous ces nouveaux instruments et d'expérimenter de nouvelles formes de composition dans un cadre institutionnel : la Radio Télévision Française (RTF). La situation de l'après guerre le permettait. Mais une fois l'état et les hiérarchies administratives restaurées, ces expérimentations ont été, petit à petit, repoussées sur les bords de la musique contemporaine, laissant place à la grande autorité sacro-sainte du post-dodécaphonique et dictateur de la musique sérielle : Pierre Boulez.

Boulez tente de nous expliquer sa façon de voir la musique : *« Tout objet sonore, s'il marque des affinités trop évidentes avec un bruit se rapportant à la vie courante (voire la plus actuelle : mécaniques, moteurs, etc. - providence inattendue d'esprits si sagaces qu'ils confondent le « modernisme » de la pensée musicale avec le « machinisme » de la civilisation contemporaine), tout objet de cette sorte, par sa référence à l'anecdote, s'isole absolument du contexte où il se situe ; il ne saura point s'y intégrer, la hiérarchie de la composition exigeant des êtres suffisamment souples pour les subordonner à son propos, suffisamment neutres pour que l'apparence de leurs caractéristiques soit susceptible de se modifier suivant les fonctions renouvelées qui les mettront en place et les ordonneront. »*[161]

161 - BOULEZ Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Gallimard, Paris, 1963, p19.

Le rejet de Boulez de l'ensemble des musiques qui ne sont pas affiliés à la musique sérielle et à sa vision n'empêche pas Schaeffer de continuer ses recherches pour créer de nouvelles formes musicales qui ne soient plus assujetties au « diktat » de la note. Pierre Schaeffer représente un croisement plus large entre recherches techniques, compositions, interprétations, inventeurs, poètes, romanciers et théoriciens. il fût un de ces personnages à réellement indiquer une direction pour la musique du futur pendant que d'autres s'appliquent, de tout leur pouvoir, à la cadrer dans une seule direction et pour servir une immense frustration : celle de voir les schémas anciens s'effilocher au profit d'une multitude de possibilités de création musicales sans barrière ni carcan.

Schaeffer dépasse la condition du musicien et de son instrument, il aborde l'écoute et la question du sonore à travers une pensée d'ensemble de la question musicale et de son inscription dans le monde actuel, il expérimente et prend des risques au delà de sa propre musique, pour les autres.

Dans les nouveaux principes de composition inventés par Schaeffer se retrouve la manipulation de matériaux physiques dont la caractéristique est de fixer la vibration du son sur un support : par exemple le vinyle ou la bande magnétique. Ce qui change avec ce procédé, c'est la manipulation d'un son pré-enregistré, un échantillon ou sa traduction anglaise (couramment utilisé de nos jours) : le sample. La manipulation d'un sample va permettre d'écrire des sons spécifiques en amont de leur interprétation mais aussi d'augmenter les possibilités d'écriture du son et d'inventer de nouvelles structures timbrales et compositionnelles.

Avec l'ouverture des possibilités de l'orchestre par l'invention de nouvelles machines à produire des sons-bruits comme ceux de Luigi Russolo ou l'utilisation de sirènes et plus largement de nombreuses percussions asiatiques et bruiteuses chez Edgard Varèse par exemple, nous arrivons tout naturellement à la recherche de Schaeffer : c'est un développement logique de la recherche musicale. Logique car nous recherchons de nouvelles sonorités, l'orchestre et les instruments acoustiques en général ont atteint certaines limites dans le développement de leurs techniques et des possibilités de composition sans qu'elles soient couplées avec de l'électronique pour en étendre son potentiel « électrique ».

Le Magnétophone permet aussi largement un enregistrement rapide et pratiquement en temps-réel, c'est à dire non différé. Le temps-réel est ce que l'on appelle en radio et télévision le direct. Il nous faudra par ailleurs revenir sur cette idée de direct, de différé et de temps-réel des concepts entièrement attachés à la notion d'électro-acoustique, de radio et d'enregistrement du son.

Si John Cage définit l'écriture de la musique comme l'écriture du temps, la compréhension et la prise de conscience de ce que cela signifie commence dès que Pierre Schaeffer entreprend de manipuler du temps enregistré. Le manipulateur de son et le nouveau compositeur, au grand dam de Pierre Boulez, se voit accorder la manipulation de séquences de temps recomposables, manipulables et transformables au gré du désir du compositeur et ce, grâce à un système de collages, de découpages et de compositions par effet de boucle, à la fois dans une composition proche du cinéma mais ouvrant dans le même temps de nombreux autres perspectives qui nous

apparaissent aujourd'hui évidentes mais qui à l'époque faisaient figure de défrichage.

En quoi l'enregistrement crée-t-il de nouvelles façons d'écrire et de jouer la musique ? L'écoute du son pour sa propre caractéristique, ce que Pierre Schaeffer appelle « l'écoute réduite » , devient un élément essentiel pour agir sur la composition et inter-agir avec la matière, de façon plus rigoureuse, avec des timbres plus précis et des matériaux plus abstraits. Ces possibilités de fixation des sons sur un support et leur écoute à distance permettent de prendre du recul quant à l'utilisation de la performance pour générer un son. En effet le jeu du musicien à tendance à influencer l'écoute des sons qu'il produit : pour les instruments traditionnels, certains sons et certaines compositions demandent de grandes compétences instrumentales et obligent parfois l'interprète à de nombreuses gestuelles plus ou moins ridicules. Par exemple dans « Ionisation » (1931) de Edgard Varèse pour 13 percussionnistes, la technicité rythmique et le nombre de percussionnistes créent un réel brouillage visuel si vous cherchez uniquement à vous concentrer sur le son lui-même ou la composition.

Il ne s'agit pas de critiquer la gestuelle du percussionniste. Mais il est nécessaire d'expliquer les raisons pour lesquelles Varèse, attiré très tôt par la composition électronique mais n'ayant pas encore accès à certaines technologies, dût attendre presque 30 ans pour pouvoir réaliser sa première œuvre pour « électroniques et sons fixés » : « Poème électronique » (1958).

Ainsi Schaeffer explique que *« Tous ces exercices d'écoute nous ont conduits à un double éloignement : du système musical en cours, qui bloquait notre oreille sur des "valeurs" conventionnelles, et de l'écoute naturelle qui renvoyait aux indices ou aux anecdotes*

sonores. De cette gymnastique, nous gardons le bénéfice. En fait, nous n'avons cessé d'osciller entre deux emplois des sons, en général exclusifs l'un de l'autre : leur emploi en indices, tout tourné vers l'événement, leur emploi en signes, tout assujetti au code. »[162]

L'enregistrement devient aussi un paramètre de changement dans l'écoute : en reproduisant le fait acoustique, nous transformons la source. Malgré une reproduction très avancée aujourd'hui du signal acoustique, nous sommes toujours dans un nouveau paradigme. L'enregistrement d'un son, qu'il soit fait sur un vinyle, une bande magnétique, un « buffer »[163], un CD ou un format numérique, transforme toujours le son et notamment son écoute.
Il ne s'agit pas que de reproduction acoustique mais bien de contexte d'écoute et de transformation d'un phénomène acoustique en objet, et de ce fait, dans la possibilité de le manipuler, le transformer ou de le recomposer.

Le mouvement de la phonographie est un courant « musical » qui a pris son essor depuis les enregistrements et pièces sonores de Luc Ferrari et Chris Watson qui ont développé toute une approche de l'enregistrement des sons qui nous entourent en de nouvelles formes de composition où le compositeur disparaît au profit des sons du monde eux-même. Ensuite se pose la question de la technique elle-même : l'enregistrement, le microphone ne font pas la différence dans les sons comme nous pouvons le faire nous même avec l'oreille sélective : tout est enregistré à plat et si cela ne l'est pas c'est que le

162 - SCHAEFFER Pierre , op. Cit. p.350, p351.
163 - Zone de tampon d'un échantillonneur temps-réel

musicien a fait un énorme travail de prise de son à la base pour orienter le microphone et capter le son dans toute sa spécificité. De toutes façons les sons entourant la source, ne sont pas totalement effacés ou en retrait. Leur présence est persistante.

Plusieurs courants musicaux, inspirés par la musique initiée par Schaeffer, utilisent les artefacts, les saletés, les rejets repoussés par l'industrie musicale et de façon plus large, les sons ennemis des studios et des techniciens du son : le larsen, le bruit, la saturation, les craquements, les scratchs, le glitch (erreur numérique) et autres sonorités rugueuses et poétiques. Ce sont de nouvelles matières, actuellement largement répandues dans la composition musicale et les nouvelles formes d'écritures sonores. La note a été dépassée, c'est le temps des artefacts musicaux.

Mais comprendre Schaeffer et son apport à la nouvelle musique ne peut se faire sans la compréhension d'un autre champ important dans l'approche de la transmission sonore. Nous avons étudié l'enregistrement et la reproduction du son mais sa transmission à distance constitue un élément clef. Si la communication à distance ne constitue pas une nouveauté à cette époque, son utilisation pendant la deuxième guerre mondiale se multiplie et constitue un fait de résistance et de construction d'une nouvelle écoute, à travers les transmissions radiophoniques pirates, codées et cryptées.

Comme la guerre se transporte sur le domaine de la communication sans fil, la musique et notamment la musique concrète bénéficie des progrès réalisés. Pour la radio, elle aborde le matériau sonore et la nouvelle composition et surtout sa diffusion de façon différente. La radiophonie permet par la syntonisation du son à travers des ondes,

le transport sur de longues distances (Guglielmo Marconi et Nikola Tesla) d'un concert, de la voix de la musique et de la parole.

De nouvelles façons de diffuser auprès des d'auditeurs apparaissent : plus besoin pour des compositions musicales d'avoir à convoquer un orchestre ou une organisation remplie de contraintes liées au temps de la performance. L'écoute devient centrale. L'auditeur accède à l'œuvre par un intermédiaire « caché » (fantôme : les ondes). Même si le compositeur de musique concrète recrée les conditions « illusoires » du concert en salle via un système d'enceintes et de dispositifs de spatialisation du son, prétendant ainsi à de grandes interprétations des œuvres par le mouvement du son dans l'espace, nous touchons au moins la possibilité que la musique devienne un élément central de l'écoute de l'auditeur au quotidien. Loin du rejet par le studio et les industries musicales des sons environnants, son écoute domestique permet à chaque auditeur d'écouter selon ses propres modalités et non plus celles délimitées par le dispositif de diffusion du concert en salle.

L'apparition du son du quotidien dans la musique et l'intégration de la musique dans un environnement domestique créent les conditions d'une écoute personnelle et ouverte qui permettent de penser de nouvelles formes de création sonore. John Cage et Pierre Schaeffer parmi d'autres à la suite, en sont les fers de lance. Cage utilise ces potentialités à travers la radio elle-même comme instrument mais aussi en incorporant des sons du quotidien dans ses compositions tels que la lecture du journal ou le jeu avec des bols remplis d'eau, l'amplification des plantes et de toutes sortes d'objets du quotidien ou de notre environnement.

Pour Pierre Schaeffer *: « La radio apparaît à nos contemporains sous tous ses d'aspects, en général anecdotique et extérieure, alors qu'elle est, pour l'essentiel, une relation. C'est peut-être la première fois, parmi tous les moyens d'expression, qu'une injonction aussi intense s'établit entre deux termes aussi irréductibles : le cours torrentueux du temps à travers tout l'espace, et la durée comme figée d'une conscience immobile. Préalablement à toute esthétique, à toute technique de la radio, il nous faut donc redécouvrir, comme si nous l'apercevions pour la première fois, le phénomène radiophonique. »*[164]

Il s'agit pour Schaeffer de jouer avec le temps. La manipulation du son et sa transmission sur les ondes deviennent une composante d'une nouvelle musicalité qui se joue du temps comme déroulement chronologique. Nous sommes à la fois ici et là-bas (un temps spatialisé) mais aussi nous avons été, sommes et seront à travers le montage et la transformation du son écrit. Le son comme unité temporelle recomposable à souhait permet la modularité des séquences et devient une évidence et sa métamorphose une condition préalable. De même, la question de l'infinité de versions apparaît à travers la captation et la reproduction du son. Cette technique n'est pas anodine dans le sens où elle permet aux générations futures de penser la composition musicale comme évolutive.

David Tudor est un précurseur dans le domaine de la création d'instruments électroniques comme partition d'un genre nouveau. Il

164 - SCHAEFFER Pierre, *Machines à communiquer, 1. Genèse des Simulacres*, Seuil, Paris 1970, p.93.

amène 30 ans plus tard (par rapport aux années 1950 et les recherches du Groupe de recherches musicales) l'idée de construction de programmes informatiques comme partitions. Le dispositif et ses versions deviennent à la fois la partition, les possibilités d'interprétation et l'instrument lui-même.

Fixer un son sur un support permet également de déterritorialiser ses conditions d'enregistrement. Le matériau sonore n'appartient plus à un contexte déterminé. Il est prélevé de son environnement d'origine pour être potentiellement réintroduit dans de nouvelles circonstances. L'électrification du son dans le cadre d'une chaîne électro-acoustique définie dans le cadre musical par Pierre Schaeffer, permet de manipuler cette vibration acoustique mais aussi de la transporter à distance. La radio est un phénomène de traduction d'une vibration électromagnétique qui permet le transfert d'une activité acoustique et électrique à travers l'espace et le temps, par exemple la radioastronomie est un domaine d'étude des transmissions radio produites par l'univers à travers l'espace. La transformation d'un son électrique en ondes étend donc le dispositif électroacoustique au delà de sa propre condition matérielle. Des capacités inédites apparaissent pour la diffusion musicale : elles dépassent les conditions de sa production. Comment ces musiques vivent-elles au delà d'elles-mêmes dans des situations qui ne sont pas encore inventées et, en conséquence comment composons-nous pour ces possibilités ? Comment changent- elles l'imaginaire et la production liés à ces formes musicales en devenir ?

La radio comme instrument permet au compositeur de créer les conditions de diffusion de sa musique dans un mouvement simple de détournement du processus électromagnétique qui est déjà à l'œuvre

dans la mécanique du haut-parleur (électrification du son, transmission du signal électrique dans une boucle de cuivre qui par sa mise en résonance avec un aimant agite un bout de carton). Ce phénomène est présent de façon invisible : le phénomène électromagnétique (la planète est constituée d'un champ champ électromagnétique qui lui permet de tourner sur elle-même). Cette médiation technologique ne fait que reproduire un phénomène naturel : la radio se positionne entre la nature, l'humain et son environnement. D'une certaine façon, nous créons à travers cette médiation un rapport unique aux autres. Le compositeur transforme ses sons à travers la chaîne électroacoustique et la radio-diffusion depuis un studio d'enregistrement vers l'auditeur. Même s'il peut agir sur le poste de radio, son volume ou son positionnement dans l'espace, techniquement il n'a pas la capacité à l'époque d'émettre lui-même une transmission radiophonique. Les équipements indispensables ne sont manipulables que dans des contextes institutionnels ou étatiques, réservés à quelques uns dont Schaeffer à pu faire partie, un temps.

Nous sommes face à une transformation radicale des schémas de production musicale et d'écoute de nouvelles compositions musicales adaptées à de nouvelles techniques mais, nous sommes toujours confrontés à un rapport social organisé de façon verticale et dans un rapport historique de l'art selon le découpage traditionnel de l'auteur qui fait œuvre pour un spectateur.

2.3. La mise à distance de notre relation à la nature : un processus d'écriture du monde et de renversement de notre position

Si le processus d'enregistrement d'un son peut faire penser à l'écriture photographique, une image renversée imprimée sur un support, principe de la camera obscura, elle ne procède pas des même types de fonctionnement. En effet, il n'y a pas besoin d'électricité pour imprimer une image : c'est un procédé chimique qui la fait apparaître sur un type de papier. L'enregistrement sonore est une forme de gravure , de grattage de la vibration sur une matière. Puis rapidement cette écriture a utilisé l'électricité comme possibilité de graver sur un matériau. Le son n'est pas renversé par le biais d'un miroir, doublement de la réalité mais transposé sur un support. Cette méthode est aussi celle utilisée dans la mise en ondes de la vibration sonore. Une forme d'interprétation du signal existe dans ces deux principes. L'image est doublée sur un support, elle représente un réel imprimé tandis que le son est traduit sur un support.

Dans le principe photographique, la réalité est mise à distance. nous sommes face à un double manipulable ce qui provoque une tout autre relation à l'objet réel capturé. Avec le son, nous sommes dans l'interprétation du réel par une traduction, ce qui n'en fait pas un double mais une autre réalité, une autre dimension. Le son écrit, enregistré ne se s'écoute plus de la même façon et ne renvoie pas forcément à la réalité d'où il provient. Le son devient un potentiel d'écriture musicale. La photographie a toujours une forme de représentation et de dédoublement du réel même dans ses

occurrences les plus expérimentales où la matière photographique devient expérimentation du médium lui-même.

La numérisation de ces média crée un tout autre rapport par comparaison aux technologies d'origine. Le changement est plus prononcé pour la photographie, car la technique passe d'un procédé chimique à une électrification sans aucune intermédiaire. Le son électrifié a déjà été manipulé bien en amont dans des situations mixtes électroniques ou numériques. Sa numérisation et les modalités de manipulation s'ils deviennent plus rapides et faciles ne sont pas tellement différents de la période analogique.

L'écriture numérique, réduction d'un matériau électrique (modulation de la fréquences 50hz) devient des 1 et des 0, unités de calcul binaires appliqués à tout signal. L'augmentation de la mémoire de stockage et de l'augmentation de la puissance va transformer nos rapports au médium.

L'image devient une matière manipulable à souhait. Le son de son coté, est déjà face à des possibilités de manipulation par la chaîne électroacoustique est aussi confronté à la démultiplication de possibles virtualisations et d'un retour obligé à sa vibration analogique.

Le son ne peut pas se passer, à contrario de l'image, d'un retour à l'acoustique via le passage par son électrification. La chaîne électroacoustique -microphone, amplification et haut-parleurs- reste un élément moteur même avec la numérisation de la vibration du son.

C'est ici que se joue la différence avec la photographie, par exemple, la numérisation est l'abstraction en binaire jamais complète dans le

processus d'écriture sonore dans le sens du retour des matériaux vers leur forme d'origine : la vibration de l'air.

Le rapport à la puissance a aussi déjà été travaillé par l'électrification du son et son amplification. C'est le cas avec l'énormité des systèmes de son avec leur application démesurée pour des concerts destinés à des milliers de personnes ou avec la possibilité de tester la force du son sur la matière. Nous sommes dans un pur paradoxe d'éternel retour et de puissance en actes (la différence).

Ce paradoxe que nous explique Gilles Deleuze, à savoir que *« L'éternel retour ne fait pas revenir le même et le semblable, mais dérive lui-même d'un monde de la pure différence. Chaque série revient, non-seulement dans les autres qui l'impliquent, mais pour elle-même, parce qu'elle n'est pas impliquée par les autres sans être à son tour intégralement restituée comme ce qui les implique. L'éternel retour n'a pas d'autre sens que celui-ci : l'absence d'origine assignable, c'est à dire l'assignation de l'origine comme étant la différence, qui rapporte le différent au différent pour le (ou les) faire revenir en tant que tel. »*[165]

Cette puissance au demeurant est à la fois gigantesque et fantomatique, illusoire, temporaire et mécanique. C'est un dispositif qui envahit le réel. La technique est ce corps désincarné qui tente de sublimer sa puissance dans la « mise en cage » du possible. Le réel capté devient matière pour délivrer une puissance, c'est un fantasme allégorique d'une chaîne sans savoir, provoquant le temps d'une confrontation l'élévation du commun vers un ensemble. La radio représente cette présence fantomatique, la numérisation sa puissance mathématique et l'électricité cet acte de rendre vivant

165 - DELEUZE Gilles, *Différence et répétion*, Epiméthée, Paris, 1992, p164.

l'inanimé. Comment donner une mémoire aux choses en les amplifiant ? la circulation des données connectées à travers des champs de serveurs, accès et stockage du mémoriel, devient aujourd'hui le cœur de la chaîne électroacoustique et de l'espace de radio-diffusion, un ensemble, une unité, presque un corps.
Le corps radiophonique est plus qu'un instrument manipulable, il est une syntonisation d'espaces-temps en harmonie avec les corps qu'ils traversent pour créer de nouveaux rapports et des écoutes distanciées. Potentiellement tout le monde devient un émetteur et un récepteur, la « démocratisation » de la technologie permettant des allers-retours entre la toute puissance verticale du média et sa confrontation aux espaces du quotidien, à la possibilité de réappropriation contenue dans toutes ces technologies.
Le réseau devient le centre d'un assemblage complexe de connexions entre les unités de mémoire et les actions de centaines de machines dépendantes les unes des autres.

Le concept de multiplicité radiophonique apparaît dans la continuité de la chaîne électroacoustique accouplée à la radio-diffusion dans sa conception verticale et unilatérale. Il s'ouvre alors tout un champ de créations possibles à la fois dans l'idée que chacun de nous puisse devenir un émetteur et participer d'une composition planétaire. La musique concrète a su ouvrir une nouvelle ère musicale : avec l'enregistrement et le phénomène radiophonique, elle a permis à toute une génération de musiciens, au moins, de concevoir leur écriture et leurs œuvres au delà de la note et de l'espace du concert : une écriture basée sur des matériaux sonores malléables, transformables et diffusables autant que faire se peut par le biais de

techniques et de machines utilisant la gravure, l’électromagnétique ou bien encore la mise en ondes du son.

Depuis une vingtaine d’années de nouvelles façons de composer et de transmettre le son permettent d’envisager une musique organisée par des machines, une transmission du son bilatérale et planétaire, des échanges de flux sonores, d’informations dans l'instant de leur production, transformation, amplification. La chaîne électroacoustique devient ubique et se transporte dans l’espace et le temps sur des milliers de kilomètres à travers des câbles sous-marins et des satellites circulant autour de notre atmosphère. Nous pouvons de même envisager des écritures musicales pour plusieurs années, gérées, composées par des serveurs à l’image de leurs créations (et non de leur créateurs). Ces machines font entièrement partie des éléments de compositions, elles ne sont pas extérieures aux sons ou à leurs articulations.

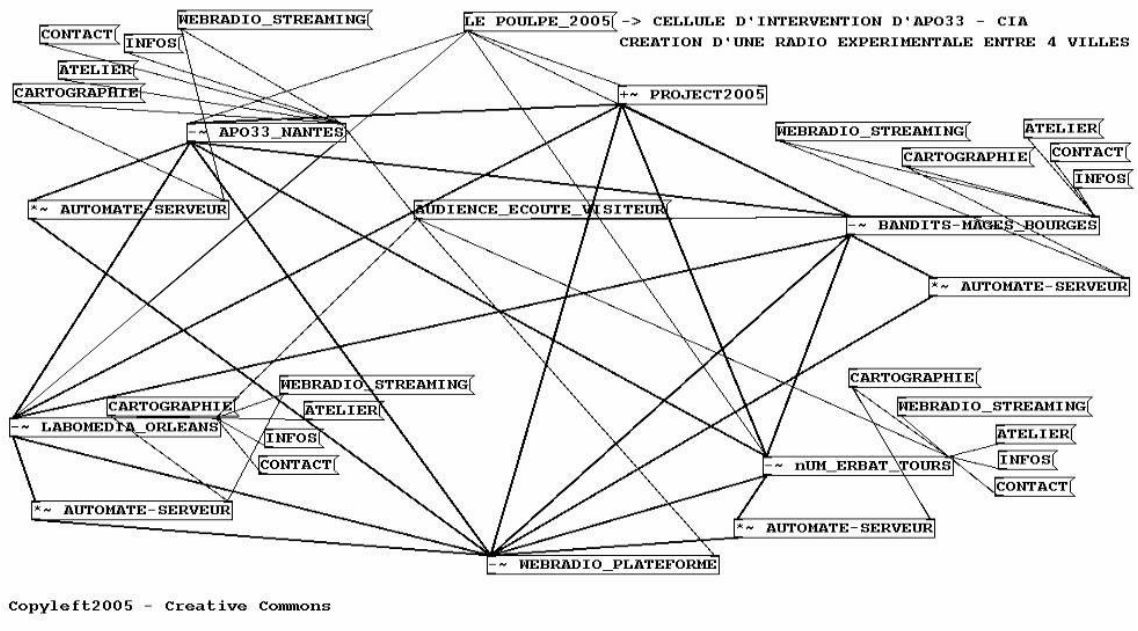


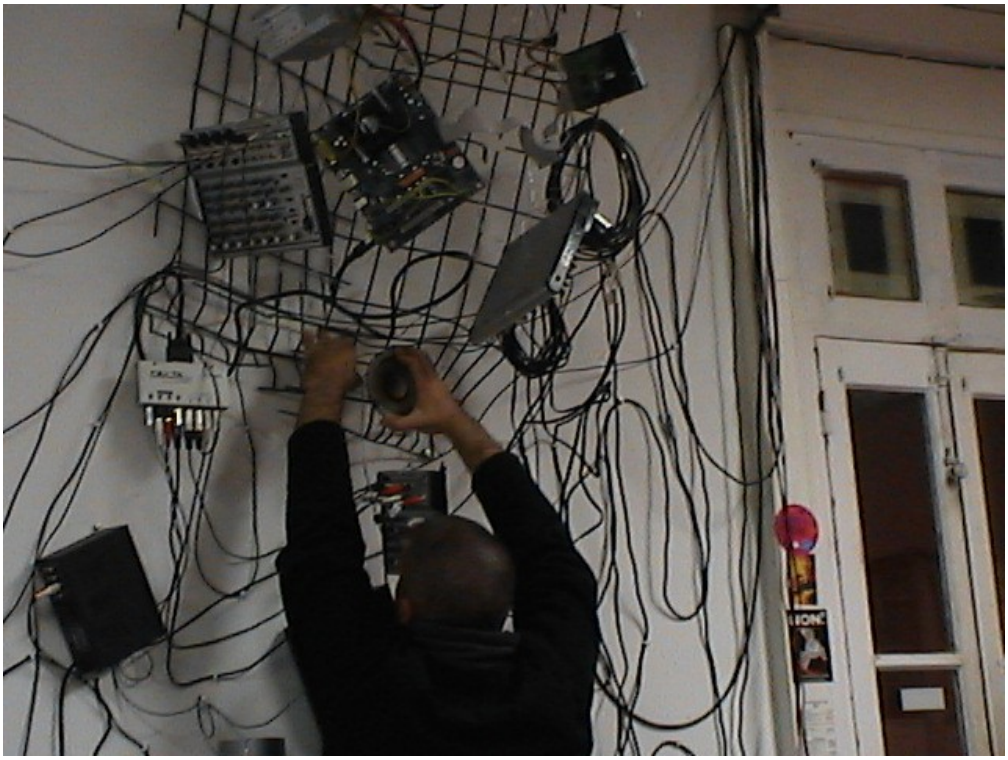
schéma de principe du Poulpe, 2005, Archive Apo33

2.4. Mutation d'espaces et transformation du quotidien, Apo33 et la transmission hertzienne

Nous avons développé une méthode dans Apo33, laboratoire artistique fondé, depuis sa création, sur un rapport de recherches et d'allers retours entre la pensée théorique, la création artistique, l'intuition sensible et le développement technique et technologique. Cette intuition sensible est un regard porté sur les questions de notre quotidien et de notre milieu, les propositions qui émergent de cette recherche entropique provoque ainsi des questionnements que nous cherchons à comprendre et à mettre en forme dans des actions, des œuvres ou des sculptures sonores, électroniques et intermédia.
Durant de nombreuses années, nous avons expérimenté différents types de transmission radiophonique et de communication utilisant les ondes hertziennes : la « Citizen Band »[166], les échanges talkie-walkie, la radio FM et AM, les transmissions par ondes électromagnétiques (boucles de cuivre) et bien entendu la transmission radio sur internet (streaming). De ces expérimentations découle un projet qui synthétise plusieurs années de recherche : Le Poulpe.Cette œuvre globale qui utilise la transmission sonore par internet, le streaming, est née de nombreuses expérimentations sur les outils de communication mais aussi sur l'utilisation et la création de nouveaux outils numériques liés aux réseaux. Nous avons utilisé dans le cadre de nos recherches des outils libres provenant des plate-formes informatiques « Gnu/Linux »[167]. Les différences de technologie nous ont permis d'envisager la création avec d'autres perspectives.

166 - CB ou système ouvert à tous de transmission radio amateur.
167 - à l'opposé des systèmes informatiques dits propriétaires Apple et Microsoft

Les outils libres sont pensés comme des solutions ouvertes, qui peuvent être transformées par tous et distribuées sans autre restriction que celle de les laisser ouvertes et disponibles à la transformation. Ce sont des outils adaptés à la création à plusieurs, en réseaux et sous des formes multiples, hétérogènes.

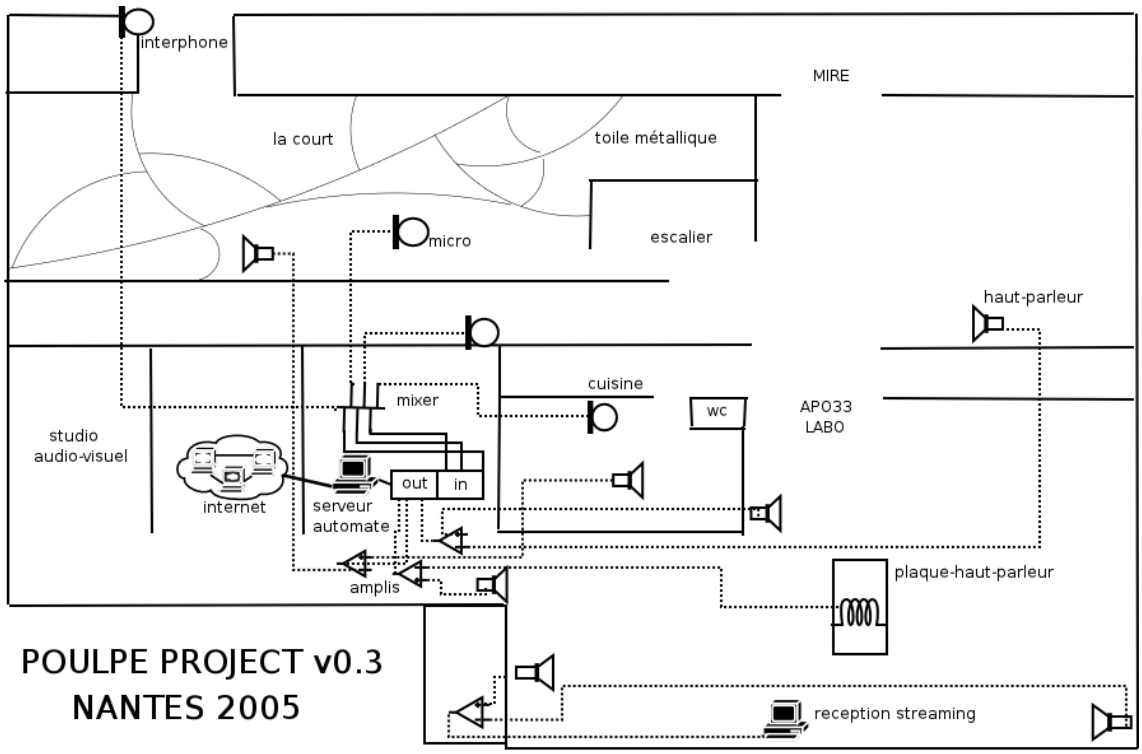


Installation du Poulpe, Bourges 2005, Photo : Archive Apo33

L'œuvre artistique n'est plus un processus fermé, une boite cachée à l'utilisateur. L'ordinateur devient un espace de coopération, d'entraide et de réalisation de soi. Il s'agit aussi de penser l'œuvre comme un développement de version dans le domaine du logiciel. L'écriture, la sculpture ou la création sonore deviennent ouvertes et transformables comme le logiciel libre. De nouvelles versions peuvent être crées ou améliorées . Des forks (branche qui part de la source et prend sa propre autonomie) peuvent être démarrés ou bien contribuer à celle

qui est en développement. Les contraintes liées à l'évolution d'une œuvre transforment parfois l'objet même de l'œuvre. La création libre pense la place de l'auteur et de la source comme éléments primordiaux mais aussi à ce qu'il peut advenir qui ensuite participe d'une cohésion commune, partagée de la vision de la création de cette œuvre.

2.5. Un réseau multiple de radio internet : le Poulpe comme représentation de l'expansion machinique et des ramifications sonores connectées.



« Le Poulpe est un organisme analogique et numérique en réseau. Implanté dans un lieu, il capte – grâce à différents systèmes de

> *captation- les effets sonores des actions de ses habitants ou usagers pour les envoyer à un automate numérique qui les transforme avant de les diffuser simultanément sur un système de haut-parleurs installés dans l'espace et en streaming via internet. Le Poulpe s'installe de préférence dans les lieux de vies. Il forme le corps virtuel de la ville. Il exprime par le son ses mouvements invisibles, l'ensemble des flux qui la traversent et la constituent. Le Poulpe peut se concentrer dans un espace ou se déployer sur un réseau de plusieurs villes, reliant des contextes chaque fois différents qui échangent leurs flux de sons via internet. Le relais en forme le principe compositionnel et organisationnel. Le Poulpe produit un environnement sonore continu qui vient s'immiscer et modifier l'environnement sonore réel. »*[168]

En 2004 nous avons mis en place la première tentacule du poulpe dans nos studios. La machinerie de cette installation est composée d'un ordinateur-compositeur qui récupère les bruits de l'espace dans lequel il est installé. Puis la machine compose des sons grâce à un programme informatique qui manipule et transforme le son. Le tout est retransmis sur des enceintes spatialisées dans l'espace et dans le même temps par une transmission radio sur internet. En 2005, l'année qui suivit cette première phase nous avons établi tout un réseau de « tentacules » dans plusieurs lieux pour former une mutation d'espace sonore en temps-réel. Il s'agit de l'association Labomédia à Orléans, Bandits-mages à Bourges et l'École des Beaux-arts de Tours. Les quatre lieux ont été mis en résonance grâce à des échanges de transmission, permettant de transférer et de mélanger les sons de chacune des villes. Le son canalisé grâce à un ensemble de microphones et de capteurs de données installés dans les couloirs

168 - Collectif Apo33, 2005 – http://poulpe.apo33.org

et les salles de travail de chaque lieu à permis de rejouer l'ambiance existante dans ces espaces, créant une forme de mutation sonore architecturale.

Nous avons créé un continuum sonore grâce à l'activité de la machine-compositeur qui produisait de la musique en permanence à partir des sons récoltés en direct par le système électroacoustique connecté sur le lieu de transmission.

Cet automate-compositeur transforme les sons selon un comportement qui rappelle celui du compositeur et du musicien. Il est en fait une partition interprétée par la machine, une partition qui est devenue à la fois l'écriture du compositeur (les possibilités du programme) et son interprétation (l'action du programme sur les sons et leurs manipulations). Les programmes informatiques implantés dans chaque machine sont adaptés pour les types de sons et les caractéristiques des espaces dans lesquels la tentacule du poulpe prend vie. La manipulation des sons s'opère selon plusieurs critères : les volumes, la spatialisation, les transformations des caractéristiques du son (grain, filtrage, équalisation, hauteur, saturation…). De même le programme est organisé de manière à couper le son selon le niveau sonore du son, son enveloppe, ses fréquences fondamentales et des propriétés intrinsèques à chacun des mouvements du son.

La machine-compositeur a donc plusieurs fonctions : la réception du son, sa manipulation, sa spatialisation dans un ou plusieurs espaces, son envoi sur internet et l'échange avec les autres tentacules du réseau de Poulpe. Le compositeur et le musicien disparaissent au profit « d'agents machiniques », des opérateurs qui construisent le programme et l'ensemble de la chaîne électroacoustique et radiophonique qui accompagnent la conception du poulpe. En réalité

derrière ces termes récupérés à l'industrie, se cachent des artistes qui ont pensé ce programme dans la continuité de leur pratique. Cet usage qui trouve son origine dans les travaux de David Tudor, où le dispositif et les machines deviennent à la fois la partition et l'outil d'interprétation de ce dispositif, est mis en perspective et développé sous de nouvelles perspectives.

> *« David Tudor est un performeur, mais la découverte de l'électronique lui a permis de développer une toute autre pratique de la performance, une pratique de composition en direct par l'utilisation de dispositifs électroniques élaborés comme des partitions. David Tudor construisait lui-même ses dispositifs instrumentaux en fonction des nécessités de son expression artistique. Un des principes de construction de ces dispositifs était le recyclage sonore : les sons produits par le dispositif électronique sont réinjectés dans le dispositif et retransformés ; le dispositif acquiert ainsi une autonomie de production. Les recherches de Tudor annoncent l'arrivée d'un « instrument de musique » qui va transformer la position et l'action de l'instrumentiste : l'ordinateur. »*[169]

Dans le cadres des recherches du poulpe, le collectif Apo33 explique : « *Une donnée nous est apparue déterminante, non seulement au regard de nos expériences dans les autres villes mais aussi au regard de notre expérience quotidienne : la diffusion du flux continu produisait une sorte de mur sonore permanent venant s'intégrer dans l'environnement spatial au même titre que les murs du lieu, de telle manière que, de façon assez pernicieuse, nous en oublions parfois la présence.* » [170]

169 - Sophie Gosselin & Julien Ottavi, « *L'électronique dans la musique, retour sur une histoire* », Volume !, Éd. Mélanie Seteun, Paris 2002, p.71 à 83.
170 - Ibid, http://poulpe.apo33.org

La présence sonore nous était paradoxalement rappelée lorsque le stream était malencontreusement coupé. Nous avons alors pris conscience de l'importance du silence (à intégrer dans la construction de l'automate lui-même) pour mieux jouer avec l'espace et le temps de notre quotidien. C'est à partir de cette donnée que nous avons reconstruit la spatialisation. La précédente version de la spatialisation était basée sur la résonance de matériaux (le bois pour l'escalier, le métal pour la cour). Ces structures matérielles étaient utilisées comme courroies de transmission du son, faisant office de haut-parleurs « intégrés » (plaque-haut-parleur, escalier-vibreur...). Nous nous étions concentrés sur notre espace de travail principal : « le labo ».

Dans la deuxième version, nous avons éclaté l'espace de spatialisation dans tout le bâtiment, l'écoute devient multiple et le mouvement dans l'espace est décuplé. Le labo devient un lieu d'écoute ponctuel ou par bribes, produisant un « forme d'aération » qui permet une écoute en « mouvement » ou en « attente » (espace de la cour, l'entrée, la cuisine...). Le son intervient de manière imprévisible pour s'insinuer dans les activités du lieu. Il manifeste une présence, sans que l'on soit en mesure de déterminer le moment de cette présence (retour d'une séquence enregistrée quelque temps auparavant) ni son lieu (quel capteur a saisi le son).

> « La présence sonore a pour caractéristique paradoxale d'indiquer une absence. »[171]

171 - Apo33, 2005, Description de l'installation à Nantes – http://poulpe.apo33.org

Dans l'approche environnementale du son et de son installation dans un espace en continu, il nous a fallu penser la question du silence. Pour cela nous avons programmé une série d'automatisations liées à la gestion des volumes et de la spatialisation du son dans l'espace. L'automate-compositeur a été construit en fonction de ces critères de manipulation des silences et des déplacement du son dans le lieu avec une relation entre des déclenchements de processus lié à une horloge au service de la construction musicale.

> *« Pour John Cage, aucune hiérarchie ne peut être faite entre la musique, le bruit et le silence. Ce dernier fait donc partie intégrante de l'œuvre d'art. Rien ne doit être négligé et tout phénomène donne lieu à l'épanouissement d'une forme de vie, même le silence. Mais un silence n'est jamais parfait. Il est coloré par les bruits ambiants qui, puisque toute classification ordonnée est rejetée, ne sont pas moins intéressants pour le compositeur. »*[172]

2.6. Continuum sonore et flux : une nouvelle organisation du son

L'œuvre du Poulpe a été créée à base de plusieurs recherches en amont sur la question de la radio en réseau : une première initiative a vu le jour sous le nom de « raccorps », un terme qui signifie à la fois le lien et le corps, un mélange poétique de raccord et corps. Dans ces étapes préalables, nous avons organisé des expérimentations sur le dispositif de transmission sonore sur internet. L'échange continu

172 - BOSSIS Bruno, COUPRIE Pierre & Leonardo/Olats, juillet 2002, La pensée de John Cage : expérimentation et poésie - https://www.olats.org/pionniers/pp/cage/penseeCage.php – visité le 10 mars 2017

entre récepteur et émetteur était au cœur du dispositif. À travers plusieurs installations collaboratives en ligne avec des ordinateurs, émettant en continu chez chacun des membres du collectif, nous avons pu étudier cette idée de transmission d'environnement quotidien. Dans le cadre de ces recherches, nous avons agencé plusieurs outils de recherche qui ont servi une méthodologie basée sur l'expérimentation artistique et technologique liée à des questionnements sur ce que ces expériences pouvaient révéler sur le plan théorique.

la fluxbox et ses possibilités.

Apo33 explique que la : *« Fluxbox consiste dans un répertoire de flux sonores « illimités » diffusés en temps réel (streaming), émettant 24h sur 24 et 7 jours sur 7. Chaque flux sonore fonctionne selon un schéma très simple : un micro ouvert dans un lieu (généralement posé sur la fenêtre de nos lieux de vie, chez nous ou au local d'apo33) – une borne streaming – un serveur permettant l'envoi de données audio en direct. Le contenu sonore fonctionne alors comme une extension de notre environnement quotidien, une mise en abîme par l'écoute de cet environnement sonore. »*[173]

Dans ces premiers systèmes de transformation du son et de transmission sur internet, le collectif a utilisé des rapports simples comme le délai, des filtres qui coupent certaines fréquences du son, des réverbérations, le but étant de détourner les sons de nos environnements quotidiens pour leur donner un caractère de musique

173 - Apo33, 2005, Description du projet Fluxbox – http://poulpe.apo33.org

d'ameublement : une musique développée par Erik Satie dans le but de créer des ambiances d'écoute et de renverser la situation du concert traditionnel. L'écoute devient multiple et l'auditeur créé sa propre cartographie sonore.

Même si la numérisation est une forme d'écriture, le premier système de transmission et de transformation que nous avons expérimenté était basé sur un rapport de « buffer » ou zone tampon, une forme d'écriture du son dans une zone temporaire. Le rapport à l'éphémère fait partie d'une des conditions de l'approche du poulpe, la machine ne garde pas de trace, pas de log ou n'enregistre pas de sons, tout se fait dans l'instant présent, dans le moment de son événement. L'objet sonore à défaut de celui de Pierre Schaeffer n'a pas pour but d'être gravé sur un vinyle, imprimé sur une bande magnétique ou écrit sur un disque dur. Il doit vivre au hasard des écoutes une expérience unique dans le moment de sa transformation et de sa diffusion. Cela change le point de vue de ceux qui accueillent la machine mais aussi de ceux qui l'écoutent en direct dans leur propre contexte d'écoute.

Le continuum, le flux composent des environnements sonores. La musique qui se déroule est une construction invisible de l'espace : « l'archisonie »[174] comme la mise en sons de l'architecture.

> *« La radio seule rend communicable l'événement dans l'instant où il se produit. Le cinéma peut dire « j'y étais ». La radio dit : « j'y suis ». L'indicatif présent est un mode qui lui appartient en propre. »*[175]

174 - Concept que nous avons inventé dans le cadre des recherches sur le poulpe, mélange d'architecture et de sons.

175 - SCHAEFFER Pierre, op. Cit. p95.

C'est de cela qu'il s'agit dans notre cas : la transmission de ce qui se passe dans le temps-présent, ce que l'on appelle aujourd'hui en informatique : le temps-réel. Dans le cas des « fluxbox », nous faisons circuler le continuum sonore, le flux à travers les réseaux via une zone d'échanges matriciels composés de nœuds qui croisent les différentes transmissions.

Comme nous l'avons expliqué, Pierre Schaeffer, grâce à la musique concrète, travaille avec des sons enregistrés (matériaux), qu'il nomme les objets sonores : *« La matérialisation du son sous forme d'enregistrement – fragment de bande, sillon de disque – aurait dû singulièrement attirer l'attention sur l'objet sonore. En effet, dans ces expériences, le son, de toute évidence, n'était plus évanescent et prenait ses distances par rapport à sa cause : il acquérait une stabilité ; on pouvait le manipuler, le multiplier, en varier les dimensions énergétiques, sans plus être lié par les contingences initiales. »* [176]

Le son devient donc objectivable et malléable mais reste tout de même cloisonné sur un matériau et ne dépasse pas sa condition. Le réel est donc en parti objectivé et fixé, l'onde vibratoire devient un objet fini. D'un coté nous avons un événement entropique aux contours relativement flous et sa transformation en une caractéristique définissable, construite et paramétrable.

Le son a cette capacité d'animer et de rendre sensible un lieu. Il est à priori indissociable de la source de production et de l'espace dans lequel il résonne. Nous sommes dans un phénomène transitoire, d'une échelle de production vers son amplification matérielle. Cette caractéristique permet de transposer l'onde sur un médium et de le

176 - SCHAEFFER Pierre, op. Cit. p76.

reproduire, en partie, dans un autre espace sur des dispositifs de diffusion électroacoustique.

Dans le continuum sonore, la notion de flux dépasse la condition d'un objet fini. Il se construit dans le streaming et la diffusion en continu du son sans aucune écriture apparente sur un matériau fixe (la transmission du son en direct sur internet procède par numérisation du son et l'envoi simultané de ses caractéristiques sur le réseau internet par le biais de serveur relais). La numérisation du son est une forme d'objectivation du réel mais dans le cas d'une transmission sonore en temps-réel sur internet il n'y a pas d'objet à priori. Cette question du temps fixé et du temps-réel nous permet de percevoir la réalité de l'objet sonore sous une autre dimension, celle d'une transgression du matériau au profit de sa diffusion physique d'un espace vers un autre.

Henri Bergson nous explique que *« La simultanéité serait précisément la possibilité pour deux ou plusieurs événements d'entrer dans une perception unique et instantanée.[…] Il n'est pas douteux que notre conscience se sente durer, ni que notre perception fasse partie de notre conscience, ni qu'il entre quelque chose dans notre corps, et de la matière qui nous environne, dans notre perception : ainsi, notre durée et une certaine participation sentie, vécue, de notre entourage matériel à cette durée intérieure sont des faits d'expérience. »* [177]

Le continuum de flux serait, dans notre cas, ce rapport à la numérisation qui dépasse les conditions même de transformation de la matière en binaire. C'est la captation d'un mouvement qui

177 - BERGSON Henri, op. Cit. p.43.

s’effectue sans cesse altérant ainsi, dans son écoute perpétuelle, notre perception du temps.

La puissance énergétique de la vibration de l’air est à la fois potentielle et hypothétique et l’effort d’écriture en continu de cette puissance permet de la contenir un temps. Cette objectivation est à la fois une reproduction améliorée des systèmes anciens d’écriture électrique mais aussi une contrainte qui peut paraître insurmontable en ce qu’elle contient toutes les autres formes d’écriture (scripturale, visuelle, sonore, information de tout genre comme la température, l’humidité et le mouvement en forme de données).

Il devient nécessaire de détourner la numérisation, objectivisation de l’énergie en mouvement, à travers le continuum de la transmission radiophonique et électroacoustique. Nous opérons une mutation de plusieurs concepts dans le projet du poulpe qui interfèrent avec le problème de la captation de l’énergie et sa fixation sur un support. Le stockage est temporaire, il fait office de tampon qui charge et décharge l’énergie des ondes sonores, comme les condensateurs en électronique (réservoirs d’énergie).

2.7. L’automatisation comme méthode de composition, le continuum de flux comme transformation de la radiodiffusion et de l’écoute

La matière-flux est une énergie produite et transférée en continu. Le son est son cœur et son mouvement. La construction d’un système utilisant les principes de la chaîne électroacoustique et de la radiophonie permet aujourd’hui de s’insérer dans un environnement sonore, d'y prélever des bouts de réel qui vont venir nourrir une

machine-compositeur. Tout ce dispositif technique opère un changement dans les modes de composition, d'interprétation et de diffusion de la musique. Dans un premier temps cet assemblage électroacoustique accueille des sons vibrants dans un espace donné. La machine les numérise (écriture d'une énergie en électricité puis en code binaire) dans le but de transformer et interpréter ces sons puis de les faire transiter à travers les réseaux sous forme de continuum de flux matriciels.
La composition et la façon de traiter les sons s'orientent dans une nouvelle direction : Il ne s'agit plus d'écriture abstraite du son (la partition de musique avec des portées et sa représentation graphique), ni même des techniques de la musique concrète : enregistrement-découpage, collage-montage en tant qu'objets sonores externalisés de sa source. Nous avons inventé de nouveaux rapports issus du croisement des différents types de création sonore actuels.

La captation du son par un microphone et l'écoute de notre environnement, la phonographie sont les domaines musicaux dans lesquels s'opère cette musicalité nouvelle. Nous sommes dans ce cas dans la pure photographie sonore et nous ne dépassons pas cette condition à quelque exceptions près comme celle des *« Presque rien » de Luc Ferrari*[178] qui transcende la notion d'une simple image reproduite sur un support. La phonographie opère un acte simple sur le réel : l'enregistrement au plus juste de ce qui s'y passe sur un temps donné. Aucune retouche, transformation ou filtrage des sons ne sont effectués. Ils sont donnés à entendre tels qu'ils ont été captés

178 - FERRARI Luc, *Presque rien, Wergo– Wer 60046, Mainz, 1969*

par le microphone. Nous sommes dans un rapport de contemplation, d'engouement pour les sonorités de notre planète, qu'ils soient de sources naturelles, animales ou de sources humaines. Ce genre introduit le rapport à l'écologie acoustique, notion qui est apparue très récemment dans les pratiques sonores.

Comme le dit Pierre Schaefer : *« L'écologie est l'étude des relations entre les êtres vivants et leur environnement. L'écologie sonore est donc l'étude des sons dans leur rapports avec la vie et la société. Ce n'est pas une discipline de laboratoire. Elle ne se conçoit que par l'observation sur le terrain de l'influence de leur environnement acoustique sur les êtres vivants. »*[179]

Si nous avons une certaine filiation avec Murray Schafer, notamment sur le rapport à l'environnement, nous sommes en contradiction avec le genre « phonographique » en ce sens que nous appliquons des contraintes aux sons par le biais d'un compositeur-automate ou de la machine-compositeur. Nous interagissons avec le milieu en y introduisant un opérateur musical ni humain ni naturel : c'est une contrainte extérieure à ce milieu, comme une culture hors sol. Ainsi que cela se déroule dans la chaîne électroacoustique, le compositeur-machine traite le son après sa captation par le microphone, le transforme et sculpte le continuum-flux de façon permanente, sans aucune interruption ni ralentissement de ses opérations.

Avant de détailler l'aspect compositionnel de ce compositeur-automate, il nous faut revenir en arrière et notamment sur les premières expérimentations d'automatisation appliquées à la composition musicale.

179 - SCHAFER R. Murray, op. Cit. p293.

Automates : dispositif de transformation sonore et musicale d'œuvres d'artistes.

Ce projet musical croise la notion de création sonore en réseau automatisée et l'organisation d'une « curation » (programmation artistique) bâtie sur un travail collaboratif entre la machine et des artistes sélectionnés. A partir de 2003, Nous avons construit des compositeurs-automatisés qui ont accueilli des pièces d'artistes sonores.

Le premier à expérimenter le dispositif fût le compositeur allemand Ralf Wehowsky avec *« L'Automaton Apo33 »*[180]. Pendant plusieurs mois, Wehowsky a entendu plusieurs de ses pièces sonores transformées et ré-interprétées par un automate. Sans contenu l'automate fonctionne à vide. Les pièces fournies par les artistes constituent sa matière première, leurs éléments sonores sont ensuite digérés. Ce matériau est composé par l'artiste en fonction des possibilités de jeu et d'interprétation de la machine.

Comment une pièce sonore peut-être elle jouée par une machine ? Que devient le son ? comment est-il traité et diffusé ?

Tout un ensemble de questions ont nourri la construction de cette machine-interprète. Le flux internet qui est produit et les diffusions dans certains espaces, l'écoute d'un public et ses retours sur la production musicale ont constitué les références de la reconstruction sonore de l'automate.

180 - WEHOWSKY Ralf , Automaton Apo33, https://archive.org/details/automateralfWehowsky_Oct2003, Nantes, 2003.

Le compositeur ou l’artiste sonore sont essentiels dans la constitution de ses dispositifs. Ils permettent d’étudier et d’appréhender leurs propres façons de travailler le son, la mise en place de structures et l’articulation d’une composition musicale. Dans un deuxième temps, ils observent ce que produisent les automates à partir d'un travail sonore initial.

Leurs but : construire une musique qui pourrait à la fois influencer les paramètres de jeu de l’automate, une machine qui pourrait aussi étendre cette musique au delà de ce que le compositeur a pu imaginer tout en modulant les sons, les filtrages et le découpage des ondes sonores. Wehowsky a construit une pièce dans ce sens : par l’accumulation de strates dans lesquelles les fréquences s’évadent lentement de leurs propres structures, articulées et mélangées avec des fragments de voix et de brèves apparitions rapides et abruptes de sons indéterminés. La musique proposée par Wehowsky avait un caractère répétitif, jouant sur des vitesses et surprenantes en événements.

Ralf Wehowsky a aussi tenté de dépasser les éléments constitutif de l’automate, la mécanique répétitive et transformatrice de la machine pouvait être vue comme un écueil que le compositeur devait éviter. La musique proposée pouvait devenir celle de l’automate et non plus une rencontre entre les deux. En proposant une structure sonore construite d’événements abrupts et soudains , l’automate ne pouvait enfermer complètement dans une mécanique de répétition et de filtrages le contenu sonore du compositeur.

> *« L’automatisation des machines n’est pas leur point de perfection mais au contraire un degré assez bas de technicité, le véritable*

> *perfectionnement des machines correspond au fait que le fonctionnement d'une machine recèle une marge d'indétermination. »*[181]

Dans cette première partie de nos recherches, nous avons, comme le dit Ellul, utilisé « un degré assez bas » de l'automatisation.
Ce qui nous intéressait dans cette approche fut de créer de nouveaux rapports entre une musique créée par un compositeur ou un artiste sonore, un humain et une machine dans sa plus simple expression : l'automate. Il nous était donné alors d'entendre la rencontre des deux mais surtout les stratégies de certains artistes pour éviter les « dangers » de l'automatisation et la mécanisation répétitive de processus de transformation de leur musique. L'étape suivante a découlé naturellement avec la construction d'automates plus complexes utilisant de plus en plus de paramètres d'indétermination, réagissant à différents caractéristiques des formes sonores captées dans l'environnement acoustique de la machine.
L'écriture des automates de la création du Poulpe a une relation directe de composition qui joue à la fois sur la spatialisation et la diffusion sur internet par le biais du streaming (flux). Pour l'automate lors des premières expérimentations nous avons joué sur la contrainte pour le compositeur-musicien.
La marge de manœuvre est bien entendu plus grande et le rapport à l'indétermination plus fort mais pas forcément comme le pense Jacques Ellul. Comme dans les versions premières des automates, l'entropie n'arrive pas réellement de la machine mais plutôt d'un contenu extérieur à la mécanisation.

181 - *ELLUL Jacques, Le système technicien, Cherche Midi, Paris, 1977, p.239.*

L'entropie compose la complexité de l'univers et de la vie, ici, elle arrive par les sons extérieurs non-prévisibles, contenant toutes sortes de richesses et de potentialités. La composition musicale réside dans la réaction de la machine vis à vis des sons extérieurs, l'automate s'adapte et change ses paramètres en fonction de la hauteur, des volumes et de la masse des sons qu'ils captent. Les êtres organiques qui vivent dans le milieu où est installé le poulpe changent de façon aléatoire la construction de la composition. C'est un réceptacle sonore qui transforme, détourne, filtre et transcende la matière sonore en flux, un continuum de sons qui s'échangent à travers l'éther. Le son n'est pas bloqué, il est digéré et construit une entité compositionnelle machinique qui discute avec son milieu. La musique, les sons et la structure qui en ressortent semblent presque humains. Par l'écriture commune avec le réel, la machine se camoufle et prend la place du compositeur-musicien.

> « L'automatisme joue à un autre niveau, également, pour le choix entre deux techniques possibles pour une même opération. Ce choix s'effectue exclusivement en fonction de l'efficacité ou de la dimension des résultats acquis, et l'on peut dire que le "jugement" effectué est purement automatique. »[182]

Le jugement de composition et d'interprétation est « purement automatique » mais il est contredit, dans le cas du poulpe, par l'indétermination de l'activité du milieu. Dans le cas d'une création sonore, musicale, peu importe l'efficacité ou les résultats.

182 - *ELLUL Jacques, op. Cit. p245.*

Nous devons nous poser les questions essentielles sur la façon dont nous construisons les automates-compositeurs. La musique doit émerger créant un langage abstrait composé d'ondes sonores, qui ne trouvent leur but que dans l'écoute « humaine » comme la plupart des musiques. Si nous devions créer, un jour, une musique pour l'écoute des machines, elle n'aurait pas les même structures ni les mêmes sonorités.

Les compositeurs-automates du « poulpe » n'ont pas tous la même structuration musicale de leur environnement. Nous avons déterminé à chacune des installations une forme d'automatisation compositionnelle spécifique. Les « poulpes » agissent sur le milieu, ils ne sont pas seulement des capteurs réagissant et enregistrant leur environnement. Les « poulpes » sont actifs et génèrent une production musicale architecturale implantée dans des espaces.

La structure musicale se déploie dans un système technique rationalisé, représenté par l'automatisation. La réalité matérielle qui se meut dans son « biotope » le dépasse.

L'automate tente sans cesse de la contrôler, de la maîtriser et de rationaliser par l'arrangement du son en données mais elle reste imprévisible et indéterminée.

Le résultat musical est composé d'une multitude d'événements sonores en continu ; même dans les moments de calme et de silence, une micro-activité est à l'œuvre, un rien fantomatique, que la machine amplifie ou un son au loin ne s'endort pas. Les automates du poulpe sont construits pour effacer la trace de leur mécanique, paradoxe sûrement, qui est loin de la perfection. Le but n'était pas de créer l'automate parfait ou comme nous le disons aujourd'hui de faire naître une intelligence artificielle capable de se fondre dans son

environnement. Le poulpe ne s'efface pas dans son environnement. Il est présent. Il dit son nom et appelle l'interaction avec le milieu. Il n'est pas l'agent-espion mis en place pour observer un lieu, il doit s'intégrer à l'espace avec lequel il crée un échange.
Il faut évoquer un élément important du poulpe sur la question de la multiplicité de points de vue : le cœur du projet se construit autour d'un système de net-radio multi-directionnel.

2.8. La radio multi-directionnelle et l'échange de flux

Pour expérimenter cette pratique d'échange dans le poulpe, nous avons développé en amont un travail collaboratif autour d'un module de recherche artistique : la zone d'essai temporaire « ZET » en référence au TAZ[183] d'Hackim Bey qui occupe provisoirement un territoire, dans l'espace, le temps ou dans l'imaginaire, et se dissout dès lors qu'il est répertorié.
Ce module de recherche propose aux artistes de participer à un dispositif d'expérimentation des modes de production et de représentation sonores et musicales. Les artistes doivent s'impliquer dans une collaboration avec Apo33 dans le cadre de ses recherches.

183 - Temporary Autonomous Zone - Dans son livre, Hakim Bey s'est « délibérément interdit de définir la TAZ », censée être « auto-explicite » et précise « ne pas vouloir créer de dogme politique». Il se « contente de tourner autour du sujet en lançant des sondes exploratoires » s'articulant autour du principe des utopies pirates. La TAZ y serait très liée, ne serait-ce que par une filiation d'idée, les adeptes des TAZ en tout genre se réclamant de l'esprit de révolte de la flibuste et des flibustiers. https://fr.wikipedia.org/wiki/Zone_autonome_temporaire – consulté le 07 mars 2018.

La Zone d'essai temporaire la plus significative, par rapport à nos recherches sur l'échange de flux, fut celle des musiciens du *« Doigt de Galilée »*[184].

Apo33 proposé aux musiciens du Doigt de Galilée (instruments électroniques et percussions) de diffuser leur concert dans plusieurs espaces simultanément. À travers un dispositif de net-radio nous avons constitué un réseau de distribution du son dans certains lieux de la ville de Nantes, éloignés géographiquement les uns des autres.

La source de cette performance connectée était un appartement où se trouvaient les musiciens. Le son de leur performance était transmis en direct sur une net-radio, tout d'abord dans les studios d'Apo33 où le public était accueilli.

Cette première étape établit auprès d'un public, une façon d'expérimenter un concert de façon délocalisée. Cela ouvre lors des étapes suivantes la possibilité d'écouter d'autres espaces et des approches différentes de celle du Doigt de Galilée. Dans nos studios, nous avons pensé la diffusion à travers des systèmes de haut-parleurs bricolés, répartis dans tous les espaces (intérieur-extérieur), pré-conception de la spatialisation du son pour le projet du poulpe. Dans un deuxième temps, le public est invité à rejoindre un autre lieu, privé et intime, avec un système d'écoute plus rapproché sous la forme d'une écoute studio, personnelle et particulière.

Ensuite le concert prend place dans un espace plus rude et urbain, un blockhaus allemand de la deuxième guerre mondiale où est installé un système son puissant permettant de diffuser à un fort volume, afin que le son puisse remplir l'espace et créer un contraste avec l'espace

184 - DOIGT DE GALILÉE, Apo33 – *Zone d'Essai Temporaire*, Novembre 2003, https://archive.org/details/zetDgtGal43chMad – Consulté le 02/02/2018

intime d'un appartement. Le public pouvait circuler toute la soirée entre les quatre espaces pour appréhender le concert selon différentes perspectives d'écoutes.

L'écoute dans les différents lieux était aussi importante que la musique elle-même. L'architecture devenait l'amplification sonore d'une performance réalisée par des musiciens dans un espace-temps donné. Le concert prenait corps dans différents espaces sous des temporalités multiples avec des écoutes parallèles, différenciées et hétérogènes.

Cette notion de multidirectionnalité et d'échanges de flux, expérimentée sur plusieurs espaces géographiques, sur des temps à la fois réels et différenciés a permis de mettre à jour les possibilités ouvertes par la transmission audio sur internet.

Le relais des sons produits en direct par chacune des machines de streaming (flux radio) participait à la performance des musiciens. Le public pouvait alors prendre conscience de cette multiplicité d'écoutes et de déplacements du son sans mouvement. Cette distribution multi-latérale où l'émetteur et le récepteur deviennent une même unité transforme le rapport à la production et à la diffusion dans un lieu dédié. En se démultipliant, la performance transcende sa propre condition de production. Nous nous trouvons dans un corps-machine aux capacités temporelles transformées.

Nous rejoignons ainsi les différentes notions de temps définies par Edward T. Hall, Il n'existe pas une seule temporalité mais autant que d'êtres participant à l'expérience. Nous révélons ainsi dans ce projet d'échanges de flux de nouvelles formes de temps liées à la multiplicité et aux déplacements sans mouvement. Une écoute dé-géolocalisée. Il ne s'agit pas tellement ici d'à-temporalité mais de

multi-temporalités et d'agencements spatiaux permettant de convoquer une idée du temps quantique (disparition du temps comme dimension) et des notions de multivers. Plusieurs mondes peuvent exister en même temps comme plusieurs facettes d'un événement existent sur un plan et ses versions sur d'autres.

> *« On découvre rapidement un large écart entre le temps tel qu'il est vécu et le temps tel qu'il est conçu. »*[185]

2.9. L'archisonique et la déconstruction des strates urbaines par le son.

« L'archisonie » utilise le son pour détourner les fonctions actuelles de l'architecture.

C'est un concept que nous avons mis en œuvre pour expliquer les rapports de transformation du bâti à travers la création d'environnements sonores qui utilisent les caractéristiques sonores d'un lieu et donc d'un espace construit : une architecture.

« L'archisseture » où l'art de construire des édifices maintes fois remis en question dans sa position de conception au dessus des habitants et usagers prend son essence dans un rapport au monde extérieur, maîtrisé et rationnel. Le point de vue que nous recherchons est celui de l'intérieur, d'un dehors prenant corps dans des espaces fonctionnalisés : le compositeur-machine venant interférer et détourner une construction, un édifice et sa fonction sociale.

185 - HALL Edward T., *La Danse de la vie*, Essais, Seuil, Paris, 1984, p23.

La déconstruction des strates urbaines se situe au niveau de la capacité d'un lieu à s'imposer dans un espace et à disparaître à travers son usage au quotidien. Le poulpe vient déranger cette mécanique par l'amplification et la transformation des espaces dédiés. Le rapport musical automatisé composé de sons de la tessiture du lieu (archi-sseture) s'autorise à envahir et remplir les zones vides des territoires de normalisation et d'enfermement des corps.

> *« L'espace propre à la sécurité renvoie à une série d'événements possibles, il renvoie au temporel et à l'aléatoire, un temporel et un aléatoire qu'il va falloir inscrire dans un espace donné. L'espace dans lequel se déroulent des séries d'éléments aléatoires, c'est, je crois, à peu prés cela que l'on appelle le milieu. »*[186]

Les installations du poulpe se jouent de cet aléatoire et transforment ce milieu dont parle Foucault. À travers plusieurs espaces, une tentative de mutation du paysage sonore par un autre, se crée. L'automatisation et l'environnement permettent de dépasser la condition architecturale. Au delà des strates, les sons et les corps changent nos perceptions sur des centaines de kilomètres. Il s'agit d'écoutes distanciées qui influent sur des milieux extérieurs, d'une rencontre invisible entre des parties du territoire totalement à l'opposé géographiquement.

L'écoute du milieu et transformation du quotidien

186 - FOUCAULT Michel, *Sécurité, Territoire, Population : Cours au Collège de France, 1977-1978* Gallimard/ Seuil/ Hautes études, Paris 2004, p.22.

Ces créations artistiques prennent leur source dans l'écoute des paysages sonores. Ce milieu et ces sons qui composent notre quotidien sont régis par des composantes centrales : l'architecture et la construction de l'espace, les rapports sociaux qui l'encadrent, les fonctionnements, le type d'habitat qui s'y sont déterminés.

La position d'agir sur le milieu est différente de celle de la phonographie (field recording) qui enregistre le paysage sonore sous la forme d'une image sonore, une forme de contemplation sans manipulation, une notion très « cagienne » dans le sens de la construction d'une composition par l'écoute.
Nous avons travaillé essentiellement des espaces urbains avec les relations machine, ville et urbanité : Le corps machinique, extension des architectures normalisatrices, contrôle des populations et « smart cities » qui deviennent le cœur de nos villes. Le poulpe est cette entité artistique qui vient questionner la construction idéologique qui est à l'œuvre dans ce projet de conquêtes de l'espace et de nos espaces de vie.

A propos de l'écoute

Pour ce qui concerne les installations du poulpe, nous sommes en présence d'une écoute au quotidien dans des espaces qui ne sont pas dédiés à la diffusion comme une galerie, une salle de concert ou un studio. Au contraire, l'écoute se pratique dans des lieux d'habitation, de travail, d'accueil, des bibliothèques ou directement des zones publiques (rue, place, immeuble).

Il s'agit là d'un vrai changement de paradigme dans l'écoute et la diffusion de l'installation sonore : Comme Erik Satie l'avait imaginé au début du 20ème siècle la musique peut prendre parfois la position d'ameublement. Ce terme semble péjoratif au premier abord, surtout placé dans le contexte de la musique classique ou contemporaine qui ont pour mission essentielle d'élever et de former des virtuoses de la musique et qui ont créé d'énormes édifices dédiés à leurs concerts. Tout semble démesuré et cette façon de construire la musique l'a rendue intouchable auprès du public. Elle est devenue une musique d'élite pour une classe réservée. Aujourd'hui ces espaces ne créent plus rien de neuf et ont tendance à se répéter.

La musique d'ameublement d'Erik Satie propose de s'insérer dans les pratiques quotidiennes des gens. Le contexte devient partie intégrante de la musique. Les installations du poulpe semblent se mouvoir comme une entité vivante en relation avec un milieu, en interaction avec ces composantes : les sons qui habitent l'espace et leur transformation. Les « anarchitectes »[187], déconstruisent les différentes strates (sociales, matérielles, architecturales) des espaces où ils sont invités.

Le poulpe dé-rationalise l'infrastructure et la fonctionnalisation de la mécanique urbaine en utilisant les stratégies de détournement sonore et de création musicale, automatisée et spatialisée. La machine construit des déviations qui retourne la structure même de l'espace normé urbain, une double contradiction en soi, car l'automate est aussi structuré et agencé par du code, une architecture numérique implacable, calculatrice basée sur une transformation du réel en information digitale (deux chiffre : 1 et 0)

187 - concept développé par Gordon Matta-Clark dans ses œuvres

Les installations du poulpe et leurs relations aux concepts de radio bilatérale, « d'anarchitecture » et « d'archisonie » proviennent en partie de nos recherches dans les projets de performances Radio Anarchitecture et le Dispositif Radiophonique Mobile :

« Radio Anarchitecture consiste en un mode d'intervention par lequel les membres de la CIA (Cellule d'Intervention d'Apo33) reconfigurent un contexte par le déploiement d'un système radiophonique pirate : des micros captent les sons de l'environnement puis les renvoient sur des automates numériques reliés à deux ou trois émetteurs radio. Chaque émetteur émet sur une fréquence hertzienne distincte, couvrant quelque temps les bandes commerciales.

Les radios (ghetto-blaster ou radio portables) sont installées et déplacées dans l'espace de manière à en modifier la perception. Radio Anarchitecture utilise les ondes pour reconfigurer un espace architectural et social. Les interférences et brouillages deviennent les points d'articulation sonores de la construction de cette anarchitecture virtuelle. »[188]

L'intervention pensée comme événement est une façon d'inter-agir avec l'environnement, à la fois dans un détournement éphémère et comme un positionnement spatial temporaire qui active des possibilités. L'installation, dans le cas du poulpe, devient une greffe sur le milieu, qui compose sur une durée illimitée. Pour Radio Anarchitecture, nous créons des interférences et perturbations dans la mécanique structurelle d'un lieu en utilisant la radio comme médium de transformation des sons et de diffusion en direct dans un espace. La radio se déploie à travers une action ; l'infrastructure n'est pas

188 - Collectif Apo33, *2004* – http://www.apo33.org/cia

nécessairement pensée ou directement détournée : cela reste un moment.

Il s'agit dans cette installation sonore de détourner l'infrastructure établie et existante par le biais de la construction d'une autre réalité par le processus de vie des machines : machine sonore et machine urbaine. Cette multiplication d'espaces à travers un continuum de flux remet en jeu la notion de temporalité d'un espace et d'une transmission dans un autre. Une vibration sonore qui démarre dans un lieu et finit dans un autre, un dédoublement de l'espace-temps et une reconfiguration de la perception de l'instant présent.

Cette distorsion du champ spatial et temporel provoque un déplacement des éléments par l'introduction de corps sonores étrangers à la situation. L'existence d'un son à deux endroits en simultané provoque une perte de repère pour l'auditeur et l'invite à la trans-mutation de l'écoute. Nous faisons transiter des flux à travers le temps et l'espace via des câbles de réseaux qui interconnectent l'ensemble de notre planète. Nous sommes à l'ère d'une mutation des strates urbaines et sociétales par leur discussion permanente et leur inter-connections continues : le poulpe n'est que le reflet de cette construction abyssale : une infinité de points qui font circuler des informations comme des réseaux de neurones minéraux (pierre, métal, plastique).

La répétition, la boucle et les flux interconnectés tentent de brouiller les espaces de mémorisation, l'accumulation de données (le stockage). Le milieu est hanté par sa propre image et ses sonorités dédoublées. Le matériau disparaît au profit d'un découpage de l'espace sonore et de greffes qui viennent étirer le corps urbain et la mécanique des dispositifs d'organisation du vivant. Le désordre peut

alors émerger et créer à la fois une tension dans la fonction du lieu et une ouverture de par sa nature entropique. Son potentiel aléatoire vient réagencer le milieu figé dans une fonctionnalité.
Ce qui se cache réapparaît : le silence des machines, la tuyauterie, le revers de l'infrastructure par ses centaines de câbles qui transpercent littéralement nos espaces de vies, des objets inanimés qui prennent corps dans la spatialité par la transmission sonore.

3. Étendue sonore et ubiquité sensible[189]

Si l'expérimentation sonore ou les musiques expérimentales s'opposent aux conventions, l'essence même de leur finalité pour interroger les modèles qui s'appliquent aux sons, et ce depuis que l'Homme a établi une relation entre les rapports sociaux et la production musicale ou sonore.
En effet, l'art d'organiser les sons est une construction humaine basée sur des principes d'écoute, de transposition, de manipulation et d'interprétation, l'ensemble étant lié à des schémas établis en fonction de traditions et de relations entre productions musicales et rites sociaux.

189 - Cette section a été publié dans le revue Tacet à la fin de l'année 2012. OTTAVI Julien «*Étendue sonore et ubiquité sensible : le champ de l'écoute et l'expérimentation audio en réseau*», Tacet, N°2, L'expérimentation en question, Éditions Météo, Mulhouse, 2012. J'ai souhaité l'intégrer à ma thèse car elle engage une partie importante de mes recherches sur l'automatisation et la composition sonore en réseau. Cet écrit traite aussi de projets que j'ai commencé avec le collectif Apo33 il y a plusieurs années, dont les recherches et le développement continuent à ce jour. Cette quatrième partie sur les nouvelles pratiques en réseau ne peut exister sans cette analyse du projet du Bot.

Le son ne naît pas il apparaît, comme dit Heidegger il se dévoile. En ce sens le son est libre dans sa vérité, il n'est à priori contraint que par des conditions physiques d'existence. L'expérience humaine de la musique passe par un long chemin d'essais et d'expérimentations pour régulièrement aboutir à des formes écrites (la partition, le solfège) ou oralement formatées (l'apprentissage par l'écoute dans le but d'une reproduction, celle notamment de l'expérience du maître). Il se joue dans les cycles (écoute et production de système) de la création sonore et musicale un principe qui est celui de la contrainte du son à une finitude déterminée, celle de sa transmission et de son utilitarisme à travers des préconceptions d'écoute adaptées à un contexte sociétal.

Aujourd'hui le champ de la musique expérimentale ou des arts dits sonores tend à se reconfigurer à travers deux mouvements contradictoires : celui de son académisme le plus pompeux, aussi bien dans ses formes pratiques (musiques contemporaines, improvisées, écrites, électro-acoustiques, etc.) que dans ses formes théoriques (tentative de définition de l'art sonore, noise versus silence, improvisation versus écriture, etc.), en défaveur de plusieurs générations sacrifiées, surtout en France, qui tentent tant bien que mal de percer à travers cette masse épaisse dominée par le conservatisme le plus puritain et le divertissement le plus aliéné.

En opposition avec ce conservatisme s’ouvre une brèche, caractérisée par la force de ses croisements, de son potentiel de diffusion, de dissémination, de déconstruction, de reconstruction, de ses multiples interconnections avec différents domaines d'activités humaines et leurs potentialités pluridisciplinaires, ne sachant plus s'il s’agit de musique, de sons, de bruits, d'environnement ou de formes habitées,

inhumaines, voir cosmologiques. Nous sommes arrivés à une saturation de possibilités à peine révélées : le pouvoir de création sonore à venir est démesuré. Il n'attend que de se dévoiler et de se développer par lui-même en accord avec nos devenirs.

Dans le même temps, ces espaces de libertés, de dévoilement, sont à la disposition de notre imaginaire. Ils résident, une fois encore, dans ces contradictions que nous entretenons avec la machine, avec l'ubiquité de la mise en réseau, du regroupement, de la multiplication des déplacements sans mouvement, de projection sur des échelles gigantesques, des distances inconcevables, mais aussi par l'automatisation, la motorisation, la mécanisation et autres dispositifs pseudo-autonomes. L'écoute et la production sonore se déplacent sans arrêt : de la salle de concerts, du salon d'écoute à celle du quotidien, ou dans la mobilité, géolocalisée, en réseau, se transportant dans des contextes dits « naturels » (non construits par l'humain), sous les eaux, dans les montagnes, forêts – propagation de l'écoute d'une situation à une autre dans un même temps (subjectif). La musicalité n'a plus de frontières ni de créateur identifié, son écoute non plus, sa production encore moins. Nous assistons et participons à la dissémination du champ de l'écoute, à la dispersion de la musique en de multiples atomes de situations sonores à entendre, à jouer, à enregistrer à transmettre et à révéler.

3.1. Le principe de l'écoute distanciée et la machine à musique

Si l'on considère avec Alfred Tomatis que *« l'oreille est un organe que nous utilisons dans le but d'entendre et de localiser les bruits »*[190], il nous est impossible de composer et d'écouter une musique qui ne soit pas déterminée. En effet, si l'oreille n'avait qu'une fonction de localisation et d'analyse (en lien avec notre cerveau-système) les rapports de mémoire attachés à des sons ou à des types de musiques ne pourraient exister. Il est posé comme entendu que l'oreille a ces possibilités mais elles ne sont pas exclusives : le fantasme, le rêve, l'inconscient de façon élargie appellent d'autres façons d'interpréter et d'écouter les sons-bruits. Nous sommes conditionnés dans notre éducation à percevoir les bruits ou la musique selon certains points de vue : en Occident, par exemple sous l'angle des sons bien tempérés (*Das wohltemperierte Klavier* de J. S. Bach), et plus largement aujourd'hui sous l'influence de l'ingénierie technique des sons (globalement homogénéisée), de la hi-fi et des systèmes de reproduction du son-bruit.

Sur le premier aspect : le conditionnement du sujet-écoutant à la note, représente en soi une forme d'enfermement des capacités de notre pouvoir imaginatif à percevoir au delà de l'aspect technique, physique et musical du son. Dans le cas de la technique comme outil de normalisation des sens perceptifs, et spécifiquement de l'oreille, Pierre Schaeffer nous dit que « c*ette technique n'était pas une vraie*

190 - TOMATIS Alfred, *l'oreille directrice, Ed. Soditap, Paris, 1967,* p130.

*technique. Il n'y avait pas que les grésillements d'une part, et les parasites de l'autre : il y avait ces transformations de l'espace sonore, cette transmutation des objets, que je ne saurais nommer que beaucoup plus tar*d. »[191]

Il parle ici de son arrivée au Service de la Recherche à Paris en 1960. L'épuration technique prolonge l'imposition d'une vision déterminée et scientifique du son, en rejetant tout ce qui est considéré comme parasite, comme ce qui viendrait salir la pureté du son, ce qui apparaît comme l'altérité – le potentiel de détournement de l'écoute directrice, contrôlée et bien tempérée. La technique moderne se pose comme la nouvelle unité de rationalisation de l'Être, comme essence de l'homme ou selon René Descartes comme « être pensant ».

Avec la physique moderne, se crée toute une machinerie anthropomorphique d'aliénation du concept de nature. Heidegger pointe cette relation entre la technique, la physique moderne et la nature mathématisée : *« Le dévoilement concerne d'abord la nature comme étant le principal réservoir du fonds d'énergie. Le Comportement « commettant » de l'homme, d'une manière correspondante, se révèle d'abord dans l'apparition de la science moderne, exacte, de la nature.*

Le mode de représentation propre à cette science suit à la trace la nature considérée comme un complexe calculable de forces. La physique moderne n'est pas une physique expérimentale parce qu'elle applique à la nature des appareils pour l'interroger, mais inversement : c'est parce que la physique – et déjà comme pure théorie – met la nature en demeure (stellt) de se montrer comme complexe calculable et prévisible de force que l'expérimentation est

191 - SCHAEFFER Pierre, op. Cit. p142

commise à l'interroger, afin que l'on sache si et comment la nature ainsi mise en demeure répond à l'appel. »[192]

La nature devient un ensemble de forces calculables. La fonctionnalisation de l'oreille par Tomatis n'est qu'une partie de la standardisation du processus de création-écoute ; il s'agit, en utilisant la science moderne, de réduire les fonctions perceptives de l'humain et des relations qu'elles entretiennent avec la nature à une simple équation mathématique, quantifiable et calculable, puis avec l'informatique à une binarisation du vivant.
En ce qui concerne l'écoute distanciée, il s'agit de prendre un tout autre chemin, celui d'une poétique du son-bruit, dans ses modes de production et d'écoute, à la fois dans leurs relations au contexte, à leur durée, au brouillage mais aussi à la différence comme expression de la distance à travers un intermédiaire. Cette distance qui nous fait défaut dans l'oreille directrice, calculée, apparaît comme une relation véritable entre la présence et l'absence.

Jacques Derrida parle de ce qu'il y a *« d'originaire dans la vie, d'être à la fois moins que la vie et plus que la vie, survie et sur-vie ; c'est de ne pas être simplement vie ou mort, vivre ou mourir, c'est d'être, moins et plus que soi. »*[193] La source est mise à mal par une machinerie d'interférence ; le contexte est brouillé par une manipulation programmatique et une transmission en forme de flux continu, d'étendue cosmique (au sens d'extension de l'univers,

192 - HEIDEGGER Martin, *La question de la technique,* essais et conférences, Gallimard, Paris, 1958, p29
193 - WORMS F., (2008) « Derrida ou la transition philosophique », http://www.fabula.org/revue/document4987.php [consulté le 20/03/2012].

théorie du big-bang), en mouvement permanent – abstraction des durées et des modes perceptifs non-installés, post-musicaux.
C'est une présence d'une part, du point de vue acoustique, c'est-à-dire comme existence d'un son-bruit, de sa matérialité à l'ouïe, de ses qualités agissantes en tant que musicalité en devenir – quoique post-musicale au sens où le compositeur et le musicien disparaissent pour laisser place à la machine (devenant opérateurs, concepteurs, manipulateurs) –, et d'autre part dans son immatérialité et son pouvoir évocateur pour celui qui écoute, en tant qu'Être conscient (généralement analysant, percevant, référençant) et inconscient (qui met en place malgré lui toute une série d'appels externes comme la mémoire, les souvenirs, l'affect, le rêve et les fantasmes). Cette relation est donc à la fois liée à l'« *absence* » de celui qui agit – le compositeur, le musicien (post-musique) – et surtout intrinsèque à la coupure que la mécanique musicale opère avec le réel, en tant qu'objet fictionnel pré-déterminé, pour recréer sa propre fiction dé-réalisée, subjectivité proto-sensible vidée de son humanité ou presque, car ne pouvant totalement exister sans l'opérateur (celui qui organise la mécanique), le manipulateur (celui qui en joue, à travers les interfaces, quand elles existent) et l'écoutant.
Absente à elle-même car sans conscience de sa propre existence, la machine joue perpétuellement pour elle-même.

Héritière de la musique d'ameublement d'Erik Satie, la machine à musique est un « *compositeur* » : en tant qu'orchestre jouant du son-bruit, lequel réagence son milieu, écoute, transforme, joue des hauteurs, change les volumes, donne de la couleur, multiplie, étire,

crée toute une musique automatisée, mécanisée et post-humaine, dans une lettre à Jean Cocteau du 1er Mars 1920, Erik Satie écrit :

> *« La Musique d'Ameublement est foncièrement industrielle. L'habitude – l'usage – est de faire de la musique dans des occasions où la musique n'a rien à y faire. Là, on joue des "Valses", des "Fantaisies" d'Opéras, & autres choses semblables, écrites pour un autre objet. Nous, nous voulons établir une musique faite pour satisfaire les besoins utiles. L'Art n'entre pas dans ces besoins. La Musique d'Ameublement crée de la vibration ; elle n'a pas d'autre but ; elle remplit le même rôle que la lumière, la chaleur & le confort sous toutes ses formes. »*[194]

Paradoxalement cette musique préfigure la société post-humaine engagée par la révolution industrielle et aujourd'hui avec le numérique.

L'artiste et le compositeur sont le réceptacle de ce changement, ils s'engagent à questionner ce qui les environne, ce qui les opprime ou les altère. Satie anticipe ici toutes les recherches et compositions musicales menées plus tard par Pierre Schaeffer et John Cage, en annulant toute différence entres les sons, non pas dans l'ordre musical lui-même[195] mais dans leur réception (le fait que le public puisse « se promener, discuter, boire » pendant que les musiciens interprètent la pièce). Satie n'assigne plus une détermination précise à la production musicale ; elle devient un élément de la vie, tente de se fondre dans l'environnement. Un peu plus tôt, le Futuriste Luigi Russolo proposait avec « l'art des bruits » une vision totalement

194 - SALVADOR David (2008), « La "Musique d'Ameublement", ou le nouveau statut de la musique », http://musiquesetidees.blogspot.fr/2008/03/la-musique-dameublement-ou-le-nouveau.html [consulté le 15/03/2012]

195 - hiérarchie de la note par rapport au son-bruit

nouvelle de la musique, renouvelée de l'intérieur, non plus seulement dans sa réception, mais par les moyens de production : la machine à sons :

> « L'art musical rechercha tout d'abord la pureté limpide et douce du son. Puis il amalgama des sons différents, en se préoccupant de caresser les oreilles par des harmonies suaves. Aujourd'hui l'art musical recherche les amalgames de sons les plus dissonants, les plus étranges, les plus stridents. CETTE ÉVOLUTION DE LA MUSIQUE EST PARALLÈLE À LA MULTIPLICATION GRANDISSANTE DES MACHINES qui participent au travail humain. »[196]

Auparavant la musique était le son bien tempéré de Bach « la pureté limpide et douce », l'organisation ultra-déterminée, ferme, de leur relation et de leur écoute-réception ; avec Russolo, nous revenons à la dé-normalisation de l'écoute et par conséquence à la dé-standardisation de la production musicale.

3.2. L'installation sonore au quotidien : une nouvelle manière d'expérimenter le sonore, le flux et la composition permanente

Si Erik Satie nous parle de musique « utile », il s'agit, quatre-vingt ans après, de démonter cette notion au regard de la montée en puissance du design sonore et de la musique commerciale dite « FM ». Quel démontage, ou plutôt démarcation, s’opère aujourd'hui dans le cas de la machine à musique, ou celui des « nouvelles » formes d'expérimentation musicale en réseau ?

196 - RUSSOLO L., op. Cit. p12

Depuis l'industrialisation du disque et de l'enregistrement de la musique, nous pouvons observer un engouement à la fois pour combler le vide dans les lieux de type supermarché, salle d'attente, restaurant, aujourd'hui dans des quartiers entiers (via les systèmes « *Public Address* »[197], relais de haut-parleurs en série pouvant diffuser sur plusieurs kilomètres sans perte de signal), mais aussi pour « colorer » toutes sortes d'annonces, d'appels, de sons-utiles à la reconnaissance d'une action (allumer son ordinateur, écouter un message, les sonneries de téléphone, etc.) et bien entendu dans la publicité (champ privilégié du design sonore).

Celui qui écoute, ou plutôt celui qui ne peut plus écouter, est devenu l'enjeu d'une machine bio-politique globalisante où le goût disparaît pour laisser place à la reconnaissance, telle que pouvait l'entendre Adorno : « *La célébrité de cet air à succès se substitue à la valeur qu'on lui attribue : l'aimer, c'est presque déjà la même chose que le reconnaître. Le comportement qui consiste à évaluer est devenu une fiction pour celui qui est assailli de tous cotés par les marchandises musicales standardisées. Il ne peut ni se dérober à leur supériorité, ni choisir parmi celles qui lui sont présentées : elle se ressemblent toutes si parfaitement qu'on ne peut finalement plus rendre raison d'une préférence qu'en invoquant une circonstance biographique personnelle ou en rappelant le contexte dans lequel on a entendu cette marchandise musicale standardisée.* »[198]

197 - Sonorisation du son pour un grand nombre de personne.

198 - ADORNO T. W., *Le caractère fétiche dans la musique*, Paris, Editions Allia, Paris, 1973, p8, p9.

L'intermédiaire est devenu le principal acteur du système musical moderne. Ce dernier est comme un réseau composé de machines, fonctionnalisées, « réplicantes », « auto-poïetiques » et déterminées.
Depuis ce point de changement dans le paradigme musical, de nouvelles stratégies s'invitent, se pervertissent et créent de nouvelles étapes. Dans cet état de fait, cette post-musique est devenue enfin autre chose que du post mais bien un art musical machinique assumé et libéré de son rapport utilitaire. Si musique il y a, elle n'est plus au service ni du pur plaisir, coupée de tout (la vision de l'art romantique où la musique et les musiciens ne font pas de politique, mais se placent au dessus) : elle s'inscrit dans le monde, dans sa production et sa diffusion pour n'être ni un simple décor ni un embellissement du quotidien des consommateurs et de la machine publicitaire.
Dans cette nouvelle musicalité quelle place le compositeur, le musicien, l'auditeur prennent-ils ? Pour l'instant, nous pouvons dire qu'ils deviennent une seule entité, non pas de manière excluante mais comme combinaison de plusieurs mouvements, agencés aux fonctions processuelles de la machine, à la fois en complémentarité et en altérité avec elle.
A quel degré se confondent-ils ? Cela reste à déterminer, un fait reste acquis : le musicien/compositeur du futur-actuel est extrêmement lié à la machine, à l'automatisation des processus et à leur diffusion. Toute la musique, qu'elle soit acoustique ou non, qu’elle soit commerciale ou non, qu'elle soit populaire ou non, en bref quels que soient son contexte de production et ses outils, passe toujours à un moment ou à un autre par une machine (comprise au sens large) : l'enregistrement, l'amplification, la diffusion, l'électrification, le mixage, la synthèse, etc. Il peut être affirmé que la musique moderne

s'était déjà rendue inhumaine à partir de l'instant où elle a commencé à passer par un micro, au moment même de sa gravure sur le sillon, car elle est devenue instantanément un objet, quelque chose de « réifiable » dans son essence, matérialisée, visualisée et gravée à même la matière. À partir de cette étape tout devient possible dans la séparation musique – humain.

L'évolution dans une distanciation vis-à-vis de la musique, opère déjà : elle est devenue une substance visuelle maîtrisable et quantifiable. Cette forme d'expression du sensible devient autonome, survit et meurt par elle-même : elle est à la fois un possible de sur-détermination et une multiplicité d'indétermination par sa disparition. Les pratiques audio-musicales qui utilisent la machine comme compositeur – celles où le musicien devient un opérateur et un écoutant – se situent dans la continuité de cette perte de la musique. Toutes agissent vers un même but : retrouver le geste original, celui du détournement afin d'extraire l'essence de la musique, comme John Cage essaie de le faire à travers son écoute de la 6e avenue à New York – composition permanente en soi, musicalité machinique de la ville, mouvement permanent des corps et des mécaniques dans un ensemble non hiérarchisé de sons-bruits (et non dans leur utilité et réglementation).

De Satie à Cage en passant par Russolo, Schaeffer et Stockhausen, tous ont été marqués par ce changement d'époque, par cette mécanisation de la musique, par son autonomisation et sa disparition complète au profit de ce que l'on peut appeler parfois le paysage sonore (*soundscape*) ou ce que Bastien Gallet appelle les étendues dans le cas d'une projection dans un espace : « *Installer des sons,*

c'est à dire produire l'étendue sonore qui s'adjoint de telle manière avec le lieu qu'elle a le pouvoir de le faire changer d'état [...] » [199]

À travers des travaux d'artistes tels que Alvin Lucier, Max Neuhaus, Toshiya Tsunoda ou Robin Minard, Gallet nous explique comment les installations sonores, des compositions d'étendues, viennent transformer les espaces dans lesquelles elles sont projetées mais aussi, de notre point de vue, comment la musique de ces artistes-compositeurs change et se déplace (autres conceptions de la durée et de l'espace). Lorsque les étendues concernent les recherches sur les installations sonores en streaming ou les compositions permanentes, il ne s'agit plus de comprendre seulement la projection dans un espace du point de vue du changement acoustique et de l'écoute que cela induit, mais aussi son rapport à la production même de la pièce. À travers le flux (streaming), le compositeur-musicien-auditeur, ayant le pouvoir d'agir sur la machine à musique, se trouve à produire et à écouter ces étendues sonores en continu : la partition, les répétitions, les corps improvisant n'existent plus ; un matériau musical vit par lui-même, sculpte compose et joue au quotidien. L'ensemble machinique du réseau dans lequel nous sommes cloisonnés depuis quelques décennies constitue aussi la vie de tous les jours du compositeur-musicien-auditeur. Ce dernier est dès lors amené à écouter autrement sa musique, exécutée par la machine, à se poser des questions de composition et d'organisation des sons-bruits, surtout quand ils sont manipulés sur de très longues durées.

199 - GALLET Bastien, *Composer des étendues*, N'est ce Pas ?, Genève, 2005, p50.

3.3. Un exemple de création utilisant le réseau comme principe d'écriture : le BOT du collectif Apo33[200]

> *« Ce noyau autopoïetique de la machine est ce qui la soustrait à la structure, l'en différencie, lui donne sa valeur. La structure implique des boucles de rétroactions, elle met en jeu un concept de totalisation qu'elle maîtrise à partir d'elle-même. Elle est habitée par des inputs et des outputs qui ont vocation à la faire fonctionner selon un principe d'éternel retour. Elle est hantée par un désir d'éternité. La machine, au contraire, est travaillée par un désir d'abolition. Son émergence est doublée par la personne, la catastrophe, la mort qui la menacent. »*[201]

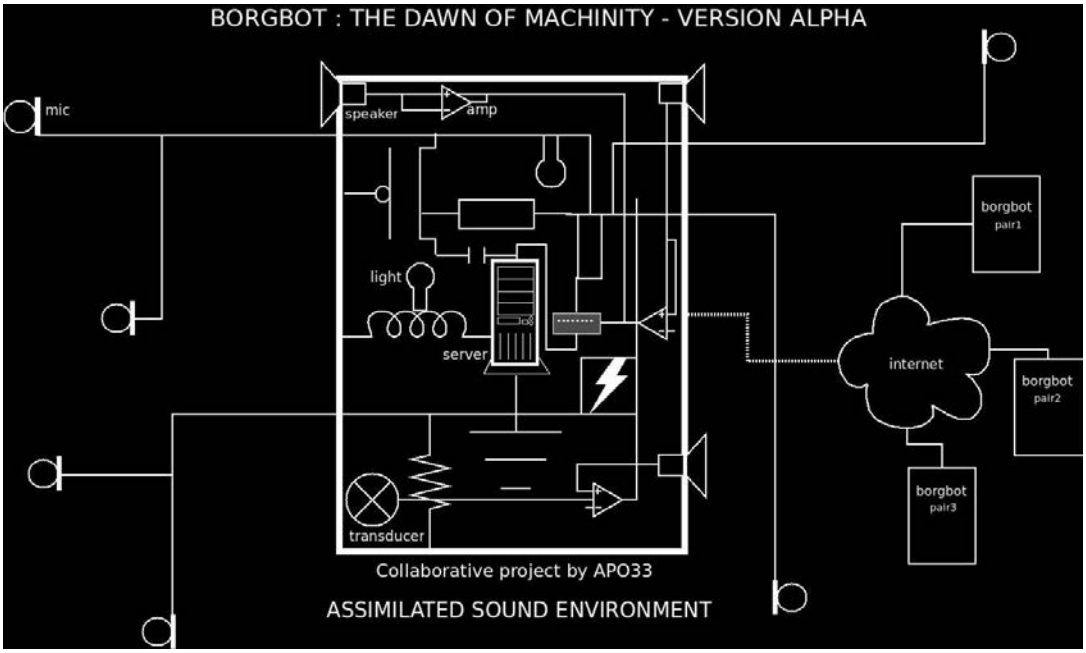
Ainsi, l'Homme a construit un simulacre vivant de lui-même, il s'est imaginé dans un objet sans vie et tente depuis plus d'un siècle de lui donner vie – paradoxe insondable de l'histoire humaine, apparition de l'intelligence liée à une condition technique, celle du « faire-apparaître».

Si les installations sonores se répartissent principalement en propositions dans l'espace public, comme dans les travaux de Bill Fontana (*Sound Island*, 1994), Max Neuhaus (*Times Square*, 1977-2002), Achim Wollscheid (*Flexible Response*, 2003-permanent) et Janet Cardiff (*Münster Walk*, 1997), et en pièces présentées en salle d'exposition (pratique plus commune à l'artiste sonore), la possibilité du flux audio streaming permet, elle, une écoute-production

200 - Depuis 2007, plusieurs artistes et participants ont aidé cette œuvre collective à se réaliser, voici une liste sommaire des principaux participants : Jenny Pickett, Romain Papion, Julien Poidevin, Jean-François Rolez, Julien Ottavi, Dominique Leroy… .

201 - GUATTARI Felix, *Chaosmose*, Gallilée, Paris, 1992, p58-59.

quotidienne, existant au delà d'un espace, à l'instar du projet *BOT* (2007-permanent) produit par Apo33.



Les Bots composent une communauté virtuelle qui crée un ensemble d'entités machiniques venant se greffer sur des lieux, sites urbains ou naturels, pour en explorer les potentiels actifs et les mettre en relation les uns avec les autres. Chaque entité amplifie les données du lieu d'implantation (son, mouvement, intensité lumineuse...) pour les faire transiter via Internet sous la forme de flux streaming. C'est un laboratoire virtuel de création sonore partagée sans début ni fin. Il relève à la fois de la plasticité sonore, de l'installation sur un site (maison, garage, locaux, bureau, bateau, montagne...) et de la construction de programme, hébergé sur un serveur-machine. Il est en évolution perpétuelle et dépend des envies des musiciens-compositeurs-auditeurs, tout comme il devient manipulable dans

certains cas par n'importe quel auditeur se présentant sur le réseau des Bots.

Il y a donc ici deux types de site ; comme le dit Anne Cauquelin : « *Le terme site semble [...] plonger ses racines des deux cotés du monde actuel : le versant terrestre, tangible et le versant immatériel, abstrait.* »[202]

Installation du Bot, Exposition Exo-art, L'atelier, 2013, photo : Archive Apo33

202 - CAUQUELIN Anne, *Le site et le paysage*, Quadrige/PUF, Paris, 2002, p24.

Le projet BOT révèle en effet une façon d'aborder le sonore comme relatif à un lieu, à un contexte, mais aussi virtualisé sur un site « abstrait » et en mouvement. Cauquelin précise plus loin les origines du terme « site » : *«Voilà notre mot latin ; sistere, résister – ou italien : sito (paysage élargi), qui prend un aspect d'expérience en cours, de work in progress. »*[203]

De même, dans le projet du BOT, il s'agit d'une élaboration continuelle, persistante et durable (du moins du point de vue de l'opérateur) qui permet de laisser à la musique une autonomie dans sa mécanique, mais aussi sa participation quotidienne aux activités du compositeur-musicien-auditeur, soit un dédoublement de sa réalité vécue et une fiction rejouée à travers son écoute-manipulation ordinaire : le réveil, petit déjeuner, allumer son ordinateur, vérifier ses courriers électroniques, mettre en route un « stream » BOT, changer un paramètre, écouter, ne plus écouter, faire autre chose, écouter, s'environner.

Nous sommes à la fois immergés dans l'écoute musicale et hors de l'écoute, dans le familier ; il y a équivalence de la production et de son écoute, comme de sa non-écoute. Il est important de noter qu'il n'est plus besoin d'écouter pour pouvoir composer, jouer ou participer : l'écoute dans la plupart des cas est un lieu de concentration, celui de la parole, de la musique ou des sons, mais avec l'écoute distanciée nous avons affaire à une écoute subjective, inconsciente car continue, constante, prise dans une forme d'absence et de présence face au

203 - ibid, p27.

flux, à son ordinaire transformé. Il s'agit d'une expérimentation de tous les jours, une ré-invention du quotidien.

3.4. Le continuum comme temps étiré, l'espace transformé dans ses relations à l'habitat et la musique pour les temps futurs

Il est difficile de parler du temps car nous en faisons constamment l'expérience, du moins nous en avons l'impression, et pourtant cela nous échappe : nous ne pouvons que percevoir l'instant passé et le moment à venir à travers la fenêtre du présent. Nous sommes enchaînés à une réalité du temps qui est celle du déroulement selon un courant, une flèche que l'on suit aveuglement sans possibilité de revenir en arrière ou de se repositionner.
S'il ne s'agit pas ici de proposer un essai sur le temps, il importe de poser une base à l'approche que nous adoptons afin de parler de continuum et de temps étiré.
L'idée du temps est somme toute confuse dans son acception générale (le temps qui s'écoule « semblable à une rivière »), celle que Merleau-Ponty résume en ces termes : *« Le présent est la conséquence du passé et l'avenir la conséquence du présent. »* [204]

À l'inverse d'une telle conception liée à notre expérience quotidienne, ce dernier écrit : « *L'à-venir est du coté de la source et le temps ne vient pas du passé. Ce n'est pas le passé qui pousse le présent ni le présent qui pousse le futur dans l'être ; l'avenir n'est pas préparé derrière l'observateur, il se prémédite au devant, comme l'orage à*

204 - Merleau-Ponty Maurice, op. Cit. 1964, p1114.

l'horizon. [...] Le temps n'est donc pas un processus réel, une succession effective que je me bornerais à enregistrer. Il naît de mon rapport avec les choses. » [205]

C'est sur ce point précisément « le temps n'est pas un processus réel » que Merleau-Ponty nous intéresse.
Le temps est ainsi une projection conséquente de l'expérience, il appartient au domaine du sensible et de la perception. Sous cet angle, le temps serait même au-delà de l'expérience puisqu'il n'est pas quantifiable, ou de manière limitée, alors qu'il devient utilitaire dans le cas de l'horloge, et par là même comptable, numérisable et donc quantifiable.

Dans le cas de la production-écoute continue à l'œuvre dans les Bots et autre machinerie « audiomatique », le temps disparaît ; il se confond avec le phénomène sonore lui-même, car ce dernier n'a plus ni début ni fin, il n'a plus un cadre spécifique de présentation ou même une existence donnée dans un lieu : il est là, écouté ou non, altéré, manipulé ou non ; il exerce sa propre temporalité par delà la fiction de notre moment présent (ni passé, ni futur). Il existe aussi dans cette musique un élément de l'ordre de la non-mémoire. Ce qui paraît contradictoire relève en fait d'une approche élaborée du temps, qui ne cherche ni à le capturer, ni le saisir comme temps qui passe, mais au contraire tente de se perdre dans son étirement.

205 - Ibid, p1115.

Nous perdons alors ce que Bergson appelle la mémoire élémentaire : *« Sans une mémoire élémentaire qui relie les deux instants l'un à l'autre (l'avant et l'après), il n'y aurait que l'un ou l'autre des deux, un instant unique par conséquent, pas d'avant et pas d'après, pas de succession, pas de temps. On pourra n'accorder à cette mémoire que juste ce qu'il faut pour faire la liaison ; elle sera, si l'on veut, cette liaison même, simple prolongement de l'avant dans l'après immédiat avec un oubli perpétuellement renouvelé de qui n'est pas le moment immédiat antérieur.[...] la durée est essentiellement une continuation de ce qui n'est plus dans ce qui est. Voilà le temps réel, je veux dire perçu et vécu. »* [206]

Dans le « temps réel » se joue l'allégorie de l'oubli, cet oubli permanent « renouvelé à l'infini », sans cesse absent dans sa disparition perpétuelle. La musique continuum, étirée à travers le temps dans son oubli éternel, se perd dans notre écoute, notre être à soi renouvelé et fantomatique, dans son immersion. Il n'y a plus d'avant ou d'après ; il y a un flux continu a-perceptible, qui se construit dans la durée, dans l'instant de son infini .

> *« Une mélodie que nous écoutons les yeux fermés, en ne pensant qu'à elle, est tout prés de coïncider avec ce temps qui est la fluidité même de notre vie intérieure : mais elle a encore trop de qualités, trop de détermination, et il faudrait effacer d'abord la différence entre les sons, puis abolir les caractères distinctifs du son lui-même, n'en retenir que la continuation de ce qui précède dans ce qui suit et la transition ininterrompue, multiplicité sans divisibilité et succession sans réparation, pour retrouver enfin le temps fondamental. »*[207]

206 - BERGSON Henri, op. Cit. p46.
207 - ibid, p41-42.

Il y aurait ainsi, selon Bergson, une possibilité de retrouver un temps intérieur, à travers le son, à condition de faire disparaître toute disparité entre les sons, toute opposition qui nous oblige à les reconnaître ou à les classer, à les organiser et bien entendu à les contrôler. Qu'est ce que le temps fondamental ? Pourquoi Bergson nous parle-t-il des sons comme moyen d'arriver à ce concept ? Ce que nous en comprenons, d'autres comme Cage ou Neuhaus l'avaient déjà compris : le son est un intermédiaire, renouvelé sans cesse par le concept d'événement, qui nous permet de transcender la condition présente et par conséquent l'avant et l'après.

Thierry Davila nous explique à propos de la pièce *LISTEN* de Neuhaus : *« il fallait donc revenir à Cage (4'33'') en étant encore plus radical, plus entier que lui, c'est-à-dire en poussant la logique du « ready made » jusqu'au terme de ses implications concrètes, jusqu'au bout de ses conséquences non spectaculaires. Il fallait donc circuler dans le monde, indépendamment de toute référence à un système musical, pour que montent à nos oreilles les différentes couches, le spectre infini de sa texture sonore discernable alors grâce à une perception active, grâce à l'expérience faite à plusieurs de sa richesse donnée »*[208]

Il fallait donc en passer par là, c'est-à-dire par l'écoute du monde tel qu'il surgit à nos oreilles et en investir le processus de composition, de manière permanente, dans l'écoute même des sons.

208 - DAVILA Thierry, *De L'inframince*, Editions du regard, Paris, 2010, p212.

Dans un rapport similaire, nous pouvons évoquer un projet de recherche audio du groupe Locus Sonus[209] sur l'expérience continue de micros ouverts en streaming et flux audio sur internet (cartographie sonore). Le compositeur-musicien est ici aussi celui qui écoute, il rompt la chaîne hiérarchique allant de celui qui crée à celui qui fait partie du public, en passant par celui qui exécute.

Il est le tout, et nous sommes tous potentiellement ce tout. Le lieu de l'écoute est donc le lieu de la composition, celle du sujet en train de faire l'expérience d'une chose en mouvement, en action, en son-bruit. Et cet espace-durée sonore possiblement a-temporel, et bien entendu bruyant, s'étend aujourd'hui à notre habitus, dans le continuum du quotidien. Il fait partie de notre habitat, celui dans lequel nous allons socialiser, travailler, dormir, manger, aimer, etc. Il nous habite et s'établit avec nous. Il en est de même pour toute machine désirante : elles vampirisent notre quotidien.

Cela peut certes apparaître comme une contrainte et ce le fut au Moyen-Âge où, comme le rappelle Jean-Pierre Gutton, il était *« impossible de s'isoler des bruits de la rue, les habitations étaient surpeuplées, et les sons et les bruits n'avaient de secrets pour personne .»*[210] Mais cela peut aussi prendre un autre tour dans le cas d'une musique qui se joue simultanément dans son espace d'existence et de diffusion, les deux devenant, comme pour le compositeur-écoutant, une même fonction, celle de la production d'un espace sonore amplifié et manipulé par celui qui l'habite : il n'est alors plus une contrainte, il construit une charnière utopique d'interstices sonores désirants.

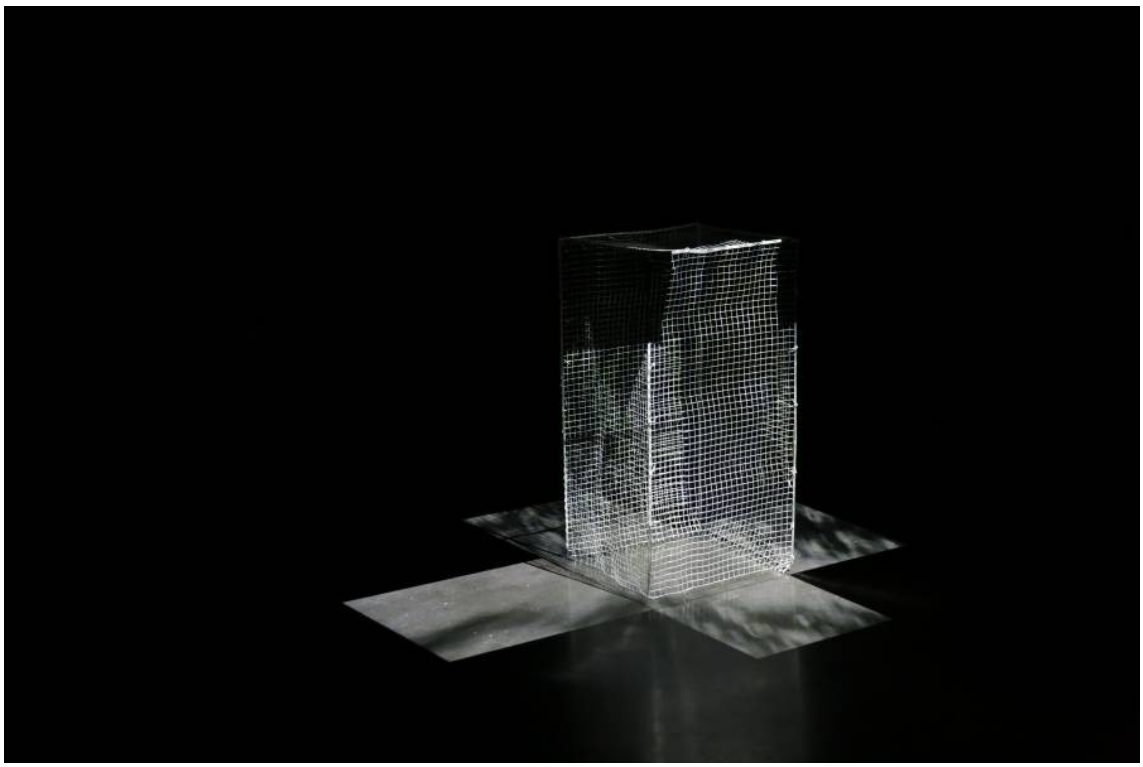
209 - http://locusonus.org
210 - GUTTON J-P. , *Bruits et sons dans notre histoire*, PUF, Paris, 2000, p69

Les lieux de spectacle, de théâtralité, le public, le maestro, les musiciens, les d'acteurs n'existent plus. Il n'y a plus que nous, presque en entier, entité en immersion totale, n'ayant de compte à rendre qu'à elle-même (ou presque) – cette phénoménologie où la réflexion *« s'enfonce dans le monde au lieu de le dominer, [descend] vers lui tel qu'il est au lieu de remonter vers une possibilité préalable de le penser. »*[211]

Comme pour la pensée, la pratique musicale s'établit dans cette expérience au monde, non plus au dessus du monde préalablement écrit, mais provenant de lui.
La musique d'un temps futur n'existe pas, car il n'y a plus de musique, il n'y en a plus au sens de l'art d'organiser les sons. Ces derniers n'ont pas besoin de nous pour s'organiser, ils ne sont ni séparés, ni totalement liés à nous ; en fait ils nous importent peu, ils sont à la fois essence d'une ouverture au monde et potentiel de réalisation de soi dans cette forme de production-écoute infinie. Le fait de dire que la musique n'existe plus, ne nous dit *a priori* rien de plus que « tout est permis » : il n'y a plus de barrières, ni de frontières dans la production-écoute des sons-bruits, c'est comme si nous pouvions dire, enfin, qu'il n'y a plus de temps, du moins de temps fictionnel, que nous en avons dépassé les cadres délimités et que nous nous sommes finalement glissés dans des fissures a-temporelles et a-spatiales, où nous serions devenus à la fois une vibration élémentaire et sa projection perpétuelle en avant et en arrière, sans direction prédominante.

211 - MERLEAU-PONTY Maurice, op. Cit. p61.

4. Subtecture : à la limite de la matière , un exemple de création à multiples entrées : la machine comme transformation de l'espace et d'autonomisation des processus



Installation Subtecture, Plateforme Intermédia, 2015, Photo : Archive Apo33

La création sonore, visuelle et architecturale se déploie sur plusieurs heures. Les artistes s'inscrivent dans un espace central au milieu du public et jouent une composition écrite spécifiquement pour le lieu, son architecture et sa résonance. Ils mobilisent ainsi un paysage construit, abstrait, lent, et minimal qui agit sur l'environnement.

« Subtecture : à la limite de la matière » est une série d'œuvres intermédia (constituées par l'intégration de média) construites comme des environnements sonores, visuels et immersifs, sans début ni fin, et réalisées in-situ. Les micro-mouvements sonores et musicaux orchestrés par les artistes provoquent des momentanés d'imaginaire et d'invisibilité, rendus sensibles, qui font appel à la perception de son propre corps, des corps des co-présents et des propriétés des lieux qui les entourent.

Indépendamment d'un concert et d'une installation, « Subtecture » propose des dispositifs de mises à jour et de virtualisation de l'espace. Les modes de production employés s'appuient à la fois sur des mises en oscillation des espaces, et des effets de spatialisation qui mobilisent des dimensions dont certaines vont au delà de la visibilité.

Répondant à une actualisation et à une prise en direct de l'espace, ces dispositifs sont joués avec le support de combinaisons préparées (partitions) par les artistes pour révéler des architectures spatiales latentes et qui font vibrer les espaces. L'utilisation des registres sonores graves et infra-basses correspond à la nécessité d'une mise en vibration acoustique qu'il serait impossible de réaliser dans d'autres registres.

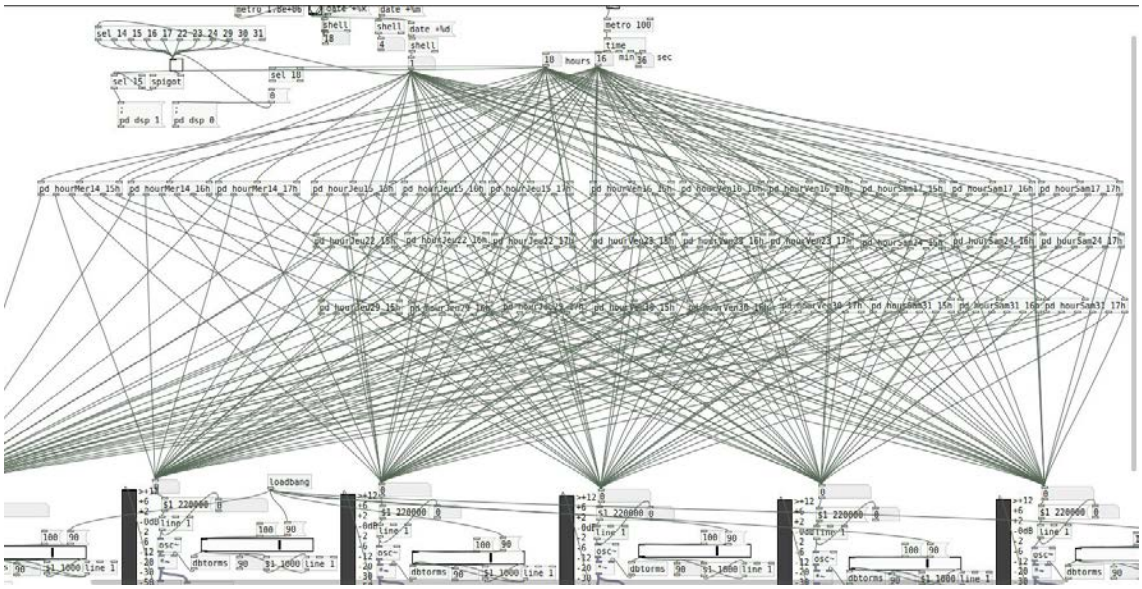
4.1. Au croisement de la physique et de la performance

Depuis quelques années, la recherche interdisciplinaire a pris un nouvel élan grâce à l'apparition des nouvelles technologies, des

possibilités de traitement audiovisuel en temps-réel et ses multiplications avec les dispositifs d'interaction spatialisés.

« Subtecture : à la limite de la matière », est le lieu et le moment d'une production sonore et visuelle qui se crée dans le mouvement, dans l'instant de la performance et qui se donne comme objectif de transformer le réel et la matière environnante.

Subtecture se propose de construire une nouvelle forme d'écriture et d'architecture intermédia à travers des registres limités de compositions musicales en relation avec un système interactif.



Patch puredata, installation Subtecture, 2015

Dans ce système, en corrélation avec la production sonore, l'image projetée et animée, est utilisée comme une surface vibrante et résultante. L'image fabriquée (en tant que médium associé qui collabore au sonore) est issue d'artefacts visualisés des résonances et des modulations sonores. Ainsi l'architecture et les matériaux qui la

constituent (entre bâti, lieux et espace) sont les cadres physiques et structurels des modulations vibratoires.
Subtecture a pour enjeu la perception et l'expérience d'échelles et de dimensions à priori invisibles et dont l'ampleur permet d'interroger à la fois nos périmètres d'audition et d'écoute, nos capacités de perception architecturale, nos potentiels de structuration sonore et musicale. Il s'agit d'une occasion de faire une expérience esthétique environnementale de formes.

Les compositions musicales / structurations spatiales se fondent sur des aspects de durée en utilisant :

- le temps étiré (performance pouvant s'étendre de 2h à 4h),
- des découpages en sections pour les musiciens (chacun jouant une catégorie de propriétés ou de registres, une série de moments).

mais aussi les notions de fréquence, de balayage et d'oscillation :

- le champ du sonore s'inscrit en terme de modulations de fréquences.
- Dans le cas de Subtecture, il se limite à la partie infra-basse du spectre sonore,
- Les fréquences sont combinées ce qui permet de faire agir certaines résultantes acoustiques de l'espace,

Une troisième aspect est celui de l'intensité :

- Les intensités sont combinées de faible à fort . Cela permet de moduler l'espace temporellement de façon fréquentielle.

Il s'agit donc de mettre en place une fabrication musicale et sonore telle une architecture invisible à part entière et basée sur des codes précis (écriture) à partir d'échelles de temps, d'intensités et de jeux, choisis et indépendants de la perception visuelle.
En ce qui concerne l'image en mouvement, utilisée dans les dispositifs de Subtecture, elle ne s' affranchit pas de sa relation au sonore : elle s'élabore et se construit au travers des modulations produites en interaction avec les résonances des infra-basses et en lien avec la résonance des objets (verre, métal, surface), des volumes, des surfaces et des parties plus moins visibles de l'architecture (escalier, fenêtre, sous-structures, structures cachées ou enfouies, etc.).
Le dispositif de Subtecture se compose en effet d'un système de « feedback » (larsen) acoustique et électroacoustique utilisant l'amplification, la diffusion et la spatialisation avec haut-parleurs, caissons de basse, dispositif archi-sonique, composite de moyens vibratoires et d'excitation de matériaux et de volumes. Ces moyens créent de nouvelles visions et perceptions de l'architecture : Ils l'animent, la modulent, la rendent cinétique et éclairent des échelles « sub-visuelles » (fréquences visuelles évoluant en fonction des infra-basses) et « archi-soniques ». C'est une architecture structurée et dévoilée par le son.

Subtecture propose d’explorer la physicalité, la spatialisation et la virtualisation des espaces. C’est tout un champ, à la fois narratif, transparent, abstrait et environnemental, mobilisé par les compositeurs-musiciens-architectes et qui resserre le lien avec la musicalité, la spatialité, et la matérialité sonore.

Ainsi les architectures, mobilisées et excitées par le son, deviennent membrane plutôt que surface, mélange plutôt qu'interface. En proposant des immersions vibratoires sonores et musicales et l’oscillation des matières, Subtecture permet de percevoir des organicités architecturales ignorées qui participent de nos espaces.

Subtecture est une tentative artistique alliant les notions d’architecture, d’écriture du mouvement de la vibration, de la structuration de l’espace par le son, combinée à celle de la performance et de l’expérience du direct. Subtecture aménage des architectures sonores superposées et imbriquées avec du visuel et du graphique . Les combinaisons entre architecture et son ont la particularité d’ouvrir des « moments » d’attention et de présence à des perspectives, à des dimensions et des volumes. L’architecture temporelle ou temporalisée par le son, surtout dans ces registres les plus physiquement vibratoires (infra-basses), stimule la perception de « moments » d’architecture. La notion de « moment » est liée à la sensation, la perception et la compréhension d’un avenir de l’architecture : celui où l’espace ouvre des dimensions plus amples que celles qui sont observées ou vues habituellement.

Les recherches contemporaines en architecture, notamment sur les notions d’émergence, peuvent trouver des résonances avec les explorations actuelles en son et en musique. L’idée d’une émergence permet de distinguer ces organicités, la plupart du temps invisibles -

de nos structures, de nos espaces, de nos pratiques, etc.- qui dépassent l'ensemble des organisations et des effets et qui semblent constituer des matérialités et des systèmes.

En ce sens, les équilibres, les mobilisations, les écosystèmes en quelque sorte, qui stabilisent et modulent nos espaces et nos architectures sont des dynamiques complexes incluses dans nos perceptions. Grâce à l'utilisation de certaines modulations -ce que propose Subtecture par l'oscillation sonore ces aspects de l'architecture sont dévoilées et disponibles à l'expérience (d'écoute, physique, etc.).

La nécessité de disposer d'un temps de recherche et de développement pour ce projet artistique résulte du besoin d'adapter une écriture musicale et des systèmes sonores à la rencontre d'une physicalité du son et des effets vibratoires des espaces architecturaux.

Jusqu'à présent, les recherches sonores artistiques ont exploré les impacts et les générations de résonances avec les sympathies d'espaces et d'architectures (Max Neuhaus, Alvin Lucier, La Monte Young, Pauline Oliveros, Edwin van der Heide, Michael Gendreau, Pedro Rebelo, etc.). La proposition de Subtecture est de poursuivre ces recherches dans la mise en place et dans la construction de systèmes permettant de créer une musique écrite par l'espace.

La notion d'espace et d'architecture concerne alors tous les environnements physiques, les environnements électroniques voire télématiques.

L'ensemble des techniques et des procédures à mettre en corrélation avec les différentes écritures intermédia forme une partie importante de la recherche.

C'est le cas pour la construction d'un dispositif analogique et numérique qui mettrait en commun des outils de création sonore électronique, informatique musicale, puredata[212], synthétiseur, générateur de fréquences, et un dispositif de spatialisation contenant plusieurs systèmes de diffusion des infra-basses et de haut-parleurs, construits directement dans des matériaux résonnants et qui offrent des qualités particulières vis-à-vis de la vibration architecturale.

C'est encore vrai pour un dispositif interactif, doublé d'un système de captation vidéo et de capteurs de vibrations, qui permet de récupérer le résultat de la résonance sonore et de son impact visuel sur la matière, le tout en lien avec une multi-projection vidéo sur d'autres matériaux, ré-amplifiant le signal visuel de la vibration elle-même.

Pendant toute une année, les artistes de Subtecture ont développé les mises en relation de ces différentes écritures et procédures, numériques, sonores, vidéo, interactives, architecturales, construisant des dispositifs et utilisant les possibilités compositionnelles qui sont offertes. Cette démarche n'est pas coupée de la réalisation artistique.

Depuis plusieurs années, dans les nouvelles écritures numériques, les artistes ont pris en charge le développement de leurs outils ainsi que leurs manières de faire et de fabriquer. Ce positionnement est de plus en plus fréquent et provoque de nombreuses situations d'invention et de création.

212 - Logiciel de création sonore et vidéo où l'on construit soi-même son instrument.

Une relation permanente entre les parties techniques de la recherche et les écritures artistiques à travers de nombreuses séances croisées et appuyées sur la pratique de création s'installe pour ce projet.
Ici la dynamique se fonde sur des perméabilités cohérentes entre toutes les pratiques, qu'elles soient théoriques, scientifiques, techniques, ou artistiques. En ce sens l'équipe affirme une démarche et une certaine « forme » de laboratoire artistique où les questions scientifiques, théoriques et techniques accompagnent, augmentent et améliorent la création artistique. En retour la création artistique participe aux fabrications de la société et aux dynamiques qui l'animent. Citons dans ce cas la question des architectures de l'émergence.

4.2. Subtecture et la recherche de la limite, Un projet sonore d'architecture invisible

L'architecture des murs s'écrit avec force et brutalité dans l'espace urbain : nous écoutons son obstruction et ses ingénieries de séparation comme une invisibilité en mouvement. Peu de recherches sont effectuées dans le domaine de l'architecture sur le sujet, si ce n'est pour annihiler toute source de bruit, vu à ce propos comme nuisance . Mais qu'en est-il de sa façon de se manifester à nous (le son) au delà de son étrangeté, de son caractère hétérogène et multiple touchant à certaines profondeurs de notre inconscient. Le son est construction à plusieurs égards : il construit notre imaginaire ainsi que des connections intemporelles.
Il existe aussi dans sa façon de changer l'espace ou les espaces dans lequel il évolue. Le son a une relation au corps et aux choses qui nous

habitent et dans lesquelles nous habitons. Parfois il vient ponctuer ou déranger cet habitat, cette construction qui nous délimite dans le sens géographique, mètre carré et autre fonctionnalité de la toiture.

4.3. son et déconstruction infinitésimale

Par l'amplification de fréquences spécifiques, nous pouvons obtenir un instrument musical au delà de l'instrumentarium lui-même.
Prenons pour exemple la plateforme Intermédia, espace non-espace multi-usages de la Fabrique (laboratoire artistique à Nantes) que nous occupons une partie de l'année. Si nous y appliquons la méthode musicale de Subtecture,_c'est à dire l'emploi de basses fréquences, non plus cette fois de façon libre, imaginée, composée pour ses couches successives de masses sonores mais dans son aspect le plus épuré qui soit, dans un enchaînement de fréquences fondamentales, que nous observons, écoutons dans ce cas. Le résultat sur ce qui reste de résonnant dans cet espace, nous ouvre alors tout un champ de musicalité potentielle.
La fréquence de 42 Hz permet par exemple d'activer et de faire vibrer une plaque métallique, probablement une bouche d'aération. Sous l'effet de la fréquence, elle entre en sympathie selon la terminologie musicale - comme une corde de guitare jouée entre en sympathie avec le son d'une autre corde jouée-
Dans ce cas l'instrument de musique devient l'espace architectural et nous jouons de ses plus infimes zones cachées, prêtes à se faire caresser par le son, à palpiter selon des termes non définis par avance. S'envisage alors toute une façon de transformer et de déconstruire cet espace noir, « neutre » (de premier abord) composé principalement de béton, de verre et de métal, espace qui sonne, dans la projection, non orienté (fréquence non pure et non dirigée) comme un espace acoustique brut, avec une légère réverbération, un

« flanger central » (répercussion du son entre les deux murs du rectangle) doublé d'une possibilité de fermer le rideau de la fenêtre principale de grande dimension qui tamise l'acoustique légèrement réverbérée.

Si cette position d'un son joué à l'infini dans un espace fini - ce que Alain Badiou appellerait l'infini « virtuel » contient en soi de multiples possibilités fragmentaires, calculables (apparence), il n'en reste pas moins que le son a besoin d'être reçu, qu'il nécessite d'être mis en condition et qu'il dépend de son agencement (fréquence, amplification, volume, écoute, temporalité).

La notion de présence est centrale à la déconstruction de l'espace qui ne peut se faire sans le temps de l'écoute, sans le rapport au corps. En effet Nous écoutons aussi par le corps, les oreilles, le ventre, les pieds, la vibration rencontre la physicalité de la matière, le corps est aussi un matériau qui réagit au son.

4.4. l'infra-basse comme perturbateur des relations corps, architecture et perception, la question de l'écriture de l'espace.

Nous articulons à travers Subtecture, comme les mots de Jacques Derrida, *« La nécessité du concept d'archi-trace et de la rature de l'archie »*[213]. Nous proposons cette rature de l'archie, non pas seulement en gommant les erreurs ou les rebus de cette construction mais par sa mise en résonance. Nous cherchons à créer cette perturbation qui viendra marquer la perception et l'acceptation commune de notre sens d'idéalisation du contenant, la boite noire.

213 - DERRIDA Jacques, L'écriture de la différence, Éditions du Seuil, Paris, 1967, p295.

Le son de l'infra non pas mince mais extrêmement bas, « l'infra-bas » (en deçà du registre classique de basse continue) forme ainsi une réaction en chaîne venant fortifier et écrire de façon non-permanente la conscience d'une archi-structure.

La graphie à laquelle fait référence Derrida, doublée d'une métaphysique qu'il n'a cessé de contrarier, opère de façon inverse dans le rapport à la matière par comparaison avec ce que nous utilisons dans le cadre de Subtecure : une graphie sonore d'un lieu et de ses recoins.

L'écriture du son se différencie de la « scripturalité » par le fait qu'elle ne laisse pas de trace (en apparence) sur les matières (papier vs béton) ni sur les corps qui composent les éléments de réception principaux de la mécanique de pression sonore.

Le sonore s'établit donc en liaison avec cette pensée des perceptions rattachées à la double relation de la vibration avec son élément acoustique (l'architecture) et la réception d'un sujet (l'être humain) via son corps (unité de mesure non scientifique apparentée à l'expérience) selon les termes qui lui en sont propres c'est à dire la façon dont chacun d'entre nous réagit face à la graphie sonore.

Quand les chercheurs d'Apo33[214] utilisent un son « pur » pour générer des perturbations entraînant la réaction du lieu pour créer un autre son au sein de la composition spatiale, ils dépassent la question du battement, du micro-interval pour celui de l'écriture musicale d'une spatialité transcendée, dépassée dans sa condition même de réceptacle « neutre » au service d'une mise en scène où l'acteur principal est mis sur le banc des absents.

214 - Plusieurs artistes du collectif on travaillait sur différentes étapes de Subtecture, Julien Poidevin, Romain Papion, Jenny Pickett et Julien Ottavi.

Le manque de compréhension de l'espace imposé (architecture) à notre « perceptivité » sonore pourrait résumer ainsi la vision hiérarchique archi-texturale : un mouvement contradictoire qui semble n'indiquer aucune direction si ce n'est sa propre négation par son absolutisme (sur-imposition de grand bâtiment et dictature urbanistique).

Une architecture spatiale imposante (le batiment) et des espaces en retrait qui disparaissent et laissent place à l'activité humaine qui par cette fausse absence forcent des contraintes non-dites, non énoncées, mais vécues de façon invisible.

C'est de cela dont il s'agit dans Subtecture : remuer et écrire par la dénonciation sonore ce qui se cache en arrière fond de nos espaces, des architectures et confinement intérieurs imposés, fantomatiques, infligés imperturbables.

Quelle musicalité ne saurait agir que par sa propre musicalité ? La musique de l'espace, la graphie sonore de Subtecture offre une manière d'envisager une nouvelle écriture sonore qui ne se compose ni par elle-même, ni dans la tête du compositeur, mais dans sa relation avec une réalité. Il s'agit de diffusion effective et de la réaction qu'elle provoque dans un milieu .

4.5. De la limite à la frontière, le son au delà de la démarcation

Le son n'a, à priori, pas de frontière. Quand il devient vibration dans un espace, il se diffuse au delà de sa propre source, il n'est pas prostré sur lui-même et n'a pas pour objet lui-même mais une altérité, un extérieur, un dehors.

Ce sont plutôt les espaces conditionnés qui tentent d'enfermer le son, que ce soit la salle de concert, la galerie ou l'espace d'écoute personnalisé (de la hi-fi au casque). Il en est de même pour la fonction du son, dans les tentatives de le rendre fonctionnel : transmission d'une information, d'un discours (politique, publicitaire, vision de communication), mais aussi dans la construction d'ambiance (zen, relax, travaux, marchandisation de l'espace) et encore pour la classification musique populaire versus musique savante. Il n'en reste pas moins que le son échappe à sa propre classification et aux tentatives de le rendre utilitaire. Le son s'échappe en permanence, il est incontrôlable et sauvage dans son irruption.

La matière sonore peut être « capturée », un aspect de son existence peut-être écrit sur une bande magnétique, un vinyle, un objet numérique (CD, disque, SD card…) mais son essence ne peut être emprisonnée car elle a plus à construire avec l'ensemble des éléments sur lequel elle agit, tel que l'architecture, les matériaux et surtout les corps en présence autour de sa diffusion.

Cet aspect de la réception du son par le vivant ou la matière, n'est absolument pas contrôlable ou délimitable. Son champ d'exploration reste à comprendre et peut-être ne pourra t-il pas l'être tout à fait, car il est difficile à quantifier et à analyser. Du point de vue scientifique, il échappe à toute tentative d'objectification et c'est tant mieux.

4.6. Barbelé, frontière et utopie sonore

Dans le cadre des recherches menées au sein du projet Subtecture, nous avons mis en place différents types d'approches, allant d'une nouvelle forme d'écriture du concert et de l'espace jusqu'à la création de nouvelles sculpture-pièces dont les principes croisent les notions de frontière sonore et d'au delà de la matière.

Il en résulte ainsi une série « d'expositions-spectacles », pensées comme maquette, projets en développement.

L'une d'elles « La Corde du diable » (autre nom du fil barbelé) est une sculpture sonore réalisée avec du fil barbelé et des haut-parleurs. Elle se présente comme un mur « volant » composé comme un filet de pêche, un piège, du genre, toile d'araignée, dans lequel plusieurs haut-parleurs font office de proies, traquées et emprisonnées dans ce réseau métallique barbelé.

Les sons font vibrer les transducteurs et haut-parleurs, sur des fréquences basses et infra-basses, qui font résonner le filet. Les appareils de traduction du son sont attachés à cette structure mais le son rentre en conflit direct avec le métal et tente de se dé-coincer. Le son étant une vibration qui se diffuse dans l'air, le barbelé ne peut l'empêcher de s'échapper du traquenard.

> *« Le Barbelé n'a pas disparu, loin de là. Il est plutôt frappant de constater la pérennité de son utilisation pour fortifier certaines frontières, enfermer des individus ou protéger des sites de production. »*[215]

215 - RAZAC Olivier, *Histoire Politique du Barbelé,* Champ Essais, Paris, 2009, p163.

C’est de ce postulat que nous partons, utiliser la notion de frontière et sa représentation symbolique et idéologique à travers le barbelé, employé comme un signifiant au lourd passé ; par lui, nous évoquons l'emprisonnement, les camps, l’oppression, les totalitarismes et autres techniques de violences exercées sur des populations.
Nous utilisons le symbole de la frontière que nous confrontons directement aux matériaux sonores dans leur forme la plus simple : la fréquence basse - dans le but « utopique » de faire craquer les fils barbelés, de les pénétrer dans leur matière pour en briser la structure, comme pour rompre symboliquement l’idée de barrière et d'enfermement qu’ils représentent.

Nous confrontons ici deux dispositifs technologiques : d’un coté le barbelé, symbole de l’oppression, de la propriété, de l'enfermement et de l’autre, les techniques audio et le son comme force symbolique de renversement potentiel de charges matérielles et d'insupportables constructions.

Olivier Razac affirme que « *le barbelé, comme interface, se situe au coeur du dispositif de production et de reproduction de l’intérieur comme champ biopolitique et du dehors comme désert thanatopolitique* ».[216]

Ce concept, « la Thanatopolitique et la biopolitique, normativité et répression », est largement emprunté à Michel Foucault.

216 - ibid, p173

Ces mots sont pris ici au sens d'une désertification du Dehors (au delà du soi, au delà de sa production). Le son représente, dans le cas de « La Corde du diable », ce Dehors posé par Foucault sur le rapport à l'écriture « hors de soi », ce passage qui est ici physiquement et symboliquement piégé au sein du réseau de barbelés.
Il y a « utopie » dans cette pièce à travers le caractère quasi-impossible pour le haut-parleur de sortir de son piège et dans le sonore, en ce qu'il s'échappe de la chaîne des dispositifs barbelés :
Le système audio qui évoque une rébellion face à ce « désertificateur du dehors » (le barbelé), ce symbole biopolitique (la frontière), oppressant, dont personne ne souhaite voir la violence sans équivoque (la question de la migration).

Pourtant, selon Olivier Razac, le barbelé constitue toujours à l'heure actuelle la composante, avec le mur, des zones frontières (Calais, Corée nord-sud, Gaza, Mexique/USA, Maroc/Espagne avec Ceuta et Mellila...etc) ou des camps de redressement (Guantánamo) ou autres lieux accueillant une population dans des conditions de détention sommaires. Le son est comme la forme de dé-représentation de la question du marquage, de la limite, du seuil et de la bordure.
Le son ne peut être marqué en tant que tel, sauf bien entendu si nous l'enregistrons sur support et spécialement sur support numérique. Dans ce cas, il est dénaturé dans son essence, il prend une autre forme, tout en restant du son.
En apparence contradictoire, cette idée permet de comprendre un des aspects du son : il est multiforme. Cependant, pour exister il doit être diffusé (processus post-enregistrement) selon les critères de la

musique concrète et du schéma électroacoustique (proposé par Pierre Schaeffer) du micro au haut-parleur.

L'enregistrement du son peut être (numérique) « tagué » de façon à le distribuer, le vendre, le classer, dans le processus de dé-représentation issu de la mécanique systématique du marquage; le son en perd ses effets sauf quand il redevient son.

Quand un son est diffusé, il ne peut être marqué, ni limité ni rester au sein de certaines bordures. Dans nos expérimentations du projet Subtecture à la Plateforme Intermédia, le directeur de la structure voisine est venu nous demander de « faire moins de bruit » : le son propagé dans un espace de 120 m2 venait alors de faire vibrer un énorme bâtiment de 5000 m2 sur plus de trois étages. Aspect incongru de la situation, cette structure voisine s'occupe de deux salles de concerts « pop rock » situées dans le même bâtiment et le son de leur concerts a souvent un impact sur notre salle.

Dans ce cas le jeu avec certaines fréquences, permet de l'emporter sur les conditions physiques d'un espace pour en dépasser ses limites (pour un temps, celui de la production de son). Le son dans ses extrémités, permet de changer les représentations que nous avons de la limite et du seuil, du point de saturation d'une essence, de l'extrémité d'une ligne, d'un mur ou d'un quadrillage.

Dans certains cas, le son peut-être perçu comme des *« Flux jugés indésirables »*[217] selon l'expression de Michel Foucher qu'il faut à tout prix contenir et contraindre et pour lesquels il faut créer des barrières acoustiques pour qu'ils ne s'échappent pas.

217 - FOUCHER Michel, *L'obsession des frontières,* Perrin, Paris, 2007, p16.

Dans nos recherches, à travers l'expérience de Subtecture, nous avons souhaité mettre en lien cette question de la frontière et du sonore : elle nous familiarise avec ce rapprochement.

Le sujet des frontières et de l'immigration sont des questions sensibles, sur lesquelles nous ne souhaitons pas coller d'autres concepts liés à la question de « l'esthétique ». Pour les artistes faire du son n'est pas une pratique « artistique » ou « esthétique » au sens classique de création de beau et n'a pas pour objectif une représentation dite « white cube » (effet galerie et marché de l'art).

Cette recherche et ce rapprochement ne sont pour nous, pour l'instant, qu'une esquisse des questionnements en jeu. Sous quelle forme pourront-ils exister, nous n'en sommes pas certains et quels en sont les objectifs, à long terme, nous le savons pas vraiment.

Notre intuition nous amène à croiser ces interrogations : le son représente un médium « symbolique » qui peut nous permettre de comprendre certains problématiques qui se jouent dans la notion de frontière.

L'art a cette capacité de détourner certains questionnements et de les renverser dans un sens qui ne peut être rationalisé : il s'agit d'expérimenter les limites de l'art qui puissent permettre de changer de point de vue, de trouver d'autres façons de faire et de transformer notre quotidien.

4.7. Relation intuitive et recherche contradictoire

Le projet de recherche artistique Subtecture représente cette façon, en apparence, évidente avec laquelle les artistes mettent en place des processus de création.
Subtecture prend place sur plusieurs années mais a été expérimentée depuis quelques mois (2015) à travers des temps de travail, des « workshops », recherches spécifiques et dédiées à tester de nouvelles formes, des croisements d'écriture utilisant les directions et les contraintes proposées dans l'énoncé du projet.
A partir de ces contraintes, nous avons entamé, sur plusieurs périodes, des essais, des propositions basées sur de réelles relations intuitives aux matériaux. Sur cette base commune d'écriture représentée par les sons infra-basses qui sont le point de départ des partitions-dispositifs, nous avons construit une série d'installations et de concerts qui peuvent être déclinés de différentes façons.

4.8. Les partitions-dispositifs comme base de travail.

A travers une méthodologie qui se construit dans l'intuition, la partition-dispositif reste l'élément de support qui permet à cette intuition de prendre corps, d'embrasser une ou plusieurs formes, de questionner le réel et d'apporter des idées et des conceptions nouvelles.
Depuis plusieurs années, nous développons ces partitions-dispositifs.

Elles sont écrites dans la relation de l'utilisation de techniques et de technologies modernes avec les questionnements philosophiques, artistiques, politiques qui interrogent ces technologies, leurs origines, leurs façons d'être utilisées ou leur manière d'organiser le réel.
La relation intuitive s'inscrit à contrario dans une méthode beaucoup plus chaotique et entropique qui consiste en la proposition de formes, de sculptures ou de sons, visuels, tactiles et sensibles qui ne soient pas pré-écrits.
Il ne s'agit pas d'une conception à priori, tout peut s'inventer au moment où le processus de recherche est activé. Il est d'ailleurs pluriel et hétérogène, doit progresser par des débats et des discussions qu'ils soient verbaux ou non, au sein de l'équipe de recherche.
Nous n'avons pas pour but de trouver une solution ou de produire nécessairement une forme finie, objectivable et potentiellement commercialisable, que ce soit un produit industriel, artistique ou un service. La recherche peut ne pas aboutir à un objet déterminé mais à des formes multiples, sous la forme de versions qui ne s'apparentent pas toujours à un objet d'art.

Ce rapport intuitif est énoncé dans son lien avec la recherche contradictoire.
Nous entendons par recherche contradictoire, un espace donné dans lequel nous inter-agissons pour à la fois proposer, essayer, expérimenter et dans le même temps critiquer, réagir, débattre et pourquoi pas renverser le projet avec ses réalisations, c'est à dire contredire les pistes avancées grâce à une remise en question permanente.

La notion de version, comme dans le cas d'un logiciel, permet de construire l'oeuvre, ou ce qui fait œuvre, comme une série de possibles avec un développement en étapes, par degré, par ajout ou soustraction sous une forme à un moment donné, pour permettre à l'erreur, à ce qui échappe, d'entrer dans le processus de création et de réalisation d'une forme plastique, sonore, visuelle ou performative.
Pour comparer la recherche artistique avec la recherche scientifique, plus reconnue en France que celle des artistes, utilisons le livre de Claude Bernard, « Introduction à la médecine générale ».
Claude Bernard est un scientifique, spécialisé en médecine qui met à jour dans cet ouvrage, la méthode utilisée dans le cadre de ses recherches et de façon plus large dans la recherche scientifique conventionnelle. Un élément nous est commun : le rapport au doute et à l'intuition.

> *« L'idée expérimentale résulte d'une sorte de pressentiment de l'esprit qui juge que les choses doivent se passer d'une certaine manière. On peut dire sous ce rapport que nous avons dans l'esprit l'intuition ou le sentiment des lois de la nature, mais nous n'en connaissons pas la forme. L'expérience peut seule nous l'apprendre »*[218]

Ce lien commun à l'intuition permet de comprendre, d'une certaine façon, les processus de recherche qui se mettent en place dans différents domaines de l'activité humaine et notamment celle des sciences, sciences humaines, art ou architecture (dans une moindre mesure).

218 - BERNARD Claude, « Introduction à l'étude de la médecine expérimentale », Flammarion, Paris, 2010, p55

Cependant beaucoup de différences existent entre la recherche en art et celles qui se jouent en sciences notamment celle des hypothèses et des vérifications, de même l'attente de résultats. Claude Bernard nous dit qu'*« Une autre condition essentielle de l'hypothèse, c'est qu'elle soit aussi probable que possible et qu'elle soit vérifiable expérimentalement. En effet, si l'on faisait une hypothèse que l'expérience ne pût vérifier, on sortirait par cela même de la méthode expérimentale pour tomber dans les défauts des scolastiques et des systématiques »*[219]

La recherche artistique ne passe parfois par aucune hypothèse au préalable mais se construit dans l'acte et l'expérience directe.

L' hypothèse n'est pas une condition dans la recherche artistique. Elle peut aider à construire mais n'est certainement pas une obligation. L'art, en soi, n'a rien à prouver et n'a pas pour but d'arriver à un objet fini, quantifiable, manipulable et observable. La recherche en art peut très bien ne pas aboutir du tout, ne peut pas être vérifiée (et selon quels critères) et peut très bien se passer d'une explication verbale. Bien entendu, il n'existe pas d'absolu sur ce point, la recherche en art, ses processus et ses possibles résultats peuvent tout aussi bien utiliser des hypothèses ou des analyses critiques, verbales et arriver sur un résultat très cadré. Encore une fois en art différentes méthodologies cohabitent... . Il en existe peut-être autant que d'artistes, pourquoi pas ?

219 - ibid, p54

4.9. Composantes de la recherche. Notion de séries dans la construction d'œuvres artistiques

« Subtecture : à la limite de la matière : » le projet est situé dans le rapport de jeux des fréquences basses et infra basses et de la réaction de la matière à ces sons, d'une musique qui se développe en fonction de la transformation de la matière et des conditions d'écoute. Notre objectif ne se situe pas dans une optique scientifique : affirmer une théorie et la confirmer par l'expérience : plusieurs expériences artistiques nous ont permis d'expérimenter les effets du son sur la matière à travers la construction de pièces interactives, machiniques, artistiques qui viennent interroger le rapport même de cette expérimentation, le cadre de présentation, le type d'œuvre proposée et bien entendu le phénomène lui-même.

Cette réalité, la limite de la matière, n'est pas la seule raison d'être du projet : Subtecture combine plusieurs problématiques à travers la création de plusieurs séries de pièces.

Il faut envisager la création dite électronique (numérique par extension) comme modulaire et composée de versions. Nous avons pris le temps pendant cette recherche de penser et construire différentes versions possibles du projet, d'aller jusqu'aux confins. Nous nous sommes d'ailleurs aussi compris dans la matière, nous les expérimentateurs, les humains.

C'est une utopie de penser le matériau seul, en dehors de son contexte, de l'environnement, des corps qui gravitent autour ; c'est aussi irréaliste d'oublier les intentions derrière la matière elle-même

et ce qui va agir sur cette matière, que soit de façon directe ou indirecte.

Les « frontières sonores » est un concept assez complexe : il peut être interprété comme les frontières du sonore, c'est à dire que les limites d'une production sonore sont atteintes, il s'agit alors de la limite physique de la matière.

Dans ce travail au seuil des productions musicales et sonores, Il peut s'agir également de la limite de la plasticité et de la musicalité du son. Cette remarque pourrait être considérée comme de « l'auto-acclamation » ou une façon de se valider soi-même artistiquement, pourtant il ne s'agit pas d'une position formelle dont le seul but serait d'être fier de ses travaux. Au contraire il s'agit dans le cas de Subtecture de pousser ce seuil, ces limites, vers une direction particulière, à la fois croisement entre plusieurs disciplines, l'architecture, le son, la musique, l'image et les processus d'interaction vidéo mais encore la composition et l'écriture avec la participation de machine-compositeur, d'interprète, de vidéaste, de monteur…, il faut nommer encore les rapports à la série, à la version, au delà de la réalisation d'une œuvre finie, il s'agit d'une œuvre en mouvement, toujours à faire, toujours à explorer.

Les frontières explosent ou sont remises en cause. La frontière c'est un problème fort de notre temps et l'artiste n'est pas isolé de son contexte. Il est au cœur du monde dans lequel il vit. De nos jours il est devenu impossible d'éviter les grandes questions liées aux frontières, aux horreurs et aux violences qu'elles génèrent. Citons par exemple le cas des réfugiés syriens, la guerre continue depuis plus de cinquante ans entre la Palestine et Israël, les murs construits dans ces deux pays mais encore les États-Unis et le Mexique, les kurdes en

Turquie nous ne parlons même pas du contexte africain et ses frontières coloniales.

L'instrumentarium peut prendre plusieurs formes. Pour les versions 2014 / 2015 du projet nous avons principalement utilisé des générateurs de fréquences ou oscillateurs, numériques et analogiques sur la 1ère série et uniquement numériques sur la 2ème série.

Ce type d'instrument nous permet d'être précis dans la mise en vibration de l'espace et des matériaux et nous sommes directement confrontés à la projection dans l'espace.

Cela nous amène à l'autre parti de l'instrumentarium : plusieurs systèmes de sonorisation pour la spatialisation, mais surtout plusieurs caissons de basses pouvant encaisser de la puissance et projeter ainsi un niveau élevé de basses fréquences, précises, pouvant descendre jusqu'à 30 hz (l'oreille humaine peut entendre jusqu'à 20 hz).

Nous avons pu tester les pièces à la fois dans les meilleures conditions possibles au sein de nos espaces de travail et au cours de notre expérience à Québec en 2015 dans des conditions assez moyennes (avec un seul système son qui a eu des « sueurs froides »).

Ce qui nous différencie d'autres projets dans cette idée, c'est peut-être le croisement original entre différents domaines mais aussi le développement de la recherche à la fois technologique, théorique et artistique.

Il s'agit d'une série d'œuvres musicales, artistiques, plastiques, numériques, cinématographiques, interactives et parfois génératives.

Selon les versions, le lien entre le visuel et le sonore est différent. Dans la première version, le visuel est directement cinématographique. Un ensemble de musiciens joue une partition temporelle. Une artiste-cinéaste manipule en direct des systèmes

vidéo et des objets liquides ou micro-mécaniques qui réagissent aux sons. Les musiciens jouent dans le registre des infra-basses au plus haut du spectre dans les basses en dessous des 120 hz (grand maximum). Dans ce cas l'interactivité du son sur l'image est directe : Il s'agit de performance « live » et de cinéma produit en direct.

Dans la deuxième version, quelques composantes communes à la première version sont reconduites : la production de son et la réaction de l'image. Par contre nous avons entamé une évolution vers la sculpture et l'installation. Les sons sont produits par des générateurs de fréquences (analogiques et numériques) joués par des musiciens-concepteurs sur le mode de l'expérimentation physique : vibration de l'espace et des matériaux.

Le visuel reprend des parties infimes des sculptures, celles où apparaissent les micro-vibrations des câbles et des haut-parleurs.

Enfin la troisième version est conçue toujours dans le même rapport vibration du son et vibration de l'image

Pour l'approche cinématographique, le son est totalement dépendant de l'image ce qui n'est pas le cas dans la plupart des films ou des expériences cinéma. Il a fallu attendre le cinéma expérimental des années 1960 pour que cette pratique se développe de façon plus large.

Quoi qu'il en soit, le son est devenu complètement joué par la machine et les interprètes ont entièrement disparu de cette version. Elle ne présente pas un aspect nouveau en soi par rapport au travail que nous mettons en place avec Apo33 depuis plus de quinze ans. Ce qui change par contre c'est le rapport au temps : nous ne sommes plus dans des formes aléatoires ou dans des recombinaisons temporelles, mais dans une écriture programmatique très définie,

avec un système d'écriture du temps, millimétré et temporisé à la minute près. Ce point sera abordé de nouveau, ultérieurement.

Au niveau visuel nous continuons le travail sur le « mapping » (quadrillage d'image sur des objets) et la sculpture. Il s'agit de systèmes vidéos microscopiques qui transmettent des images de la vibration de haut-parleurs. L'ensemble des systèmes intègre d'autres vidéos pour s'adapter aux sculptures qui sont utilisées comme écran de projection dans la salle d'exposition.

Nos méthodes de travail résident dans les rapports de tension entre intuition, écriture, réalisation d'œuvres plastiques, sonores, cinématographiques ou musicales et surtout dans l'articulation de l'ensemble. Nous choisissons de traiter une question composée de plusieurs sous-problématiques pas complètement claires au premier abord, et ensuite, nous croisons plusieurs média et techniques artistiques. C'est pour cela que nous avons choisi le travail de séries.

En 2014, 2015 nous avons eu besoin de plusieurs périodes de rencontres pour produire une maquette de projet ou pour le développer ; nous avons organisé de nombreuses étapes de recherches et de travaux collectifs.

La méthode est plutôt simple à la base. Avant l'écriture du projet, nous pratiquons quelques essais et des expérimentations d'idées plus ou moins limpides, qui aboutissent sur une tentative musicale, intermédia ou plastique.

Ensuite, nous réfléchissons sur le plan théorique sur ce qui a été produit, si nous considérons que cela en vaut la peine. C'est alors que le projet est écrit, que ce soit pour un article, pour le blog reportage du site d'Apo33 ou pour d'autres contextes.

Un cadre de recherche est mis en place avec rencontres, discussions, définition des technologies, des possibilités plastiques et surtout réalisation du projet lui-même.

Après des points réguliers et plusieurs semaines de création nous formons un ensemble d'œuvres ou une seule mise en espace ou un projet performatif, en tous les cas l'œuvre existe physiquement quelque part. Ensuite nous proposons cette série de travaux à des lieux partenaires pour sa diffusion. Et c'est à ce moment-là que nous sommes confrontés réellement à l'œuvre et que nous validons certaines de nos pistes.

Vient ensuite le temps de la collecte et de la mise en forme de la documentation, voire du travail de post-production au niveau de l'image et du son.

A la dernière étape du processus, nous travaillons sur l'aspect théorique du projet avec l'écriture de compte-rendus, d'articles et de retours sur la recherche et la réalisation des œuvres.

Nous pensons, en conséquence, que notre méthode est un mode de recherche en soi mais qui peut aussi se constituer des méthodes traditionnels de la recherche : des problématiques, des questionnements sont explorés; des réalisations, des expérimentations sont conduites. L'erreur est possible, mais cela fait partie de l'expérimentation et il faut simplement en tenir compte.

Le but pour nous n'est pas de concevoir un produit ; nous ne sommes ni une industrie, ni une PME (petite, moyenne entreprise), ni une start-up. Notre objectif n'est pas de faire un produit destiné à la diffusion pour des festivals ou des lieux culturels, galeries et autres espaces dédiés à l'art.

Nous souhaitons présenter et proposer nos recherches dans un réseau de lieux de diffusion bien sûr, mais nous ne faisons pas de compromis sur le fond du projet. Nous acceptons parfois des compromis sur la forme, nous sommes obligés. Notre expérience Québecoise en est la preuve puisque les conditions de présentation n'étaient pas du tout réunies et nous avons dû adapter l'œuvre à un environnement différent de ce que à quoi nous nous attendions ou souhaitions pour une première diffusion.

La notion de recherche existe aussi dans le fait que nous ne nous contentons pas d'une forme ou d'une diffusion et que l'œuvre reste ouverte à de futurs développements. Si nous ne sommes pas satisfaits par l'ensemble des résultats, nous prenons cela comme une étape.

L'art ne doit pas se complaire dans sa propre élaboration, sinon, il meurt et ne survit pas à sa propre réalisation. L'artiste a une place importante dans le processus même si elle n'est pas centrale.

Cela lui apporte un dépassement de sa condition, assujettie à la diffusion de son travail artistique. La recherche permet à l'artiste de prendre un certain recul avec le marché de l'art, avec la mécanique de lissage des œuvres, surtout dans le numérique où tout finit par se ressembler et où les artistes, pour survivre, tentent de rentrer dans les attentes des lieux de diffusion ou de production.

Cela permet encore à l'artiste de participer à une équipe de recherche et de confronter ses idées à des personnes qui n'ont pas la même activité, non pas pour la sous-traitance d'un travail technique comme cela est généralement le cas, mais dans une discussion permanente avec et entre les différents opérateurs de l'œuvre. La hiérarchie n'existe pas en soi, le travail est confronté à l'ensemble des acteurs,

« co-construit » comme il se dit aujourd'hui. Cela permet d'ailleurs d'avancer plus vite et d'aller plus loin, même si parfois les détours sont nombreux, la compréhension difficile. La recherche artistique se situe précisément ici.

4.10.La pré-conception et les systèmes d'écritures

Sur toute la période de fin d'année 2014, nous avons organisé des rendez-vous réguliers pour échanger sur les différentes composantes de Subtecture. Pour commencer, nous avons élaboré tout un système fondé sur une écriture musicale et visuelle à partir de sonorités infra-basses et de leurs résonances sur des corps physiques.
Nous avons également développé une approche plastique, celle de la destruction de matériaux (explosion de verre) mais cette proposition n'a pas été retenue. Dans ce temps de pré-conception, nous avons également travaillé sur la vibration de grillages métalliques directement collés sur le haut-parleur : nous avons ainsi expérimenté le rapport vibration et matériau « lourd ». Jusqu'à cette étape, nous n'avions principalement testé que des matériaux légers comme les liquides, des petits objets de types aiguille, pièce, visserie…etc.
Nous avons commencé à mettre en œuvre un ensemble de patchs (issus de programme informatique libre du type puredata) qui puissent proposer une forme musicale qui se meut sur plusieurs heures. Nous avons aussi réalisé plusieurs croquis de possibles installations et échangé sur des idées de réalisation.

4.11.Recherche en continu : une première série de pièces

A partir de janvier 2015, nous avons planifié une démarche plus précise : chacun des artistes du collectif a proposé plusieurs idées a réaliser pendant une semaine de recherches et d'exposition-tests à la Plateforme intermédia.

En février, nous avons participé à une semaine d'études communes ainsi plusieurs idées ont été mises à l'épreuve et proposées à l'expérimentation.

Le processus de recherche fut assez simple. Chacun d'entre nous a développé ses propres idées. Réaliser une série de manipulations sonores pour mettre en vibration l'espace, trouver les fréquences de résonance du bâtiment et les manipuler en temps-réel fut l'objet de la quête. La détermination des zones qui réagissent fut enregistrée, notée afin de créer plusieurs partitions. Mis à part le tremblement des murs en béton, toutes les autres composantes architecturales peuvent facilement réagir à certaines fréquences : Elles ont en effet un son spécifique et vibrent d'une certaine manière. En en prenant connaissance, nous avons pu manipuler ces vibrations pour arriver à les faire « chanter ».

Dans cette semaine d'expérimentation, plusieurs installations ont été agencées. En premier lieu, nous avons disposé un des éléments importants de ce projet, les caméras, qui transmettent en direct la vibration visuelle des haut-parleurs.

Nous avons, ainsi, utilisé des caméras microscopiques pour être au plus près des mouvements des vibrations. Ces caméras sont traitées, en partie, par un ordinateur qui joue avec les possibilités de mouvements : les déplacements, et les temporalités décalées. Le tout

est projeté sur deux grands écrans (4 x 3 m). Enfin deux sculptures sont montées dans l'espace.

La première est liée au fil barbelé : cette sculpture expérimente la tentative de dépassement de la frontière, que représente symboliquement le barbelé, par le médium du son, une vibration fragile. La sculpture est alors amplifiée par un système piézo-électrique (micro qui agit comme une loupe sur le son). Le son passe à travers plusieurs filtres pour être ensuite diffusé sur des enceintes. Une micro-installation prend place dans un coin de la salle. Un haut-parleur, retiré de son caisson de basse, agite une tige collée sur sa membrane qui vient alors taper sur une partie métallique de la structure architecturale du lieu. Ces éléments pourraient être multipliés par plusieurs dizaines pour un rendu visuel et sonore optimum.

La dernière sculpture met un peu plus de temps à prendre forme : c'est un objet complexe qui représente les croix de béton utilisées dans certains ports pour faire reculer la mer mais aussi pour délimiter des frontières maritimes. Composée de plusieurs grilles de métal , fabriquées à la main, cette sculpture aboutit dans la deuxième session organisée en juin/juillet pour une exposition - sortie de résidence de Subtecture.

4.12.Réalisation et mise en commun des matériaux : deuxième série de pièces

A la fin du printemps nous avons commencé à créer une nouvelle série pour une exposition - sortie de résidence Subtecture - qui s'est déroulée du mois d'octobre jusqu'à début novembre.

Cette installation reprend les grandes lignes des précédentes séries amorcées dès fin 2014 et tout au long de l'hiver 2015, c'est à dire : infra-basses, vibration d'enceintes, visualisations macroscopiques et « mapping » vidéo sur des objets en lien avec la notion de frontière.
La nouveauté de cette série réside dans le « mapping » vidéo d'objet-sculptures et la création d'une composition sonore basée sur un déroulé temporel très strict. Une semaine nous a été nécessaire pour l'agencer, et nous avons du continuer à ajuster certains paramètres durant une partie de l'exposition.
Trois sculptures sont placées en différents endroits d'une salle plongée dans le noir. Les images des vibrations sont diffusées sur les croix-cages métalliques avec différentes couleurs, différents traitements et différents filtrages. Plusieurs enceintes et caissons de basse font résonner l'espace en de multiples points, une programmation par tranche horaire découpe le mouvement dans les infra de 30 hz jusqu'à 110 hz pendant 15 jours.
Le bâtiment vibre, les « mapping » sont affectés, le public traverse une zone de troubles où le corps est mis à mal avec l'espace et l'architecture environnante.

4.13. Réflexions sur les notions de composition et de musique programmatique

Subecture v01 - un ensemble d'interprétations et de compositions temporelles
Dans la première version de « Subtecture », composée de musiciens et de vidéastes, nous avons écrit des partitions temporelles, simples à interpréter, pour des musiciens maîtrisant l'improvisation.

La contrainte forte de jouer de son instrument entre 30 et 120 hz est déjà largement suffisante pour orienter le type de jeu collectif. En effet si le registre est très limité, il reste au musicien toute latitude quant à l'organisation de ses sons, c'est à dire les volumes, les timbres, le type de son et de traitement des fréquences du registre à jouer. L'autre élément de partition est donc d'orienter les musiciens au sein de la masse sonore infra-basse qu'ils mettent en place.

« Subtecture » a compté plusieurs musiciens utilisant des instruments électriques de type basse, des générateurs de fréquences analogiques et bien entendu des ordinateurs, ce qui ne facilite pas l'écoute différenciée dans les timbres. De ce fait nous avons remarqué que la direction temporelle permet à chaque musicien de se placer dans l'ensemble, même s'il joue d'un même type d'instrument avec les mêmes type de sonorités et rapports de fréquences.
Le temps est découpé de 20 minutes à plusieurs heures selon le contexte. La partition temporelle se rédige aussi selon des critères de répartition « équitable » entre chaque musicien.
L'ensemble est souvent de 3 à 5 musiciens, et la répartition s'organise également en fonction des possibles combinaisons timbrales et des types de jeu.
Par exemple, si un musicien joue de la basse électrique, nous tentons de créer plusieurs combinaisons avec un musicien qui joue de l'ordinateur et à contrario avec des laps de temps plus courts si deux musiciens jouent du « laptop » (ordinateur portable).
Il ne s'agit pas d'un système pré-établi car les partitions évoluent tout le temps. Chaque partition est écrite à la volée avant le concert, en

fonction du contexte, du temps de concert, des musiciens en présence et de leurs instruments. Dans ce processus d'écriture les musiciens sont donc invités à respecter leur temps de jeu mais aussi quand ils ne jouent pas, à écouter l'ensemble. Un rapport de distance se crée alors entre l'instrumentiste et la performance. Il devient un temps spectateur de ce qui se déroule devant lui . Cela lui permet d'imaginer ce qu'il va jouer dans sa partie à venir. Cette écoute-distance et les silences, l'autorisent à s'imaginer dans la musique qui se déroule, à composer et à proposer son interprétation propre, non plus seulement dans la façon de jouer, mais dans le contenu de la pièce.

Les contraintes restent fortes, le registre et les temps de jeu sont posés dès le départ, pour autant, en dehors de ces points là, rien n'est écrit et cela reste à la convenance du musicien. Il peut prendre des décisions personnelles quant à la direction musicale de l'ensemble. Ainsi il peut changer de tempo, introduire de plus grands temps de silence ou au contraire étendre le son, jouer pianissimo ou fortissimo. Tout cela relève de sa propre volonté.

4.14.Subtecture v02 : entre musique électronique, numérique et pré-automatisation

Lors de la deuxième étape de constitution d'un répertoire de nouvelles écritures pour Subtecture il s'est agi d'une part de créer un mélange de temporalités définies ou établies comme limites et d'autre part d'utiliser un instrumentarium purement électronique via des programmes de synthèse sonore.

Le jeu de l'instrumentiste s'efface peu à peu, au profit d'une automatisation du volume et des fréquences. Le rapport à la manipulation a été gardé pour cette étape : l'automatisation est introduite légèrement sur certaines tâches simples comme les volumes ou le changement de fréquences sur des paliers pré-établis (registre infra-basse et basse).

Au moyen de générateurs de fréquences, nous auscultons les volumes en présence pour établir une partition des zones vibratoires, une cartographie des différentes parties des lieux, susceptibles de réagir à certaines fréquences propulsées par plusieurs systèmes d'amplification sonore.

La composition est donc totalement liée à l'espace de diffusion, les deux sont inséparables, car les sons précis notés sur la partition existent du fait de leur réaction aux matériaux du lieu de diffusion.

La partition reste incomplète car elle révèle ses propres lacunes face à l'expérience spatiale de la diffusion et des réactions vibratoires du lieu. Un énorme décalage s'opère entre l'abstraction de l'écrit et la mise en son, la musicalité architecturale, la machine sonore et l'amplification surpuissante.

L'effet de résonance sympathique des éléments constitutifs du lieu compose le réceptacle d'une composition électronique envisagée dans son aspect pré-organisé, peu aléatoire dans son exécution et très précise dans ses paramètres.

S'y révèle une musique presque « Xenakisienne » (Selon les façons de composer de Iannis Xenakis) - si cela peut avoir du sens- une musique qui se joue selon des critères de sélection au delà de la musicalité au sens classique, de l'harmonique, ou même, qui se révèle plus actuelle dans la perception de l'auditeur.

Une certaine organisation des sons existe, mais cette structuration se fait à travers une combinaison son-espace-temps et sa diffusion effective dans le lieu.
La musique est pensée à partir de la réaction de l’espace lui-même et non plus en amont de sa diffusion.

Il ne s’agit pas non plus d’improvisation au sens de musique improvisée ni d’improvisation d’une musique de façon spontanée dans un lieu. Il s’agit ici d’une musique qui nait et existe dans un espace donné au moment de sa diffusion. La partition, en ce sens, est là pour donner la possibilité de ré-créer cette performance sonore et musicale dans le même lieu. La version de l’écriture des composantes de subtecture doit être écrite à chaque fois pour chaque espace où elle est diffusée.

4.15.Subtecture v03 - une composition entièrement automatisée, temporelle et très écrite

Pour la troisième version nous avons pensé une partition uniquement composée de données temporelles. La musique est temps, le temps est musique. Nous envisageons l'écriture de la pièce sur quinze jours, dans un cadre d'écoute spécifique : l'exposition se déroule dans cette version de 15 h à 18 h du jeudi au samedi. Nous avons construit un programme puredata qui fait évoluer la musique pendant plusieurs heures et sur plusieurs jours selon les temps d'ouverture.

Nous avons gardé des composantes sonores infra et basses en utilisant des générateurs de fréquences, mais cette fois guidés par une horloge et des déclencheurs. L'horloge provoque un processus aléatoire de jeu de fréquences, compris sur une variable de 10 hz pour chacun des 6 oscillateurs.

Nous installons seulement six générateurs de fréquences - et pour cause, la musique est au service de l'espace - répartis sur 6 enceintes et caissons de basses. Les fréquences entrent en vibration avec le lieu de diffusion. Dans ce cas rajouter des fréquences ne servirait en rien le propos musical. La partition temporelle se déroule sur 3 niveaux : Les jours, les heures et les minutes - 3 niveaux d'interaction musicale.

Les jours : déclenchement des processus actifs de gestion du temps et mise en marche du système. Les heures : changement de registre. En quatre heures la composition évolue d'une plage comprise entre 27 et 33 hz pour le premier jour et pendant quinze jours l'ensemble de la composition évolue pour arriver au dernier jour avec un jeu sur un registre sonore compris entre 97 et 104 hz.

La musique se déploie sur plusieurs jours. L'auditeur peut en cerner les contours s'il assiste au moins à une heure de jeu chaque jour pendant les quinze jours. Il pourrait alors entendre l'idée générale de la composition. En soi ce n'est pas une musique pour le temps limité d'un concert mais une musique pour le temps de l'exposition. Le concert est un continuum sonore, même si en termes d'écriture il existe un début et une fin. Pour l'auditeur cela reste un étirement du temps, une musique quasi impossible à écouter dans son entier.

Nous parlons bien de cette impossibilité de l'écoute musicale. Le temps musical dépasse le temps de l'auditeur. La musique de Subtecture (v03) existe au delà de son écoute. Elle existe dans son propre univers compositionnel, dans sa propre temporalité endogène. Elle n'a besoin de personne pour se construire. Elle n'est pas une automatisation totale puisqu'il y a une écriture du temps très prononcée, un facteur de partition temporelle à la minute près.

Même si le jeu de fréquences évolue de façon aléatoire, il se situe au niveau micro-tonal, varie comme bon lui semble, entre 2 ou 3 hz entre chaque plage de fréquences. De fait le mouvement de registre est écrit précisément et se joue de façon chronométrée.

4.16.Vers une démarche de composition entièrement régulée par la machine : génération de composition temporelle auto-programmée

Pour une prochaine version, nous commençons à imaginer une écriture temporelle qui puisse changer selon des paramètres définis par la machine elle-même (programme).

Le compositeur et l'opérateur deviennent alors une seule et même personne. Il s'agit d'une modalité d'écriture précédemment expérimentée dans le projet du Poulpe (2004-2007).

Nous avions construit une œuvre dans laquelle la machine pouvait faire le choix entre plusieurs programmes de composition, de façon temporelle. Ils impliquaient eux-même un processus de composition automatisé. Il ne s'agit pas ici que la machine apprenne et développe son approche par tâtonnements mais plutôt de construire des choix et des possibilités que la machine puisse interpréter et déclencher.

Nous ne cherchons pas l'intelligence artificielle, concept erroné et fantasme post-moderne. Il s'agit ici de musique : la machine est au service de l'écriture d'une musique qui se crée sans l'intervention directe de l'interprète ou du compositeur, mais qui se joue et existe dans un espace. Une musique que l'on puisse écouter sur plusieurs jours, sans arrêt, une musique en mouvement, continuum, qui ne soit pas non plus comme un drone-bourdon, mais plutôt comme une symphonie électronique.

Dans l'idéal, la machine pourrait, à terme, programmer certains aspects de la composition, sur quelques critères comme la temporalité, les fréquences, l'amplitude, le volume, l'ajout ou la soustraction de générateurs. La machine-compositeur deviendrait alors interprète et opérateur.

IV. Conclusion

1. Déplacement dans la pratique, les liens entre la recherche et la création artistique

Tout l'intérêt de cette recherche se situe dans les relations que j'ai voulu démontrées entre nos pratiques artistiques, les enjeux et les relations entre certains éléments de cette pratique et la théorisation des concepts qui s'y jouent. La plus grande difficulté est de trouver un équilibre entre ces différentes façons d'aborder le langage et le traitement de la recherche. Il ne s'agit pas d'une thèse d'histoire de l'art cependant des éléments essentiels comme la poésie sonore, la musique noise ou bien encore la question de l'orchestre, ont été abordés ; nombre d'artistes référents ont été, parfois, évoqués suivant un déroulement chronologique : tous ces éléments sont fruits de l'histoire. L'équilibre réside dans le fait d'inclure à la fois des artistes qui créent des œuvres dans le présent, des courants artistiques émergents avec peu de littérature sur le sujet, mais aussi de présenter mes propres recherches artistiques, mes pratiques depuis deux décennies.

> « Ce n'est pas parce que le mot existe ou parce qu'il se trouve à la base d'une institution universitaire que la chose va de soi. »[220]

220 - TODOROV Tzvetan, *Les genres du discours*, Editions du Seuil, Paris, 1978, p13

Rien n’est joué d’avance : la mise en mots peut permettre de comprendre les concepts qui s’articulent dans une œuvre multimedia mais peut également en limiter la compréhension : le langage écrit éclaire sans doute les concepts mis à l’oeuvre, mais ils restent extérieurs à la pratique elle-même et aux réalisations : les mots crient chuchotent, évoquent l’oeuvre réalisée, le travail nécessaire ; Ils entourent, parcourent, traversent, découvrent, racontent, mais ne sont pas l’oeuvre : ils sont toujours approximation par rapport à une idée, un concept artistique. L’histoire des recherches et des expériences qui s'exécutent dans le présent n’existe pas par définition. Il existe des articles, des présentations et ils sont souvent subjectifs ou parcellaires mais est-ce un problème, d’ailleurs ? C’est pour cela que le parti pris, tout au long de ces recherches et pour cette thèse, est de s’interroger et d’interroger des artistes sur la façon dont ils réalisent leur œuvres ou développent leurs recherches artistiques.

> Selon Thierry Besche : *« C'est impressionnant lorsque l'on voit des oeuvres du tout début de l'exploration de ces démarches, comme « tout » en terme d'écriture, est déjà « là ».*
>
> *De même qu'il est intéressant, avec le recul du temps, de constater que les oeuvres d'un grand nombre d'artistes comme (dans ceux qui me viennent à l'esprit...) Nam June Paik, Bill Viola ou encore Laurie Anderson, mais aussi Xenakis ou stockhausen et bien d'autres encores, forment les premiers éléments d'une « grammaire » plus vaste en devenir. « Grammaire » issue des dispositifs alors explorés dont l'invention qui en jaillit, semble avoir lancé des perches dont le sillage reste présent. Peu à peu une histoire apparaît, et l'observer sous l'angle du réseau, de l'intermédia, que l'aujourd'hui explore, c'est donner corps*

> *au futur proche pour qu'arrivent de façon significative des oeuvres marquantes et caractéristiques de la création en réseau. Nous en sommes aux balbutiements. »*[221]

De quel écriture parle-t-il ? Quelle est cette grammaire qui apparaît à travers les œuvres des artistes que Besche cite ? Et si ce sont des balbutiements, quel nouveau langage artistique se dessine à l'heure actuelle ?

C'est à partir de ces éléments qu'il faut évoquer les difficultés à nommer et à expliquer ce qui se joue dans ces nouvelles pratiques ; c'est aussi à partir de cette approche que nous avons souhaité axer notre recherche : laisser le soin aux artistes eux-même d'articuler une pensée autour de ces nouvelles formes de création artistique pour permettre une meilleure compréhension.

Le travail d'entretien a été essentiel pour permettre l'émergence d'une pensée en mouvement. Si le chercheur ne prend comme références comme bases de recherche que des écris dans le domaine artistique, il se trouve confronté généralement à une limite, celle d'un événement qui est déjà arrivé et qui selon Jacques Derrida, *« sur ce qu'il en est du « se produire » ou de l'événementialité d'un événement qui suppose dans son surgissement prétendument présent et singulier l'intervention d'un énoncé qui en lui-même ne peut être que de structure répétitive ou citationnelle ou plutôt, ces deux derniers mots prêtant à confusion, itérable. »*[222].

221 - Entretien d'artistes, annexe, 2016

222 - DERRIDA Jacques, *Marges de la Philosophie*, Les Editions de minuit, Paris, 1972, p.388

Le rapport de cette répétition transforme l'événement en un élément qui peut être intégré à un discours. Or, dans le cas d'un certain nombre de recherches artistiques qui sont évoquées, une forme de mouvement se dégage, dans l'écriture même, avec son déplacement vers des formes sans fin, où les notions de versions, de code et de multiples manipulations, collectives et évolutives deviennent aussi importantes que la fixation sur une page et parfois aussi que l'événement lui-même.

1.1. La relation entre la pratique et son écriture

Tout cela peut paraître contradictoire, cependant, il faut bien reconnaître que la pensée critique peut aussi porter des questionnements essentiels à la pratique, ainsi que l'exprime très clairement Toeplitz : *« la pratique du noise souffre du manque de pensée sur elle-même, et par là s'affaiblit, puisque tout est nivelé, de fait.*
Ce qui peut être très joli du dehors – tous pareils, pas de hiérarchie, oui, mais il y a quand même une notion de qualité, ou de profondeur, qui du coup disparaît. Et puis même, il peut exister, et dans toutes disciplines, des éléments important non pas par leur substance, faible, mais par leur pensée : ça ne fait pas des œuvres artistiques importantes mais ça crée des repères, des balises. Qui avec le manque de pensée/critiques n'existent plus. »[223]

D'après Toeplitz, il existe un manque de renouvellement des pratiques : l'échange entre la pensée et le faire ne semble pas toujours

223 - Entretien d'artistes, annexes, 2016

fonctionner comme un ensemble cohérent : la réflexion se limiterait plutôt à un système de prélèvement de textes, ou de discours, fondés uniquement sur de la critique littéraire (structure répétitive et citationnelle et coupée du réel, et non véritable analyse des actions en cours). Cette thèse s'efforce de mettre en correspondance le faire, le dire et l'écriture, dans une même direction, dans une démarche globale.

L'examen de la fin du langage et sa réinvention théorisée et préconisée par la poésie sonore, ou encore, du bruit comme musicalité du vide par le plein et ses liaisons ambiguës avec le domaine de la communication, nous place face à des formes qui se déplacent en parallèles du langage et qui ont leur propre « structure » comme dirait Derrida. Quel est l'objet de cette recherche ? Qu'avons nous appris ?
Les questions qui sont posées n'ont pas nécessairement de réponses : il ne s'agit pas de savoir si nous avons trouvé quelque chose . Un questionnement est plutôt une direction de travail dans lequel des interrogations nouvelles, des controverses peuvent naître à leur tour.

> « Je voudrais savoir ce que vous cherchez.
>
> - Je voudrais le savoir aussi.
>
> - Cette ignorance n'est elle pas désinvolte ?
>
> - Je crains qu'elle ne soit présomptueuse. Nous sommes toujours prêt à nous croire destinés à ce que nous cherchons, par un rapport plus intime, plus important que le savoir. Le savoir efface celui qui sait. La

> passion désintéressée, la modestie, l'invisibilité, voilà ce que nous risquons de perdre en ne sachant pas seulement.
>
> - Mais nous perdons aussi la certitude, assurance orgueilleuse. Derrière le visage impersonnel et comme effacé du savant, il y a la terrible flamme du savoir absolu.
>
> *- Peut-être. Toutefois, cette flamme ne manque pas de briller, partout où il y a des yeux. Je la vois même dans les yeux sans regard des statues. L'incertitude ne suffit pas à rendre modestes les essais des hommes. L'ignorance qui est ici en cause, j'admets qu'elle soit d'une espèce particulière. Il y a ceux qui cherchent en vue de trouver, même sachant qu'ils trouveront presque nécessairement autre chose que ce qu'ils cherchent. Il y en a d'autres dont la recherche est, précisément sans objet. »* [224]

Les recherches effectuées ont de fait trouvé autre chose, que ce je pensais y trouver ; aucune réponse à proprement parlé n'est apparue, mais des éléments liés à la question de l'art en réseau ou des nouvelles pratiques sont apparues, en rapport avec l'énoncé lui-même de la recherche. Qu'est-ce que signifie faire de la recherche dans le cadre d'une pratique artistique ? comment faire connaître au plus juste des processus et des œuvres qui dépassent les cadres du verbe ?

Ces pratiques ont été décrites que ce soient celles de la poésie sonore, du noise, des nouvelles formes d'orchestres, des œuvres utilisant le réseau et l'automatisation d'écriture du son, mais elles n'ont pas été saisies dans leur entier : elles ont été entre aperçues, contraintes dans le cadre du langage. Elles ont été traversées comme

224 - BLANCHOT Maurice, *L'entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969, p35

un voyage dans un pays inconnu et comme le dit Blanchot, cet *« inconnu qui est en jeu dans la recherche n'est ni objet ni sujet. »*[225]

1.2. ***Méthodes de travail au sein du collectif Apo33 et leurs influences sur notre recherche théorique***

Depuis plusieurs années, le collectif Apo33 met en place un travail de recherches fondé sur des croisements entre réflexions, expérimentations techniques et créations artistiques. Dans le cadre des projets de recherche artistique, d'une approche du libre et d'une certaine attitude vis à vis de la technologie, nous avons été amenés à utiliser une méthode de recherche en deux temps : une première phase autour de discussions et d'échanges au sujet de la réalisation et du déroulement du projet, une veille technologique (hardware, software, interface, capteurs…) et des tests concernant leur utilisation possible. La deuxième phase est la mise en situation / réalisation du projet à travers des ateliers, des workshops et une expérimentation collective ouverte.

2. Expérimentation perpétuelle

Au delà du tout consommable technophile dans lequel nous baignons actuellement, cette démarche est une autre manière de s'envisager. Une pensée de l'alternative technologique résiderait, potentiellement dans une ouverture permanente, dans une expérimentation continue.

225 - Ibid, p6

C'est tout un paradoxe que d'être à la fois dans la recherche technologique de pointe (technologie portable, communication bluetooth, wifi, capteurs environnemental…) et dans son détournement (la performance, la création plastique, l'installation, le jeu). L'expérimentation perpétuelle vit : elle vise à ne jamais fixer un produit comme final ou à ne jamais choisir qu'une seule approche : au contraire elle multiplie les points d'entrées et n'aboutit jamais totalement. C'est une forme de chantier en mouvement, de work in progress qui n'en finit plus. Il s'agit d'une mise en abîme permanente de l'expérimentation, en tant que moyen d'échapper à l'utilitarisme industriel : installer, réinstaller, désinstaller de nouveaux systèmes informatiques, sans cesser de tester de nouveaux moyens de communication, de protocoles de transmissions de données, de trouver de nouvelles formes plastiques, de penser l'intervention et la performance en terme de séries, de versions, de trouver leurs limites, de s'y perdre et chercher ailleurs ; s'attarder sur un potentiel, ne pas le fixer, le comprendre et le concevoir dans de possibles utilisations sans savoir si réellement elles seront utilisées ou si la forme actuelle sera validée à moyen terme. Cependant n'existe-t-il pas un risque de se retrouver dans le cercle auquel nous essayons d'échapper, c'est à dire celui de la consommation à outrance sous le mode du zapping techno-geek ? Comment nos recherches peuvent-elles être vraiment réappropriées / détournées par d'autres ? Qui sont ces autres ? Quelles seraient les propositions possibles pour s'attacher des spectateurs actifs, créatifs peut être ?

3. Construction collective

En passant par la mise en situation / pratique lors de séances de workshop ou de sessions de recherche intensives, fondées sur un échange entres les participants et non pas sur le mode enseignant - (émetteurs) –> élèves (récepteurs), nous expérimentons un mode de construction collective autour du sujet de recherche. Cela inclut la manière dont se met en place le cadre de recherche lui-même : Échange sur plusieurs aspects, à la fois sur un contenu technique : comment utiliser telle ou telle technologie (quelle technologie ?) Quelle forme plastique serait la plus intéressante ? quelles approches sonore, vidéo, texte… sensibles de notre réalité pourraient être envisagées ? quelles sont les manières et les méthodes pour révéler, déjouer, transcender cette réalité ?

Nous échangeons sur nos lectures et nos savoirs, nous citons d’autres expérimentations et leurs éventuels résultats, nous évoquons des chercheurs avec lesquels nous avons des points communs, nous discutons, débattons. mais nous ne vivons pas ces ateliers uniquement dans un cadre fermé : nous croisons ces échanges avec des temps de vie partagés comme la cuisine, la nourriture et la préparation des repas. Cette méthode de construction collective à travers un atelier ouvert permet aux intervenants d'Apo33 et aux participants de proposer un angle de vue caractéristique du projet en présentant et croisant leurs propres problématiques plastiques, techniques, théoriques…etc.

Des expérimentation naissent grâce à des remises en cause éventuelles du cadre même de l'expérimentation, de nouvelles combinaisons des dispositifs, à la recherche collective, et ceux de l'objet même de la recherche. De l''écriture plastique d'un projet à sa réalisation technique, de la réflexion sur l'objet et la façon de le manipuler à sa réception par le public aux retours qui s'expriment se retrouvent plusieurs entrées, plusieurs approches. L'hétérogénéité est au coeur des approches du champ d'expérimentation, des résultats potentiels, et cependant une tentative commune de créer des assemblages possibles de ces multiplicités finit par se dégager.

4. Parler de nos actions. Écrire nos mots et nos réflexions.

Un des points fondamentaux de cette méthodologie, réside dans la coexistence de processus et d'enjeux qui se jouent dans la recherche et leurs mises en situation. Une pensée, un acte, un dire, une trace. C'est une redéfinition de la pratique, théorie et expérimentation plastique, poétique comme approche globale et non plus comme des éléments séparés et répartis en différents corpus de spécialisation.

Une pensée, de l'imaginaire, le désir de faire et de dire quelque chose qui nous transcende, qui nous permette de concevoir le monde sous de multiples aspects, de le transformer, de le vivre aujourd'hui et maintenant, une pensée de soi au delà, projetée dans une réalité commune.

Un acte, celui d'activer cette pensée, de la rendre physique, de lui donner un corps, de l'incarner dans un volume, un espace, par des gestes, constitue une humanité : celui de prendre un os et de l'utiliser comme un outil, celui de créer une roue pour pouvoir se déplacer, celui de peindre la lumière dans un paysage ou de chanter son cœur, sa vie, sa joie, sa peine…etc.

Le dire comme possibilité d'exprimer sa parole, de parler de ce que l'on réalise, d'articuler sa pensée en langage, en sons, en images, en signes ; une objectivité personnelle comme écriture alternative de l'histoire, celle de sa propre histoire, de ses propres actes. Trouver ses mots, décrire son cheminement et sa vision en des termes qui soient notre apanage.

Créer une trace au delà du signe, une persistance mentale de notre traversée, existence en passage et éclairage sur des zones sombres et disparaissantes de notre moi ; trace de nos flux, de nos productions, de notre dire, de notre faire, de notre pensée. Petite pierre ajoutée à l'édifice, la trace comme pli, repli du temps, ouverture vers une ligne d'origine, celle d'où vient la pensée.

Ainsi, comme le dit Félix Guattari : *« D'une façon générale, il faut les agrégats imaginaires de foule des Agencements collectifs d'énonciation impliquant aussi bien des traits pré-personnels que des systèmes sociaux ou des composantes machiniques. (On opposera ici les machinismes vivants « autopoïétiques »*[226] *aux mécanismes de répétition vide.) »*[227]

226 - Au sens de Francisco Varella, Autonomie et connaissance, Le Seuil, Paris, 1989.
227 - GUATTARI Félix, *Les trois écologies*,Galilée, Paris, 1989, p60

Concernant la méthodologie de ma recherche individuelle, dans la cadre de ma thèse, durant les six années qui se sont écoulées, moi et différents membres de l'équipe, avons alterné les moments de création d'œuvres qui sont évoqués par la suite dans cette conclusion, des moments d'organisation de séminaire et d'événements artistique et bien entendu des temps de lecture, d'analyse d'œuvres et d'écriture sur ces œuvres : un travail tantôt individuel, tantôt collectif. La difficulté est de combiner les différentes manières d'aborder la recherche dans ce domaine : la création artistique utilise des signes différents du langage, des temps d'aller retour réguliers adaptés à chacun des signes que utilisons se sont donc avérés indispensables. L'œuvre sonore, en réseau, sculpturale, la performance et les formes orchestrales forment tout un ensemble de langages artistiques avec leurs propres codes. Mais ils nécessitent ces temps de retour sur la pratique qui ne soient pas dans l'instantanéité de l'action , mais au contraire ils doivent se dérouler avec un certain recul : c'est leur rapport avec l'écrit.

Il est important de construire sa recherche en art dans l'idée, comme nous dit, Deleuze et Guattari : que l'on *« appelle régime de signes toute formalisation d'expression spécifique, au moins dans le cas où l'expression est linguistique. Un régime de signes constitue une sémiotique. Mais il semble difficile de considérer les sémiotiques en elles-mêmes : en effet, il y a toujours une forme de contenu, à la fois inséparable et indépendante de la forme d'expression ; et les deux formes renvoient à des agencements qui ne sont pas principalement linguistiques.*

Toutefois, on peut faire comme si la formalisations d'expression était autonome et suffisante. Car même dans ces conditions, il y a une telle diversité dans les formes d'expression, une telle mixité de ces formes, que l'on ne peut attacher aucun privilège particulier à la forme ou au régime du signifiant. »[228]

228 - DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et Schizophrénie 2, Mille Plateaux, Les éditions de minuit,* Paris, 1980, p.140

4.1. l'impossibilité de tout dire

Il m'a été nécessaire de réduire de nombreux passages du plan originel, à la fois pour des questions de temps mais aussi de lisibilité de cette thèse, pensée comme une étape de recherche plus qu'un objet en soi, finalisé et déterminé. Cette recherche est loin d'être aboutie : elle est limitée en soi par ce que Guattari et Deleuze mettent à jour comme une impossibilité de ne pouvoir privilégier aucune forme d'expression de part leur diversité et leur mixité au régime du signifiant, c'est à dire de l'écriture comme signe linguistique[229].

Certains des chapitres comme ceux de la musique Noise, des artistes de la poésie sonore ou bien les questions de l'orchestre aujourd'hui, auraient pu être davantage développés. Des dizaines d'artistes ont été oubliés, non pas délibérément, mais plutôt parce que la création artistique ne peut se résumer à ce document et il n'est qu'une supposition d'une possible lecture des choses et à l'inverse d'une historicité. C'est bien pour cela que nous avons pris nos propres recherches artistiques comme « objet » (s'il peut y en avoir) comme parti prenante de notre exposé, comme si parler de création, de processus artistiques ou d'œuvres nous demandait, dans notre cas, une forme de subjectivité nécessaire à l'articulation d'une pensée.

En ceci nous pensons à Étienne Balibar qui dit *« Dans toute pensée qui a la forme d'un jugement (mais selon Emmanuel Kant le jugement est la forme universelle de la pensée), qu'elle soit ou non exprimée*

229 - En référence à Ferdinand de Saussure et par la suite à l'école structuraliste.

par des mots, est donc présente implicitement (ou présupposée) ce qu'on pourrait appeler avec Locke une « proposition mentale » . Elle constitue à la fois la condition générale de toute connaissance (toute attribution de propriétés à un objet, ou comme dit Kant dans le reste de la Critique : toute « synthèse »), et le point d'ancrage d'une illusion qui transforme en « être » , ou pseudo-objet, le sujet de la pensée elle-même (ou la conscience) : comme si le fait que je pense ceci de tel objet pouvait « remonter » vers le sujet de la pensée. »[230]

Ce travail a-t-il été dans le jugement ? Si une synthèse a été proposée (condition de la connaissance et illusion de l'être), a-t-elle produit une illusion de connaissances et transformé la pensée en être ? Ou l'être de notre pensée a-t-il été découvert ? Ou serait-il un raccourci vers l'expression d'un inconscient contraint à la servitude d'une proposition mentale ?

L'ensemble des entretiens rappellent cependant à la réalité du quotidien : chacun à leur façon, les artistes évoquent le rapport que l'entretien établit avec la question de la coupure et de l'articulation de son organisation au sein de la construction d'une histoire (au contraire de l'Histoire) dans un vécu actualisé d'une vie en train de se faire et non pas dans sa rétrospection. En dialectique avec ce que nous dit Emmanuel Levinas sur la totalité (ou du défaut de totalité dans notre cas) : *« La totalisation ne s'accomplit que dans l'histoire – dans l'histoire des historiographies – c'est à dire chez les survivants.*

230 - BALIBAR Etienne, Kant, critique du « paralogisme » de Descartes. Le « je pense » (Ich denke) comme sujet et comme substance, Intellectica, 2012/1, 57, pp . 21-33, p25, http://intellectica.org/fr/kant-critique-du-paralogisme-de-descartes-le-je-pense-ich-denke-comme-sujet-et-comme-substance, consulté le 01/04/2018.

Elle repose sur l'affirmation et sur la conviction que l'ordre chronologique de l'histoire des historiens, dessine la trame de l'être en soi, analogue à la nature. Le temps de l'histoire universelle demeure comme le fond ontologique où les existences particulières se perdent, se comptent et où se résument au moins, leurs essences. »[231]

Cette relation à l'histoire et à la mort dont nous parle Levinas, semble essentielle pour la compréhension de ce que nous avons recherché dans cette étude, à savoir, comment parler d'une pratique en train de se faire, d'artistes qui développent une démarche qui évolue et change au-delà de cet écrit, quelles sont les questions posées ? Quels sont les liens entre l'œuvre d'une vie et l'écriture de cette œuvre par une extériorité qui se place au-delà de cette vie, et qui recherche une forme d'objectivité ?

Il faut évoquer ici la réponse de Don Foresta à cette question : Comment en êtes vous arrivé à utiliser les réseaux et internet dans votre pratique ? Quelle est la genèse de cette relation ? Qu'est ce que cette technologie a apporté dans votre relation au monde, à la création et la vision que vous avez de l'art et de la recherche ?

Et où il répond : *« Qu'est-ce que je peux dire ? c'est ma vie depuis 1981 !. »* [232]

231 - LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini, Essai sur l'extériorité*, Biblio Essais, Le Livre de Poche, Paris, 1971, p48.
232 - entretien d'artistes, annexes, 2016.

Cette réponse, dans l'entretien organisé dans le cadre d'un séminaire que nous avons planifié au Château des Ducs de Bretagne sur le streaming en multicast[233] et les possibilités de renforcer le réseau MaP (Multicast Art Plateform) n'a cessé de me poursuivre depuis. Au départ comme une frustration, c'est à dire que les réponses à cette question devaient permettre de développer une argumentation pouvant servir à la compréhension de l'influence du réseau et de la technologie sur la pratique artistique de Don Foresta. Par la suite cette réponse a été oubliée, ne sachant pas vraiment comment l'interpréter. Elle faisait partie de l'ensemble des entretiens avec ses hauts et ses bas dans la qualité des réponses et probablement dans la qualité de certaines questions ou dans les formes elle-mêmes de l'entretien.
Enfin cette réponse doit être citée pour exprimer la difficulté du langage et de l'écrit face à la réalisation d'une œuvre sur toute une vie ou dans le cas de Foresta sur plusieurs décennies.
Dans cette logique, nous avons demandé à l'artiste une copie de son livre « Les Mondes Multiples » où Foresta explique son rapport à l'art, à la recherche et à la technologie.

Et sa position reflète sa réponse à notre question sur l'influence de la technologie sur sa pratique de création, Foresta nous dit : *« Je partage l'opinion de McLuhan en ce qui concerne l'importance donnée au rôle de l'artiste. L'art n'est pas une activité marginale destinée à orner les appartements d'une poignée de privilégiés ; ce n'est pas non plus un passe-temps pour oisifs, pratiqué par une*

233 - Séminaire sur sur l'art en réseau et les nouvelles technologies de diffusion en ligne, organisé avec Apo33 le 21 septembre 2016 à Nantes.

fraction irresponsable de la société, incapable de s'atteler à un travail réel. Les artistes dignes de ce nom s'efforcent de nous aider à voir. Il sont responsables de l'élaboration de leur vision personnelle du monde, ce qui signifie toute une vie d'efforts, la maîtrise d'une technique très complexe, la capacité d'associer les deux et de communiquer. »[234]

Nous, les artistes, pourrions- nous justifier sur l'impossibilité de tout dire, peut-être de n'avoir pas dit l'essentiel ? y aurait-il une essence à capturer ? Est-ce que la pratique de l'écriture est compatible avec celle de l'artiste ? la poésie est-elle le lieu de cette rencontre ? Mais alors que nous apportent les poètes sonores, ceux qui ont prôné au retour du signifiant dans le réel, dans le dire et non plus sur la page, dans le dire qui devient musique ? Arrivons nous à la fin du langage tels que nous l'avons connu ? Est-ce que les systèmes de transmission et de sauvegarde de la société de l'écrit n'opèrent plus qu'un travail de conservation plutôt qu'une ouverture vers le monde, vers une recherche qui impliquerait l'ensemble des domaines d'activités de l'humanité dans des recherches croisées sans hiérarchie ? Peut-on envisager de nouveaux rapprochements entre sciences, art, technologie et philosophie qui puissent créer de réels échanges et une transformation de fond de notre société pour proposer des alternatives ou des directions qui font sens pour notre écosystèmes dans son entier ?

Il faut citer Edmund Husserl qui montre comment : *« En ce qui concerne d'autre part les sciences de l'esprit, qui pourtant dans*

234 - FORESTA Don, Mondes Multiples, Editions BàS, Paris, 1991, p45

toutes leurs disciplines, particulières ou générales, traitent de l'homme dans son existence spirituelle, par conséquent dans l'horizon de son historicité, il se trouve, dit-on, que leur scientificité rigoureuse exige du chercheur qu'il mette scrupuleusement hors-circuit toute prise de position axiologique, toute question sur la raison et la déraison de l'humanité et des formes de culture de cette humanité, qui fait son thème. » [235]

5. Les perspectives et questionnements

Dans le cadre de cette recherche, les réseaux sociaux ont été utilisés comme un outil d'échange avec une communauté plus large, liée notamment à la musique noise mais aussi composée d'une chaîne de personnes que nous ne connaissions pas forcément.

A la question : « qui sont les musiciens noise français ? une liste ? des noms ? » toutes sortes de réponse ont été obtenues et notamment beaucoup de noms d'artistes, se sont ajoutés en annexe à cette recherche. Sur la question de la perspective et en relation avec ce qui a été dit sur les difficulté de parler d'une pratique en train de se faire : Nicolas Dick[236] a répondu : *« Le noise change tellement chaque année que ça n'a aucun sens »*[237] de poser cette question ou d'en parler.

Comment, effectivement, parler d'une pratique qui change tout le temps ? Est-ce que cela reste une démarche valable, une recherche

235 - HUSSERL Edmund, *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, Gallimard, Paris, 1976, p11

236 - Musicien français venant du rock industriel, il fait partie d'un groupe marseillais du nom de Kill The Thrill.

237 - Entretien facebook sur la musique noise, annexes, 2017.

possible ? N'est-ce pas là une limite du langage ? Cette simple question a eu aussi pour résultats de créer des disputes assez violentes pour savoir si tel ou tel artiste fait de la musique noise ou quel est le sens que cela peut avoir de faire du noise . Elle a fait également fait ressortir des problèmes sous-jacents dans ces musiques ou des désaccords profonds entre musiciens sur la façon de nommer certains courants de la musique. Peut-être que la recherche se déplace sur un terrain où la question de la mobilité devient une perspective en soi pour l'articulation d'une pensée.

En cela nous pouvons répondre que la vitesse de traitement des informations et la rapidité de changements de ces informations dépendent de l'homme. Comme le dit Roberto Barbanti : *« Les références fondamentales restent, au niveau de l'espace, la vitesse qu'une information quelconque nécessite pour pouvoir le parcourir et, au niveau du temps, la rapidité dans le traitement de ces mêmes informations. Nous sommes, ainsi, toujours dans un épistémè rétinien, celui d'un regard qui veut voir tout et tout de suite. »*
Cela en revient à la remarque *« cela ne sert à rien »*, il ne s'agit pas de s'attarder sur le problème perceptif d'un lieu spécialisé de la musique mais de nous comprendre, tous pris, chacun à son niveau, grâce à un changement d'analyse et de compréhension de l'information.
La recherche aujourd'hui et la façon dont ce sujet est mené au sein d'un corpus universitaire, ne sont pas neutres. Le rapport à la rapidité d'accès à l'information et aux archives qui devient disponible dans l'instant de sa production. La circulation de ces informations

deviennent tellement centrale que tout notre rapport à la consultation et à l'utilisation de ces données changent nos rapport de production.
Cela nous pose aussi la question du plagiat, de la citation, du cut-ups ou des méthodes artistiques, poétique de transformation de la connaissance qui est mis à disposition de façon instantanée.

Il faut introduire dans le débat cette question de l'original et de la copie. Elle a été abordée en amont dans cette thèse sans les chapitres qui abordent les formes de la création artistique et les processus de recherche en art en lien avec le partage des sources et la libre circulation des œuvres. C'est en corrélation avec l'accélération et la circulation de l'information avec les nouvelles technologies. Le Critical Art Ensemble est un collectif anonyme qui construit des œuvres théoriques, artistiques et scientifiques à la limite des champs de la recherche, leur position sur le plagiat interroge la position de notre recherche dans le cadre plus large du sujet que nous traitons et des œuvres qui sont proposées dans le cadre de nos analyses et positionnement théoriques.
Le Critical Art Ensemble appellent *« à l'ouverture de la base de données culturelles, afin que chacun puisse utiliser la technologie de production textuelle au maximum de ses capacités. Les idées s'améliorent. Le sens des mots participent de cette amélioration. Le plagiat est nécessaire. Il est la conséquence du progrès. Il s'empare de la phrase d'un auteur, use de ses expressions, efface une idée fausse et la remplace par une idée juste. Pourtant un fardeau de connotations négatives pèse sur le plagiat (en particulier dans la classe bureaucratique) ; alors que les besoins se sont accrus avec le temps, le plagiat lui-même a été camouflé sous un nouveau lexique*

par ceux qui souhaitaient faire de sa pratique une méthode ou une forme légitime de discours culturel. Ready-made, collage, art-cloche, écriture automatique, intertexte, combinaisons, détournement, appropriation : autant d'expressions qui témoignent des explorations du plagiat. »[238]

En soi, il ne s'agit pas d'une perspective de recherche mais représente plutôt de nouvelles formes de méthodologie à ne pas rejeter dans les processus de la création et des outils mis à disposition du chercheur. Nos pratiques changent et les cadres d'expériences des pratiques tendent à se modifier également.

Par exemple quand des cadres comme ceux proposés pour le Great International Audio Streaming Orchestra sont mis en place et que les musiciens peuvent jouer à travers internet ; que leur concert est partagé live avec un public dispersé sur la planète qui peut potentiellement utiliser et enregistrer la musique produite en direct, comment ne pas imaginer que cette œuvre partagée au sens le plus large possible ne puisse pas être « plagiée », copiée et diffusée de nouveau dans des performances utilisant les mêmes outils et les mêmes possibilités. Il existe un rapport inhérent à de nombreux types de créations et de diffusion avec les outils et technologies actuels qui posent la question de l'appartenance d'un matériau intellectuel, artistique, d'un code ou d'une recherche scientifique ou de n'importe quel texte devenu hypertexte et diffusable à souhait par les réseaux digitalisés planétaire.

238 - CRITICAL ART ENSEMBLE, « *Utopie du plagiat, Hypertextualité et production culturelle électronique* », Libres enfants du savoir numérique, Anthologie du Libre préparée par Olivier Blondeau et Florent Latrive, Edition L'eclat, Cahors, 2000, p.383, 384.

On pense à ce que dit Barbanti quand il cite John Cage *« Par ailleurs, à la question qui lui avait été posée du pourquoi et du comment il en était « venu au début des années cinquante à imaginer d'utiliser la radio comme instrument de musique ? », il avait répondu que c'était « simplement une façon d'ouvrir l'oreille à ce qui était dans l'air. »*[239].[240]

Qu'est-ce que fait John Cage si ce n'est du plagiat ? Il utilise la technologie dans ses possibilités propres, celui du jeu avec le contenu qui apparaît chez lui. Malgré toutes les tentatives de contrôles de la part de la bureaucratie de contrôle des ondes ou des entreprises privées du contrôle de droit d'auteurs il n'est pas possible de complètement interdire aux artistes, au public et à quiconque ayant accès à une radio ou à une connexion internet de jouer avec ce qui est diffusé de façon directe chez eux. D'ailleurs personne n'a posé la question, à notre connaissance, à John Cage s'il avait demandé la permission d'utiliser les artistes diffusés à la radio pendant ses performances utilisant la radio comme instrument.

239 - À la question : « Comment en êtes-vous venu au débuts des années cinquante à imaginer d'utiliser la radio comme instruments de musique ? », Cage répond : « Il y a eu une tendance tout au long du vingtième siècle, depuis les futuristes, à utiliser les bruits, tout ce qui produisait un son, comme instrument de musique. Ce n'était pas vraiment un bond de ma part, c'était plutôt simplement une façon d'ouvrir l'oreille à ce qui était dans l'air. » (Richard Kostelanetz, 1984, cité dans Richard Kostelanetz, conversations avec John Cage, op, cit, p220).

240 - BARBANTI Roberto, *« La Scène de l'art face aux nouvelles techniques de mémorisation et de diffusion du son : les origines des arts multimédia »*, Arts et nouvelles technologies, sous la direction de Jean-Marc LACHAUD et Olivier LUSSAC, Collectif, Ouverture philosophique, L'Harmattan, Paris, 2007, p.25, 26.

6. Quelle continuité de la recherche ?

> « La valeur première de toute technologie électronique, en particulier celle des ordinateurs et des systèmes d'imagerie, est la vitesse incroyable à laquelle ils sont capables de transmettre l'information, qu'elle soit brute ou déjà traitée. Lorsque l'information circule à très grande vitesse dans les réseaux, des systèmes de sens disparates, incommensurables parfois, se croisent, avec des conséquences inédites tant sur le plan d'une meilleure compréhension que d'une nouvelle inventivité. Dans une société dominée par l'explosion de la « connaissance », il est plus urgent d'explorer les possibilités du sens de l'existant que d'accumuler de l'information redondante (même si elle est produite selon la méthodologie et la métaphysique de l'original.) »[241]

Je m'interroge sur la question de ce qui va se passer après la thèse : le rapport à la recherche a été déterminé dans un sens. Comment cette direction peut proposer de nouvelles interrogations quant à la recherche artistique ? Si de nombreuses recherches sont en cours dans le domaine de la création, la question de l'écriture est toujours vibrante. nous inscrivons depuis longtemps dans notre méthodologie à travers la recherche collective, l'expérience partagée et l'élaboration du dire en relation avec le faire. C'est dans cette relation que nous concevons les conditions de développement d'une recherche.

Selon Foresta, *« La pratique artistique est une tentative subjective de l'artiste pour appréhender la condition humaine et ainsi communiquer de nouvelles perceptions en une vision personnelle du monde.*

241 - Ibid, p.382, 383.

Le scientifique, pour sa part, tente d'être de plus en plus concret : il détaille et analyse aussi finement que possible la nature afin de mieux la comprendre. Le rôle de l'artiste, lui, est de comprendre et de présenter dans son œuvre – d'un seul trait, comme en calligraphie japonaise – la nature des choses. Le principale outil du scientifique c'est son intellect, son esprit analytique, sa méthode de travail. L'outil principal de l'artiste est l'intuition : c'est elle qui produit l'œuvre, résultat de sa pratique et du travail minutieux de son intellect. Si on accorde de l'importance à un résultat immédiat de leurs activités respectives, alors on associe le scientifique à l'intellect et l'artiste, à l'intuition. Si, par contre, on s'intéresse à la notion de progrès, on constate que le scientifique utilise également son intuition pour élaborer un nouveau paradigme : il crée de nouveaux concepts à partir de données qui ne sont plus adaptées à l'ancien paradigme. L'artiste, par contre, au travers de ses recherches, éduque son intuition par son intellect et fait progresser son travail vers de nouvelles œuvres, de nouveaux concepts basés sur de nouvelles données. »[242]

L'intuition serait une des clés de la production de concepts et d'avancées dans la recherche, mais comment mettre en place des cadres collectifs qui permettent l'émergence et les conditions d'éducation de notre intuition ? Dans le cadre de la recherche en art, cette question revient sans cesse, la dichotomie entre la pensée et la libre expression, l'intuition comme le dit Foresta. Les artistes évoquent une combinaison et une recombinaison des possibilités de croisements entre les différents domaines de la recherche et une plus grande circularité des méthodes de recherche et de travail sur des

242 - FORESTA Don, *Mondes Multiples*, Editions BàS, Paris, 1991, p111

types différents de signes et de langage qui puissent discuter et s’interroger mutuellement.
Nous pensons que la science, l'art et la technique ont beaucoup à s'apporter mutuellement. L'art représente ce qui transcende et questionne des domaines plus pratiques ou attachés à des lectures du vivant ou de notre environnement, plus statiques et préconçus. L'art a cette capacité à se poser au croisement de plusieurs domaines, dans une attitude plus distanciée avec la connaissance, la matière et le résultat de recherches ou d'expérimentations.

Les allers-retour entre art et sciences deviennent, non plus une nécessité, mais un passage obligé, et souvent le lieu quotidien de nombres d’artistes et scientifiques qui souhaitent découvrir de nouveaux territoires et des champs de croisement inattendu.
Selon Atau Tanaka : *« Ce qui était jusqu'alors un domaine de recherche scientifique passe de la théorie à la pratique en un temps record grâce aux applications industrielles. Il en va de même pour les nouveaux médias. Ils n'existent plus en tant que branche isolée de l'art. Les éléments médiatiques, qu'il s'agisse de vidéo, d'Internet ou de programmation, infiltrent de plus en plus la pratique de l'art contemporain. Dans le même temps, les usages créatifs de la technologie se sont démocratisés, comme le montre le mouvement DIY (Do-It-Yourself, « faites-le vous-même ») qui regroupe des individus explorant la puissance créative des technologies sans prétention artistique aucune. Dans tous ces domaines, j'ai le*

sentiment que la rigueur de la méthode scientifique est essentielle pour libérer originalité et créativité. »[243]

7. Quelques exemples de création et de recherches artistiques en cours

Pour parler de la continuité de mes recherches au sein de mon équipe, je souhaite terminer cette conclusion en introduisant plusieurs projets sur lesquels nous travaillons et qui, je l'espère, évoquent mieux l'idée du processus actuel de la recherche artistique.

Partition, machines semi-intelligentes et interprétation

Nous travaillons sur plusieurs sujets qui questionnent la situation du compositeur et de l'interprète à travers la création de codes qui transforment la relation entre le jeu du musicien et la machine dans un nouvelle forme d'approche interactive. Nous travaillons depuis mars 2017 une pièce pour percussion et ordinateur, dans laquelle les musiciens ont une direction donnée par une partition graphique qui leur permet d'utiliser certaines techniques ou types de jeu, comme une sorte de mémo.

La relation importante à l'écriture réside dans le retour de leur son qui est transformé par une pseudo-intelligence artificielle. Leur façon de

243 - TANAKA Atau, Entretien réalisé par Laurence Hermant – 29/04/2013, https://www.inria.fr/actualite/actualites-inria/chi-2013, consulté le 01/04/2018

jouer doit être en relation avec ce que la machine produit en réaction à leurs sons. Le programme travaille en relation avec ce que produisent les musiciens. Sans eux, il ne génère que du silence numérique : un léger souffle mécanique.

Nous avons interprété et joué cette pièce « live » avec l'ensemble de percussions de Nantes Orgone en 2017, pour le festival « Drum&Percussion Madness ». La relation entre la machine et les percussions a été déterminante dans le fonctionnement de la création musicale et les interprètes ont eu la capacité à vraiment jouer avec, plutôt que contre : ils sont entrés en symbiose avec la mécanique d'organisation des sons du programme. Du côté de la machine il n'existe aucun apprentissage. C'est le programme qui donne le sens et son propre mode de vie découle d'autres versions et d'autres pièces précédemment réalisées et dont le code à été recombiné.

Dans cette pièce, nous expérimentons les correspondances entre machine et interprètes humains pour étudier leurs possibilités. Ce genre de travail n'est pas une nouveauté, mais l'objectif est aussi ne pas brusquer les musiciens dans un rapport hiérarchique où la machine domine comme pour représenter les vues du compositeur au-delà de l'interprète.

Nous composons, actuellement, pour l'ensemble « Proxima Centauri » à Bordeaux (sur une proposition du compositeur Benoit Granier) une machine avec un algorithme d'écoute, de traduction et d'automatisation de l'écriture de notes qui générera une partition en temps-réel pour les musiciens de l'ensemble, qui liront à la volée et interpréteront ce que la machine leur propose.

La machine écrit les notes en réaction à ce que jouent les musiciens. L'algorithme de transcription permet aux musiciens de jouer mais ne

peut fonctionner sans « l'input » du musicien. Il est intéressant de construire une relation où il y ait une forme d'égalité entre les deux évitant ainsi une trop grande forme d'autorité. Ainsi surtout le musicien garde son autonomie et peut donner une direction à la partition : les artistes vont pouvoir prendre des décisions qui changeront la façon dont la machine va écrire la partition. Ils sont au cœur du dispositif.

Un projet de recherche au croisement de l'art et de la science

Nous avons commencé à développer, avec l'artiste Jenny Pickett, une création artistique inspirée des méduses. Nous avons conçu un concept propre, le « Ctnéocène », qui serait une réaction face à l'anthropocène. En effet, les méduses depuis plusieurs années se multiplient en raison du réchauffement climatique et envahissent nos espaces de pêches, voire sabotent les systèmes de refroidissement des centrales nucléaires qui sont connectées aux espaces marins. Dans ce projet, nous avons imaginé un système de communication entre les méduses, dans une installation sonore lumineuse et interactive. Il ne s'agit pas de reproduire des méduses mais plutôt d'imaginer des scénarios critiques dans une forme artistique.

7.1. Un système nerveux connecté, le rapport électrique

Étayé sur des recherches scientifiques et une réflexion artistique, ce projet de création numérique repose sur un postulat de départ : la

constitution caractéristique de cet énorme plancton des mers qui aujourd'hui apparaît de façon mystérieuse comme une alternative à la sur-pollution des mers. Les méduses sont des corps flottants constitués d'un système nerveux. Il existe plusieurs centaines d'espèces de méduse mais leur principale identité réside dans cette forme mouvante, translucide qui vit depuis des millions d'années et qui est connue pour produire une substance urticante.

Mais certaines caractéristiques de plusieurs espèces sont le sujet de travaux contemporains : Le scientifique Zachary Chiragwandi a découvert que la GFP, une protéine fluorescente verte qui illumine les méduses, permettait de produire de l'électricité. Un groupe d'américains a découvert dans les Mariannes, une fosse dans le Pacifique, à l'endroit le plus profond de la planète, une petite méduse de la famille Crossota. Elle a deux groupes de tentacules mais surtout elle produit une étrange lumière même à 4.000 m de profondeur.

Des chercheurs travaillent actuellement à révolutionner la lumière par la bioluminescence… .

Le rapport que la méduse entretient avec l'électricité nous intéresse particulièrement ainsi que la façon dont elles communiquent entre elles. Ce dernier point reste d'ailleurs un mystère pour la science et à l'heure actuelle, aucun article qui soit accessible n'a été publié dans ce sens.

Dans notre cas il n'est pas essentiel de savoir si oui ou non les méduses communiquent entre elles ni même de savoir comment elles peuvent le faire.

Il s'agit plutôt ici de développer une recherche artistique sur le fantasme et les allégories que cette forme de vie suscite chez nous.

Le lien avec l'électricité est aussi important dans l'écriture du projet : en effet nous souhaitons dans cette recherche expérimenter la création d'une forme de méduse qui utilisent des systèmes informatiques embarqués (type raspberry et arduino) qui puissent communiquer leur état entre elles à travers des connections wifi ou bluetooth dédiés. Il s'agirait d'utiliser le potentiel de transmission de données et de transformation électrique en code binaire pour établir une forme pseudo-vivante qui puisse évoluer tout au long d'une exposition ou d'un événement en fonction de son milieu et de l'interaction avec d'autres êtres vivants ou non vivants avec les capteurs des méduses.

Cténocéne est un mot inventé basé sur le terme "Ctenophora" (organismes marins carnivores transparents et à symétrie radiaire) qui annonce l'ère des gélatineux à la suite de l'anthropocène.

7.2. Une nouvelle écriture musicale et électronique : un instrument évolutif

Pour ce projet de sculpture plastique et électronique un protocole de recherche a été planifié pour se développer en trois temps :

1. une recherche théorique et technologique

2. l'implémentation d'un système fonctionnel embarqué, réseau et son

3. la réalisation des sculptures (méduse) et leur multiplication

Il est nécessaire de prendre le temps de bien comprendre le fonctionnement et les recherches actuelles menées sur les méduses pour approfondir et articuler nos intuitions à des recherches plastiques cohérentes avec notre propos.
La veille technologique est importante à ce niveau : faire le point sur l'évolution technologique des systèmes embarqués pour expérimenter leurs capacités à accueillir un réseau de neurones interconnectés via des connections wifi sans fil.
Dans la continuité de cette veille nous souhaitons mettre en route rapidement ces premières expérimentations de communication entre les méduses. Le deuxième axe, parallèle, est d'organiser un espace de tests pour un instrument contrôlé par le public ou les performeurs.

7.3. Recherche, croisements entre arts et sciences

Nos premières ébauches, réalisées sous la forme d'expérimentations et de performances, nous conduisent à réfléchir sur les rapports entre art et science que peuvent révéler le projet.
Il s'agit pour nous, au delà des recherches artistiques qui ont leur propre logique, de procéder à un examen plus avancé des rapports scientifiques autour de la méduse.
Plusieurs travaux sont menés par des scientifiques sur le plan international : ils traitent du problème de la méduse, au delà de son fonctionnement, de son impact sur les fonds marin, de la pêche ou bien encore de l'économie. Développer les concepts et les

questionnements qui se jouent dans ces nouveaux projets est au centre de nos propres réflexions.

Si la recherche artistique n'a pas pour but d'aboutir à une application concrète ou à un article écrit sur les sujets abordés, organiser des réflexions croisées est absolument indispensable. L'écriture artistique qui en découle a nécessairement un aspect scientifique par ses sources d'inspiration.

En terme de méthodologie, nous abordons aussi la recherche avec des techniques parallèles à celles de la science : élaboration d'hypothèses, essais, retours et réunions régulières des équipes de recherche, création de concepts, écriture et réalisation du projet- ou des projets- mais aussi rédaction d'articles et publication dans des revues spécialisées.

7.4. La multiplication des méduses et leur existence comme sculpture

Il est constaté par les scientifiques et les observateurs que les méduses se multiplient de plus en plus dans certaines zones du globe, ce qui correspondrait à un réchauffement des mers mais aussi aux zones les plus polluées. La méduse est un des êtres vivants les plus anciens, présent sur notre planète. Son origine est estimée à 650 millions d'années pendant la période Ediacarien. Son cas particulier nous intéresse car elle est à la fois composée d'un seul réseau de neurones, d'électricité mais semble réagir à l'action de l'homme sur la planète, sans aucune concertation ou communication clairement identifiée.

Nous souhaitons développer un ensemble de sculptures où des méduses électroniques composent toute une forêt avec lequel le public pourrait interagir. Cette sculpture est autant le sujet de la recherche du projet qu'un aboutissement sous la forme d'une écriture numérique plastique et interactive.

Ces méduses électroniques doivent avoir plusieurs fonctions : elles seront générateurs de son et de lumière grâce à leur activité (interaction et jeu avec le public).

Ensuite elles doivent disposer d'une stratégie de communication entre elles. Comme une forme d'intelligence artificielle multiple, le cerveau n'est plus localisé en un seul endroit mais réparti entre plusieurs représentations, comme une entité qui prendrait la forme de micro-fermes de calcul (partage de puissance et de traitement de l'information), à l'image des fermes de serveurs utilisées pour répartir les puissances de calcul à l'image du projet SETI[244].

Cette sculpture se positionne comme une forme d'hypothèse ou d'anticipation sur une connaissance que l'humain n'a pas encore découverte, celle des moyens avec lesquels les méduses communiquent entre elles.

Ces exemples ne représentent qu'une partie des projets que nous menons dans le cadre de projets collectifs ou individuel. Notre recherche est un mouvement en avant vers une nouvelle découverte, vers de nouvelles idées qui doivent être essayées, concrétisées sous

244 - L'université de Berkeley a développé un logiciel de grille informatique nommé «SETI HOME» en 1999. Il consiste à utiliser les processeurs de milliers d'ordinateurs connectés à internet afin d'analyser ces données. Les résultats de chaque calcul sont transmis à un serveur central qui se charge également de distribuer les tâches parmi les unités de calcul.

une forme plastique, un concert, une performance ou une installation prenant forme dans notre vie ou celle de participants volontaires.

Comme le dit Eliane Radigue au sujet de la recherche, pour ses compositions musicales : *« Chaque pièce terminée était pour moi comme un compromis entre ce que j'avais voulu faire et ce que j'avais pu réaliser techniquement. Psi 847 est la première pièce pour laquelle je me suis dit : voilà, il y a quelque chose qui ressemble à ce que j'ai envie de faire, j'ai ensuite continué mais je me disais toujours : c'était toujours la prochaine pièce qui allait être la bonne. »*[245]

245 - GIRARD Bernard, *Entretiens avec Éliane Radigue*, Editions Aedam Musicae, Paris, 2013, p73

Bibliographie

Musique, son et théories de l'art

ACCONCI Vito, *Vito Hannibal Acconci Studio*, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Musée d'Art Contemporain de Barcelone, 2005.

ACCONCI Vito, SCHACHTER Kenny et PFAFF Lilian, *Art Becomes Architecture Becomes Art*, Vienne, New York, Springer, 2006.

ARMENGAUD Jean-Pierre, *La Musique chauve de Jean Dubuffet*, Paris, Séguier, 1991.

ARTAUD Antonin, *Bilboquet n°2 : Œuvres* , Quarto Gallimard, Manchecourt,1921-1924

ARTAUD Antonin, *Œuvres complètes, Suppôts et supplications*, tome XIV, Gallimard, Paris, 1978

ASCOTT Roy, *Telematic Embrace, Visionary Theories of Art, technology, and consciousness*, University of California Press, 2007

ATTALI Jacques, *Bruits*, Paris, Poche, 1986.

AUGOYARD Jean-François, *A l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets et sonores*, Paris, Parenthès, 1998.

AUGOYARD Jean-François, *50 questions. Pour une écriture du son*, Paris, Klincksiek

BAILEY Derek, *L'improvisation*, Outre Mesure, Paris 1999.

BAILEY Derek, *Improvisation: its Nature and Practice in Music*, Da Capo Press,
1993.

BAIN Mark et BECKETT James, Museum of Noise, Heidelberg, KehrerVerlag, 2007.– BERNSTEIN David W., *The San Francisco Tape Music Center-1960s Counterculture and The Avant-Garde*, Berkeley, University of California Press, Livre + DVD.

BARBANTI Roberto, *Origines des arts multimedia*, Champs soc treet, 2009.

BARBANTI Roberto, *Musique, arts, Technologies*, Paris, L'Harmattan, 2004.

BARBANTI Roberto, *Sonorités. Chronique de la chose entendue*, Champs soc treet, 2009.

BISJERVELD Karin, *Mechanical Sound. Technology, Culture, and Public. Problems of Noise in the Twentieth Century*, Cambridge, Massachussetts, Londres, The Mit Press, 2008.

BIZET Sébastien, *Le performantiel noise, Des fondamentaux à l'ére du temps*, _Sic, 2010.

BLESSER Barry and SALTER Linda-Ruth, *Spaces Speaks, are you listening ?*, The MIT press, Boston, 2009.

BOBILLOT Jean-Pierre, *Bernard Heidseick - poésie action,* Jean-Michel place, Paris, 1996.

BOSSEUR Jean-Yves, *Le Sonore et le Visuel*, Paris, Dis-Voir.

BOSSEUR Jean-Yves, *Musique & arts plastiques. Interactions au XXe siècle*, Paris, Minerve, 1998.

BOSSIS Bruno, COUPRIE Pierre & Leonardo/Olats, juillet 2002, La pensée de John Cage : expérimentation et poésie - https://www.olats.org/pionniers/pp/cage/penseeCage.php – visité le 10 mars 2017.

BOULEZ Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Gallimard, Paris, 1963.

BURROUGHS William, *Révolution électronique*, Hc-D'arts, 1999.

CAGE John, *Empty Words, Wirtings '73-'78* - Wesleylan University Press – Hannover, 1975.

CAGE John, Silence, *A Year from Monday: New Lectures and writings*, Wesleyan, 1967.

Cahiers du CCNRB, n° 1 Danse et musique, distribution Métamkine.

CARDEW Cornelius, *Scratch Music*, The MIT Press, Cambridge, 1974.

CARDEW Cornelius, *Treatise Handbook*, Editions Peters, London, 1971.

CARTER Michael & GECZY Adam, *Reframing Art*. Berg Publishers, 2005.

CASTANET Pierre-Albert, *Quand le sonore cherche noise. Pour une philosophie du bruit*, Paris, Michel de Maule, 2008.

CASTANET Pierre-Albert, *Tout est bruit pour qui a peur. Pour une histoire sociale du son sale,* Paris, Michel de Maule, 2007.

CASTANT Alexandre, *Planètes sonores : Radiophonie-Arts-Cinéma*, publication Monographik Éditions.

Catalogue Broken Music, Berlin, DAAD, 1989 (catalogue répertoriant des disques créés par les artistes plasticiens).

Catalogue Christof Migone. *Sound Voices Perform*, Los Angeles, Errant Bodies Press, livre + CD, 2005.

Catalogue Joe Jones (par l'auteur). *Music Machines from the Sixties until Now*, Berlin, DAAD, Rainer Verlag 1990.

Catalogue Live Bootleg. Brandon LaBelle, Dijon, Les Presses du Réel, 2005.

Catalogue Sons et lumières. *Une histoire du son dans l'art du XXe siècle*, Paris, Edition du Centre Pompidou, 2004.

Catalogue Visual Music. Synaesthesia in Art and Music Since 1990, New York, Thames & Hudson, 2005.

CAUQUELIN Anne, *Le site et le paysage*, Quadrige/PUF, Paris, 2002

CHARLES Daniel, *Gloses sur John Cage*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.

CHION Michel, *Guide des objets sonores*. Pierre Schaeffer et la recherche musicale, Paris, Buchet/ Chastel, INA-GRM, 1995.

CHION Michel, *La Musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1998.

CHION Michel, *L'Audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Nathan, 2002.

CHION Michel, *Le Poème symphonique et la musique à programme*, Paris Fayard, 1993.

CHION Michel, *Le Son*, Paris Nathan, 2002.

CHION Michel, *Musique, médias et technologies*, 1994.

CHION Mihe, *Pierre Henry*, Paris, Fayard.

CHOAY Françoise, *L'Urbanisme, utopies et réalités*, Paris, Le Seuil, coll. « Points »,1979 (1re édition : 1965).

CHOPIN Henri, conférence École des Beaux-arts de Besançon, - http://www.poptronics.fr/Silence-Henri-Chopin-s-est-tu, Besançon, 1995.

CHOPIN Henri*, Le Grand Monde de la grande poésie, Le Corridor Bleu, Paris, 2004.*

CHOPIN Henri, *Poésie sonore internationale,* Jean-Michel Place Editeur, Paris, 1979.
CAGE John, Paris, Éditions Privat, revue Revue d'esthétique, n° 13-14-15, dirigé par Daniel Charles, 1987-88.

Collectif, Ambiances et espaces sonores, Paris, L'Harmattan, 2004.

Collectif, Arts/Sciences Alliages. Iannis Xenakis, Paris, Casterman, 1979.

Collectif Modulations. *Une histoire de la musique électronique*, Paris, Allia, 2004.

Collectif et catalogue, *Sensorium. Embodied Experience, Technology and Contemporay Art*, Cambridge, Massachussetts, The MIT Press, 2006.

Collectif Sound and the city : *the Anthology,* Chine, livre + CD (distribution Metamkine).

COLLINS Nicolas, *Handmade Electronic Music. The Art of Hardware Hacking*, second edition, Livre + DVD, New York, Londres, Routledge.

COLLINS Nicolas, *« Ubiquitous Electronics. Technology and Live Performance 1966-1976 »*, Improvisation-Performance-Szene, Mainz, Schott Verlag, ED 8763, 1997.

COSTA Mario, *Internet et globalisation esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2003.

COX Christoph & WARNER Daniel, *Audio Culture. Readings in Modern Music*, Continuum International Publishing, 2004.

DARO Carlotta, *Avant-gardes sonores en architecture*, Les Presses du Réel, 2013.

DELIÈGE CÉLESTIN et DELIÈGE-SMISMANS Irène, *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'IRCAM*, Liège, Mardaga Éditions, 2003.

DENIZEAU Gérard, *Musique et arts*, Paris, Champion, 1995.

DE OLIVIERA Nicolas, *Installation Art*, Thames & Hudson. 1996.

DESHAYE Denis et MARIÉTAN Pierre, *A L'Écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores,* Paris, Parenthèses, 1998.

DESHAYES Éric-GRUMAUD Dominique, *L'Underground musical en France, France*, Le Mot et le reste Édition, distribution Métamkine.

DHOMONT Francis, *Revue Sonopsis*, livre + CD, distribution Métamkine.

DHOMONT Francis, *« Navigation à l'ouie : La Projection acousmatique »*, revue L'Espace du son I, Belgique, Éditions Musiques et Recherches, 1988, réédition 1998.

DOLMEN, *A Short History 2000-2005*. livre + 2 CDs. distribution Métamkine.

DUBUFFET Jean, *Expériences musicales*, livre + CD distribution Métamkine.

DUCKWORTH William, *Talking Music : conversations with John Cage*, Da Capo Press, 1999.

DUFOURT Hugues et FAUQUET Joël-Marie, *La Musique depuis 1945. Matériau, esthétique et perception*, Liège, Mardaga Éditions, 1996.

DUNCAN John, Los Angeles, Errant Bodies Press, livre + CD.

EHRLICH Ken et LABELLE Brandon, *Problematics of Site*, Los Angeles, Errant Bodies Press, livre + CD, 2003.

FELDMAN Morton, Écrits et paroles, Dijon, Les Presses du réel.

FELDMAN Morton, *Give My Regards to Eighth street : Collected Writings from Morton Feldman*, Exact Change, 2004.

FERRARI Luc, *Revue Sonopsis*, livre + CD, distribution Métamkine.

Film Music. *Critical Approaches*. Edited by K. J. Donnelly, Edinburgh University Press, 2001.

FOX Terry, *Works with Sounds*, M. Osterwold, E. Schmidt et B. Schulz (Hg.), Heidelberg, KehrerVerlag, livre + CD, 2003.

GALLET Bastien, Composer des étendues (l'art de l'installation sonore), Head, 2005.

GAYOU Évelyne, *GRM Le Groupe de Recherches Musicales*, Paris, Fayard.

GOODMAN Steve, *Sonic warfare – Sound affect and the ecology of fear*, The MIT Press, 2009

GIBBS Tony, *The Fondamentals of Sonic Art et Sound Design*, Ava Publishing,

GREENE Rachel, *L'Art internet*, Paris, Thames & Hudson, 2005.

GRIFFITHS Paul, *Music Modern and After – Directions since 1945*, Oxford University Press, 2011

HEGARTY Paul, *Noise/Music a history,* Bloomsbury, London, 2007.

HEIMBECKER Steve, *Songs of Place*, Canada, livre + 2 DVD (distribution Métamkine.).

HESS Felix, *Light as air*, Heidelberg, Kehrer Verlag, 2003.

HOLMES Thomas « *Electronic and Experimental Music : Pionneers in Technology and composition (Media and PopularCulture)* – Routledge, 2012.

Improvisation-Performance-Szene, Mainz, Schott Verlag, ED 1997.

« Instruments virtuels », dossier spécial revue Résonance, sept. 97, n° 12, sous la direction de Philippe Depalle, Stéphan Tassart et Marcela M. Wandeley, Paris, IRCAM.

ISHAKI Roey, *Mixing Audio: Concepts, Practices & Tools*, Focal Press, 2007.

JULIEN Henri Jules, *Musique Action-Déchifrage sonore*, France, Le Mot et le reste Édition, distribution Métamkine.

JULIUS Rolf, *Small Music* (Grau), H. de la Motte-Haber et H. Gercke (Hg.), Heidelberg, Kehrer Verlag, 2003.

KAHN Douglas, *Earth Sound Earth Signal*, University of California Press, London, 2013.

KAHN Douglas, *Noise. Water. Meats*. The History of Sound in The Arts, Cambridge Massachussetts et Londres, The MIT Press, 1999.

KARKOWSKI Zbigniew, *Physiques Sonores, Vand Dieren éditeur*, Collection Rip on/off, Paris 2008.

KATZ Bob, *Mastering Audio. The Art & The Science*, Focal Press, 2007.

KATZ Mark, *Capturing Sound, How technology has changed Music*, University of California Press, 2010.

KAYE Nick, *Multi-Media. Video-Installation-Performance*, New York et Londres,
Routledge, 2007.

KAYE Nick, *Site Specific Art: Performance, Place and Documentation*, NYC-London, Routledge, 2000.

KOSTELANETZ Richard, *Conversations avec John Cage*, (France) Edition des Syrtes.

KUBISCH Christina, *KlangRaumLichtZeit*, Heidelberg, KehrerVerlag, 2000.

LABELLE Brandon, *Background Noise. Perspectives on Sound Art*, New York, Londres, Continuum, 2006.

LABELLE Brandon, *Radio Memory*, Los Angeles, Errant Bodies Press, livre + CD, 2009, livre + CD.

LABELLE Brandon, *Surface Tension Supplement* n° 04 –Manual for the construction of a sound as a device to elaborate social connection*, Errant Bodies, 2010. Livre + CD.*

LABELLE Brandon, *Site of Sound I : of Architecture & the Ear*, Los Angeles, Errant Bodies Press, livre + CD, 1999.

LABELLE Brandon, *Site of Sound II : of Architecture & the Ear*, Los Angeles Vol.2, Errant Bodies Press, livre + CD, 2011.

LABELLE Brandon, *Site Specific Sound*, Los Angeles, Errant Bodies Press, livre + CD, 2004.

LABELLE Brandon, Social Music, Los Angeles, Errant Bodies Press, livre + CD, 2002.

LABELLE Brandon, *Writing Aloud. The Sonics of Language*, Los Angeles, Errant Bodies Press, livre + CD, 2001.

LANE Cathy & CARLYLE Angus, *In the Field: The Art of Field Recording*, Uniformbooks, 2013.

LAPALU Sophie, *De l'action à l'exposition*, publié le le 21 avril 2009, http://sophielapalu.blogspot.fr/2009/04/?view=classic, consulté le 7 mars 2018.

L'Espace sonore, tome 1, collectif sous la direction de Francis Dhomont, Belgique, Ohain, Éditions Musiques et Recherches, réédition 1998.

L'Espace sonore, tome 2, collectif sous la direction de Francis Dhomont, Belgique, Ohain, Éditions Musiques et Recherches, édition 1991.

LEJEUNE Jacques, *Revue Sonopsis*, livre + CD, distribution Métamkine.

LICHT Alan, *Sound Art Beyond Music, Between Categories*, Italie, Rizzoli Publications, Livre + CD.

LOUET Pierre, *« Espace de la musique et musique de l'espace »*, dans L'espace du son II, Belgique Ohain, Reue Lien, 1991, p. 7.

LUSSAC Olivier, *Fluxus et la musique*, Dijon, Les Presses du réel, 2010.

LUSSAC Olivier, *Happening et Fluxus. Polyexpressivité et pratique contrète des arts*, Paris, L'Harmattant, 2004.

MACÉ Pierre-Yves, *Musique et document sonore* – Enquête sur la phonographie documentaire dans les pratiques musicales contemporaines*, Les Presses du Réel, 2012.*

MALPAS William, *Installation Art in Close-up*, Crescent Moon Publishing. 2007.

MANNING Peter, *Electronic and Computer Music*, Oxford University Press, 2004

MARIÉTAN Pierre, *Chemin faisant*, Klincksick, 2008.

MARIÉTAN Pierre, *Écrits de musique III - La Musique du lieu. Musique, Architecture, Paysage, Environnement, Texte, Projets / Réalisations, Événements,* Commission nationale suisse pour l'UNESCO, Berne, 1997.

MC LUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias*, Seuil, Paris, 1968

MERLIER Bertrand, *Vocabulaire de l'espace en musiques électroacoustiques,* Paris, Delatour.

MIEREANU Costin, *Fuite et conquête du champ musical,* Paris, Méridiens Klincksieck, Coll.
«Musicologie», 1995.

MIRANDA Maria, *Surface Tension Supplement n° 06 – Unsitely Aesthetics – Uncertain practices in contemporary art, Errant Bodies, 2013.*

MURRAY-SCHAFER R., *« Acoustic Space », dans L'espace du son II,* Belgique Ohain, Reue Lien, 1991. from Dwelling. Place and Environment, by Courtesy of ed. D. Seamon and R. Mugesraner. Pub. Nijhoff (Dordrecht, Boston, Lancaster), 1985.

MURRAY SCHAFER R., *The Soudscape: Our Envionnment and the Tuning of the World*, Destiny Book, 1993.

MURRAY-SCHAFER R., *Le Paysage sonore*, Paris Lattès, 1991.

NEWELL Philip, *Recording Studio Design*, Focal Press, 2007.

« New Music in the Radio and Radio Art », revue World New Music Magazine, ISCM, Saarbrucken, Deutscher Musikrat, 2006.

NIBLOCK Phill, *Working Title*, Les Presses du Réel, 2013. Livre + DVD.

NICOLLET Gérard et BRUNOT Vincent, *Les Chercheurs de sons. Instruments inventés, machines musicales, sculptures et installations*, Paris, Éditions Alternatives, 2004.

NYMAN Michael, *Experimental Music. Cage and Beyond*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999 (1974).

OUVRY-VIAL Brigitte, *La preuve par l'orchestre*, Série Mutations – n°99 – mai 1988, L'orchestre, Des rites et des dieux, Autrement, 1988, Paris.

ONORATO Ronald J. & DAVIES Hugh M., *Blurring the Boundaries: Installation Art 1969-1996*, Art Data. 1997.

Paul Panhuysen, *Le jeu & et les règles*, Dijon, Les Presses du réel, 2009, livre + CD.

Poésies sonores, sous la direction de Vincent Barras et Nicholas Zurbrugg, Genève, Éditions Contrechamps, 1992.

REISS Julie A., *From Margin to Center,* Cambridge, Massachussetts, The MIT Press, 2001.

REICH Steve, *Writings on Music, 1965-2000*, Oxford University Press, 2004.

ROBERT Martial, *La Symphonie colossale*, Série Mutations – n°99 – mai 1988, L'orchestre, Des rites et des dieux, Autrement, Paris, 1988.

ROBERT Philippe, *Musiques expérimentales*, France, Le Mot et le reste Édition, distribution Métamkine.

ROSENTHAL Mark, *Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer*, Prestel. 2003.

ROSS Alex, *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth century*, Picador, 2008.

ROY Stéphanie, *Analyse des musiques électroacoustiques, modèles et proposition*, Paris, L'Harmattan, 2004.

RUSSOLO Luigi, *Manifeste Des futuristes : L'art Des Bruits*, Editions Allia, Paris, 2013.

SAMUEL Claude, *L'orchestre, produit d'un répertoire*, Série Mutations – n°99 – mai 1988, L'orchestre, Des rites et des dieux, Autrement, Paris, 1988.

SCHAEFFER Pierre, *Machine à communiquer*, Seuil, Paris, 1970.

SCHAEFFER Pierre, *Traité des Objets musicaux,* Seuil, Paris 1966.

SCHAFER R. Murray, *Le paysage sonore*, Wildproject, Domaine Sauvage, France, 1977.

SCHÄFER Sabine et KREBS Joachim, *« Sound-Time-Space-Movement: The Space-soundinstallations of the artist-couple »*, revue Organised Sound, New York, Cambridge University Press, Volume 8, Issue 2 (august 2003).

SCHWITTERS Kurt, HAUSSMANN Raoul, PIN and the Story of PIN, Gabberbocchus, Londres, 1962

– *Sound by Artists,* édité par Dan Lander et Micah Lexier, Toronto, Art Metropole et Walter Phillips Gallery, 1990.

SHAPIRO Peter, Modulations : *une histoire de la musique électronique,* Paris, Allia, 2004.

« *Sound Art* », revue World New Music Magazine, ISCM, Saarbrucken, Deutscher Musikrat, 2006.

STOCKHAUSEN Karlheinz, *Stockhausen on Music*, Marion Boyars Publishers Ltd, 2000

« *Surface Tension Supplement No. 1* », édité par Ken Erhlich & Brandon Labelle, Los Angeles, Copenhague, Errant Bodies Press, 2006.

SUDERBURG Erika, *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*, University Press of Minnesota. 2000.

SZENDY Peter, *Musique, temps réel*, Paris, Revue Résonance, IRCAM, sept. 98, n° 4.

TILBURY John, *Cornelius Cardew, Jems : An Online Journal of Experimental Music Studies*, http://www.users.waitrose.com/%7echobbs/tilburycardew.html, visité le 31/01/2018.

TONE Yasuano, *Noise Media Language*, Los Angeles, Errant Bodies Press, livre + CD, 1999, livre + CD.

TOOP David, *Ocean of Sound. Ambient Music, mondes imaginaires et voix de l'éther*, France, Éditions Kargo.
VAN PEER René, Interviews with Sound Artists. Talking Part in The Festival Echo. The Image of Sound II, Eindhoven, Het Apollohuis, 1993.

VILLEGLÉ Jacques, DUFRÊNE François, « Revue *grâmmeS* n°2 », Paris, 1958.

VOEGELIN Salomé, *Listening to noise and silence,* Continuum*,* Londres, 2010.

VOGEL Peter, *Partitions de réactions*, Dijon, Les Presses du réel, livre + CD.

WEISS Allen S., Breathless. *Sound Recordings, Disembodiment and The Transformation of Lyrical Nostalgia*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2002.

WEISS Allen S., *Phantasmic Radio*, Durham, Duke University Press, 1998.

WEISS Allen S., *Varieties of Audio Mimesis: Musical Evocations of Landscape*, Los Angeles, Errant Bodies Press, 2008.

« What is Installation ? », ed. A. Geczy & B. Gennochio. Power (Sydney), Australia, 2001.

« Wireless Imagination. Sound, Radio and the Avant-Garde », édité par Douglas Kahn et Gregory Whitehead, Cambridge, Massachussetts, The MIT Press, 1992.

WOOLMAN Matt, *Sonic Graphics. Quand le son devient image*, Paris, Éditions Thames et Hudson, 2000.

YOUNG La Monte, *Conférence 1960*, Paris, Éoliennes, 1998.

YTERCE Alexandre, *Revue Sonopsis*, livre + CD, distribution Métamkine.

ZUMTHOR Paul, Oral Poetry: *An Introduction*, University of Minnesota Press, 1990.

ZURBRUGG Nicholas, *Art, Performance, Media*, Minneapolis, University of Minnesota, 2004. ARTICLES

Philosophie

ADORNO T. W., Le caractère fétiche dans la musique, Paris, Editions Allia, Paris, 1973

ADORNO Theodor, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, coll. TEL, 1979.

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif*, Rivage poche / Petite Bibliothèque, 2007.

BARTHES Roland, *Le Bruissement de la langue*, Essais critiques IV, Editions du seuil, Paris, 1984.

BERGSON Henri, *Durée et simultanéité*, Puf, Paris, 1968

BERRY Gérard, *Pourquoi et comment le monde devient numérique*, Paris, Fayard, Collège de France, 2009.

BESNIER Jean-Michel, *Demain les posthumains*, Paris, Hachette, 2009.

CHARLES Daniel, *La Fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, Paris, PUF, Thémis Philosophie, 2001.

CHARLES Daniel, *Musiques nomades*, écrits réunis et présentés par Christian Hauer, Paris, Éditions Kimé, 1998.

DEBORD Guy, *La société du spectacle,* Gallimard, Paris, 1992

DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Epiméthée, Puf, Paris, 1968

DELEUZE Gilles, *Cinéma : image-mouvement tome 1*, Paris, Éditions de Minuit.

DELEUZE Gilles, *Cinéma : image-temps tome 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

DELEUZE Gilles, *L'Anti-Œdipe,* Paris, Éditions de Minuit, 1972.

DELEUZE Gilles, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

DERRIDA Jacques, *L'écriture de la différence*, Éditions du Seuil, Paris, 1967

ELLUL Jacques, Le système technicien, Cherche Midi, Paris, 1977

FOUCAULT Michel, *les Mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966

GUATTARI Felix, *Chaosmose*, Gallilée, Paris, 1992

GUTTON Jean-Pierre, *Bruits et sons dans notre histoire*, Paris, PUF, 2000.

HALL Edward T., La Danse de la vie, Essais, Seuil, Paris, 1984

HEIDEGGER Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, Paris, 1962

HEIDEGGER Martin, *La question de la technique,* Essais et conférences, Paris, Gallimard, 1958.

HUYGHE Pierre-Damien, *L'art au temps des appareils*, Paris, l'Armattan, 2006.

HUYGHE Pierre-Damien, *Arts et industries*. philosophie, Paris, Circé, 1999.

ICHBIAH Daniel, *Cyberculture,* Paris, Anne Carrière, 1998.

LACHANCE Michael, C*apture totale : Matrix, mythologie de la cyberculture*, Canada, PU de Laval, 2006.

LEVY Pierre, *La Cyberculture*, Paris, Odile Jacob, 1997.

MARX Karl, *Le Capital, Livre I, Sections I à IV*, Champs Classiques, Flammarion, Paris, 1985

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible,* Oeuvres, Paris, Quarto Gallimard, Paris, 1964

MILON Alain, *La Fêlure du cri : violence et écriture*, Alain Milon, Les Belles Lettres, Saint-Just-La-Pendue, 2010

OTMAN Gabriel, *Les Mots de la cyberculture*, Paris, Belin, 1998.

RANCIÈRE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, La fabrique éditions, 2008.

RAZAC Olivier, *Histoire Politique du Barbelé,* Champ Essais, Paris, 2009

SIMONDON Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier Philosophie, 2008.

SIMONDON Gilbert, *L'Individuation psychique et collective,* Paris, Aubier Philosophie, 1989 et 2007.

STIEGLER Bernard, *De la misère symbolique 1. L'Époque hyperindustrielle*, Paris, Galilée, 2004.

SUSSAN Rémi, *Les Utopies posthumaines : contre-culture, cyberculture, culture du chaos*, Omniscience, 2005.

-TUOMI Ikka, *Networks of Innovation , Change and Meaning in the Age of the Internet,* Oxford, 2006.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractatus logico-Philosophicus*, October 22, 2010 [EBook #5740]

Sociologie

DE CERTEAU *Michel, L'écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris, 1975.

DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Ed. Gallimard, Folio Essais., Paris, 1990.

GUTTON J-P. , *Bruits et sons dans notre histoire*, PUF, Paris, 2000.

FOUCHER Michel, *L'obsession des frontières*, Perrin, Paris, 2007.

LE BRETON David, *Éclats de voix*, Métaillé Traversées, Paris, 2011.

Linguistique

MESCHONNIC Henri, *La voix poème comme intime extérieur*, Ouvrage collectif, Au Commencement était la voix, sous la direction de Marie-France Castarède et Gabrielle Konopczynski, Ed. Eres, Toulouse, 2010.

TOMATIS Alfred, *l'oreille directrice, Ed. Soditap, Paris, 1967.*

Revues

Revue Cahiers de l'IRCAM, n° 1, « Composition et environnements informatiques », IRCAM, Centre Georges Pompidou, 1990.

Revue Cahiers de l'IRCAM, n° 2, « La Synthèse sonore », IRCAM, Centre Georges Pompidou, 1991.

Revue Cahiers de l'IRCAM, n° 3, « La composition assistée par ordinateur », IRCAM, Centre Georges Pompidou, 1992.

Revue Cahiers de l'IRCAM, n° 4, « Utopies », IRCAM, Centre Georges Pompidou, 1993.

Revue Cahiers de l'IRCAM, n° 5, « Espaces », IRCAM, Centre Georges Pompidou, 1994.

Revue Cahiers de l'IRCAM, n° 6, « Musique : Texte », IRCAM, Centre Georges Pompidou, 1994.

Revue Design Issue, Cambridge, Massachussetts, The MIT Press.

Revue Inharmoniques n° 3, « Musique et perception », Paris, IRCAM, Centre Georges Pompidou, mars 1988.

Revue Leonardo, Cambridge, Massachussetts, The MIT Press.

Revue TACET n°1 – « Qui est John Cage ? », Editions Météo, 2012.

Revue TACET n°2 – « L'expérimentation en question », Editions Météo, 2012.

XENAKIS Iannis. *Electronic Music 1. La Légende d'Eer*, New York, Mode Records, Mode 148, 2005.

Discographie

AMM, « Combine + Laminates + Treatise 84 », Matchless Recordings/ Metamkine.

CORNELIUS (C.), « Treatise », s/t, Hat Hut, musiciens : Jim Baker, Carrie Biolo, Guillermo Gregorio, Fred Lonberg-Holm, JimO'Rourke, Art Lange.

DOIGT DE GALILÉE, APO33 – *ZONE D'ESSAI TEMPORAIRE*, NOVEMBRE 2003, HTTPS://ARCHIVE.ORG/DETAILS/ZETDGTGAL43CHMAD

FERRARI LUC, *PRESQUE RIEN*, *WERGO– WER 60046, MAINZ, 1969*

FORMANEX interprète Cornelius Cardew, « Treatise », s/t , fibrr/Metamkine.

FORMANEX - JOY Jérôme, « picNic », fibrr/Metamkine, Nantes, 2003.

GOO (Grand Orchestre d'ordinateurs), « Tableaux », fibrr/Metamkine.

HEIDSEICK Bernard, Series Radiotaxi 7, [CD], Label Lotta Poetica, studio Mora, Paris, 1984.

MONTESSUIS Joachim, Errance_CD, [CD] erratum - galerie Lara Vincy - EM023 – 2005

MUSIC IN MOUVEMENT ELECTRONIC ORCHESTRA, « Mimeo », Grob/Metamkine.

NIBLOCK Phill, *Disseminate*, Mode, NYC, 2004

OCÉPHALE Collective, Nantes, 2000, Fibrr Records, https://archive.org/details/Ocephale/

OCÉPHALE & ERIKM, Nantes, 1999, Fibrr Records, https://archive.org/details/EnsembleOcphaleWithErikMLiveAtPannonica1999

SCRATCH ORCHESTRA interprète Cornelius Cardew, « The Great Learning », Organ of Corti/Metamkine.

SONIC YOUTH, « Goodbye 20th Century », SYR.

SPONTANEOUS MUSIC ENSEMBLE, Oliv & Familie, Emanem, London, 1968.

WEHOWSKY Ralf , Automaton Apo33, https://archive.org/details/automateralfWehowsky_Oct2003, Nantes, 2003.

V. Glossaire

Amplification

Opération consistant à accroître l'intensité d'un courant électrique au moyen d'un appareil amplificateur

Apo33

Association loi 1901 et collectif, Apo33 est un laboratoire artistique, technologique et théorique transdisciplinaire qui développe des projets collectifs divers alliant recherche, expérimentation et intervention dans l’espace social. APO33 est une association gérée par des artistes professionnels privilégiant la pratique intermédia : croisement des arts expérimentaux, de l’art sonore, des arts numériques, de la créativité sociale et théorique. S’inscrivant dans la continuité des dynamiques ouvertes par le mouvement des logiciels libres, APO33 initi des projets et processus de création collaboratifs et explorent de nouveaux modes de production et de diffusion artistiques et initient.

Archi-sonique, archisonie

Architecture structurée et dévoilée par le son

L’archisonie utilise le son pour détourner les fonctions actuelles de l’architecture. C’est un concept que nous avons mis en œuvre pour expliquer les rapports de transformation du bâti à travers la création d’environnements sonores qui utilisent les caractéristiques sonores d’un lieu et donc d’un espace construit : une architecture.

Archi-tacticiens

Un archi-tacticien est un artiste qui utilise l'anarchitecture de Gordon Matta-Clark (actions de construction/déconstruction d'un espace architectural par un geste composé de multiples contextes) pour déconstruire le rapport du son et de l'architecture.

Arduino

Arduino est une marque qui couvre des cartes matériellement libres sur lesquelles se trouve un microcontrôleur.
Le microcontrôleur peut être programmé pour analyser et produire des signaux électriques, de manière à effectuer des tâches très diverses comme la domotique (le contrôle des appareils domestiques - éclairage, chauffage…), le pilotage d'un robot, de l'informatique embarquée, etc.
source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Arduino

Art expérimental

Proche de l'expérimentation scientifique, l'art expérimental s'en démarque cependant par l'indétermination que comporte le résultat final - ainsi selon John Cage, « est expérimental non pas un acte désigné à être jugé en termes de succès ou d'échec, mais un acte dont l'issue est inconnue». Mais il n'est pas non plus forcément synonyme de tâtonnement, et peut-être mis en œuvre de manière très complexe, comme le note Elie During en convoquant l'exemple des Experiments in Art & Technology (E.A.T.), réalisés conjointement par des artistes et des ingénieurs des laboratoires Bell dans les années 1960.

source :
http://www.lespressesdureel.com/DOSSIER_PRESSE/1578_fluctuat.pdf

Art sonore

L'art sonore est un ensemble varié de pratiques artistiques qui mettent l'accent sur le son et l'ouie. L'art sonore est par nature interdisciplinaire. Il peut utiliser l'accoustique, l'électronique, la musique bruitiste.
De nombreux artistes utilisent le son, les bruits, comme matériau de création.
Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Art_sonore

Audiomatique

mot inventé qui signifie l'automatisation des processus audio-musicales

Automate-programme

L'automate-programme est un programme informatique dont les tâches ont été programmées pour être automatisé de façon régulière ou aléatoire.

Beat

Mot anglais qui signifie rythme en français, le beat est aussi utilisé de façon courante pour parler de la rythmique dans un morceau de musique. Ce terme est généralement attaché à la musique électronique.

Bidirectionnelle

mot généralement utilisé dans le domaine de la recherche scientifique et notamment sur les technologies liés à l'internet. Le terme signifie qu'une information peut circuler dans les deux sens de la même façon.

Binarisation

terme utilisé dans le champ de la technologie, il est utilisé pour exprimer l'idée que quelque chose est transformé en code binaire (1 et 0) qui est la base de fonctionnement du code informatique.

Biotope

Milieu biologique présentant des facteurs écologiques définis, nécessaires à l'existence d'une communauté animale et végétale donnée et dont il constitue l'habitat normal.
Source : http://www.cnrtl.fr/definition/biotopes

Bluetooth

Bluetooth est une norme de communication permettant l'échange bidirectionnel de données à très courte distance en utilisant des ondes radio UHF (ultra hautes fréquences) sur une bande de fréquence de 2,4 GHz. Son objectif est de simplifier les connexions entre les appareils électroniques en supprimant des liaisons filaires.
Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Bluetooth

Bruit

le bruit est une notion dans notre thèse qui a plusieurs signification, le bruit est considéré comme un ensemble de sons, d'intensité

variable, dépourvus d'harmonie, résultant de vibrations irrégulières. Pour les musiciens classiques le bruit se différencie de la note en ce qu’elle n’a pas de hauteur définie, de façon plus large le bruit est une forme de pollution produite par les machines mécaniques, les systèmes d’amplification ou bien tout ce qui vient déranger notre environnement sonore quotidien. Le bruit est aujourd’hui utilisé dans la musique comme une source sonore à part entière au même titre que d’autres sons.

Bruit blanc

Un bruit blanc est une réalisation d'un processus aléatoire dans lequel la densité spectrale de puissance est la même pour toutes les fréquences de la bande passante.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Bruit_blanc

Camera obscura ou chambre noire

Une chambre noire (en latin *camera obscura*) est un instrument optique objectif qui permet d'obtenir une projection de la lumière sur une surface plane, c'est-à-dire d'obtenir une vue en deux dimensions très proche de la vision humaine. Elle servait aux peintres avant que la découverte des procédés de fixation de l'image conduise à l'invention de la photographie.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Chambre_noire

Capteur

Un capteur est un dispositif transformant l'état d'une grandeur physique observée en une grandeur utilisable, telle qu'une tension électrique, une hauteur de mercure, une intensité ou la déviation d'une aiguille.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Capteur

Cartographie sonore

construction d’une carte permettant de recenser des sons soit sur un terrain, un ville, une région ou une zone géographique définit.

Chat

La messagerie instantanée, dialogue en ligne, chat (anglicisme — qui signifie « bavardage » —, francisé en « tchat »), permet l’échange instantané de messages textuels et de fichiers entre plusieurs personnes par l'intermédiaire d’ordinateurs connectés au même réseau informatique, et plus communément celui d’Internet.
Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Messagerie_instantan%C3%A9e

Champ électromagnétique

Un champ électromagnétique est la représentation dans l'espace de la force électromagnétique qu'exercent des particules chargées. Concept important de l'électromagnétisme, ce champ représente l'ensemble des composantes de la force électromagnétique s'appliquant sur une particule chargée se déplaçant dans un référentiel galiléen.
Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Champ_%C3%A9lectromagn%C3%A9tique

Cinéma expérimental

C'est un art en soi, qui se développe en marge de l'industrie et du système commercial. Souvent esthétiquement hors-normes, il n'obéit pas à des règles prédéfinies, mais promeut ses propres codes expressifs, son esthétique et, souvent, ses modes de diffusion.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Cin%C3%A9ma_exp%C3%A9rimental

Cinétique

Le mot cinétique, du grec ancien kinêtikos (« qui se meut, qui met en mouvement »), fait référence au mouvement. Par extension, il se rapporte aussi à la vitesse de divers processus ainsi qu'aux mécanismes qui l'expliquent.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Cin%C3%A9tique

Composition permanente

cette expression signifie qu’une composition musicale se construit de façon permanente, sans début ni fin, de façon infinie.

Condensateur

Le condensateur est un composant électronique élémentaire, constitué de deux armatures conductrices (appelées « électrodes ») en influence totale et séparées par un isolant polarisable (ou « diélectrique »). Sa propriété principale est de pouvoir stocker des charges électriques opposées sur ses armatures.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Condensateur_(%C3%A9lectricit%C3%A9)

Continuum

Le continuum espace-temps, une notion utilisée en physique relativiste : l'espace a quatre dimensions, avec pour quatrième dimension le temps ; cette terminologie est souvent reprise par des œuvres de science-fiction. La musique utilise le temps pour se déployer, un continuum dans ce contexte représente une musique qui n’a pas de fin.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Continuum

Copyright

Le copyright est, dans les pays de *common law*, l’ensemble des prérogatives exclusives dont dispose une personne physique ou morale sur une œuvre de l’esprit originale. Il désigne donc un ensemble de lois en application, notamment, dans les pays du Commonwealth et aux États-Unis ; et qui diffère du droit d'auteur appliqué dans les pays de droit civil (tels que la France ou la Belgique).

Bien que les deux corpus de lois tendent à se rejoindre sur la forme grâce à l'harmonisation internationale opérée par la convention de Berne, ils diffèrent notablement sur le fond. Le copyright relève plus d’une logique économique et accorde un droit moral restreint, là où le droit d'auteur assure un droit moral fort en s'appuyant sur le lien entre l'auteur et son œuvre.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Copyright

Crescendo

Augmentation progressive de l'intensité sonore, dans l'exécution d'une composition musicale.

Cut-ups

Le cut-up (lit. le découpé) est une technique (ou un genre) littéraire, inventée par l'auteur et artiste Brion Gysin, et expérimentée par l'écrivain américain William S. Burroughs, où un texte original se trouve découpé en fragments aléatoires puis ceux-ci sont réarrangés pour produire un texte nouveau.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Cut-up

Delay

Le delay est un effet audio basé sur le principe de la chambre d'écho. Il permet de décaler un signal dans le temps entre son arrivée à l'entrée du delay et sa sortie, puis de le répéter régulièrement tel un écho.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Delay_(effet)

DAT

Le format de cassette audio Digital Audio Tape est un support d'enregistrement et lecture numérique sur bande magnétique 3,81 conçu par Sony à la fin des années 1980, originellement créé dans le but de remplacer la cassette audio.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Digital_Audio_Tape

Distorsion

La distorsion désigne, dans un appareil ou un canal de transmission, l'ensemble des modifications indésirables d'un signal qui ne soient ni un gain, ni une atténuation, ni un retard.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Distorsion_(%C3%A9lectronique)

Dispositif informatique

L'informatique est un domaine d'activité scientifique, technique et industriel concernant le traitement automatique de l'information par l'exécution de programmes informatiques par des machines : des systèmes embarqués, des ordinateurs, des robots, des automates, etc. Le dispositif informatique représente cet ensemble de machines.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Informatique

Dodécaphonisme

Le dodécaphonisme, ou *musique dodécaphonique*, est une technique de composition musicale imaginée et développée par Arnold Schönberg. Cette technique donne une importance comparable aux douze notes de la gamme chromatique, et évite ainsi toute tonalité.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Dod%C3%A9caphonisme

Echantillonneur

Un échantillonneur (ou sampler) est un instrument de musique électronique numérique capable d'enregistrer des échantillons, et de les reproduire en leur appliquant des traitements. Cet instrument permet au musicien de créer son propre morceau à partir d'échantillons de percussions, d'ensembles, des groupes d'instruments ou des orchestres.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89chantillonneur

Ecologie acoustique

c’est l'étude de la relation entre les organismes vivants et leur environnement sonore. C'est un concept formulé à l'origine par le

canadien Raymond Murray Schafer dans son livre de 1977 *Le Paysage sonore* (en anglais *The Tuning of the World,* qu'on pourrait aussi traduire par "Accorder le monde"), qui y voit une discipline à la croisée de multiples champs : musique, géographie, urbanisme, sociologie, acoustique, zoologie.. .
source : https://www.wildproject.org/journal/4-glossaire-ecologie-sonore

Ecosystème

En écologie, un écosystème est un ensemble formé par une communauté d'êtres vivants en interrelation (biocénose) avec son environnement (biotope). Les composants de l'écosystème développent un dense réseau de dépendances, d'échanges d'énergie, d'information et de matière permettant le maintien et le développement de la vie.
Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89cosyst%C3%A8me

Ecoute distanciée

Il s'agit d'une écoute des sons de façon séparé de son contexte, dans notre définition ce terme est lié à une écoute d'une pièce sonore en train de se faire mais que l'on écoute sur internet ou sur une radio analogique.

Electronique live

Le live electronic music, est une représentation musicale qui utilise des sons ou des instruments électroniques joués en direct, généralement en situation de concert, par opposition à la musique électronique enregistrée.

Electro-acoustique

L'électroacoustique est une technique associant l'acoustique et l'électricité (électronique) pour l'enregistrement, le traitement, la transmission, la création et la reproduction sonore. Elle utilise pour cela divers dispositifs : microphones, haut-parleurs, magnétophones, platines de disques audionumériques, synthétiseurs, tables de mixage, etc.

source : https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89lectroacoustique

Ecriture graphique

Ils’agit d’une écriture de la musique représenté par un graphisme spécifique au compositeur qui n’utilise peu ou pas du tout des notes de musiques classiques.

écriture programmatique

Terme qui indique une écriture musicale qui utilise le programme informatique comme étant la partition musicale du musicien. Cela fait référence au compositeur David Tudor qui a construit ses circuits électroniques comme direction musicales et qui les considérait qu’ils étaient la partition.

Environnement sonore

Compose les sons qui nous environnement.

Equalisation

Appareil ou programme qui permet de régler les différentes fréquences d’un son en augmentant le volume de la partie du signal qui vous intéresse.

Flanger

Le flanger est un effet sonore obtenu en additionnant au signal d'origine ce même signal mais légèrement retardé.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Flanger

Fork

Un ***fork*** (terme anglais signifiant « fourche », « bifurcation », « embranchement ») est un nouveau logiciel créé à partir du code source d'un logiciel existant lorsque les droits accordés par les auteurs le permettent : ils doivent autoriser l'utilisation, la modification et la redistribution du code source. C'est pour cette raison que les *forks* se produisent facilement dans le domaine des logiciels libres.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Fork_(d%C3%A9veloppement_logiciel)

Flux

Le mot flux (emprunt savant du XIVe siècle au latin *fluxus* « écoulement »1) désigne en général un ensemble d'éléments (informations / données, énergie, matière…) évoluant dans un sens commun. Un flux peut donc s'entendre comme un déplacement (quelle qu'en soit sa nature) caractérisé par une origine, une destination et un trajet.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Flux

Free jazz

Le free jazz (ou new thing) est une approche du jazz qui se développe tout d'abord dans les années 1950 et 60. La musique créée par les pionniers du free jazz présente des caractéristiques très diverses. Le mouvement naît de l'insatisfaction des limites

qu'établissaient le bebop, le hard bop ou le jazz modal, développés dans les années 40 et 50. Chacun à sa manière, les musiciens de free jazz ont tenté d'altérer, d'étendre ou de rompre les conventions du jazz, bien souvent en se défaussant des caractéristiques jusqu'ici immuables tels que l'allégeance au tempo et les changements d'accords préalablement fixés.
Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Free_jazz

Fréquences

En physique, la fréquence est le nombre de fois qu'un phénomène périodique se reproduit par unité de mesure du temps. Son unité dans le Système international d'unités est le hertz (Hz). Nombre d'oscillations par seconde d'un phénomène ondulatoire. Fréquence d'un son; fréquence de résonance; modulation de fréquence; courant électrique de basse, de haute fréquence; le hertz est l'unité de fréquence.
Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Fr%C3%A9quence

Geek

La définition du geek peut varier d'un individu à l'autre, mais la définition qui en ressort le plus souvent est celle-ci : un geek (/gi:k/)1 ou guic, est une personne passionnée par un ou plusieurs domaines précis, plus souvent utilisés pour les domaines liés aux « cultures de l'imaginaire » (certains genres du cinéma, la bande dessinée, les jeux vidéo, les jeux de rôles,), ou encore aux sciences, à la technologie et l'informatique

Générateur de fréquence

Générateur d’ondes sonores utilisées dans les laboratoires scientifiques, il fait son apparition dans la musique électronique

avec des compositeurs comme Karlheinz Stockhausen, John Cage et Pierre Schaeffer.

Glitch

Un glitch est une défaillance électronique ou électrique qui correspond à une fluctuation dans les circuits électroniques ou à une coupure de courant (une interruption dans l'alimentation électrique), ce qui entraîne un dysfonctionnement du matériel informatique (*hardware*) et occasionne à son tour des répercussions sur les logiciels (*software*).

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Glitch

GNU / Linux

GNU est un système d'exploitation libre créé en 1983 par Richard Stallman, maintenu par le projet GNU. Son nom est un acronyme récursif qui signifie en anglais « ***G****NU's* ***N****ot* ***U****NIX* » (littéralement, « GNU n'est pas UNIX »). Il reprend les concepts et le fonctionnement d'UNIX.

Les logiciels qui composent GNU sont généralement utilisés en association avec des logiciels libres issus d'autres projets tels que le noyau Linux.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/GNU

Granularité

La notion de granularité définit la taille du plus petit élément, de la plus grande finesse d'un système. Quand on arrive au niveau de granularité d'un système, on ne peut plus découper l'information.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Granularit%C3%A9

Hardware

Un matériel informatique (en anglais : *hardware*) est une pièce détachée d'un appareil informatique. Il s'agit d'un domaine important de l'informatique qui va de pair avec le logiciel (*software* ou *firmware*). Il peut y avoir des pièces situées à l'intérieur de l'appareil et qui sont indispensables à son fonctionnement, comme secondaires ou disposées à l'extérieur (les périphériques).

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Mat%C3%A9riel_informatique

Harsh noise

Le harsh noise est une musique bruitiste et dure : elle cherche à s'émanciper des notions de mélodie et de rythme. Les musiciens travaillent donc pour l'essentiel la texture sonore, le plus souvent au moyen d'instruments électroniques ou électriques (guitares, samplers, synthétiseurs, distorsions, saturations…) et d'expérimentations diverses (larsens, micro-contact, circuit bending…) souvent DIY.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Musique_bruitiste

Harsh Wall Noise

Le harsh noise wall est un sous-genre extrême de la musique bruitiste qui consiste en un mur de son monotone, sans variations (le musicien français Vomir, chef de file du mouvement, décrit d'ailleurs sa musique comme "pas d'idées, pas de changement, pas de développement, pas de divertissement, pas de remords.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Harsh_noise_wall

Hybride

Qui provient du croisement naturel ou artificiel de deux individus d'espèces, de races ou de variétés différentes.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Hybride

Improvisation

L'improvisation est un processus de création sans écriture préalable.

Infra-basse

Les infrasons sont des ondes sonores se situant en dessous de la limite moyenne d'audition humaine, soit environ 20 Hz, ils sont donc très graves (en réalité de nombreuses personnes peuvent entendre des sons puissants de fréquence inférieure à 20 Hz) et si les périodes des vibrations acoustiques se répètent plus fréquemment (16 à 20 fois par seconde), l'audition humaine commence à les intégrer.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Infrason

Instruments électroniques

Un instrument de musique électronique est un instrument de musique qui utilise un ou plusieurs circuits électroniques pour produire des sons.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Instrument_de_musique_%C3%A9lectronique

Interactivité

L'interactivité est une activité nécessitant la coopération de plusieurs êtres ou systèmes, naturels ou artificiels, qui agissent en ajustant leur comportement. Elle est souvent associée aux technologies permettant des échanges homme-machine. Toutefois, l'interactivité est présente dans toutes les formes de communication et d'échange où la conduite et le déroulement de la situation sont liées à des processus de rétroaction, de collaboration, de coopération entre les acteurs qui produisent ainsi un contenu, réalisent un objectif, ou plus simplement modifient et adaptent leur comportement.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Interactivit%C3%A9

Intermédia

La notion d'Intermedia est créée par Dick Higgins en 1965. Dick Higgins introduit la notion d'intermedia en relation à son travail théorique lié au groupe Fluxus. Dans *Statement of Intermedia*, il met en évidence que l'intermedia est une ouverture de la pensée créatrice en dehors de toute restriction à un seul domaine de l'art.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Intermedia

Instrumentum

Le mot instrumentum désigne en archéologie et en histoire l'ensemble du « petit mobilier » fonctionnel, dédié aux activités artisanales, aux soins du corps, ou encore aux rites religieux. Cette catégorie recouvre un vaste ensemble d'objets réalisés dans des matériaux divers : os, fer, bronze, métaux précieux, ivoire, verre, etc., découverts pour la plupart lors de fouilles archéologiques.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Instrumentum

Japanoise

Qualificatif donné à la scène de la musique bruitiste japonaise, particulièrement prolifique et influente, spécialement dans les années 1980 et 1990. Il s'agit d'un mot-valise formé de « Japanese » et « noise » (en français : « japonais » et « bruit »), qui fonctionne aussi bien en anglais qu'en japonais.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Japanoise

Larsen

En acoustique, l'**effet Larsen**, ou plus simplement le **larsen**, désigne un phénomène physique de rétroaction.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Larsen

Loud

signifie fort en français, comme dans la « loud music » littéralement la musique à fort volume.

Lutheries informatiques

Elles sont le regroupement des instruments qui utilisent l'informatique comme principal mode opératoire de production de sons.

Lettrisme

Le lettrisme, également nommé hyper-créatisme ou hyper-novatisme, est à l'origine un mouvement artistique, puis pluriculturel, né en 1945 avec l'arrivée en France de son fondateur Isidore Isou.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Lettrisme

Logiciel libre

Un logiciel libre est un logiciel dont l'utilisation, l'étude, la modification et la duplication par autrui en vue de sa diffusion sont permises, techniquement et légalement, ceci afin de garantir certaines libertés induites, dont le contrôle du programme par l'utilisateur et la possibilité de partage entre individus.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Logiciel_libre

Machinalité

Mot qui mélange les termes machine et animal, il s’agit d’un concept inventé qui met en avant le croisement entre l’animal et la machine.

Machines autonomes

Ce sont des machines qui ont acquis une certaine forme d’autonomie dans leur fonctionnement.

Machine-compositeur

Ce sont des machines qui composent une musique en fonction d’un programme informatique. Ces machines deviennent les compositeurs d’une nouvelle forme de musique.

Mapping vidéo

Le mapping vidéo, également appelé fresque lumineuse est une technologie multimédia permettant de projeter de la lumière ou des vidéos sur des volumes, de recréer des images de grande taille sur des structures en relief, tels des monuments, ou de recréer des univers à 360°.

source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Mapping_vid%C3%A9o

Masses sonores

Une masse sonore est un ensemble de sons qui forme une masse compacte qui a un impact dans un espace acoustique.

Micro-intervalle

Un micro-intervalle est un intervalle musical plus petit qu'un demi-ton. Il s'agit donc (au sens le plus large) d'une note qui ne figure pas sur le clavier d'un piano classique dont l'accord est dit de tempérament égal.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Micro-intervalle

Mono-cri

C’est un cri qui comporte un type de son.

Multi-diffusion

Diffusion de sons sur plusieurs hauts-parleurs.

Multidirectionnalité

Qui peut prendre de multiples directions, à l’inverse d’unidirectionel.

Multi-flux

Qui contient de multiples flux

Multiplicité

Caractère de ce qui est formé de plusieurs parties ou éléments, de ce qui présente des propriétés diverses.

Musique bruitiste

La musique bruitiste, ou noise music (bien que le terme « bruitiste » d'origine française ait été à présent largement adopté), est une vaste appellation pouvant regrouper divers genres musicaux, relevant de plusieurs grandes familles musicales : l'électroacoustique, la musique improvisée, le jazz, la musique industrielle et le rock. Elle se caractérise par l'assemblage de sons communément perçus comme désagréables ou douloureux, et prend à contre-pied les plus communes définitions de la musique, fondées sur sa dimension esthétique, pour s'intéresser à d'autres aspects de l'œuvre musicale : sa structure, son sens, son effet sur l'auditeur, ou les différentes caractéristiques du son.
Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Musique_bruitiste

Musique concrète

La musique concrète — en tant qu'art acousmatique — est un genre musical permis par les techniques électroacoustiques : de l'enregistrement microphonique à l'invention de sons, jusqu'à leur écoute, une fois agencés et composés, via les haut-parleurs et les diverses machines les reproduisant.
Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Musique_concr%C3%A8te

Musique d'ameublement

Musique décorative destinée à « meubler » le silence d'une quelconque activité quotidienne. Elle ne réclame pas d'être écoutée mais seulement d'être entendue. Elle se rapporte à ce qu'on appelle aujourd'hui la « musique d'ambiance » constituant un fond sonore pour les lieux les plus divers : magasins, halls, ascenseurs, restaurants… « Je la suppose mélodieuse, elle adoucirait le bruit des fourchettes, sans le dominer, sans s'imposer » (Satie) qui parle encore de « papier peint musical ».

source : http://www.courants-musicaux-xxe-siecle.eu/musique_d%27ameublement.htm

Musique électroacoustique

La musique électroacoustique est le terme définissant les musiques non exclusivement instrumentales, dont des éléments sonores sont enregistrés et reproduits par ordinateurs ou bande magnétique. Elle puise ainsi son origine à la fois dans la musique concrète conceptualisée en France par Pierre Schaeffer en 1948 et dans la musique électronique développée au début des années 1950 à Cologne. Elle regroupe des courants aussi divers que la musique acousmatique, la musique mixte, ou le paysage sonore. Tout en étant souvent considérée comme un sous ensemble de la musique électronique, sa définition et ses caractéristiques restent sujettes à de nombreux débats puisqu'elle ne prend pas en en compte l'aspect stylistique de la musique, mais plutôt les techniques de studio permettant de la créer.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Musique_%C3%A9lectroacoustique

Musique électronique

La musique électronique est un type de musique conçu dans les années 1950 avec des générateurs de signaux et de sons synthétiques. Avant de pouvoir être utilisée en temps réel, elle a été primitivement enregistrée sur bande magnétique, ce qui permettait aux compositeurs de manier aisément les sons, par exemple dans l'utilisation de boucles répétitives superposées. Ses précurseurs ont pu bénéficier de studios spécialement équipés ou faisaient partie d'institutions musicales pré-existantes. La musique pour bande de Pierre Schaeffer, également appelée musique concrète, se distingue

de ce type de musique dans la mesure où sa conception n'est pas basée sur l'utilisation d'un matériau précis mais l'inversion de la démarche de composition qui part des sons et non de la structure. La particularité de la musique électronique de l'époque est de n'utiliser que des sons générés par des appareils électroniques.
Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Musique_%C3%A9lectronique

Musique expérimentale

La musique expérimentale, dans un sens général et populaire, est un terme qui désigne généralement un ensemble de musiques se caractérisant par une large tendance à l'expérimentation, c'est-à-dire une exploration de nouveaux moyens techniques et artistiques souvent en dehors des conventions et des normes admises dans les musiques traditionnelles occidentales. Mais le terme est cependant sujet à confusion car selon le sens, large ou restreint, prêté, il ne désigne pas les mêmes catégories de musiques.
Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Musique_exp%C3%A9rimentale

Musique Industrielle

La musique industrielle est un style de musique électronique aux thèmes transgressifs et provocateurs. Le terme apparaît au milieu des années 1970, à la suite de la fondation du label Industrial Records par le groupe Throbbing Gristle, et l'apparition du slogan « musique industrielle pour peuple industriel. »
source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Musique_industrielle

Musique programmatique

C’est une musique que nous avons inventée et qui pose le programme informatique au coeur de la composition et de la direction musicale.

Net art

Depuis le milieu des années 1990, l'interréseau Internet est un espace actif d'expérimentations artistiques. L'art en ligne, souvent nommé par le terme anglophone net art, utilise ainsi le réseau Internet comme support de diffusion, mais aussi et surtout comme espace de création et d'existence même de l'œuvre. D'un point de vue technique, cette forme de pratique artistique implique l'infrastructure, les langages de programmation et les protocoles de l'Internet.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Art_en_ligne

Net-radio

Une webradio, ou netradio, est une installation informatique permettant la diffusion radiophonique sur Internet grâce à la technologie de la lecture en continu.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Webradio

Noise

littéralement bruit en français. Mais peut aussi signifier Dispute, querelle. Avoir noise avec quelqu’un ; apaiser une noise; être victime de noises; bisbilles et noises.

Source : http://www.cnrtl.fr/definition/noise

Numérisation

La numérisation est la conversion des informations d'un support (texte, image, audio, vidéo) ou d'un signal électrique en données numériques que des dispositifs informatiques ou d'électronique numérique pourront traiter. Les données numériques se définissent

comme une suite de caractères et de nombres qui représentent des informations. On utilise parfois le terme franglais *digitalisation* (*digit* signifiant chiffre en anglais).
Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Num%C3%A9risation

Oeuvres automatisées
Ce sont des œuvres d'art dont les processus de création ou de diffusion sont automatisés par un dispositif informatique.

Open source
La désignation *open source*, ou « code source ouvert », s'applique aux logiciels (et s'étend maintenant aux œuvres de l'esprit) dont la licence respecte des critères précisément établis par l'*Open Source Initiative*, c'est-à-dire les possibilités de libre redistribution, d'accès au code source et de création de travaux dérivés. Mis à la disposition du grand public, ce code source est généralement le résultat d'une collaboration entre programmeurs.
Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Open_source

Orchestre-laboratoire
orchestre qui propose d'intégrer la recherche au coeur de la création sonore et musicale qu'il diffuse.

Performance en réseau
Performance artistique qui utilise le réseau comme lieu de diffusion.

Phonographie
La phonographie (aussi appelée l'art phonographique ou le cinéma pour l'oreille) est une pratique musicale contemporaine héritière de

la musique concrète, voulue comme la « version sonore de la photographie».
Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Phonographie

Piézo-électrique

La piézoélectricité (du grec *πιέζειν*, *piézein* presser, appuyer) est la propriété que possèdent certains corps de se polariser électriquement sous l'action d'une contrainte mécanique et réciproquement de se déformer lorsqu'on leur applique un champ électrique. C'est un outil détourné dans la musique expérimentale pour amplifier des sons de façon microscopique.
Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Pi%C3%A9zo%C3%A9lectricit%C3%A9

Poésie sonore

La poésie sonore est une discipline poétique du XXe siècle. Le terme a été utilisé la première fois en 1958, dans un texte signé de Jacques Villeglé et François Dufrêne, à propos d'Henri Chopin. Henri Chopin, exposant en 1967 ce qu'est la *poésie sonore*, a expliqué qu'il est possible de la diviser en deux groupes : ceux qui sont dans la « profération simple de la voix » et ceux qui usent « des ressources du magnétophone ».
source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Po%C3%A9sie_sonore

Post-musique

Concept avancé dans cette thèse sur l'idée que la musique produite par la machine n'est plus de la musique mais s'élabore sous la forme d'une post-musique (après la musique), intensifiant le caractère non-humain de cette production.

Post-production

La post-production est l'organisation de l'ensemble des opérations qui mènent à l'aboutissement de la création d'une œuvre audio, visuelle, ou audiovisuelle. La phase de postproduction succède à la phase de production et mène à l'aboutissement définitif du projet.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Postproduction

Power electronics

Le terme de power electronics est à l'origine crédité par William Bennett pour définir la musique bruitiste jouée par son groupe Whitehouse.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Musique_post-industrielle

Protocole ouvert / format ouvert

Un format ouvert (aussi appelé standard ouvert, format ouvert, format libre ou spécification ouverte) est défini comme « tout protocole de communication, d'interconnexion ou d'échange et tout format de données interopérables et dont les spécifications techniques sont publiques et sans restriction d'accès ni de mise en œuvre ».

source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Format_ouvert

Puredata

Puredata (en abrégé pd) est un logiciel de programmation graphique pour la création musicale et multimédia en temps réel. Il permet également de gérer des signaux entrants dans l'ordinateur (signaux de capteurs ou événements réseau par exemple) et de gérer des signaux sortants (par des protocoles de réseau ou protocoles électroniques pour le pilotage de matériels divers).

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Pure_Data

Radiodiffusion

La radiodiffusion est l'émission de signaux par l'intermédiaire d'ondes électromagnétiques destinées à être reçues directement par le public en général et s'applique à la fois à la réception individuelle et à la réception communautaire. Ce service peut comprendre des émissions sonores, des émissions de télévision ou d'autres genres d'émission. Il s'agit d'une forme de radiocommunication.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Radiodiffusion

Radio multi-directionnelle

C’est une forme de la radiodiffusion qui permet aux auditeurs de devenir émetteurs. il n’existe plus une seule source de transmission radio mais potentiellement autant que de personnes qui écoutent.

Raspberry (Pi)

Le Raspberry Pi est un nano-ordinateur monocarte à processeur ARM conçu par le créateur de jeux vidéo David Braben, dans le cadre de sa fondation Raspberry Pi

source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Raspberry_Pi

Re-mixage

Un remix ou un remake est, en musique, une version revisitée d'un morceau musical, réalisée en studio ou parfois en live (en direct) avec des techniques d'édition audio.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Remix

Réseau

En premier ressort, un réseau désigne au sens concret « un ensemble de lignes entrelacées » et, au figuré « un ensemble de relations ». Par extension, il désigne un ensemble interconnecté, fait de composants et de leurs inter-relations, autorisant la circulation en mode continu ou discontinu de flux (eau, air, huile…) ou d'éléments finis (marchandises, informations, personnes…). Le réseau peut être « matériel » (comme le réseau électrique, le réseau routier, le réseau sanguin ou le réseau lymphatique), « immatériel » (comme le réseau social), « abstrait, symbolique ou normalisé ».
source : https://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9seau

Saturation

La *saturation* est l'action de saturer, c'est-à-dire de combiner, mélanger ou dissoudre jusqu'à ce qu'il soit impossible d'en ajouter plus. Cette notion est utilisée, avec des sens techniques mieux définis, dans un grand nombre de domaines. En musique la saturation désigne, par une synecdoque expansive, un effet sonore par le nom de son maximum. La saturation se produit quand un amplificateur ne peut délivrer plus de puissance quel que soit l'augmentation de son niveau d'entrée. Cette situation représente le maximum de la distorsion du signal.
Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Saturation

Scratch

Le scratch (ou scratching) est un procédé consistant à modifier manuellement la vitesse de lecture d'un disque vinyle sous une tête de lecture de platine vinyle, alternativement en avant et en arrière, de façon à produire un effet spécial; le son devient plus aigu lorsqu'il est accéléré et plus grave lorsqu'il est ralenti. En plus de cette manipulation du vinyle, une modification du volume (augmentation, réduction ou coupure) permet de donner un rythme à cette modulation.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Scratch_(musique)

Serveur

Un serveur informatique est un dispositif informatique matériel ou logiciel qui offre des services, à un ou plusieurs clients (parfois des milliers).

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Serveur_informatique

Shoe-gaze

Le shoegazing, ou shoegaze, est un sous-genre musical du rock alternatif ayant émergé à la fin des années 1980 au Royaume-Uni, lancé par des groupes tels que My Bloody Valentine, Lush, Slowdive, Chapterhouse, et Ride.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Shoegazing

Signal

Un signal est un message codé de façon à pouvoir être communiqué à distance.

Smart cities

L'expression « ville intelligente », traduction de l'anglais *Smart City*, désigne une ville utilisant les technologies de l'information et de la communication (TIC) pour « améliorer » la qualité des services urbains ou encore réduire ses coûts.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Ville_intelligente

Software

Logiciel en français. En informatique, un logiciel est un ensemble de séquences d'instructions interprétables par une machine et d'un jeu de données nécessaires à ces opérations. Le logiciel détermine donc les tâches qui peuvent être effectuées par la machine, ordonne son fonctionnement et lui procure ainsi son utilité fonctionnelle. Les séquences d'instructions appelées programmes ainsi que les données du logiciel sont ordinairement structurées en fichiers. La mise en œuvre des instructions du logiciel est appelée exécution, et la machine est appelée ordinateur ou calculateur.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Logiciel

Son-bruit

Terme qui permet de mettre au même niveau le son et le bruit, souvent séparés pour créer une hiérarchie du son sur le bruit, Luigi Russolo est l'un des premiers artistes à utiliser ce terme pour expliquer ce qui compose la musique qu'il créé.

Sons indéterminés

Ce sont des sons qui ne sont pas déterminés à priori, ni notes, ni fréquences ou bruit, ils ne sont pas écrits à l'avance.

Spatialisation

La spatialisation sonore est l'action de créer l'illusion de la localisation d'un son.

Spectre sonore

Le spectre sonore d'un son est le tableau ou la représentation graphique des partiels qui, s'ajoutant les uns aux autres, permettent de reconstituer ce son.

Un son pur est une vibration périodique de l'air à une certaine fréquence et une certaine amplitude. Tous les sons peuvent se décomposer en une somme de sons purs, qu'on appelle *partiels* de ce son, qu'on dit *complexe* s'il est la somme de plus d'un partiel. Les partiels peuvent avoir des fréquences qui sont des multiples entiers d'une fréquence fondamentale ; on parle alors d'harmoniques, et de spectre harmonique. Les sons musicaux possèdent en général une décomposition spectrale approximativement harmonique ; mais le son d'instruments sonores comme une cloche ou un gong peut souvent se décomposer en partiels inharmoniques. Celui d'instruments de percussion, comme celui de sons naturels comme le bruit des vagues sur la plage ou du vent dans les feuilles, se décomposent en une infinité de partiels donnant un spectre continu.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Spectre_sonore

Speedcore

Le speedcore est un genre musical dérivé de la techno hardcore, directement influencé par la musique gabber, caractérisé par un BPM très rapide et frénétique (220 ou plus) et un thème habituellement agressif. Ce genre marque une certaine référence à la musique industrielle : musique bruitiste, anticonformisme, expérimentations, parfois avec la volonté de ne faire que du bruit et

de choquer les auditeurs ou parfois, au contraire, dans sa forme psychédélique extrêmement travaillée, de faire entrer les auditeurs en transe.
Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Speedcore

Streaming
Le streaming (terme anglais, de stream : « courant », « flux », « flot »), flux, lecture en continu, lecture en transit ou diffusion en mode continu, désigne un principe utilisé principalement pour l'envoi de contenu en « direct » (ou en léger différé).
Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Streaming

Signaux carrés
Un signal carré est une sorte d'onde non–sinusoïdale que l'on rencontre le plus souvent en électronique ou dans le cas du traitement du signal. Un signal carré idéal alternerait régulièrement et instantanément entre deux niveaux.
Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Signal_carr%C3%A9

Synthèse sonore
La synthèse sonore est un ensemble de techniques permettant la génération de signaux sonores. En musique cela peut se faire en essayant de reproduire des instruments de musique existants, mais aussi en inventant de nouvelles sonorités électroniques. L'exemple le plus évident est le synthétiseur, dont l'histoire est fortement corrélée avec celle de la synthèse sonore.
Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Synth%C3%A8se_sonore

Syntonisation

Réaliser une syntonie; accorder deux circuits oscillant sur une même fréquence.

Système d’exploitation

En informatique, un système d'exploitation (souvent appelé OS — de l'anglais *Operating System*) est un ensemble de programmes qui dirige l'utilisation des ressources d'un ordinateur par des logiciels applicatifs. Il reçoit des demandes d'utilisation des ressources de l'ordinateur — ressources de stockage des mémoires (par exemple des accès à la mémoire vive, aux disques durs), ressources de calcul du processeur central, ressources de communication vers des périphériques (pour parfois demander des ressources de calcul au GPU par exemple ou tout autre carte d'extension) ou via le réseau — de la part des logiciels applicatifs. Le système d'exploitation gère les demandes ainsi que les ressources nécessaires, évitant les interférences entre les logiciels.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Syst%C3%A8me_d%27exploitation

Table de mixage

Une table de mixage (ou console de mixage) est un appareil électronique permettant de mixer (mélanger) plusieurs sources de musique ou de tout autre signal audio. Une table de mixage peut être analogique ou numérique, ou comporter des parties analogiques et des parties numériques. Une console peut être une simple surface de contrôle reliée à un mélangeur en salle de machines ou à une station audio numérique.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Table_de_mixage

Télématique

La télématique est un terme qui recouvre les applications associant les télécommunications et l'informatique, apparu en France à l'occasion de la filière technologique qui allait donner vie au Minitel.
Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/T%C3%A9l%C3%A9matique

Temps-réel

En informatique, un système temps réel est une application ou plus généralement un système pour lequel le respect des contraintes temporelles dans l'exécution des traitements est aussi important que le résultat de ces traitements. Ces systèmes sont utilisés pour contrôler des processus physiques en suivant leur évolution au rythme de leur déroulement. En médiologie, le temps réel désigne un échange d'information ou un échange quelconque sans attente, immédiat. Internet, les satellites etc. permettent des échanges « en temps réel ».
source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Temps_r%C3%A9el

Transducteur

Un transducteur est un dispositif convertissant un signal physique en un autre; par exemple un signal lumineux en signal nerveux (vision animale) ou signal électrique (photorécepteur).
Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Transducteur

Transe

État d'exaltation d'une personne qui se sent comme transportée hors d'elle-même et en communion avec un au-delà.

Transmission hertzienne

La transmission hertzienne correspond à la diffusion, par l'intermédiaire d'ondes électromagnétiques, « des signaux de radio, de télévision ou de tout autre signal n'ayant pas besoin d'un support matériel pour être transmis et reçus par une antenne appropriée. » Cela concerne aussi bien les transmission terrestres que celles qui transitent par satellites.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Transmission_hertzienne

Trip hop

Le trip hop est un genre musical ayant émergé au début des années 1990, dans la région de Bristol. Dérivé de la « post »-acid house, le terme est utilisé par la presse spécialisée britannique et les médias pour décrire une variante plus expérimentale du breakbeat inspirée de la soul, du funk et du jazz. Le genre est décrit comme un « choix européen alternatif de la seconde moitié des années '90s », et comme « une façon de mélanger hip-hop et electronica jusqu'à ce que les deux genres soient méconnaissables. »

source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Trip_hop

Timbre

En musique définit la « couleur » propre d'un son.

Ubiquité

L'ubiquité ou l'omniprésence est la capacité d'être présent en tout lieu ou en plusieurs lieux simultanément. Le terme est dérivé du latin « *ubique* » qui signifie « partout ». La notion se rencontre aussi bien dans les domaines de l'informatique, de la biologie, de l'écologie, de la géologie, de la sociologie, et des mathématiques.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Ubiquit%C3%A9

Underground

Underground est un mot anglais signifiant littéralement « sous-terre ». Il peut en particulier désigner : la culture underground ou mouvement underground, la musique underground, c'est-à-dire une culture alternative expérimentale et d'avant-garde, en marge des circuits commerciaux officiels et traditionnels.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Underground

Webradio

Une webradio, ou netradio, est une installation informatique permettant la diffusion radiophonique sur Internet grâce à la technologie de la lecture en continu.

Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Webradio

Wiimote

La télécommande Wii (appellation officielle), également appelée Wii Remote ou plus simplement Wiimote, est un contrôleur de la console de jeux vidéo Wii de Nintendo.

White cube

C’est la référence en art contemporain, le cube blanc ou la salle d’exposition qui normalise la façon de présenter les œuvres, généralement dans une salle vide composée de plusieurs murs blancs.

Work in progress

Work in progress, ou Work in Process, acronyme WIP, est une locution anglaise fréquemment utilisée en français ainsi que dans d'autres langues et qui désigne un travail en cours, non terminé et

ayant requis un investissement. Le terme « chantier en cours » peut être utilisé comme locution française.
Source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Work_in_progress

VI. Index des noms propres

Index des noms propres

Adorno, Theodor W.....244
AMM.....65, 75, 112, 124, 130, 353, 425
Apo331, 4, 5, 6, 110, 111, 143, 152, 154, 160, 161, 162, 167, 168, 186, 187, 204, 206, 208, 210, 211, 213, 220, 226, 232, 235, 248, 249, 251, 259, 271, 286, 287, 307, 309, 316, 354, 355, 395
Apollon.....70
Artaud, Antonin….13, 25, 26, 31, 32, 33, 42, 44, 48, 49, 51, 57, 58
Ashley, Robert.....65
Aube.....88, 412, 466, 467
Auschwitz.....83
*A*yler, Albert.....65
Badiou, Alain,.....269
Bailey, Derek,.....65, 425
Bali.....86
Balibar, Étienne,.....314
Ball, Hugo,.....13, 15, 16, 46, 399
Bandits-mages.....208
Battier, Marc.....39
Beat Generation, la.....19
Beckett, Samuel.....44, 337
Bergson, Henri.....139, 216, 254, 255, 350
Bernard, Claude.....280, 281
Besançon.....35, 36, 39, 55, 340
Besche, Thierry.....7, 302, 303, 428
Bey, Hackim.....226
Bizet, Sébastien.....64, 338
BLANCHOT, Maurice.....306, 307, 414
Blonk, Jaap.....3, 45, 46, 47, 48, 49, 401
BOBILLOT, Jean-Pierre.....20, 23, 338
Bologne.....124
Borbetomagus.....81
bordeaux.....328, 500, 509, 510
Boulez, Pierre.....105, 189, 190, 192, 338, 455
Boulogne Billancourt.....35
Bourges.....206, 208, 490
Branca, Glenn.....81
Brindeau, Serge.....27
Britanniques.....84
*B*rotzmann, Peter.....65
Burroughs, William.....17, 18, 19, 338, 359

Cabaret Voltaire, Le.....3, 15
Cage, John…3, 5, 17, 20, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 65, 71, 77, 81, 86, 88, 94, 113, 130, 133, 138, 141, 145, 192, 196, 202, 212, 242, 246, 255, 256, 322, 323, 338, 339, 340, 341, 343, 346, 353, 356, 363, 409, 417, 495
Calais.....275
capitalisme.....120, 313, 409, 410, 415, 424, 459
Cardiff, Janet.....248
cartésien.....128
Castanet, Pierre Albert.....89, 339, 466
Cauquelin, Anne.....250, 339
CCCC.....88, 466, 467
CDMC (Centre de Documentation de la Musique Contemporaine) 89, 467
Ceuta.....275
Chant, Michael.....133
Château des Ducs de Bretagne.....316
Chaton, Anne-James.....18
Chiragwandi, Zachary.....330
Chopin, Henri 1, 3, 5, 13, 15, 17, 18, 21, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 44, 45, 56, 340, 370, 483
Citizen Band.....205
Coil.....66
Coleman, Ornette.....65
Collectif Océphale.....8, 149
Coltrane, John.....65
Conrad, Tony.....81
Corée nord-sud.....275
Critical Art Ensemble.....321
Current 93.....66
Dada.....3, 15, 16, 113, 175, 399
DAT (Digital Audio Tape).....55, 359
Davila, Thierry.....256
De Certeau, Michel.....1, 44, 45, 90, 91, 92, 352
Deleuze, Gilles.....2, 58, 186, 201, 202, 312, 313, 350
Derrida, Jacques.....186, 240, 270, 303, 305, 350
Descartes, René.....239, 314
Dick, Nicolas.....319, 365, 500, 512, 513, 514, 515
DOIGT DE GALILÉE.....226, 227, 354
Drum&Percussion Madness.....328
Dubuffet, Jean.....67, 90, 337, 341, 417, 467
Dufrêne, François.....13, 15, 20, 23, 348, 370
Dust Breeders.....86, 87, 88, 95, 104, 498
École des Beaux-arts de Tours.....208
école New New-yorkaise.....65

Ellul, Jacques.....222, 223, 224, 350
ERIKM.....112, 354
espace Gantner.....31
Espagne.....164, 275
Étrusques, les.....36
Europe.....89, 120, 124, 466
Feldman, Morton.....65, 342, 471
Ferrari, Luc.....194, 218, 342, 354
festival Angelica.....124
Festival Erratum.....30
Festival Luff.....76, 78
Fluxus.....4, 46, 77, 81, 113, 345, 362, 365, 398, 400
Fontana, Bill.....248
fordisme.....83
Foucault, Michel.....24, 25, 44, 229, 230, 275, 350
Foucher, Michel.....277, 352
Furudate.....88, 466, 468
futuristes.....11, 12, 63, 67, 68, 80, 87, 90, 113, 323, 347, 467
Gallet, Bastien.....246, 342
Gallis, Fabrice.....142
Gaza.....275, 507, 508
Gendreau, Michael.....265
Germain, Hughes.....112
GIASO (Great international Audio Streaming Orchestre)…4, 8, 110, 161, 162, 163, 164, 167, 168, 169, 170
Granier, Benoit.....328
GRM (Groupe de Recherche musicale).....47, 339, 342
Guantánamo.....275
GUATTARI, Félix.....248, 311, 312, 313, 350
Gutton, Jean-P*ierre*.....257, 350, 352
Hafler trio.....81
Haino.....88, 410, 466
Hall, Edward T......228, 350
Hanson, Sten.....29
Haussmann, Raoul.....14, 15, 16, 17, 347
Hegarty, Paul.....6, 80, 81, 82, 94, 342
Heidegger, Martin.....11, 93, 108, 116, 117, 235, 239, 350, 351
Heidsieck, Bernard.....3, 15, 18, 19, 20, 21, 23
Henry, Pierre.....23, 189, 340
Hermant, Laurence.....326
Hijokaïdan.....86, 88, 408, 412
Hiroshima.....83, 84
Hugo, Victor.....35
Husserl, Edmund.....318
Ilios.....7, 71, 96, 97, 164, 421

Japon.....82, 86, 87, 89, 408, 412, 466
Joy, Jérôme 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 161, 354, 398, 404
Joyce, James.....40, 44
Junko.....3, 7, 50, 51, 52, 405, 407
Kahn, Douglas.....108, 164, 343, 349
Kant, Emmanuel.....314
Kittler, Friedrich.....78, 418
Klein, Yves.....89, 466
Kurdes, Les.....284
La Monte Young.....9, 138, 265
Labelle, Brandon.....12, 339, 342, 344, 348
Labomédia, association.....208
Lapalu, Sophie.....187, 344
Lausanne.....72, 76, 78
Le Breton, David.....34, 352
Le Syndicat.....66, 81, 482, 503
Leimgruber, Urs.....112
Lemaître, Maurice.....70
Levinas, Emmanuel.....315
Lilas des Gnawas.....52
Linux.....172, 180, 205, 363
Locke, John.....314
Locus Sonus.....256
Lopez, Francisco.....58, 456
Lucier, Alvin.....246, 265
Lussac, Olivier.....1, 2, 4, 323, 345
Maoïstes.....131
Marconi, Guglielmo.....195
Maroc.....52, 275
Marx, Karl.....120, 131, 133, 134, 351
marxiste.....120
Masonna.....81, 88, 412, 466, 468
Matta-Clark, Gordon.....187, 232, 355
MC LUHAN Marshall,.....98, 106, 107, 345
Mellila.....275
Merleau-Ponty, Maurice,.....92, 253, 257, 351, 450
Merzbow....71, 81, 83, 84, 86, 88, 89, 90, 408, 410, 412, 417, 420, 421, 425, 426, 465, 466, 467, 500
Meschonnic, Henri.....36, 38, 352
Messiaen, Olivier.....73, 457
Mexique.....275, 284
Milon, Alain.....48, 49, 51, 351
MIMEO (Music In Movement Electronic Orchestra).....4, 110, 112, 124, 125, 126, 128

Minard, Robin.....246
Montessuis, Joachim.....3, 7, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 162, 354, 426, 481, 483, 494
Moore, Andy.....18
Mouret, Jean-louis.....20
Multicast Art Plateform (MaP).....316, 429, 440
*M*usica eletronica Viva.....65
Nantes.....257
Neubauten.....111, 337
Neuhaus, Max.....9, 86, 246, 248, 255, 256, 265, 408
Niblock, Phill.....153, 154, 346, 354
Nicolai, Carsten.....18
Niemeyer, Oscar.....124
Nihilist Spam Band.....81
Noetinger, Jérome.....112
Non.....81
Nurse with Wound.....66, 81
Nyman, Michael.....12, 346
Ocephale.....112, 128, 354
Oliveros, Pauline.....265
ONsemble.....154
Orchestre d'Harmonie.....116
Orchestre des Pays de la Loire (OPL).....121
Orgone.....328
Orléans.....208
Osaka.....86, 407, 408
Ottavi, Julien.....1, 2, 112, 141, 151, 154, 162, 164, 184, 210, 235, 248, 271, 454, 487, 508
Palestine.....284
Perrot, Romain.....7, 75, 76, 77, 98, 423, 489
Pickett, Jenny.....2, 154, 162, 248, 271, 329, 508
Plateforme intermédia.....154, 162, 259, 268, 276, 290
PME (petite, moyene entreprise).....288
poésie sonore1, 2, 3, 5, 6, 7, 11, 13, 16, 17, 18, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 42, 45, 46, 49, 55, 56, 57, 301, 305, 306, 313, 340, 370
Pro Tools.....55
Proxima Centauri.....328
pygmées.....95, 100
Québec.....284, 478
R.T.F. (radio télévision Français).....28, 29
Rayna.....138
Razac, Olivier.....274, 275, 351
Rebelo, Pedro.....265
réchauffement climatique, le.....83, 329

Respighi, Ottorino.....119
Robert, Martial.....119
Rowe, Keith.....7, 8, 124, 126, 131, 132, 133, 397
Russolo, Luigi……12, 62, 63, 64, 65, 68, 69, 70, 71, 80, 81, 87, 88, 101, 107, 189, 191, 242, 243, 246, 347, 373, 417, 515
Saint-Pétersbourg.....86
San Sebastian, Espagne.....164
*S*anders, Pharoah.....65
Sarpa, Rafael.....94
Satie, Erik.....214, 231, 241, 242, 243, 246, 367
Saussure, Ferdinand de.....74, 313, 458
Schaeffer, Pierre……20, 28, 29, 68, 69, 70, 71, 75, 80, 90, 94, 114, 138, 184, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 199, 214, 215, 238, 242, 246, 276, 339, 347, 363, 367, 368, 495
Schendick, Peter.....39
Schwitt, Chère.....17
Schwitters, Kurt.....16, 17, 46, 347, 402
Scratch Orchestra…4, 7, 8, 65, 110, 112, 124, 125, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 142, 156, 354, 397, 398, 399
Service de la Recherche à Paris.....238
Simonini, Massimo.....124
soirées DADA, les.....16
Soixante étages.....112
SOLOMOS, Makis Schaeffer.....69, 70
sonic youth.....67, 90, 354, 467, 512
SPONTANEOUS MUSIC ENSEMBLE.....65, 112, 128, 354
Stockhausen, Karlheinz 80, 130, 133, 138, 246, 302, 348, 363, 432
*S*un Ra.....65
Survival Research Laboratories.....81
syriens.....284
Takayanagi, Masayuki.....86, 408
TANAKA Atau.....2, 326
Tascam.....55
TELETOPA.....128
Tesla, Nikola.....195
Thatchérien.....84
Thoreau, Henry David.....39, 44
throbbing gristle.....66, 368, 410
TODOROV, Tzvetan.....301
Toeplitz, Kasper T.. 67, 72, 73, 75, 79, 88, 100, 101, 141, 304, 305, 453, 489
Tokyo.....77, 86, 408
Tomatis, Alfred.....237, 239, 352
Tone, Yasunao.....7, 77, 78, 79, 88, 348, 418
Tsunoda, Toshiya.....246

Tudor, David.....65, 71, 75, 138, 139, 169, 197, 210, 361, 443
Turing, Alan.....14, 154
USA (Etats Unis).....88, 89, 275, 466
van der Heide, Edwin.....265
Varèse, Edgard..23, 66, 71, 80, 102, 119, 138, 189, 191, 192, 193, 454
Villeglé, Jacques.....13, 15, 348, 370
Vito Hannibal Acconci Studio.....337
Vivenza.....66, 68, 71, 81, 88, 481, 492, 503, 506
Voegelin, Salomé.....6, 83, 84, 85, 94, 348
Vomir.....7, 75, 76, 78, 98, 364, 423, 489, 494, 503, 513
Watson, Chris.....194, 443
Wehowsky, Ralf.....141, 220, 221, 354
Wikipédia.....80, 81, 480
Wittgenstein, Ludwig.....136, 137, 352
Wolff, Christian.....65
Wollscheid, Achim.....164, 248
Xenakis, Iannis.....71, 80, 296, 302, 340, 353, 432
Xenakisienne.....296
Yoshihide, Otomo.....81
Zanési, Christian.....67, 90, 467
Zazeela, Marian.....138
ZET (la zone d’essai temporaire).....225

VII. Index des œuvres

Index des Oeuvres

4'33''.....257
AMAS.....101, 473
Bilanz der Feierlichkeit.....15
BOT.....5, 249-253
CIA (Cellule d'Intervention d'Apo33).....233
Corde du diable.....274, 276
Ctnéocène.....330
Das wohltemperierte Klavier.....239
Déserts.....120
Dispositif Radiophonique Mobile.....233
Disseminate.....155, 355
Draft Constitution.....135
Dream House.....139
Empty Words.....3, 40-43, 339
Finnegans wake.....41
Flexible Response.....249
Fluxbox.....214, 216
Grand bruit.....68, 91, 475
Great Learning.....136, 355
Introduction à la médecine générale.....281
Ionisation.....193
Les fontaines de Rome.....120
LISTEN.....257
Münster Walk.....249
Mureau.....40
Nierica.....60
P puissance B.....19
Pèse-nerfs.....26
PicNic.....4, 142-145, 147-150, 162
Pin.....16, 508
PIN.....17, 348, 495
Poème électronique.....194
Poulpe.....1, 4, 5, 185, 205-215, 218, 223-226, 228, 230-235, 300
Presque rien.....219, 355
Quand le sonore cherche noise.....90, 340, 474
Raccorps.....213
Radio Anarchitecture.....233, 234
SETI.....336
Sound Island.....249
Symphonie Monoton.....90, 474

Symphonies de bruits.....63
Times Square.....249
To Two Tea Roses.....155
Tout est bruit pour qui a peur.....90, 340, 474
Tractatus logico-Philosophicus.....137, 353
Tractatus Logico-Philosophicus.....136
Treatise.....115, 130, 150, 340, 354, 355
TREATISE.....136-138
Ursonate.....16, 410
Vision Machine.....113
à la limite de la matière.....5, 260-262, 283, 294

VIII. Annexe I

Entretiens d’artistes

1.1. Entretien avec Keith Rowe à propos du Scratch Orchestra.

Suite à une discussion sur l'histoire du Scratch Orchestra et la façon dont certains utilisent cet héritage, nous avons demandé à Keith Rowe, ce qu'il en était de la mort de la Scratch Music, de la disparition de l'orchestre et de l'influence que celui-ci peut avoir aujourd'hui.

Could you explain how and when the scratch died ?

the Scratch Orchestra hit the Rowe, Cardew, Tilbury iceberg in the early seventies, the iceberg was the question "for whom ?.. for whom do we make music ? what are our responsibilities? in who's interest shall we make music?
The iceberg asked these questions overly dogmatic, clumsy, and without skill.
Why do I talk about an iceberg ? it's the possibility of the "Titanic effect" it's entirely possible that we might not have remembered the Titanic if it had not struck that iceberg with the appalling loss of life, would it have become just a name among a long list of transatlantic ocean liners, the Titanic became mythical because of hitting the iceberg. what might have become of the Scratch Orchestra if it had not hit its iceberg ? would it have released recordings, drifted into the nineteen eighties, and beyond, to become a part of the musical establishment, and gentrified, becoming the official musical opposition, but, having the iceberg shorten its life, it became mythical, inspirational, open to interpretation.

Why people today are trying to bring back the scratch orchestra and why is it in constraction with the original idea that was develop ?

I think for the first few years being in the Scratch Orchestra was an fantastic experience, the energy, level of creativity, the sheer range of those involved was incredible ranging from the leading composers of the day through to street cleaners and store detectives, virtuosic instrumentalist to non musicians, all involved at an instant, resulting in the most radical cultural movement. Of course swimming in this river of creativity was wonderful, who can wonder why people would challenge its existence, which would threaten its demise, A child of its time, was the Orchestra. full of contradictions, opposing points of view, a scattering of people without an agreed focus on where it was heading. After a prolonged struggle the Orchestra ceased to exist, Given the joy and contentment experienced in those days, it's not a surprise that some (or many) wanted some aspects of the Scratch Orchestra might continue, the danger of course would be a sanitation, gentrification, and cleaning up of the unruly, perhaps it becomes a romantic restaging of something that had passed away, we see this in the jazz world, where opportunist band members continue under the banner of their dead band leaders.
A further danger is along the lines of what happened to the Fluxus movement, where it becomes, a part of the art market, along with its corrupt practices.

could tell us why would be the continuation of the ideas proposed in thr Scratch Orchestra ?

The inspirational aspect of the Scratch is alive, along with its collective spirit of coming together to produce (whatever) without regard to hierarchies, a fluid way of working, alas! this way of working will always unravel, fall apart, die and be reborn, in a different place and at a different time.

The Scratch Orchestra RIP,
long live the Scratch Orchestra!

1.2. Entretien avec Jaap Blonk

Could you explain your relation to the history of sound poetry, how do you see the continuity between your work and the historical avant-garde ?

I first encountered sound poems in 1977 in a workshop about reciting poetry, where next to straight poetry we also got offered some experimental poems, among which was Hugo Ball's "Seepferdchen und Flugfische". I instantly took a liking to this little sound poem, memorized it and performed it in the final presentation of the workshop.

I felt I had found a huge 'no man's land' between music and literature, where there were many new possibilities because of the freedom: there were no rules, you could make up the rules yourself.
I feel indeed there is a continuity between the historical avant-garde and my work, all the way from Dada, Futurism and Contructivism through Surrealism, Lettrism, Concrete Poetry, the tape-recorded sound poetry after 1945, Fluxus, and the North American 'Text-Sound' movement.

But for me there has always, from the beginning, been another strong component: the free improvisation. In the 1970s I was also playing saxophone and much attracted to Free Jazz. In 1984 I discovered that vocal improvisation was much more natural for me than trying to do it on an instrument.

So, unlike most sound poets, especially the earlier ones, I consider improvisation a vital part of my work.

How did you start to work with computer and electronics ? how did you mix your voice with those new technologies ? How did it change your voice practice ?

Before working with the computer, in the early 1990s I started to work with some effect units and a simple hardware sampler. That way I discovered how radically you can change the voice sound, and how exactly repeatable sounds become when sampled.

It was not until the late 1990s that I started using a laptop computer. The first software I used was the LiSa live sampling program by STEIM in Amsterdam. This is keyboard-based and worked very natural for me as I'm a trained (though mostly self-taught) music composer. Soon after that came MaxMSP, and then algorithmic composition environments like AC Toolbox and athenaCL.
As a way of mixing my voice with digital technology, I often find it more rewarding to use samples of my voice that have been recorded in very good quality with studio microphones, than recording my voice in a live performance and then processing it. The latter often results in lower sound quality due to mediocre microphones and crosstalk.

Working with recordings of my voice in a studio situation certainly had an influence on my vocal practice. I became more interested in slower and gradual changes of timbre, as you can create by slowly turning a knob or pushing a fader.

Also, my background in mathematics became more important to me after a long hiatus (I quit university in 1977), even in live performance.

Could you explain how do you use the computer to transform your voice ? do you write you own program or do you use some already written ? what is the relation between the way you work with the voice and your score for voice ?

I do not so much transform my voice, I compose with my voice sounds. Obviously they then also get transformed by that, but transformation is not the primary objective.
In addition to the software mentioned above, I use SuperCollider sometimes, also Processing (sending data from visual animations to Max). Then, I have many small data-generating programs written in C++ and Mathematica.
At an early stage, I started using the International Phonetic Alphabet (IPA) as a notation system for vocal sounds, have been adding symbols to it and am still doing that. BLIPAX (BLonk's IPA eXtended) will always be a work in progress.
Early work with the IPA includes my Phonetic Etudes as recorded on de CDs "Flux de Bouche" and "Vocalor". An example of recent work is the suite "Vibrant Islands".
A different type of score works with graphics and instructions. Just one recent example: the "Triangle Stories".
All of these have in common that they give me a great deal of freedom when I perform them.
And some pieces are written very quickly and spontaneously, others require a lot of research and contemplation.

How did you start sound poetry ? what does it represent for you ?

For my beginnings in sound poetry, see my answer to the first question. I have to add: my first important public performances as a vocalist were with Kurt Schwitters' Ursonate, which I memorized in the early 1980s and presented in many different surroundings, from punk-rock clubs to classical concert halls and everything in between, including street performances.
About what it represents for me: I must say, as a vocalist I do not see a clear distinction between sound poetry and its neighbours music and (semantic) literature. This is part of the great freedom I mentioned above. I work with musical principles if I want to, from such classical recipes as fugue, sonata or jazz song form to more recent ones like dodecaphony, aleatoric procedures or microtonal composition. I also work with poetic forms, from classical ones such as sonnet and alexandrian quatrain to Oulipo-inspired structures. I love to use mathematical sequences and other ideas from that field as well. This works because I am sure I can 'blow life' into these forms and bend them very freely, either on stage or in the recording studio.

Is there a difference, for you, between singing, shouting and the general practice of sound poetry ?

To my opinion 'singing' in a contemporary sense should include all the possible voice sounds. Every conventionally accepted form of 'singing' is very limited, from belcanto to jazz singing to heavy metal to beat-boxing to contemporary classical vocal practice, they

each in their own way shut out at least 90% of the potential of the human voice, and therefore can never really represent the full human life, as good sound poetry can.
I would not use the term ’shouting’ in my own practice. Probably some of the things I do would be called ’shouting’ by some people, but in my perception there are much finer degrees of distinction even between the very loudest sounds I can produce.
It remains important that the general practice of sounds poetry includes elements related to both language and music. Playing with and manipulating semantics and syntax of languages (existing or invented) is a vital part of it, as well as the use of more abstract voice sounds, which is closer to music.

What represent shouting in your musical and sound poetry practice ? What do you think about the main ideas on shout which said that it represent an emotional state or express a frustration, a fear or violence? how do you think the essence of shouting ?

As said above, ‘shouting’ does not figure in my practice.
In my performances, the emotion I feel is the joy of making sound. I guess that makes me more a musician than an actor. I do not feel frustration, fear, violence etcera when I perform. My concentration totally goes towards the intensification of all the different sound qualities I can produce. Only then, to my opinion, a performance can generate strong, genuine, authentic emotions and feelings in an audience.
A performer who feels these emotions herself/himself while performing on stage generates just embarrassment in me as a spectator, nothing more. I then just leave as soon as I can.

Could you explain us more in details what's, for you, the relation between voice, body and the machine ? How those elements change the way you perform or create new pieces, or even interpret old ones ?

At an early stage I worked with several theatre directors who made me do actions and create expressions that served to bring across a theatrical story line, and had nothing to do with sound. I quickly discovered that was not for me. Over the years I have pared down my gestures and facial expressions to those that are necessary to produce the sounds, or that come naturally with them. I feel this has purified my art and brought it to a much more naturally communicative level.
Certainly machine sounds, traffic sounds and the like have inspired me, and also the working of machines. Many of my sounds I discovered by consciously exploring the 'mechanics' of the mouth and the body. Transitions between a machine-like functioning and a more fluent, organic way are a feature of my performances, both in presenting old repertoire and in my own work.

1.3. Entretien avec Junko

This article will help you.
http://www.attnmagazine.co.uk/features/8489

Could you explain how did you start to use only shouting in your music ?

I had to do without idea when I joined to play shyunoh kaidan 1982.
And It was the best idea to play with noise performers.

What does represent shout and saturation in your work ?

I do not think so much.I try to do my best for the situation.

Is amplification very important in your practice ? Could you perform the same way without a PA ? or both shouting and amplification are part of the same instrument ?

I do not care about PA and Amplification.
I can try to play acoustic live by chance.

JUNKO @ Iladalen kirke Oslo 5/ 10/ 2011
http://www.youtube.com/watch?v=cd8bvXGAD6Y

I had a chance to join vent des forets with Thomas tilly 2015.
http://ventdesforets.org/oeuvre/2448/

How do you see the relation between noise music and your voice practice ?

I hope fantastic collaboration with my voice and I feel noise music will be the best
relation.

How will you name your voice practice : shout, singing, sound poetry or a bit of everything ? Or even something else ? If you have a explain to someone that don't really know your work, how will you explain your approach of the voice ?

Nothing special to explain.My voice will be out of ordinary talk

Is your singing/shout represent more than an emotional state ? What is you relation to this specific type of sound ?

I do not have basic theory.
I just try to do my duty…..

I'm intrigued by the setup of your upcoming solo shows at Tusk Festival. I understand that they're going to be limited to 10 people per performance. Are you able to share any details on what attendees can expect ?
I have a chance to play for several audience sometimes. I believe that the audience can enjoy something in the limited space and time.
I first saw you perform at Multiple Tap earlier this year. I've been listening to extreme music for many years, and yet your voice is one

of the most excruciating sounds I've ever heard. Is it part of your intention to make your audience agonised and uncomfortable ?
Thank you for your coming to Multiple Tap event at Cafe Oto 2014. I always do my best but I can understand about uncomfortable for several audience. It is true my voice makes people unhappy and uncomfortable. I always never announce about my performance. I wish the most enthusiastic audience can choose the event by Internet information. You can listen Junko solo at Multiple Tap, Cafe Oto, London 2014.
Perhaps the reason I find your voice so intense is that it occupies the same frequency range as a lot of typically disturbing sounds: fingernails on a blackboard, children screaming in terror. Is this deliberate ? Are there any particular sounds that you are trying to emulate ?
I always play naturally by my self. It means I'm out of fine music. I think noise means troublesome and irritating sometimes. It reaches a consensus on a matter. And I'm happy for the noise scene. I feel I'm really lucky to my surroundings.
When did you start using your voice like this ? On Youtube, I've found videos going all the way back to 1987!
I remember I play in SHYUNOH KAIDAN first at osaka 1982. I do not remember about my voice like this, but you can listen again here.
What first inspired you to use your voice in this way ?
I think that HIJOKAIDAN makes my voice in this way by nature. It was really easy idea for me like a happening.
Is it difficult to sustain the same style over long periods of time ? Do you have to train your voice in order to do this ?
I do not try to train! Please remember my sound check is a few minutes enough.
I can play really natural and free with HIJOKAIDAN.

I thougt that I could grow up with HIJOKAIDAN.

As well as working in Hijokaidan, you've collaborated with many other musicians (Kylie Minoise, Rudolf Eb.er). How does your approach vary depending on who you are collaborating with ?

I'm not active to make a plan about concerts and recordings in fact. Nowadays I can play with gorgeous ,magnificent, heartbreaking artists. I'd like to say really thank you for Michel Henritzi, Mattin, Kylie Minoise, Rudolf Eb.er, Sutcliffe Jugend,Yves Botz and so on.

They asked me about collaboration directly. Specially Kou Katsuyoshi manages Multiple Tap and he asks me fantastic collaboration. I'm looking forward to playing with unbelievable artists soon.

1.4. Entretien avec DUSTBREEDERS

Qu’est ce que le noise pour vous ? Comment pensez-vous la différence entre le genre noise, la pratique noise elle-même et le noise/bruit comme type de son ?

La musique noise est un courant historique qui apparaît au Japon à la fin des années 70 avec des groupes comme Merzbow à Tokyo et Hijokaïdan à Osaka. Pour autant elle dépasse de beaucoup ce cadre géographique et historique, on peut entendre des musiques qu'on pourrait définir comme telles à travers l'Histoire , je pense aux concerts de sirènes d'usines à Saint-Petersbourg en 1917, aux compositions pour feedback de Max Neuhaus, aux improvisations de Masayuki Takayanagi, etc. Mais pour répondre à la question des genres ça renvoie à la scène bruitiste japonaise. On a plus parlé de musique industrielle pour ces pratiques en occident, peut-être parce qu'on voulait mettre l'accent sur le contenu politique. Le bruit existe depuis les origines dans la musique, que ça soit dans la musique de gamelan, la musique de biwa … il suffit de relire les commentaires et la perception des musiques non-occidentales des musicologues du début du XXeme siècle pour s'en rendre compte. Comme nous l'a montré John Cage avec « Silence » tout peut-être bruit ou musique, c'est notre façon individuelle et sociale d'écouter un son qui nous le fait entendre comme bruit ou musique.

Comment définissez vous votre pratique à travers le prisme du son-bruit ?

Je ne la définis pas, c'est juste une forme d'attirance pour le bruit, ce qu'il permet et engage. Je ne réfléchis pas ma musique dans ces termes, dans cette opposition entre bruit/musique. Je ne pense plus que cela soit pertinent aujourd'hui.

Pensez-vous que le noise est seulement lié à la musique ? Y at-il aussi des relations au monde, à l'univers ou à l'autre ?

Non bien sur, si on part de l'idée que le bruit est une saturation de l'espace sonore, une masse indistincte de sons alors toute la sphère médiatique est une immense accumulation de bruits visuels, sonores, sociaux … donc du bruit, de la noise. Ce qui pose la question de son contenu politique.

Que pensez-vous de la relation, que certains établissent entre le bruit et le capitalisme ? Cette idée que le bruit/noise peut-être un objet politique qui puisse transformer ou déranger le système capitaliste. Pouvez-vous expliquer votre relation avec cette position dans votre pratiques ? Y a t-il des liens selon vous ?

Le bruit est à mon sens plutôt « le bruit » du capitalisme que sa critique. Il est totalement intégré à notre façon de vivre. Cette pratique sonore a perdu pour partie son pouvoir de « nuisance » et de « critique ». Il y a une certaine jouissance masochiste ou tout au moins dionysiaque dans les concerts de noise. Le public me semble souvent plus dans une fascination pour la violence auditive à laquelle il assiste et les groupes dans une « performance » narcissique. C'est souvent un véhicule vide de sens (dans une acceptation philosophique comme on peut l'entendre chez keiji

haino, merzbow ou throbbing gristle). Le silence me semble beaucoup plus inquiétant et critique. J'aimais bien ce livre de Pascal Quignard « La Haine de la Musique » qui dénonçait tout ca. La noise est un composant de la société du spectacle. Reste que cette forme musicale permettait une expression spontanée qui dépassait la question de la technique instrumentale et pouvait conduire à une certaine transe, ce qui est peut-être toujours vrai.

Quel type de noise/bruit-sons utilisez vous ? Comment les créez-vous et quelles sont vos outils, instruments ou dispositifs ? Comment utilisez-vous votre set up pour composer ou improviser avec ces sons-bruits ?

Le feedback. A un moment nous utilisions essentiellement des mange-disques connectés à des amplis guitare et quelques pédales d'effets pour faire notre « boucan » libérateur, tout au moins pour nous-mêmes. Depuis quelques temps nous sommes revenus aux guitares avec ces mêmes distorsions, saturations, feedbacks. La gestuelle est assez semblable, en relation avec le principe de feedback. On ne compose rien, on est totalement dans l'improvisation et le feeling avec l'espace où on se produit. La seule règle qu'on se donne s'est d'être libre.

Quel est votre relation à la composition et à l’improvisation ? Quelles sont les liens entre votre pratique de composition et/ou d’improvisation et la structure interne d’un son-noise et comment l’organisez-vous ?

Comme dit précédemment nous sommes dans une pratique totalement free, nous ne composons ni n'organisons absolument

rien dans nos sets. L'idée est de jouer le plus fort possible sans se poser de questions techniques, compositionnelles et de suivre le son lui-même. On a une fascination pour le feedback et au-delà pour le « bruit » si on considère un bruit comme un son fort, saturé, abstrait, dérangeant. On se laisse immerger, déborder par notre son. On est plus dans une approche de la performance que musicale, à la recherche de l'extase comme dans les musiques psychédéliques ou le free-jazz.

Comment utilisez-vous l'amplification ? Quel sont les volumes auxquels vous aimez jouer ? Que cherchez vous dans ces volumes, quelles sont les liens avec votre façon de composer ou d'improviser ? Quelles sont vos relations avec la saturation et de quelle façon jouez-vous avec ce phénomène ou ce rapport à la qualité du son ?

On a souvent eu des problèmes avec les sonorisateurs pour pouvoir jouer au volume qui nous semble nécessaire pour avoir notre son. On aime jouer très fort, mais ça reste relatif en fonction des salles où on joue. Jouer fort c'est ressentir le son physiquement, ce qui est une condition à la transe comme pour la musique techno ou psychédélique. C'est le son qui nous appelle, nous emmène dans l'inconnu, l'inouï, l'extase. Dans les saturations il y a beaucoup de choses qui se passent qu'on ne contrôle pas vraiment, des fantômes harmoniques, des trucs magiques qui apparaissent. C'est ce qui nous plait ces rencontres avec le hasard et ses propres beautés.

Plusieurs universitaires définissent, ces temps-ci, la musique noise à travers le "japanoise" et notamment, ce qu'ils pensent être l'acteur principal du genre, Merzbow,

que pensez-vous de cette position ou de cette façon de définir le courant noise ou la façon de faire du noise ? Quel est votre position par rapport à cette façon de définir l'histoire du bruit et de la noise musique ?

Je suis assez d'accord si on regarde ça d'un point de vue historique, après on ne peut pas ne pas voir que ce genre a muté, s'est développé en dehors du Japon. Pour autant il me semble très réducteur de mettre Merzbow en avant, quid de Hanatarash, Hijokaïdan, K2, MSBR, Aube, Incapacitants, Nord, Masonna … ? L'Histoire est souvent une lecture qui a ses propres a priori, ses orientations esthétiques ou politiques qui dicteront un ensemble de choix, de catégories et d'affirmations.

Comment voyez vous le développement de cette musique dans le futur ? Quelle est votre vision de cette pratique dans les années à venir ?

Difficile à dire, la musique « noise » est devenue un genre musical comme les autres qui participe de cette culture de l'extrême qui est la nôtre depuis quelques temps : metal, rap harcore, noisy pop, doom, pornographie, mangas, émissions TV trash, y compris dans le langage commun, on pourrait continuer l'énumération. Il y aura toujours des artistes qui seront « borderline », quand on voit que le nihilism spasm band est toujours actif c'est encourageant. Wait and see.

1.5. Entretien avec Christof Migone

Qu’est ce que le noise pour vous ? Comment pensez-vous la différence entre le genre noise, la pratique noise elle-même et le noise/bruit comme type de son ?

Je dirais que pour moi c'est le son dans son sens neutre (c'est à dire le plus ouvert, 'neutre' un peu selon Barthes et Blanchot). Les catégories de genre sont utiles au niveau de décrire des pratiques de manières rapides, mais elles sont toujours réductives et donc imparfaites. Dans un tout autre registre, la scène noise est souvent dominé par des hommes, bien plus que dans d'autres genre (bon, il y a le métal aussi...), cette lacune est difficile à remédier, mais il le faut absolument.

Comment définissez vous votre pratique à travers le prisme du son-bruit ?

Ma pratique est ambidextre. Ceci-dit, si on comprend 'bruit' comme prédilection, ou comme notion subjective en opposition (ou au moins en distinction) avec le son voulu, ou la musique composée, donc oui, le bruit est cet élément qui est hors de notre contrôle, qui s'en fout de notre vouloir, qui s'impose grâce à sa capacité sans bornes de résister. Pour revenir à ma pratique en tant que telle, d'une manière implicite je concevais le noise comme étant l'élément qui s'insère dans mes oeuvres de son propre gré... en même temps je ne veut pas trop mystifier la chose non plus. Je n'ai aucune éducation musicale, donc ma démarche dans son sens la plus essentielle ne fais pas de distinction entre son-musique-noise, je

travaille la matière sonore tout simplement. Je fais confiance à mes oreilles (je sais que c'est une déclaration assez naïve..).

Pensez-vous que le noise est seulement lié à la musique ? Y a t-il aussi des relations au monde, à l'univers ou à l'autre ?

Michel Serres travaille le noise dans plusieurs de ses écrits de manière étymologique, métaphorique, ainsi que métaphysique. En bref, il voit un lien avec le chaos, la turbulence, l'intermittence.... et le son. Donc le sonore n'est qu'un des domaines du noise.

Que pensez-vous de la relation, que certains établissent entre le bruit et le capitalisme ? Cette idée que le bruit/noise peut-être un objet politique qui puisse transformer ou déranger le système capitaliste. Pouvez-vous expliquer votre relation avec cette position dans votre pratiques ? Y a t-il des liens selon vous ?

Je n'ai pas vraiment travaillée sur ce genre de liens d'une manière explicite. Je ne vais pas non plus m'avancer sur la capacité de dérangement d'un système global qu'aurait une démarche artistique. Mon côté utopique l'espère bien, mais je n'ai aucune attente. Je préfère faire même si c'est dans le vide que d'attendre. De toutes façons le capitalisme s'écroulera bientôt de son propre poids et absurdité (bien qu'il soit d'une tenacité assez redoutable).

Quel type de noise/bruit-son utilisez-vous ? Comment les créez-vous et quels sont vos outils, instruments ou

dispositifs ? Comment utilisez vous votre set up pour composer ou improviser avec ces sons-bruits ?

En live j'utilise surtout des micros contacts sur des moteurs de machines ou d'autres objets et surfaces. En studio, c'est surtout Protools (avec plug-ins Waves), dès ses débuts (donc même avec son prédécesseur Sound Designer). Parfois Soundhack et même Audacity. Comme source, j'ai tendance à priviliger les sons du corps, les sons proximales, haptiques, intérieurs, minuscules. « Sonorement », j'écris en Majuscules assez rarement, bien que la série de performances Hit Parade (documentation sur mon site, et titrée Greatest Hits dans son mode publication) est une exception récente et importante — sauf que le geste de base de cette performance (cogner 1000 fois un micro au sol) retient une dimension intime et modeste même dans sa violence.

Quel est votre relation à la composition et à l'improvisation ? Quelles sont les liens entre votre pratique de composition et/ou d'improvisation et la structure interne d'un son-noise et comment l'organisez-vous ?

Je fais les deux. Et chacun des deux apparaît dans l'autre. 'Conduction' comme disait Butch Morris (bien que le mot n'est pas le porte-manteau des deux autres). De plus en plus je ne vois pas vraiment de différences entres les deux, surtout au milieu. Dans les extrêmes des deux, il se peut qu'on trouve un quasiment sans le parasitage (ou l'influence) de l'autre. Mais même dans ces cas il suffit de gratter un petit peu pour trouver un dans l'autre.

Comment utilisez-vous l’amplification ? Quel sont les volumes auxquels vous aimez jouer ? Que cherchez vous dans ces volumes, quels sont les liens avec votre façon de composer ou d’improviser ? Quelles sont vos relations avec la saturation et de quelle façon jouez-vous avec ce phénomène ou ce rapport à la qualité du son ?

Un volume fort qui agresse ne m'intéresse pas spécialement. Surtout quand il s'agit d'une intention de choquer ou juste pour manifester un geste de pouvoir. C'est du proto-fascisme. Je suis plus dans les contrastes d'amplifications et des volumes. Les mouvements qui peuvent être générés à travers la maîtrise (provisoire) de ces paramètres. Traduction en mode spatiale : je préfère travailler avec les coins, les escaliers, les placards plus que les murs.

Plusieurs universitaires définissent, ces temps-ci, la musique noise à travers le “japanoise” et notamment, ce qu’ils pensent être l’acteur principal du genre, Merzbow, que pensez-vous de cette position ou de cette façon de définir le courant noise ou la façon de faire du noise ? Quel est votre position par rapport à cette façon de définir l’histoire du bruit et de la noise musique ?

Et Russolo ? Et Cage ? Et Dubuffet ? Bref, des définitions qui se basent sur un seul point d'origine n'ont pas trop d'intérêt—ils sont pleins de trous. Bon, c'est vrai que tu ne parles pas vraiment de point d'origine. Ceci dit, je suis universitaire moi-même et je me bats constamment contre l'entonnoir des définitions, à tous les

niveaux... à moins que leurs dimensions provisoires soient assumé de manière explicite.

Comment voyez vous le développement de cette musique dans le futur ? Quelle est votre vision de cette pratique dans les années à venir ?

Une chose à la fois. Du pas par pas. Les possibilités techniques sont sans fin. Ce qu'il faut donc c'est du discernement, de la profondeur dans le concept ou la thématique ou une approche inusitée avec la matière sonore ou avec la méthode de diffusion.

1.6. Entretien avec Yasunao Tone

What is noise music for you ? What do you consider the difference between the genre Noise, the practice itself and noise as a type of sound ?

I don’t care the genre nor noise music. My concern is if I work on sound it should be outside music, which is specifically based on Western tonal system. Which is, according to late Friedrich Kittler, the Western tonal system is a subsystem of Alphabet that had been only device that was able to store time before mechanical device such as gramophone. So, if you work on outside of the Western tonal system you have to work with something like Kanji, the Chinese characters, that’s which I have been working for my sound sources.

How do you define your practice in relation to sound as noise and as a genre ?

Noise by definition in communication theory is something an excess If you intentionally using noise it’s not excess any more. If you are concern with genre your work is not excess either.

Some musicians have established links between noise and capitalism. This idea that noise could be a political object that could transform or disturb the capitalist system. Can you explain your relationship to these ideas within your own practice ?

Capitalism doesn’t care noise since it produces lots of noises. If you really think about transform the capitalist system you need direct actions of real politics. If you want to merely disturb the capitalist system just talk loudly about it.

What types of noise do you use ? How do you generate them and what are your main instruments, tools or devices ? Do you use electronics, acoustic instruments or computers or all of those ? How do you develop your set your set up in order to produce such sound-noise ?

I don’t care what type of sound I use because it’s only a result. I generate sound by using Kanji as source, then I have various methods to generate sound, for instances I use Chinese poems and their visual etymology of Kanji as sources and sometimes I use images to make film and projecting on screen with light sensors connected to various oscillators. The other times I digitize it and get histograms make it much longer form to be listenable lengths. Also, I ask my engineer friends to write applications for sounds I have already made from aforementioned for live performances.

What is your relation to composition and improvisation ? How do you use the inner structure of the sound-noises you make and how do you organise those ?

I have no such a things as inner structure. I have solid and rigorous outer structures that make sounds logically generate but without my knowing it.

How do you use amplification ? Which volumes do you like to play at ? What are you looking for in those volumes and how do you use them in your composition/improvisation ? What is your relation to saturation and how do you play/compose with it ?

It depends on the PA and size of the room you perform. My sound work seem to be require itself certain sound levels, which require softest sounds as clear as possible and as loud as possible at the same time.

Many academics frequently define noise music through the "japanoise" and the rise of Merzbow as the main character of the genre, what do you think of this position ? What is your position towards this way the history of the genre noise music is written down ?

I don't care what academics say because normally they are so boring. If somebody like my friend Tony Myatt who is an academic but no boring at all never said "japanoise". And he doesn't seem to think highly of Merzbow, who for me is so uninteresting. The history of the genre noise music ? Do you think the history of the genre noise music survive as genre ? I don't think so. Very few pieces would survive, which probably as part of avant-garde music or the experimental music in general.

How do you see the development of this music in the future ? What is your vision of your practice over the next few years ?

I have been working on AI piece called AI Deviations since the premiere on June 2016, the piece is growing and changing by itself so, I will work it foreseeable future.

1.7. Entretien avec Ilios

Noise music calls for non-entertainment music, usually stripped from sentiments too. The noise genre does not mean a lot to me as any genre per se. Noise is a constant value in many of my sound practices

Noise does not relate to music only. Considering everything is a kind of vibration, noise is a powerful player in the different relations of shape and time.

Establishing links between noise and capitalism and by placing noise as a rebellious action that could disturb the capitalist system, is a capitalist action itself. I would prefer not to criticise those that establish such values only in order to not offend them and not look like them. These ideas might be "seen" in my sound practices for some people or might provide certain "anti-" feelings for establishments but i guarantee you i am not seeking such relation, it is indifferent to me.

My types of noise are either generated by electronic devices or -iin most of the cases- come from environmental recordings. The latter can provide all the necessary sound spectrum noise needs.

Improvisation (as a concept) takes action only in some live situations as the name "live" defines. I am composing , i am not improvising. Might sound strange but i find improvisation more a selfish act than composition.

Noise -the way i perceive it, and not just some non-organised sounds- usually requires amplification, high volumes, (usually as much as possible conserving a quality). Saturation can be valuable if it is used to define a cathartic situation. Catharsis can come from many sources, one of them can be through a very loud designed sound that -if measured correctly along time- can wipe thoughts and create sentiments through its own physical power.

I don't care about critics, academics or japanoise.

"Noise" music in its large extent i feel has the same fate as other genres just because it is follows the same patterns. The incorporation of noise elements in all sorts of mainstream music is inevitable as it is with any kind of experimental forms of music. Being an "extreme" element it is something that will always mess up in my palette of sound approaches. Since i did not start doing "this" or "that" kind of music because of any influence, i do not have any vision or set any targets for the next years.

1.8. Entretien Romain Perrot / Vomir

Qu’est ce que le noise pour vous ? Comment pensez-vous la différence entre le genre noise, la pratique noise elle-même et le noise/bruit comme type de son ?

Le Harsh Noise est une niche de la musique expérimentale, dédiée aux musiques 'bruitistes'. Je distingue HN et noise car le terme noise est aujourd'hui très galvaudé et s'associe à n'importe quel type de musique, dès qu'une dissonance apparaît. Le véritable et vénérable noise est donc abrasif, souvent anti-musical, et se décompose à son tour dans de multiples niches, à savoir 'dynamic noise, 'cut up noise ' ambient noise' harsh noise wall' 'power electronics' etc...
Ma pratique du bruit est un mode de vie, un engagement, une idée, un fondement.
Comme type de son, il est généralement apaisant

Comment définissez-vous votre pratique à travers le prisme du son-bruit ?

Ma pratique est toujours liée au son-bruit, bruyant ou non, mais toujours dégradé

Pensez-vous que le noise est seulement lié à la musique ? Y at-il aussi des relations au monde, à l’univers ou à l’autre ?

Le son, le bruit, est une onde donc de l'électricité. Il est donc lié au big bang, à l'espace qui nous entoure. Sa transmission est donc une participation au bruit silencieux de la mort qui nous entoure. La

force du Harsh Noise est qu'il est porteur de multiples idées, sensations, manifestes, images, thèmes car tout peut y être associés et ainsi rien ne s'y rattache vraiment.

Que pensez-vous de la relation, que certains établissent entre le bruit et le capitalisme ? Cette idée que le bruit/noise peut-être un objet politique qui puisse transformer ou déranger le système capitaliste. Pouvez-vous expliquer votre relation avec cette position dans votre pratiques ? Y a t-il des liens selon vous ?

La pratique bruitiste est en rupture avec le capitalisme général car aucune 'réussite' ne peut réellement s'y produire.

Quel type de noise/bruit-sons utilisez-vous ? Comment les créez-vous et quelles sont vos outils, instruments ou dispositifs ? Comment utilisez-vous votre set up pour composer ou improviser avec ces sons-bruits ?

Je produis mon noise à partir de générateurs de bruits passés à travers des pédales d'effet. J'enregistre, en live, de multiples pistes de ces bruits, qui se superposent et intéragissent entre elles

Quel est votre relation à la composition et à l'improvisation ? Quelles sont les liens entre votre pratique de composition et/ou d'improvisation et la structure interne d'un son-noise et comment l'organisez-vous ?

Je ne compose rien. Tout est dans l'inaptitude, la relation directe au bruit. Pour d'autres travaux, la (mal)chance, la juxtaposition aléatoire sont des outils essentiels.

Comment utilisez-vous l'amplification ? Quel sont les volumes auxquels vous aimez jouer ? Que cherchez vous dans ces volumes, quels sont les liens avec votre façon de composer ou d'improviser ? Quelles sont vos relations avec la saturation et de quelle façon jouez-vous avec ce phénomène ou ce rapport à la qualité du son ?

J'aime que la diffusion de mon mur soit forte afin qu'elle remplisse l'espace. Je ne fais que diffuser, sans geste ni interaction ou improvisation. La présence du mur, dans l'immobilité, est l'importante.

Plusieurs universitaires définissent, ces temps-ci, la musique noise à travers le "japanoise" et notamment, ce qu'ils pensent être l'acteur principal du genre, Merzbow, que pensez-vous de cette position ou de cette façon de définir le courant noise ou la façon de faire du noise ? Quel est votre position par rapport à cette façon de définir l'histoire du bruit et de la noise musique ?

La Japanoise est un des courants de la noise, certainement le plus marquant pour les nombreux non-initiés, par son dynamisme, son exotisme et la somme réalisée. La particulratié incroyable de la japanoise à la fin des années 80 et dans les années 90 est la rupture d'avec le noise européen et US, qui était souvent porteur d'une idéologie, de propos politiques etc... (je me réfère ici à l'indus, à

l'impro bruitiste anglaise -AMM, Bailey etc...). La japanoise était juste un flot de bruit, une torpeur magnifique, sans aucun sens ni finalité. Un sentiment de liberté très fort. Et une production conséquente, des dizaines de CD et cassettes et vyniles produits etc etc... si Merzbow est considérée comme une référence, c'est par sa production continue, ses nombreux concerts et la diversité de son harsh noise, et également son habilité à le faire.
Il n'y a pas d'acteur principal dans le noise, car d'autres sont aussi anciens que lui, et toujours prolifiques... Il n'est pas non plus un modèle ou la personne 'à suivre' car il ne s'est jamais défini comme tel, et c'est tout à son honneur.

Comment voyez-vous le développement de cette musique dans le futur ? Quelle est votre vision de cette pratique dans les années à venir ?

Je ne vois aucun développement dans le futur. La musique noise est de toute façon à son apogée. Les groupes tels Wolf Eyes ont une réussite relative et ils vont sûrement générer comme il y a dix ans déjà une nouvelle multitude de noisiks, qui s'arrêteront au bout de quelques mois. L'une des caractéristiques principales de la noise est la continuité, la persévérance. On ne fait pas du noise pour les autres (ni contre eux) mais pour soi, pour son équilibre et la transmission du bruit peut ou ne pas atteindre. La recherche d'un résultat est illusoire.

1.9. Entretien avec Joachim Montessuis

Peux-tu nous expliquer quand ont commencé tes recherches avec la voix et qu'est ce qui t'a amené au cri ?

J'ai grandi entouré de chants bouddhistes pendant mon enfance. Ensuite les chants des rituels Lilas des Gnawas au Maroc adolescent. Probablement cela m'a influencé.. Ensuite je suis arrivé en école d'art début des années 90.

Pourrais-tu nous parler de ton rapport au cri ? beaucoup de psychologues ou de spécialistes en phonétique nous parlent du cri comme de l'expression d'un état, d'une frustration ou d'une peur, Que penses tu de ce postulat ? Et comment tu te situes vis à vis de ça dans ta pratique ?

Avec le cri, tout le monde projette un peu son fantasme. C'est dommage je pense de trop cataloguer, avec le risque inacceptable de jeter le bébé avec l'eau du bain, ce qui est très courant encore. J'aime le monde de la voix et ses mystères, pour moi un cri est avant tout le son intense d'un sujet, une énergie interne qui sort intensément, bien au delà du psychologique. Qu'est ce qui amène un cri ? Est ce une conscience qui tente de s'ajuster sur ce plan de la réalité? un cri d'éveil ? ou juste un fou qui gueule ? les deux ? et surtout QUI crie ? nous observons nos cris, le cri des autres, etc.. nous séparons tout cela pour nous rassurer, je n'y crois plus ainsi, je m'intéresse aux différents systèmes de croyances justement.

Pour ma part c'était totalement vital au début, c'est sorti ainsi de manière très brutale, je ne m'y attendais pas. Autant cela a commencé par une sorte de cri primal et sa catharsis ou effectivement toutes les empreintes et émotions de l'enfance et l'adolescence avaient besoin de s'exprimer, autant cela s'est vite développé vers quelque chose de beaucoup plus canalisé, proche des cris d'arts martiaux, tout en gardant une porte ouverte vers le souffle rythmique et la transe, ce qui a soulevé alors une foule de questions théoriques extrêmement intéressantes. Je me marre toujours autant quand on me traite de névrosé quand on me voit crier, c'est tellement stupide que c'en est comique. C'est bien souvent ce que plein de gens pensent en voyant quelqu'un crier dans un micro, mais c'est évidemment bien trop superficiel pour être recevable.

Comment as-tu commencé à utiliser l'ordinateur pour transformer la voix ? Comment c'est passé ce processus? as tu commencé par utiliser la voix et dans quels contextes ? Poésie, musique, art sonore ? Comment la machine à changé ton rapport à la voix ?

J'ai tout d'abord commencé par un 4 pistes cassette tascam familial en 89, à bricoler des trucs bizarres de guitare, de bruits, de voix, de larsens, après deux années dans un groupe de rock. Puis ensuite parti aux beaux arts à Besançon. Je m'ennuyais à mourir, j'étais en 3è année et je faisais des peintures hyper minimales à l'encre de chine, de CHI projeté à partir du souffle rythmique et du cri. Puis un ordi avec Pro Tools 4 pistes + DAT sont arrivés miraculeusement comme le messie début 93, j'ai immédiatement branché un micro et

enregistré des cris spontanés. J'étais tout seul à travailler dessus pendant mon cursus. Ce sont les premiers enregistrements que j'ai fait avec et j'ai commencé tout de suite à monter avec ça, j'étais fasciné par les possibilités du montage virtuel, et je suis tout de suite allé vers des compositions très orientées vers la transe. Je me suis ruiné alors et me suis acheté un enregistreur DAT portable et un micro et j'ai fait pendant des années du field recording, j'ai utilisé toutes sortes de sons ainsi pour mes compos mais je m'en suis lassé assez vite. J'ai ensuite enregistré ma guitare électrique, à faire des sons de toutes sortes avec, j'ai mélangé un peu tout ça au début.

J'ai arrêté du jour au lendemain d'aller dans mon atelier - qui s'est fait à ma grande surprise lentement et intégralement piller par les autres étudiants en quelques semaines, ce qui m'a beaucoup appris sur la nature humaine à l'époque et a approfondi ma pratique - et j'utilise depuis ça des ordinateurs.

J'écoutais depuis des années Etant Donnés, Merzbow, Masonna, des compils d'audio art américaines, toutes sortes de musiques de traverses.. Michel Giroud vient écouter mes montages aux beaux arts. Très enthousiaste et très rapidement me fait écouter Dufrène et Chopin, et me connecte directement à ce dernier, que j'invite alors à performer dans mon lieu à Besançon, "le garage" à l'époque. On monte alors une asso avec Yvan Etienne et Giroud pour choper quelques subventions localement pour organiser des performances. Je m'étais déjà ruiné à faire venir Etant Donnés, je voulais inviter Vivenza qui était très cher pour moi, et il fallait que je trouve des solutions.

Donc je suis plutôt issu d'un milieu rock, noise, extra-musical puis plus devenu "poétique" en apparence, car la poésie était déjà présente depuis très longtemps, j'écrivais quelques textes depuis

l'âge 11 ans, et je ne séparais pas l'expérience des mots et de la musique.
La machine m'a aidé à rentrer dans le son en profondeur, à travers le découpage particulaire de ma voix, à l'époque c'était le rêve pour moi d'avoir la possibilité de rentrer autant dans les détails et d'explorer la voix, qui reste le premier instrument, le plus direct.

Peux tu nous parler de la façon dont tu transformes / utilises la voix dans ta production sonore ? Comment vois tu l'interaction entre les deux ?

Après pro tools les choses se sont précisées quand j'ai commencé à utiliser max/msp, puis j'ai voulu développer un capteur sans fil avec un seul capteur accéléromètre, le tout développé a V2 à Rotterdam en 2002. A priori ce projet fut pompé par Nintendo qui sortit 4 ans plus tard la Wiimote, un clone de notre capteur. Depuis j'utilise la wiimote, qui me permet d'incorporer le geste rythmique en rapport avec le souffle et le cri en performance, avec des décélérations et triturations en temps réel pour accentuer la dynamique ou l'inverse. C'est un rapport organique qui s'est développé, avec la technologie comme extension de soi, en fluidité. Fluidifier notre utilisation à l'ordinateur me parait très important dans ce type de performances.

Tu utilises souvent le delay et la reverb dans tes traitements, pourrais tu nous expliquer quel est ton rapport avec ces effets ? Comment situes-tu ta voix à travers ces transformations? En quoi ces effets sont emblématiques dans ta pratique ?

je n'utilise pas de reverb, mais pour le delay il s'agit plus d'une mémoire tampon. C'est très simple, j'utilise un effet qui fait passer ma voix à l'envers en direct. Le mélange de la voix directe et de son inversion est pour moi un manière symbolique et aussi très concrète d'embrasser les contraires, d'entendre un son et son envers en simultané.

Pourrais-tu nous parler de la façon dont tu construis tes pièces ? est-ce totalement improvisé, as-tu un rapport à la composition écrite ou cela en passe-t-il plutôt par la performance et la manipulation directe de la matière ? Qu’est-ce que la construction musicale en crescendo représente dans ton travail ? Quelle en est la symbolique ? Pourquoi le crescendo est-il si central dans ton approche ?

Au début le crescendo représentait conceptuellement et pompeusement pour moi le chemin de la conscience au cours de la vie. Partir du souffle, comme une naissance, et évoluer tout au long de sa vie en prenant conscience progressivement, jusqu'à un état d'éveil. Vision très linéaire de la réalité et de la conscience... Ensuite cette "structure" est restée ainsi en performance car je me suis aperçu que c'était la meilleure manière pour moi de faire monter un mouvement et de concrètement pénétrer au cœur du son et de l'expérience bruitiste immersive, en préparant les oreilles et en leur faisant écouter tous les sons, les subtilités, et complexifier l'écoute et l'expérience pour mieux y plonger.

Pourrais-tu nous expliquer quels liens entretiens-tu avec la transe ? Qu'est-ce que la transe pour toi ? comment vois-tu la connexion avec la machine, le corps et ta voix ?

La transe est il me semble avant tout un état personnel. Il peut se vivre collectivement, mais cet état est aussi conditionné par l'environnement social. Il s'agit de bien clarifier de quelle transe l'on parle, et de voir quel est le système de croyance derrière. Transe de dévotion, de possession ? possession par qui, par quoi, pourquoi ? etc... Dans mon cas c'est une possession, certainement pas par un esprit "démoniaque", idée primaire à mon sens. Je préfère parler de connexion à l'invisible, de pont, de médiumnité, de passeur. A qui, et à quoi on se connecte, et que passons nous dans ces états, voilà comment la machine est utilisée comme une extension de mon corps. Elle est pratique mais pas indispensable. Elle permet de faire une expérience dans un présent mutant. La voix c'est l'expression de l'âme humaine sur un plan vibratoire perceptible par l'ouïe. Une personne plus intuitive n'aura pas besoin d'entendre la voix de quelqu'un pour la percevoir... L'intensité, le bruit, le noise, c'est aussi parce que l'époque est abrutie, et qu'il a fallu des chocs vibratoires pour réveiller la conscience endormie par tant de folie collective. C'est le paradoxe, de rajouter une forme de folie pour réveiller la conscience...

La voix, la multiplication et l'altération de la voix font partie des éléments qui ouvrent à la transe, est-ce que la machine ne déshumanise pas le rapport à la transe ? ne fait-elle pas justement disparaître ce corps dans lequel on s'incarne et avec lequel on joue dans la transe (intérieur extérieur, dehors, dedans) ?

Vaste sujet à débattre longuement.

Pourrais-tu, nous expliquer le rapport, pour toi, entre le cri, le noise et la physique quantique ?

je pense que nous avons un impact créateur sur la réalité dont nous faisons l'expérience subjectivement, une branche de la physique quantique décrit ce processus, en phase avec une pléthore d'autres références. Ce n'est donc pas tant le cri ou le noise, mais plutôt le système de croyance ou idéologique à l'oeuvre derrière qui m'intéresse, et qui génère des perceptions et des expériences de vie très différentes d'une personne à l'autre.

Et le “noise” dans tout ça, c’est quoi pour toi ? Qu’est-ce que ça représente dans ta pratique de la voix et de la musique électronique (utilisant de l’électronique) ?

le "noise" ça ne représente ni veut pas dire grand chose pour moi. C'est l'expérience de celui qui active ce processus qui va m'intéresser. Il y a des concerts de noise qui ne me parlent pas plus que ce que leur contenu veut bien exprimer, c'est à dire pas grand chose d'autre qu'une certaine tautologie à l’œuvre, du "vide versé dans du néant" comme disait Gurdjieff. Pourquoi pas.. au final n'y a t'il pas que du vide ? L'énergie sort du vide... mais les énergies sont très différentes. Je m'intéresse surtout à l'accumulation de l'énergie et sa libération, je vois cela comme un processus de fertilisation de la réalité dont nous faisons l'expérience. Des sons qui s'accumulent cela donne évidemment des textures saturées, des bouquets de fréquences, l'ensemble des possibles, l’enivrement des sens,

l'extase.. le sens de la musique pour moi. Je fais des performances comme des rituels de fertilité, je suis en ligne directe avec les lupercales romaines quelque part. cela fait pompeux dit ainsi mais c'est sincère. C'est un plaisir de se perdre et se retrouver au coeur des sons, du son, de vibrer en communion. En d'autres termes pour moi le noise est synonyme de non-dualité, ne plus ressentir de séparation entre le corps et le son et par extension l'ensemble de la réalité.

1.10. Entretien avec Thierry Besche

Pouvez-vous vous présenter et nous donner des éléments sur vos projets de recherches et/ou de créations ?

J'ai fondé et dirigé le GMEA, centre national de création musicale d'Albi. Dans ce cadre, j'ai mené, entre autres, une politique dont le fondement même était le lien entre recherche et création. J'ai quitté le GMEA fin 2015.
Je poursuis mon engagement de créateur au sein de l'association "J'écoute sans répit" et je coordonne Passerelle Arts Sciences Technologies.
Passerelle réunit des acteurs universitaires, artistes, associations, entreprises qui souhaitent développer des relations et des actions entre arts, sciences et technologies. Au-delà de son travail sur la région Occitanie, la volonté est aussi de faire émerger à Albi un espace applicatif adossé à une structure mixte de recherche.
Les projets en cours : Médiation arts-sciences, expérimentation de dissémination en réseau, unité mixte de recherche, MAP-Passerelle : un espace expérimental de création en réseau, etc.

Plus d'info sur document de présentation à télécharger sur le site : www.passerelle-arts-sciences.net
Passerelle fait partie du réseau TRAS (Transversale des réseaux arts sciences : www.reseau-tras.org)

Quelle est votre approche du streaming, de vos liens et pratiques utilisant le réseau ?

Dans ces actions, Passerelle s'engage pour développer le projet MAP-MARCEL France en Occitanie. Il s'agit de créer une plateforme de création en réseau haut-débit, mais il nous semble avant tout que la véritable question est celle de se donner les moyens de pouvoir imaginer et explorer de nouveaux dispositifs. Dispositifs qui soient en capacité de permettre un réel partage des paramètres en réseau et haute qualité. En disposer, c'est agrandir les capacités d'invention pour les "écritures" artistiques et forger un renouvellement des attitudes ; c'est aussi expérimenter les possibilités de "penser" les enjeux qui en découlent, y compris sociétaux.

Selon vous, que représente le streaming dans les sphères artistiques et, au delà, comment cette technique/technologie est-elle abordée dans la recherche scientifique ou la création ?

La question n'est pas qu'une possibilité technique en chasse une autre, mais plutot qu'au-delà du streaming, l'apparition de ces modes de relations, comme, par exemple, celle d'être réactif et actif au sein d'une mise en réseau permanente, bouleverse considérablement notre présence au monde.
En ce sens, c'est une question qui relève tout autant de la sphère artistique - je veux dire que les artistes doivent s'approprier - que de la sphère scientifique ; mais il faut impérativement créer des dynamiques transversales pour que dans un aller-retour constant entre recherche et création, les trouvailles, découvertes, expérimentations, appropriations... puissent enrichir les possibles, permettre de nouvelles façons de représenter sous forme sensible, notre monde en perpétuel mouvement.

Comment en êtes-vous arrivé à utiliser les réseaux et internet dans votre pratique ? Quelle est la genèse de cette relation ? Qu’est ce que cette technologie a apporté dans votre relation au monde, à la création et à la vision que vous avez de l’art et de la recherche ?

En tant que directeur du GMEA, dont le coeur de l'ouvrage - historiquement et de mon point de vue - est l'alliage fécond entre l'évolution des technologies, la recherche et l'expérimentation, puis la création qui en résulte, j'ai eu la chance de vivre le passage de l'analogique au numérique. Cela fait donc très longtemps que je me suis investi dans ces sujets.
Par exemple, je me souviens, dans les années 90, de l'arrivée des premières lignes "numéris" qui offraient la possibilité de faire circuler par une ligne téléphonique du son échantilloné en 44Khertz; et je me souviens surtout avec 3, 4 autres partenaires, et le Centre Beaubourg, de l'expérience première d'un téléconcert qui réunissait différents groupes de chanteurs dans diverses villes de France pour un concert collectif annoncé en temps réel... et qui se termina avec des retards et boucles en tous sens car les connexions satellitaires nous avaient divisé les capacités de circulation des données qui nous ramenaient alors à une qualité en dessous du téléphone ! Il fallait bien commencer par essuyer les plâtres ... comme beaucoup alors les essuyèrent.
Dans cette période de très nombreuses performances, des concerts en réseau, etc. ont été expérimentés.

Beaucoup d'envies, de désirs, le besoin d'expérimenter ces technologies du numérique, mais combien d'espoirs perdus dans les méandres techniques... pas de temps réel qualitatif possible, et aujourd'hui, de par la mainmise des fournisseurs sur ce sujet, nous en sommes au même stade....
Il est urgent de se réapproprier cette question pour enfin disposer de technologies capables d'offrir aux artistes, aux chercheurs, à tous aussi bien entendu, les moyens de créer, d'inventer des formes artistiques intermédia qui nous "parlent", en se confrontant à l'usage des évolutions technologiques, à la mutation dans laquelle nous sommes actuellement plongés.
Côté recherche et applications, dans mon travail professionnel, la pratique des réseaux et d'internet a complètement modifié ma façon d'appréhender ma relation au monde. Nous, et la société en général, sommes entrés dans une formidable période de changement de paradigmes, de modèle qui nous oblige à modifier notre façon de "penser" et donc de vivre notre quotidien dans le monde. C'est une révolution à laquelle il est difficile d'échapper.

Comment voyez-vous l’évolution des pratiques artistiques et de la recherche depuis une vingtaine d’années, sur les réseaux à travers l’évolution des technologies ? Quels en sont les avantages et quels en sont les problèmes pratiques et théoriques ? Et enfin, à votre avis, quels en sont les développements futurs ?

J'ai du mal à répondre à cette immense question en quelques lignes... mes réponses aux questions précédentes apportent si ce

n'est des réponses, au moins l'état d'esprit qui m'anime sur la façon d'aborder le futur… immédiat.

Quelles sont, pour vous, les oeuvres et les recherches les plus marquantes dans le domaine de la création en réseau?

Il y a actuellement au Centre d'Art le LAIT à Albi, une exposition du couple les Valzukas qui ont été parmi les premiers artistes à utiliser le numérique comme vecteur de leur création, en particulier avec l'image et le son.
C'est impressionnant lorsque l'on voit des oeuvres du tout début de l'exploration de ces démarches, comme "tout" en terme d'écriture, est déjà "là".
De même qu'il est intéressant, avec le recul du temps, de constater que les oeuvres d'un grand nombre d'artistes comme (dans ceux qui me viennent à l'esprit...) Nam June Paik, Bill Viola ou encore Laurie Anderson, mais aussi Xenakis ou stockhausen et bien d'autres encores, forment les premiers éléments d'une "grammaire" plus vaste en devenir. "Grammaire" issue des dispositifs alors explorés dont l'invention qui en jaillit, semble avoir lancé des perches dont le sillage reste présent.
Peu à peu une histoire apparaît, et l'observer sous l'angle du réseau, de l'intermédia, que l'aujourd'hui explore, c'est donner corps au futur proche pour qu'arrivent de façon significative des oeuvres marquantes et caractéristiques de la création en réseau. Nous en sommes aux balbutiements.

Y a t-il des questions et des idées que vous souhaiteriez proposer au débat concernant la recherche de création en réseau et des pratiques artistiques utilisant l’internet ?

L'ensemble de mes réponses est à renverser ou à prolonger de telle sorte que la rapidité lacunaire de celles-ci, liée à l'exercice de l'interview, forment en conclusion quelques questions potentielles.

1.11.Entretien avec Marinos Koutsomichalis

Over the years my approach and the overall direction of my career have changed significantly. These days my research/artistic interests comprise hypermediacy, technological mediation, material exploration, posthumanism, distributed cognition, and computational aesthetics.

My projects revolve around a wide range of materials/methodologies such as various programming languages, light, modular synthesizers, micro-controllers, algorithms, DIWO (Do-It-With-Other) Strategies, environmental sound, etc. Besides my explicit exploratory, research-driven, materialist and hypermedia approach to art-making, the most persistent theme in my work is my quest for self-erasure ? for the eliminating myself in and through the materials/methodologies/media particular projects revolve around. I have attempting such a self-erasure in all sorts of ways, employing sophisticated computational systems and algorithms (such as ? Music for generalised Weierstrass function, finite state automata, context-free Lindenmayer system & phase modulated blue light ? which I will present live in Elextropixel and which revolves around a very complex algorithm that permutes on its own without being able to essentially control it), zeroing in on found sounds/objects/imagery, exploring the possibility of machine aesthetics, interrogating all sorts of analogue and hybrid sound-generating systems in unconventional ways and by means of DIWO production workshops (such as Neural r(E)volution which will also take place in this year electropixel).

All in all my work is meant as a way to explore media, material and methodologies and, more importantly, the way they (re-)establish

condition and selfhood. In that sense, I intend my artistic approach as a post-scientific and post-philosophical way to study and to pragmatically practice new kinds of techno-scientifically constituted cognition. in line with my materialist and hypermedia approach, I strive for contextual and geographical diversity in my career: I regularly collaborate with and present my work in all sorts of institutions (from academies, to research centres, to galleries, to museums, to underground venues, to scientific conferences, to churches, to industrial spaces) throughout the world so that I renew the materials/methodologies I work with and so that I open-up myself and my practice to all sorts of invaluable external feedback.

Can you present yourself and the elements of your research projects and / or creations ?

I am an artist, researcher and creative technologist working with a wide range of media, materials and technologies. My research interests comprise hypermediacy, posthumanism, distributed cognition, computational aesthetics and DIWO (Do It With Others). The most persistent themes in my artistic corpus are self-erasure and the post-self. I consciously strive for contextual and geographical disparity so that the working tactics, materials and technologies my projects revolve around are ever-renovated.

What do you think streaming media represents for artistic circles and beyond that how is this technique / technology being dealt with through scientific research or creativity ? What is your approach to streaming, your links and practices using the network ?

Streaming media exemplify those particular kinds of dislocation, disembodiment, hybridity and fragmentation that seem to be prioritised in the (post-)digital era of pervasive computing and ubiquitous networking. Streaming is very relevant to a number of disciplines such as computer science, networking technologies, media studies, cybernetics, social anthropology and new kinds materialist philosophies. Yet, in my opinion, the ways in which digital media, in general, and streaming media, in particular, extend, distribute, hybridise and (hyper)mediate human cognisance have not been sufficiently studied from those scientific disciplines relevant to human cognition, e.g. cognitive psychology and neuroscience.
Contemporary trains of thought regarding the material-driven extracranial nature of the human mind have been mostly driven by archaeology (of the mind) and do not zero in on contemporary techno-scientific culture. Scientists should join media artists in their quest for interrogating the contemporary techno-scientifically produced mind.

Over the last few years networking has become important in my own work which largely revolves around hybrid, distributed or decentralised systems the last few years. There are two main relevant traits in my practice : a. sophisticated systems revolving around computer algorithms, data, artificial intelligence and material affordances, intending to articulating emergent computational/machine aesthetics of some sort and b. DIWO practices, hacking and workshopping, so that I transcend selfhood by means of socially empowered collective creation and audience participation. All in all, in my work I often seek to articular emergent

cybernetic aesthetics, be them for algorithmic systems or for ad hoc micro-societies or for both.

How did you come to use the Internet and networks in your practice ? What is the origin of this relationship ?

My practice has gone through various phases and has revolved around a series of disparate foci before it become explicit that my primary interests are hypermediacy-i.e. the tendency of certain media/practices to foreground their own constituents - and the post-self-initially in terms of self-erasure and, subsequently, in terms of cybernetic entanglement to broader meta-systems. My interest in hypermediacy led me to experiment with all kinds of different media including the network, both as a metaphor and as a concrete technology. My interest in self-erasure led me to experiment with ways in which I can eliminate myself (and possibly other's selves) within broader networks in favour of some emergent system.

Has this technology shaped your relationship to the world, to creativity and the vision you have of your art and research ? If so how ?

It has help me realise the post-human condition as a radically different way to be in the world-one which is already practiced since at least decades, albeit very rarely accounted for in every-day culture in all ideological, political, religious, philosophical and aesthetic respects. It has also helped realise that the cybernetic embodiment of information advertised by such technologies is a false promise in that it actually accentuates those (often dislocated) processes of embodiment according to which we come to access

streaming content. Accordingly, I am becoming more and more interested in how exactly those processes can be embodied and, therefore, in how they can be foregrounded within an artistic content.

How do you view the evolution of the last twenty years of artistic practices and network research by means of the evolution of technology ? What are advantages or disadvantages do these technologies in both theory and practice ? And what, in your opinion, are the future developments ?

An advantage-disadvantage opposition is mostly relevant in the case of those artistic/scientific practices seeking to articulate well-specified content. I am more interested in hypermedia practices that zero in on the very media, materials and technologies involved. From such a stance, what is important is not so much the evolution of technology per se, but the evolution of the ways we engage with it-be it for new or for existent media.
Unfortunately, art and research milieux often draw upon the broader historical traditions/constancies of their respective disciplines rather than upon technological progress in-itself. That said, it is very optimistic that over these last two decades both artists and researchers become more and more aware of the limitations of their disciplines and they occasionally work out-of-the box drawing upon the properties of the very materials and technologies of interest. Research-through-design, practice-led research and reflexive and networked DIWO practices are bold examples of such a strand.

The current technological foci in networking are the IoT and ambient intelligence. While the latter can easily find their place within existent artistic discourse, it is a unique challenge for both artists, designers and science practitioners to rather invest in the radically distributed, decentralised and hybrid paradigm such technologies suggest. Such a turn will most likely cause the traditional ‘hylomorphic’ dichotomies of the past (object-subject, content-form, artist-audience, production-exhibition, etc) to collapse, channeling existent artistic trends in unique ways and, hopefully, raising new kinds of aesthetic concerns.

What do you see as are the most significant artworks and research in the field of networked creation ?

As far as critical theory is concerned : Bruno Latour’s Actor-Network-Theory, Niklas Luhmann work on cybernetics and in the nature of communication, Lambros Malafouris’ Theory of Material Engagement and his research on agency and the archaeology of the mind.

As far as technology is concerned, ‘Design Patterns : Elements of Reusable Object-Oriented Software’ by the so-called Gang of Four has been a very important book that laid out the foundation of a whole new way of networked-based and networked-oriented kind of thinking amongst coders and computer-scientists—one which has, in my opinion, profoundly affected the contemporary common thought, at least amongst creative technologists, to transcend the data-conta-algorithm opposition that bounded programmers’ thought for decades. More than simply been a technical book, it implicitly proposes a view of the world as a hybrid nexus of various kinds of

beings that interact with one another in all sorts of ways, in somewhat Latour-ean fashion.

As far as art is concerned: Nince Inch Nails' 'Ghost I-IV' project-albeit I am not really fond of it the music, it does celebrate DIWO, UGC-driven practices, hybridity and decentralisation in the most straightforward way, blurring the line between audience and artist, amateur and professional, listening and composing for good. Then, John Richard's broader 'dirty electronics' practice, especially those particular projects that revolve around workshopping and audience participation, again blurring the line between the artist and the audience but suggesting a completely different kind of corporeality and off-line networking. To boot, Stelarc has raised a number of concerns about tele-corporeality and networked embodiment (rather than disembodiment) in a number of works-primarily when allowing the audience to remotely control his body.

Are there any questions and ideas that you would bring to the debate and to the question of research in a network creation and artistic practices using the Internet ?

For me the most important aspect of networking, in general, are emergent autopoiesis and the question of the post-self. If we understand the human mind as emergent, hybrid and established on top of complex interactions with the physical/material world-as contemporary trains of thoughts seems to suggest-then what kinds of minds are established in the era of ubiquitous networking and pervasive computing ? And what kinds of emergent meta-minds are established when individual minds are brought together into interactive multimedia meshes that transcend physical presence,

linguistic restrictions, gender specification and a series of other accounts that have traditionally defined personal identity ? How (im)possible is it for us to understand such emergent meta-minds and how promising is a transcendental self-elimination within such a post-self ?

1.12.Entretien avec Don Foresta

Pouvez vous présenter et nous donner des éléments sur vos projets de recherches et/ou de créations ?

MARCEL - réseau international de personnes qui veulent utiliser le réseau très haut-débit pour la création artistique.
MaP-MARCEL-France, projet de créer le projet en France avec une plate-forme dédiée à l'art.

Quelle est votre approche du streaming, de vos liens et pratiques utilisant le réseau ?

A ce jour le streaming est limité techniquement. Ce qui m'intéresse le plus c'est la création interactive en temps réel entre plusieurs sites, un espace multimédia, une synthèse de toutes les disciplines artistiques dans un art total. Le rêve artistique depuis toujours : Il faut retrouver l'espace de la caverne mais connecté.
Selon vous, que représente le streaming dans les sphères artistiques et au delà comment cette technique/technologie est-elle abordée dans la recherche scientifique ou dans la création?

Il faut pousser les scientifiques (la technologie) dans la direction qu'il nous faut. L'évolution technologique doit être dirigée par les besoins artistiques.

Comment en êtes vous arrivé à utiliser les réseaux et internet dans votre pratique ? Quelle est la genèse de cette relation ? Qu'est ce que cette technologie a apporté dans

votre relation au monde, à la création et la vision que vous avez de l'art et de la recherche ?

Qu'est-ce que je peux dire ? c'est ma vie depuis 1981 !.

Comment voyez-vous l'évolution depuis une vingtaine d'années des pratiques artistiques et des recherches sur les réseaux à travers l'évolution des technologies? Quels sont leurs avantages et leurs problèmes pratiques et théoriques ? Et à votre avis, quels en sont les développements futurs ?

Ca bouge mais ce n'est pas encore suffisant. Il nous faut des outils et des labos partout, connectés et collaborants.

Quelles sont, pour vous, les oeuvres et les recherches les plus marquantes dans le domaine de la création en réseau ?

J'ai vu des petits aperçus mais jamais rien de ce que je rêve. Encore une fois, nous sommes esclaves de la technologie et il faut surmonter ça.

Y a t-il des questions ou des idées que vous souhaiteriez proposer au débat concernant les problématiques de la recherche sur la création en réseau et les pratiques artistiques utilisant l'internet ?

Il faut fabriquer les outils dont nous avons besoin et les labos pour la création artistique en ligne. Nous allons créer un nouveau

médium de communication pour la société par l’impulse artistique et non pas par et pour le fric.

Je voudrais signaler un problème fondamental : nous sommes bloqués par les industries IT et toutes les instances gouvernementales qui les écoutent parce qu’ils n’ont pas encore trouvé un moyen de gagner l’argent avec le multicast, donc ils le cachent.
On doit trouver un réponse à ce blocage.

1.13.Entretien avec Tim Shaw & John Bowers

Can you present yourself and the elements of your research projects and / or creations ?

Tim Shaw has worked internationally as a professional composer, performer, sound designer and researcher. His practice incorporates diverse approaches to sound capture and processing, and includes creating immersive and site responsive sonic installations.
His compositional methods include field recordings, synthesized sounds and live electronics, providing a wide scope for creative diversity. At the heart of his work lies a concern with the auditory reflection and mirroring of real world environments through sound and technology.
He is currently studying a PhD in Digital Media at Culture Lab alongside managing Newcastle based record label Triptik. Collaboration plays a central role in his approach, he has been lucky enough to make artistic work with many people including Chris Watson, John Bowers and Sébastien Piquemal. Tim has presented work in various international venues including Café OTO, NIME, NK Projekt, The Wired Lab, CTM, The Pacitti Company, New Media Scotland, Abandon Normal Devices and FACT Liverpool.

John Bowers works with modular synthesisers, home-brew electronics, and reconstructions of antique image and sound-making devices, alongside contemporary digital technology. He makes performance environments which combine sound, image and gesture at a fundamental material level.

He has performed at festivals including Electropixel Nantes, Piksel Bergen, BEAM Uxbridge and Spill Ipswich, and toured with the Rambert Dance Company performing David Tudor’s music to Merce Cunningham’s Rainforest. Amongst many collaborations, he works with Sten-Olof Hellström and in the noise drone band Tonesucker.
Most recently, in collaboration with Tim Shaw, John has been formulating strategies for 'Pubic Making' - making work in public, with the public - at specially selected sites of psychogeographic salience or in relation to notable historical events.
This has included Interglacial/Erratics (with the Pacitti Company, Ipswich, UK), SoundLines (with FACT, Liverpool, UK), Salient/Re-Entrant (as part of the Fort Process festival, Newhaven Fort, UK) and War Workings (as part of Tyne and Wear Archives and Museum's WW1 commemoration programme, Decoded, Newcastle, UK). John Bowers works in Culture Lab and Fine Art, Newcastle University, where he directs research on Digital Cultures.

What do you think streaming media represents for artistic circles and beyond that how is this technique / technology being dealt with through scientific research or creativity ? What is your approach to streaming, your links and practices using the network ?

I have worked on a piece Murmurate with Sebastien Piquemal which involves using peoples phones to play sound through. Though this isn't strictly streaming, it has some interesting parallels. The network the phones connect to becomes a site specific entity, set up for the duration of the performance and then taken down. We once performed it on a very remote rock in rural Scotland. Taking the

network to unexpected places. I am also interested in networked latency as a creative material and how this informs composition.

For NEAR I will be exploring the city of Nantes with situationist style instructions from John Bowers who will be remotely communicating with me. All of my journeys will be streamed into the installation space. For the performance we will use this material to create an imagined re-mapping of Nantes.

How did you come to use the Internet and networks in your practice ? What is the origin of this relationship ?

Networks are everywhere and have ancient origins, the Internet adds a new and interesting dimension to this.

Has this technology shaped your relationship to the world, to creativity and the vision you have of your art and research ? If so how ?

Creativity is appropriating the material around you to create opportunities to view the world differently.

1.14.Entretien avec Julien Rabin

Pouvez-vous vous présenter et nous donner des éléments sur vos projets de recherches et/ou de créations ?

J'ai suivi un cursus de musique et musicologie à l'Université Rennes 2 au cours duquel je me suis spécialisé dans le domaine des musiques électroacoustiques et de l'informatique musicale au sein d'un Master Arts et Technologies Numériques. De 2010 à 2016, j'ai occupé le poste de chargé de recherche et développements informatiques au GMEA – Centre National de Création Musicale d'Albi-Tarn.
Dans ce cadre, j'ai eu en charge la réalisation des dispositifs informatiques mis en œuvre dans les projets de création, que ce soit en spectacle vivant ou dans des installations intermédia.
Ces dispositifs ont principalement mis en jeu l'écriture de l'espace - sonore plus particulièrement - par le biais de différents outils de spatialisation et l'écriture d'interactions (systèmes de captation et mappings avancés).

J'ai également eu en charge la coordination des chantiers d'expérimentation artistique menés dans le cadre du projet ANR OSSIA – Open Scenario System for Interactive Application (2012-2015).
Outre l'application des outils développés dans le cadre de ce projet de recherche, cette mission avait comme objectif de faire interface entre les cas d'utilisation en situation de création avec la partie plus fondamentale - c'est-à-dire, hors temps et contraintes de production

- du projet de recherche: validation des spécifications, débug, mettre à jour les besoins, etc.

Je poursuis aujourd'hui en freelance le développement des outils au service de la création et de l'écriture du son et de l'interaction.

Enfin, je suis impliqué depuis de nombreuses années dans le projet de framework Open source Jamoma, auprès d'autres artistes, autant comme utilisateur que développeur de l'implémentation du framework dans l'environnement Max.

Quelle est votre approche du streaming, de vos liens et pratiques utilisant le réseau ?

Dans le projet Jamoma aussi bien que dans les réalisations artistiques qui nourrissent les développements, l'utilisation du réseau a été jusqu'à aujourd'hui assez spécifique. Celle-ci n'a pas été envisagée du point de vue de la diffusion des contenus-même (audio ou vidéo) mais du point de vue de leur contrôle à distance.
L'un des objectifs du projet Jamoma est de proposer une interface entre les différents environnements informatiques d'un projet via différents protocoles. On peut citer par exemple le protocole expérimental Minuit qui offre un système de requêtes entre applications.
Au-delà de l'aspect technique, il s'agit bien de permettre l'écriture de comportements entre les outils et les médias qu'ils régissent : écriture du son en lien à la lumière, écriture de la vidéo par des actions au plateau, etc.

Si le framework permet l'échange de données sur le réseau, il a été testé de manière locale (sur un ordinateur unique hébergeant différentes applications, ou sur plusieurs ordinateurs)

Selon vous, que représente le streaming dans les sphères artistiques et au delà comment cette technique/technologie est-elle abordée dans la recherche scientifique ou la création ?

Comme c'est probablement le cas avec toute technologie, si la recherche scientifique et la recherche artistique peuvent se conduire au sein d'un même contexte ou projet, les enjeux sont bien différents.
Concernant le streaming, la recherche scientifique porte probablement essentiellement sur la qualité et la robustesse des flux transmis. De ce point de vue, une impasse technologique est à solutionner.
En revanche, ce verrou n'est pas une condition de la recherche artistique en soi, qui comme avec n'importe quelle technologie, s'en empare, interroge ses limitations, les détourne, etc. Gageons qu'avec les avancées scientifiques de cette technologie, artistes et auteurs poseront des questions artistiques renouvelées ou inédites.

Comment en êtes vous arrivé à utiliser le réseau et internet dans votre pratique ? Quelle est la genèse de cette relation ? Qu’est ce que cette technologie a apporté dans votre relation au monde, à la création et la vision que vous avez de l’art et de la recherche ?

Au-delà d'une utilisation pratique, quotidienne et omniprésente éprouvée par chacun, quel que soit son domaine, l'expérience du travail en réseau s'est forgée par la nécessité artistique de penser et mettre en œuvre des relations complexes entre différents médias. Ce besoin a ainsi guidé recherches et développements informatiques d'outils.

Enfin, de manière pratique, cette expérience du réseau s'est aussi éprouvée dans le projet Jamoma qui réunit des acteurs de différents pays : France, Norvège, États-Unis. Une telle initiative n'aurait probablement pas pu se tenir à si large échelle - tout au moins dans la durée - le projet existe depuis 2005 - sans l'aide précieuse de l'usage d'internet et des communautés d'acteurs qu'il participe à faire échanger.

Comment voyez l'évolution depuis une vingtaine d'années des pratiques artistiques et de recherche sur les réseaux à travers l'évolution des technologies ? Quels sont leurs avantages et quels sont les problèmes pratiques et théoriques ? Enfin, comment envisagez-vous les développement futurs ?

Au-delà des questions de la qualité de transmission des flux, de nombreuses questions pratiques demeurent à explorer.
Si, par exemple, dans le cas du spectacle vivant, il est possible d'envisager de diffuser, sur le plan technique, un flux audio ou vidéo, qu'en est-il des conditions d'élaboration de ce contenu ?
Si l'on peut envisager produire et contrôler l'espace sonore d'un lieu A depuis un lieu B, comment appréhender et prendre connaissance de l'identité de ce point A, en saisir les caractéristiques qui vont

nourrir la création depuis ce point B ? La question du streaming n'est sans doute pas tant de diffuser un résultat sonore ou visuel que de diffuser ses contextes et conditions d'élaboration.

Quelles sont, pour vous, les œuvres et les recherches les plus marquantes dans le domaine de la création en réseau?

Plutôt que chercher la réalisation la plus marquante, je pourrais prendre un exemple récent, particulièrement intéressant quant aux détournements des limitations technologiques à des fins artistiques.
Le projet est celui d'Égrégore, projet artistique et logiciel de concert à distance.
Plutôt que se heurter aux limitations qualitatives du streaming, le projet est envisagé ici comme un logiciel téléchargeable par des spectateurs. Ce dernier peut être utilisé par eux comme tout outil logiciel. En revanche, il peut également être piloté à distance par l'artiste (Nicolas Montgermont), lors de concerts. Chaque spectateur a alors localement son instrument, joué à distance par le musicien.

http://nimon.org/egregore_source.php

Y a t-il des questions et idées que vous souhaiteriez amener au débat et à la question de la recherche de création en réseau et des pratiques artistiques utilisant l'internet ?

De manière générale, il me semble qu'une attention particulière doit être portée sur la distinction entre un objet sonore ou visuel produit et son contrôle

1.15.Entretien avec Anthony Val

Pouvez-vous vous présenter et nous donner des éléments sur vos projets de recherches et/ou de créations ?

Jeune créateur interdisciplinaire et actuellement doctorant en Arts Plastiques (laboratoire LARA-SEPPIA, l'Université Toulouse Jean Jaurès), je mène des recherches sur les figures bio médiatiques d'incorporation du corps organique, autrement dit, je m'interroge sur les nouvelles figures du corps biologique créées par les nouvelles technologies (notamment les biotechnologies). Cependant, ma pratique, à la fois artistique et discursive, s'appuie sur la transversalité arts – sciences – technologies.

Pour citer quelques créations :
1) « Transcorpus », installation sensorielle (2015)
Dans sa réalisation, je m'intéressais à l'appréhension du corps par le toucher en m'appuyant sur le postulat du phénoménologue Maurice Merleau-Ponty : « toucher c'est se toucher ».
Il s'agit d'un dispositif qui donne l'occasion au spectateur de jouer avec son intime, avec les aspects de la sensorialité relatifs à la perception de son propre corps. "Transcorpus" vise à proposer à son utilisateur d'interagir non pas avec une machine, mais a contrario, avec lui-même.
À l'aide d'un capteur de données bioacoustiques – en effet, la matière plastique principale que j'ai travaillée sont les sons mécano myographiques – des sonorités mécaniques produites lors de la contraction des muscles ainsi que le frottement des tissus musculaires, l'interacteur est invité à supprimer, par le toucher et la

caresse, les contours de sa forme organique en convertissant sa perception extéroceptive en perception proprioceptive.

2) « In Vitro », installation (2016)
Ce dispositif vise à déplier le corps biomoléculaire tout en ayant recours à son code source biologique qu'est l'ADN.
L'installation questionne la possibilité d'appliquer au corps organique des procédés que nous connaissons en nouveaux médias – décodage, transcodage, encodage, reprogrammation, etc. – et étudier alors le corps « décodé », le corps « transcodé », le corps « reprogrammé ».
Tout comme un organisme vivant," In Vitro" a son propre code génétique – une séquence d'ADN. In Vitro est un corps « transcodé » et réincorporé dans un nouveau corps. Il a sa propre organicité qu'il expose ; une organicité différente de la nôtre, qui obéit à d'autres lois de la physique et notamment celles de l'électromagnétisme.
C'est un corps affecté. Car tout comme notre ADN s'adapte à son environnement par diverses mutations, celle du dispositif fait de même. En effet, nous les spectateurs, nous prenons une place importante dans cet environnement et causons nous-mêmes, par notre seule présence, des mutations dans le code génétique d'In Vitro. De telle manière In Vitro n'est plus ce corps réincorporé originel, mais devient un corps nouveau original et autonome. Toutefois, ces mutations ne se manifestent pas uniquement visuellement, mais aussi au niveau sonore. C'est alors un corps affectant qui crée son environnement, son paysage (sonore).

Quelle est votre approche du streaming, de vos liens et pratiques utilisant le réseau ?

Menant une recherche/une thèse en Arts Plastiques, spécialité Création numérique, j'exerce un regard critique sur les nouvelle technologies, et sur le réseau.
M'appuyant sur la notion de biomedia (processus dans lequel des procédés et des comportements biologiques sont informatiquement traduits ou même recontextualisés), je fais une comparaison entre le réseau informatique, d'un côté, et le réseau biologique, de l'autre. C'est en effet une approche qui permet de comprendre, d'une certaine manière, par la suite, l'approche cybernétique qui est portée sur le corps par les biotechnologies.

Comment en êtes vous arrivé à utiliser le réseau et internet dans votre pratique ? Quelle est la genèse de cette relation ? Qu'est ce que cette technologie a apporté dans votre relation au monde, à la création et la vision que vous avez de l'art et de la recherche ?

L'utilisation du réseau dans ma pratique est faite de manière purement philosophique. En effet, je questionne le corps dans un système de rhizome, i.e. dans un système où tous ses éléments ne sont plus soumis à aucune organisation hiérarchique, pour pouvoir « étudier » le potentiel de chacun de ces éléments corporels isolés et en interaction.

Quelles sont, pour vous, les œuvres et les recherches les plus marquantes dans le domaine de la création en réseau ?

[Réponse sentimentale] Pour moi, l’œuvre la plus marquante utilisant le réseau c’est :
« Listening Post », Mark Hansen & Ben Rubin (2001)

1.16.Entretien avec Kasper T. Toeplitz

Qu’est ce que le noise pour vous ? Comment pensez-vous la différence entre le genre noise, la pratique noise elle-même et le noise/bruit comme type de son ?

Le noise (et d’office il faut savoir que le vocabulaire est bancal, dire que ça c’est du noise et cela n’en est pas est aussi inexact que les questionnements des années 80 sur ce qui est du jazz et ce qui n’en est plus, et juste un peu plus tard les mêmes sur le rock etc etc. Mais on va essayer de continuer à utiliser le terme « noise » quand même, parce que c’est pratique. Mais ne pas le prendre pour acquis, à manipuler avec des pincettes. Et puis mon « noise » et celui de l’autre – de Julien Ottavi ? – ce n’est pas le même). Mais donc, le noise pour moi est (pas toujours mais potentiellement) la pensée de la forme musicale la plus pertinente et même – parfois – la plus aboutie de la pensée musicale, aujourd’hui au 21ème siècle (son début du moins). En fait ce serait le développement naturel de la musique contemporaine telle que définie dans les années 1970 et dont les précurseurs sont plus anciens, Varèse et quelques autres, et qui va jusque la fin du 20ème siècle. A part que celle-ci s’est quand même particulièrement sclérosée sur la fin (fin 20ème et début 21ème) et n’est plus qu’affaire d’épigones et de conventions. Le noise c’est le point de rencontre de cette volonté de structure (débarrassée des conventions classiques, tonales – oui, la tonalité n’est pas uniquement question de hauteurs et de leur « harmonie » mais également une question de structure globale de la pièce musicale, sans parler des implications rythmiques de la tonalité) et d’une énergie plus « tellurique ». On pourrait dire « énergie rock »

sachant qu'on est à côté de la plaque, mais en tout cas d'une énergie plus en prise avec le quotidien ou la rue. Avec l'aujourd'hui (d'où sans doute aussi le rapport avec le musique dite contemporaine, du moins dans l'idée, car cette dernière ne donne pas l'impression de quitter le salon). Donc le noise, pour ma part (mais on verra que les définitions peuvent varier selon les individus et leur histoire(s) personnelles) est, vers 2017, la forme musicale la plus intéressante – et on ne parle pas de son intéressement/plaisir personnel, mais de l'intérêt au sens développement d'une pensée, voire d'une société ; et là on est tout de suite dans la nécessité telle que posée, il ya quelques bonnes décennies quand même par des penseurs de la musique tels que Pierre Boulez ou Luigi Nono.

Là où cela se corse c'est qu'à des très rares exceptions près la pratique noise elle-même (ou ceux qui pratiquent cette musique) évacue cette question, ne se la pose pas… Et dans sa présentation ça reste trop souvent un « truc rigolo » ou du 1er degré de provoc/fun (au choix), révolte adolescente puérile. Il est à noter que ce manque de pensée sur le noise, sur cette musique-là, n'est pas que le fait du noise – il n'y a plus vraiment (ou très peu) de critique musicologique de nos jours : dans les journaux il n'y a plus de pensée sur les formes en devenir, que ce soit la musique contemporaine (officielle a-t-on envie de dire) - on n'a plus que quelques annonces qui souvent ne citent que les noms en place depuis des décennies (on aura parfois des courtes choses sur les créations de quelques professeurs passés ou en train de prendre leur fonctions au Collège de France (Dusapin, Manoury) ou du directeur du conservatoire National supérieur…. Mais pas non plus un développement de pensée). En jazz pareil, les « grands noms » (fatalement du passé) tiennent lieu de critique/chronique. Le rock n'en parlons pas, sous ce nom on parle de la variété qui ressemble

plus au catalogue H&M ou D&G (donc rebelle ou bling-bling) que à de la musique. Donc la pratique du noise souffre du manque de pensée sur elle-même, et par là s'affaiblit, puisque tout est nivelé, de fait. Ce qui peut être très joli du dehors – tous pareils, pas de hiérarchie, oui, mais il y a quand même une notion de qualité, ou de profondeur, qui du coup disparaît. Et puis même, il peut y avoir, et il y a dans toutes disciplines, des choses qui sont importantes non pas par leur substance, faible, mais par leur pensée : ça ne fait pas des œuvres artistiques importantes mais ça crée des repères, des balises. Qui avec le manque de pensée/critiques n'existent plus.

Quant à une définition du sonore, cela est vaste. Pour faire dans le général oui, c'est l'acceptation de sons complexes et chaotiques (entre la politique du chaos et le noise des liens apparaissent immédiatement, même s'ils sont difficilement mis en lumière, en mots), c'est le bruit comme donnée équivalente à la note et à la métrique policée, voire le remplacement de la métrique et de la hauteur stable par des événements complexes. Mais une définition plus pertinente de ce qu'est le noise n'est possible que sur des niveaux individuels, pas en tant que généralité : le noise est peut-être plus une attitude qu'un son ou qu'une gestion du son : il m'est facile de démontrer que telle ou telle musique est tonale ou sérielle (ou qu'elle ne l'est pas) alors que pour le noise c'est plus complexe, non pas que tout soit noise, absolument pas, mais parce que les bords de ce qui est noise sont très flous, comme les bords des nuages qui ne sont précis que dans les dessins des enfants – en vérité on entre dans un nuage par une zone floue qui est/n'est pas le nuage. Jean-Claude Eloy ne fait pas de la noise, mais certaines de ses compositions sont très proches de ce que peut faire un Daniel Menche qui, lui, est assurément un musicien « noise », ou un Francisco Lopez.

D’ailleurs dans le petit questionnaire que tu as lancé sur FaceBook, Julien, « qui est musicien noise en France » la majeure partie des réponses me paraissent être des non-sens absolus (Pinhas, Gibello – je n’ai pas tous les noms en tête) et ce même si je comprends pourquoi on peut dire cela, que ceux-ci font du noise. Et pourtant ils n’en font pas. Le noise comme volonté ?

Comment définissez vous votre pratique à travers le prisme du son-bruit ?

En fait c’est un changement de paradigme, un changement non pas tant d’outils (même si ceux-ci ont évidemment changés – chez moi le papier réglé est de plus en plus rare) que de mode de pensée : il serait intéressant de se poser la question de savoir quand l’idée de « la musique » (comme dans : je travaille sur la musique) a fait place à celle du « son » (je travaille sur ou avec le son). Du coup une fois cette possibilité de pensée mise en place, tout le cheminement de pensée compositionnelle change. Attention, cela ne veut pas dire que en « noise » on travaille sur le son et non pas sur la musique. Certains, oui, le font, mais pour ma part (héritage de mon passé de « compositeur sérieux », certainement, ou alors autre chose) je m’obstine à travailler sur la musique ; reste que le seul fait de savoir que le son peut être/est une entité juste à côté, une autre possibilité d’organiser la musique, change la manière de penser – et c’est cela qui évidemment est le plus intéressant et le plus pertinent, plus que de dire que on compose à partir des sons ou avec un logiciel ou autre chose de similaire ou de diamétralement différent ; ce sont les possibilités de pensée qui définissent le changement. Un peu comme Messiaen qui disait que la musique électronique était la musique la plus importante pour les compositeurs du 20ème siècle

même pour ceux (comme lui-même) qui ne la pratiquaient pas. Pour en revenir à ma pratique de la composition (car je définis même un concert entièrement improvisé en termes de composition, je me définis là, au contraire de nombreux musiciens qui se disent « improvisateurs ») le fait de travailler avec une pensée du bruit me fait penser d'autres structures. Il est sans doute utile de préciser que chez moi la composition (celle que je pratique aujourd'hui, tout comme celle que j'ai pratiqué, longtemps, au 20ème siècle sur du papier à musique et destinée aux instruments, ensembles et orchestres acoustiques et notée sur du papier à musique avec notes et barres de mesure) débute toujours par un long moment de pensée seule (imaginer la structure dans la tête, hors de toute représentation, à l'instar de la pensée du verbe qui, chez Saussure, se forme dans la tête en dehors du verbe, justement - ou paradoxalement. Il est d'ailleurs important de noter cette capacité de la musique à se penser en un méta-langage n'ayant rien en commun avec le langage visé : pas besoin de sons pour penser la musique, pas besoin d'instruments pour penser un orchestre symphonique – et d'ailleurs pas besoin non plus ni de sons ni d'instruments pour recevoir la musique d'un autre, si on passe par le solfégique : système aujourd'hui daté et inadapté à la musique du 21ème siècle, mais système merveilleux !) et lorsque vient le moment de noter ou fixer la musique, elle est partiellement finie, déjà – il ne s'agit donc pas de se « laisser guider » (on influencer) par des procédés d'écriture ou au contraire des sons, ces choses sont inventées en amont (ou prises en compte). Le prisme du son-bruit est un changement dans la pensée à-piori, non pas un filtre appliqué à la réalité.

Pensez-vous que le noise soit seulement lié à la musique ? Y a-t-il aussi des relations au monde, à l'univers ou à l'autre ?

Dire que « tout est noise » ferait une jolie formule. Mais creuse et prétentieuse. Il est clair (on espère) que, chez le « vrai » créateur le fait de bâtir une forme, de présenter un travail est plus que de bidouiller avec son art et ses conventions, que c'est un regard sur le monde, celui du créateur en question. Le musicien qui ne fait « que » de la musique est possiblement un artisan doué (écrire ou jouer dans le style de …) mais pas un artiste-créateur. Et on pourra se poser la question de savoir ce que veut recouvrir une vie musicale vouée uniquement à l'interprétation de compositeurs morts depuis plusieurs siècles (en même temps il est difficile de mettre en doute la sincérité absolue d'un Glenn Gould). On ne crée que dans une relation au monde. Quant au noise… est-ce que les bords flous dans la peinture d'un Rothko ou le geste « all over » d'un Pollock sont du noise ? Oui – Non. Les histoires des disciplines artistiques ne sont pas directement traduisibles d'un domaine à l'autre. Le fond, celui de parler de « l'univers », à travers la discipline que l'on s'est choisie, reste. Ou devrait rester.
Après il y a bien évidemment une autre réponse à cette question, celle du politique. Mais là c'est la question suivante… !

Que pensez-vous de la relation, que certains établissent entre le bruit et le capitalisme ? Cette idée que le bruit/noise peut-être un objet politique qui puisse transformer ou déranger le système capitaliste. Pouvez-vous expliquer votre relation avec cette position dans votre pratiques ? Y a t-il des liens selon vous ?

Bien évidemment que l'on sait à quoi tu penses, à quel livre, en posant cette question. Je me permettrai d'en ajouter un autre, de livre, « Chaos-phonies » de Théo Lessour (oui, il doit y en avoir d'autres même s'il n'y en a pas tant que cela) qui pose la question de la relation du Chaos face à la Loi (sur fond musical). Il y a évidemment du vrai dans cette vision, comme dans toute attitude volontaire se posant en-dehors des règles établies. Donc oui, le noise peut être un objet politique. Il l'est parfois, il ne l'est pas toujours. De là à affirmer qu'il puisse déranger le système en place, rien n'est moins sûr – si c'est une force politique c'est une force bien faiblarde. On pourra toujours affirmer que de faire « ça » (ce disque, ce concert) est une position « contre ». Seulement aujourd'hui (2017) il y a bien souvent un (minimal mais suffisant pour changer la donne) soutien financier-politique de la part de tel ou tel bureau de la culture, ministère ou chose similaire. Qui en fait régule et maintient cette possible (et incertaine) force dans des limites qui lui vont bien. On est loin de la contre-culture des années 60-70 – loin de l'invention d'une nouvelle société en Californie, mais également loin de l'établissement d'un réseau des Maisons de la Culture en France.

Le concert auto-géré et indépendant d'aujourd'hui (à supposer qu'il le soit, puisque même à se faire dans un squatt celui-ci est souvent autorisé ne serais-ce que par omission, volontaire). Alors on se fait bien plaisir à penser que l'on pourrait changer les consciences. Je ne sais si on peut ne serais-ce que changer un peu la façon de penser. Question difficile, parce que le placement est difficile, voire quasi-impossible. Les endroits où le noise peut se faire entendre comme éventuel message sont d'une part peu nombreux et d'autre part participent déjà à une autre vision du monde, une vision désenchantée : jouer du noise au festival Bruitisme ou festival ZNFI

(festival noise en Slovaquie) c’est jouer devant des gens convaincus, jouer en famille, et la répercussion politique est celle de la discussion lors d’un repas en famille : inexistante. Jouer au Centre Pompidou (ou autre théâtre, lieu, centre de création etc reconnu), c’est sans doute pouvoir porter la parole plus loin, mais en même temps il y a encore tellement une méconnaissance de la musique d’aujourd’hui (la plaisanterie du spectateur qui dit que ce n’est pas de la musique n’est pas une plaisanterie, mais une réalité) que je ne pense pas que la parole passe. Si in fine on a parlé à UNE personne c’est déjà énorme. Ce n’est pas à dédaigner, mais il est difficile de parler alors de force politique.
Par contre je vois dans des formes de noise plus récentes (je pense au HNW – Harsh Noise Wall – à des festivals comme Bruitisme justement ; mais aussi dans une autre musique, le Metal) un refus total du politique : le mini-manifeste du HNW pose justement l’indifférence au monde et au politique comme une des conditions de son existence. Encore une fois, on est loin de l’invention d’une société et si la question du politique a possiblement travaillé (un peu) les « noisicians » de la première génération (la vision politique d’un Karkowski était réelle même si parfaitement infantile, celle de John Duncan sans doute plus solide…) je pense (ou vois ?) qu’aujourd’hui les nouvelles musiques noise redeviennent soit un loisir soit un échappatoire et ne portent plus de message politique, et de plus ne le désirent pas. Du moins en France, il est possible que dans d’autres pays (je pense à l’Amérique latine..) la situation soit différente.

Quel type de noise/bruit-son utilisez vous ? Comment les créez vous et quels sont vos outils, instruments ou

dispositifs ? Comment utilisez vous votre set up pour composer ou improviser avec ces sons-bruits ?

Ahh des questions techniques !!! Ma pratique sur ce domaine est assez atypique (mais il est possible que tous le disent !!) : j'ai le ferme désir (que je vois comme une obligation d'honnêteté) à être totalement responsable des sons que j'utilise, aussi je n'utilise jamais de sons « trouvés » que ce soient des enregistrements de terrain (field-recording) ou samples. Tous mes sons (bruits) sont construits par moi (et généralement dans le moment même du concert, du jeu), soit en synthèse pure (le plus souvent via MaxMSP, parfois Reaktor – donc du software assimilé à des langages informatiques, au contraire des synthétiseurs (hardware ou software) tout faits - parfois d'autres formes de synthèse, y compris analogique, même si cela est rare) soit avec mes instruments, donc en premier lieu et dans 99% des cas avec ma basse. Seulement je fais de moins en moins la différence entre ma basse (toujours branchée sur mon ordinateur, à en faire une entité unique entre les 2 éléments) et l'ordinateur seul. Donc les sons faits avec la basse deviennent de fait des sons synthétisés à partir d'une source analogique (la corde) et rapidement numérisée.
Un cas un peu différent (ou pas tellement) sont les compositions que j'écris pour d'autres instruments (et donc d'autres instrumentistes) – mais en fait cela revient à travailler de la même façon qu'avec ma basse, à prendre le son de l'instrument/instrumentiste et à le faire transiter par l'ordinateur où celui-ci acquiert une dimension électronique – et rapidement bruiteuse.
Si on parle de jouer avec ces sons-là, rien de spécial à dire : tant l'ordinateur que la basse sont mes instruments (et la collaboration

avec d’autres instrumentistes également) depuis des années et il ne se pose pas (plus) de questions pratiques : en fait en pratique j’en suis à ce moment où l’instrument de fait pas obstacle, pas plus qu’il n’oriente la pensée – il est cet objet neutre, interface, qui permet de faire sans se mettre dans le chemin. Ce qui change le point de vue, ce qui change le champ de la pensée c’est l’idée (ou les idées) induite(s) par une autre perception mais plus tant les objets qui permettent de mettre ces nouveaux paradigmes en formes (sonores).

Quel est votre relation à la composition et à l’improvisation ? Quels sont les liens entre votre pratique de composition et/ou d’improvisation et la structure interne d’un son-noise et comment l’organisez-vous ?

Déjà plus ou moins répondu à cette question dans les réponses précédentes… ce que je fais est de la composition, même en situation qui semblerait relever de l’improvisation, ou qui serait improvisation pour d’autres. Mes sons sont mes sons – et ils viennent d’une détermination claire et assumée de présenter le monde, ou de se présenter à lui à travers eux. Et encore, je ne pense pas la musique en termes de sons, mais en termes de structures. Le reste c’est le métier de musicien.

Comment utilisez-vous l’amplification ? Quel sont les volumes auxquels vous aimez jouer ? Que cherchez vous dans ces volumes, quels sont les liens avec votre façon de composer ou d’improviser ? Quelles sont vos relations avec la saturation et de quelle façon jouez-vous avec ce phénomène ou ce rapport à la qualité du son ?

Mon instrumentarium étant électrique (ou électronique, c'est pareil en l'occurrence) la question de l'amplification est essentielle : c'est par là que « sort » le son, ce n'est que par le haut-parleur que la musique rencontre notre monde tangible. Et le fait de dépendre des haut-parleurs pose une question nouvelle dans la musique – celle du volume. On pourra facilement argumenter que quel que soit le volume auquel on écoute un disque la musique que l'on va entendre sera la même (en tout cas dans un ambitus de possibles assez grand) – et d'ailleurs même en parlant de musiques acoustiques, c'est à dire celles où le référent est facile à pointer (un piano, une guitare, une voix ou un orchestre) il est rare – il n'arrive jamais ! – que l'on écoute cette musique, via des haut-parleurs, au volume où elle « existe » dans sa réalité acoustique : on peut prétendre avoir écouté avec attention une symphonie de Beethoven, prétendre connaître l'œuvre, sans avoir jamais approché, même vaguement, le volume d'un orchestre symphonique. Alors pour des sons synthétisés, sans réelle existence physique !! – il faut là (re-)créer de toutes parts une légitimité acoustique. Pour ma part (et bien évidemment le jugement est subjectif) j'essaye de travailler à des niveaux où il y a une plénitude du son, où il me semble s'épanouir dans l'espace dans lequel il est joué : on pourrait donner l'analogie avec le son d'un violon avec sourdine – oui, c'est un violon, mais on sent qu'il est comme empêché (et que ce soit un effet voulu est une autre question) – enlevez la sourdine, le volume augmente et le violon respire. Pour le haut-parleur (l'amplification) c'est pareil, on a envie de cette respiration. Il se trouve qu'il semblerait que pour ma part cette impression de respiration se trouve souvent à un niveau relativement élevé : la raison en est certainement une envie du ressenti physique du son, ne pas le recevoir uniquement par les

oreilles mais également par le corps. Toutefois je ne vise pas (bien qu'on me le reproche souvent, pourtant je pense que la véritable question est dans la nature des sons et pas dans leur volume) un volume trop fort – d'aucuns, comme Zbigniew Karkowski ou Granular Synthesis cherchaient à annihiler la capacité de penser par un volume très/trop fort (et il paraît que c'est également une technique utilisées dans des églises africaines lors de séances de transe), pour n'être que dans le ressenti. Pour ma part fort me suffit, le trop fort (ou le seuil de la douleur et autre bêtises que l'on peut entendre - !!!) ne m'intéresse pas. Par contre, corollaire de ce volume fort, se permettre, si la musique le demande, de descendre très très bas en volume – à écouter des sons presque pas développés dans l'espace, comme avec des sourdines de violon géantes.
Quant à la saturation, sous ses formes les plus diverses (que ce soit des pédales d'effets, des traitements numériques ou l'origine même de la synthèse, c'est à dire la distorsion comme élément premier, avant même un autre son) c'est bien évidemment un sujet qui m'accompagne depuis le jour premier de ma vie de musicien, et un sujet toujours de premier plan (ma toute dernière composition, AMAS de janvier 2017, n'est pratiquement bâtie que sur la distorsion provenant de la modulation de fréquences). La distorsion c'est la vie du son, pour reprendre la formule de Dror Feiler, c'est le son avant qu'il ne soit castré pour devenir musique.

Plusieurs universitaires définissent, ces temps-ci, la musique noise à travers le "japanoise" et notamment, ce qu'ils pensent être l'acteur principal du genre, Merzbow, que pensez-vous de cette position ou de cette façon de définir le courant noise ou la façon de faire du noise ? Quelle

est votre position par rapport à cette façon de définir l'histoire du bruit et de la noise musique ?

Je suis heureux d'apprendre que des universitaires s'intéressent à la musique noise. Et prendre Merzbow comme référent n'est pas un choix idiot ni mauvais – oui, on pourra longtemps trouver cette approche dommageable et en proposer d'autres, apportant peut-être d'autres éclairages, mais le choix de Merzbow est valable et à plus d'un titre :
il fait clairement partie de la première génération des musiciens noise, et peut parfaitement servir de pointeur vers le « japanoise » : ne serait-ce que sa persistance dans la durée en fait facilement une icône, alors que CCCC n'est plus, que Aube est décédé, que Furudate ne fait plus grand chose, pas plus que Masonna – et je ne suis pas sûr que KKNull et/ou Haino soient des musiciens « noise » (en tout cas pas uniquement). Bien évidemment ça gomme l'apport US au noise (l'Europe n'y est venue que plus tard, longtemps le noise c'était USA vs Japon), mais…. Historiquement donc ça se tient (sans être parfait) mais ce qui ajoute un (bon) point à cette démarche est que par Merzbow on déborde du monde uniquement musical pour aborder le monde le l'Art – souvent Merzbow a joué dans des galeries, là où nombre de ses collègues étaient cantonnés aux petits clubs – et cette ouverture extra-musicale est importante, ne serait-ce (mais pas uniquement) parce qu'elle a permis de considérer le noise autrement. Cela a permis de formuler la réponse à l'attaque habituelle de « l'académie » qui disait (dit encore ?) que « ce n'est pas de la musique » : ben non, c'est de l'art, s'exprimant par du sonore – après tout comment placer la « symphonie Monoton » de Yves Klein autrement que art, mais manipulant du son ? Donc le passage via le milieu de l'art permet d'offrir une légitimité à la

musique noise. De même, dans les années plus récentes, Merzbow, tout en n'adaptant pas sa musique, se retrouve également à jouer dans des festivals de musique « contemporaine » ; c'est bien, et c'est heureux – et un peu pour les mêmes raisons. Alors oui, bien évidemment ce n'est pas tout le noise, ce n'est pas la seule façon d'en faire, mais ça reste un personnage important du noise et une influence incontournable (et, anecdote personnelle, lorsque le musicologue Pierre Albert Castanet - auteur de « Quand le sonore cherche noise » et « Tout est bruit pour qui a peur », donc des (timides) tentatives de la part du monde de la musique « officielle » de penser le bruit comme son musical - présentait ses ouvrages au CDMC (Centre de Documentation de la Musique Contemporaine) je lui demandais comment il pouvait, une « journée d'étude » entière, parler de noise sans citer Merzbow, et sa gêne était évidente – et celle-ci n'aurait pas eu lieu parlant de n'importe quel autre musicien noise – c'est dire la stature particulière de Merzbow)

Par contre, je ne pense pas que l'histoire du bruit soit en rapport avec l'histoire de la noise music. Pour le bruit, bien évidemment il faudrait citer et les futuristes et Dubuffet peut-être, et le rock, et le free-jazz et tant de choses (et Sonic Youth aussi sans doute, comme tout le rock shoe-gaze). Rien de tout cela n'a rien à voir avec la noise music. Je ne suis même pas sûr que la noise music ait à voir avec le bruit – pour le bruit il faudrait re-écouter « Grand bruit » de Christian Zanési qui est une composition fantastique, mais certainement pas de la noise.

Comment voyez vous le développement de cette musique dans le futur ? Quelle est votre vision de cette pratique dans les années à venir ?

Question épineuse : malgré mon fort attachement à cette musique, on pourra presque dire mon amour pour elle, j'ai des doutes sérieux à son encontre, sur son devenir, son futur. Et peut-être même sur son présent. Il me paraît évident qu'une forme du noise, la noise « originelle » (celle du « japanoise », justement) est morte, il s'agit aujourd'hui d'une musique du passé : les choses de Karkowski, Aube, CCCC, mais aussi certaines musiques de Pita, de Menche, de Haswell, Haters, d'autres, appartiennent au passé – un langage que l'on comprend encore mais qu'on ne parle plus, le monde change. Les concerts de ce noise-là peuvent être plaisants, mais comme peut l'être un groupe de blues dans un bar ou un groupe de rock psychédélique – souvenirs, nostalgie, tout cela, mais pas l'aujourd'hui. Et encore si c'est joué par les « anciens » c'est comme aller voir les patriarches – mais si c'est des nouveaux noms, des jeunes, c'est aussi gênant que des gens de 20 ans qui disent faire du punk !

Les nouvelles formes actuelles de noise (HNW en tête) sont passionnantes, mais il s'agit d'une autre musique, ou possiblement pas même d'une musique, mais d'une façon de se positionner qui passe par le sonore sans être musique – là où le noise « classique » était clairement musique, que ce soit le noise de Dror Feiler, de Tetsuo Furudate ou de Masonna. Ou d'autres. De plus, du manque de pensée sur le sujet, celui-ci risque fort de s'abêtir de lui-même – comme dit plus haut. En tout cas un âge d'or du noise fait partie du passé, et rien ne sert de touiller les cendres. Reste à espérer que cela ne soit pas le seul âge d'or de cette musique et que l'on voie non pas un retour au noise mais une renaissance, sous une forme forcément un peu différente, mais aussi forte dans son être que cette jonction entre la forme complexe et la puissance.

Il est plus que possible qu'aujourd'hui le noise n’existe plus (et c’est dommage) et qu’il ne reste que quelques individus, musiciens (à compter sur les doigts de la main) qui, « originaires » du noise poursuivent leur routes respectives et personnelles, dans l’invention des musiques.

1.17.Entretien avec Jorge Ramirez

Comment pensez vous le rapport de l'automatisation en relation avec votre pratique ?

Je considère ma façon de travailler comme un genre de systéme auto-organisé. automatisation signifie : "agir par la volonté d'un autre".

Nous pouvons le comprendre comme des machines à intelligences artificielles, même pour des systèmes basiques avec des niveaux d'indépendance ou quelque chose qui fait exactement ce que l'on veut.

Par respect pour tous ces personnes qui travaillent sur l'intelligence artificielle, apprentissages de machines, réseaux de neurones, algorithmes génétiques...etc, je pense que ma façon de coder est basique, mais efficace. J'utilise les "glitches" du code comme phénomène d'émergence et j'agence aussi les schémas conceptuels de manière à les laisser s'organiser par eux-mêmes. Parfois il s'agit plus de négociations entre la machine et l'auteur, laissant le code sélectionner des choses par lui-même et puis dans certaines circonstances c'est revenir au cadre que l'auteur aura défini auparavant.

Dans mes performances j'obtiens aussi ce matériel sonore imprévisible que j'essaye d'articuler de manière à créer un état de narration et que cela soit intéressant pour l'auditeur. D'un autre coté, pour garder la performance intéressante pour moi-même,

j’aime avoir des fichiers sans nom que je puisse ouvrir en sachant qu’il y aura du code déjà écrit dont je ne connais pas le contenu mais qui va me forcer à faire un détour dans le moment de la performance live. Un élément de surprise en quelque sorte. Donc je pense que nous sommes ici plus dans un partage de 50/50 humain/ machine

A votre avis, est-ce qu’un jour la musique deviendra aussi le domaine des machines-robots, comme une forme d’externalisation créative similaire à d’autres activités humaines (science, médecine, industrie...etc) ?

La musique de machine pourrait être l’oralisation de l’information pour des buts multiples. Pas forcément en relation avec la perception humaine. Les machines considérées comme des sortes de branches du vivant comme les embranchements (Phylum) mécaniques, une connexion entre l’organique et le monorganique, une forme de vie qui combinerait les propriétés des deux.

Comme les oiseaux chantent pour l’accouplement, et cela représente une beauté en soi aussi liée à des raisons biologiques et de survie, les humains ont aussi des besoins qui se synthétisent autour de la musique. Par contre j’ai parfois décrit ma musique comme faite par des machines pour des machines avec des traits humains.

L’externalisation pourrait être, dans le meilleur des cas, une association des capacités naturelles. Nourrir un système avec un élément externe à lui-même. Ca serait bien de voir apparaître des robots esthétiques, des machines hédonistes mais je pense que les

machines s’externalisent de plus en plus vers nous-même. Précisément elles externalisent leur développement et leur reproduction aux humains.

Pouvez vous expliquer comment vous utilisez le concept de temps ou temporalité dans votre pratique musicale en générale ?

Un des effets les plus intéressant de la musique sur la perception humaine est la distorsion du temps. Par exemple “Triadic Memories” du compositeur Morton Feldman est une composition construite de manière à ce que l’auditeur se perde dans le continuum éthéré tout en faisant attention aux détails qui permettent toujours de garder une certaine attention attachée à la musique.

La partie “Minima Moralia” dessine, particulièrement, cette question dans “Tradic Memories”. Je travaille beaucoup sur le devenir du code qui croître et dont toutes les variables habituellement utilisés en musique deviennent beaucoup plus floue comme le rythme, les notes, le temps, la synthèse qui s’informent et se nourrissent entre elles à travers l’évolution de la pièce. Elles se déroulent et évoluent alors comme une seule chose.

Quelque fois c’est vraiment intéressant et loin d’un certain équilibre car le système marche par lui-même espérant être attrayant à l’oreille humaine.

D’un autre coté, dans l’improvisation live il est très facile pour le performeur de perdre toute notion du temps entre donner trop d’attention aux matériels sonores et l’adrénaline de la scène, cela

peut-être parfois trop court ou trop long. Vous devez être trés concentré et ne pensez à rien d'autre que la musique et le contexte.

Est-ce que la conception du temps dans vos compositions machiniques ont changé ou change vos autres pratiques du son, de la musique ?

Le code, comme médium vous permet de faire certaines choses qui serait difficile à réaliser par d'autres biais. Je suppose que la meilleure des pratiques est de faire les choses que l'on ne peut faire d'une autre façon en les codant finalement. Personnellement j'aime le niveau de détail que le code permet de percevoir avec le cerveau, toutes ces informations dérangent la perception du temps.

Comment vous positionnez vous vis à vis de la musique machinique ? Comme un compositeur, un musicien, un codeur, une aide technique, un artiste ? Qu'est qu'implique pour vous cette position ?

Je code, fais de la musique et des pièces qui spéculent sur le devenir immédiat de la matière elle-même. Peut-être suis-je un artiste de la matière audio. La chose importante est la migration des schémas et des idées dans l'utilisation de différents médiums pour les révéler.

Est-ce que l'auditeur à une importance dans la réception de ce type de travail musical ? Comment, d'après vous, ces auditeurs devraient aborder, écouter ces compositions machiniques ?

Pour moi, il est très important d’avoir une narration intéressante pour l’auditeur, il est aussi important que l’auditeur soit ouvert à vivre une expérience.

Et de donner aux machines une chance!

Attention le trouble est une question quand nous percevons un travail sonore, et parfois vous avez besoin de laisser aller vos ondes cérébrales s’ajuster à ce que vous êtes en train d’écouter pour ressentir la pièce à son maximum.

1.18.Entretien avec Oscar Martin {Noish}

Pouvez vous nous donnez une exemple d'œuvre automatisé ?

Boids_alpha_centauro_06CH, par exemple, est un travail audio experimental faisant partie d'une série de pièces basées sur l'exploration des possibilités de son des algorithmes de Boids. Dans ce cadre, la pièce est désignée pour un système son de six haut-parleurs. Pour la génération du matériau sonore, j'ai codé un patch Pure Data. J'ai construit deux "instruments" relié à deux simulateurs boids avec un synthetiseur AM six canaux et un transistor d'émulation de basse. Le code implémenté contient également une logique combinatoire inspirée du Ars Magna de Ramon Llul qui gère les changements dans les paramètres boids.

Le comportement boids est un modèle pour les mouvements coordonnés d'un groupe d'entités appelés boids. Ce comportement représente les mouvements vus dans ceux des groupes d'oiseaux ou de poissons, basé sur les positions et vitesses des individus de ces groupes. Bien que les comportements individuels (parfois appelés règles) sont assez compliqués à programmer explicitement, ils sont souvent recoupés avec la programmation d'algorithmes de vie artificielle due à la complexité du mouvement global lié à l'interaction des mouvements individuels. Une partie cruciale de cette complexité est son imprévisibilité dans le temps. Un groupe d'oiseaux volant dans une direction peut prendre une autre direction quelques instant après. Cet algorithme a été proposé en premier temps par Craig Reynolds dans son article "Flocks, Herd, and

Schools: A Distributed Behavioral Model" publié dans Computer Graphics, 21(4), SIGGRAPH'87, pp. 25-34.

Comment pensez vous le rapport de l'automatisation en relation avec votre pratique ?

J'ai toujours beaucoup été attiré par la science fiction et le monde de la cyberpunk et cela est devenu, depuis, une certaine fascination de travailler avec de l'automatisation dans mes expériences sonores. C'est aussi pour moi une méthodologie de création et d'exploration de nouvelles possibilités qui d'après mes propres "goûts", vous force à ouvrir votre pensée à un travail symbiotique avec la machine. C'est une manière de créer des ouvertures dans notre boite crânienne et de trouver une certaine imprévisibilité qui m'a toujours intéressée. De plus il y a toujours une interaction humaine dans ce type de travail dans le "temps réel" ou dans la programmation / en construisant les processus de contôle des algorithmes. (software/hardware).

A votre avis, est-ce qu'un jour la musique deviendra aussi le domaine des machines-robots, comme une forme d'externalisation créative similaire à d'autres activités humaines (science, médecine, industrie...etc) ?

Notre réalité est, de manière croissante, entourée de machines et de code. Les machines jouent de la musique, la distribue et la proposent sur des serveurs quelque part et la plupart de la musique que l'on entend est produite par des machines et réalisé par des logiciels qui, en fait, module notre créativité. Peut-être qu'un robot peut faire une musique plus intéressante que certains humains

après tout. Ainsi pouvons nous trouver une part d'ironie et de critique envers notre génie créatif.
Récemment, j'ai lu un article sur l'intelligence artificielle qui apprenait et se développait seul sans la supervision de l'être humain, ce qui parait intéressant pour moi. Le problème ici est que les connaissances scientifiques et technologiques sont toujours dans une logique de production (militaire ou commerciale) et quelque chose que j'aime faire est de contourner ces connaissances et de les amener vers des domaines poétiques, ou au moins distant de leur but d'origine, pour générer du son ou de la musique expérimentale.

Pouvez-vous expliquer comment vous utilisez le concept de temps ou temporalité dans votre pratique musicale en général ?

Avant, dans ma pratique, je tendais à chercher un type de composition que l'on pourrait appeler "transcendentale" dans une perspective de perception temporelle. La composition transcendentale implique ce type de composition qui vous fait oublier ou perdre la notion du temps. Mais mon intérêt a évolué pour tendre à une alternative qui peut se définir comme "immanente", ou les structures temporelles contiennent des fractures, des irrégularités, qui vont générer une perception du temps liée à un état d'esprit permanent du processus encodage-décodage. Derrière les idées, j'essaie de créer un environnement sonore favorable à la création d'un "Momentum". D'un point de vue technique, j'aime travailler avec les fractales pour gérer le temps et les changements dans les compositions et les automatisations.

Est-ce que la conception du temps dans vos compositions machiniques ont changé ou change vos autres pratiques du son, de la musique ?

Oui, bien sûr, c’est quelque chose que je recherche à travers ma pratique. Nous avons construit la machine mais la machine nous construit aussi. Peut-être sommes nous des cyborgs et que nous ne le savons pas.

Comment vous positionnez vous vis à vis de la musique machinique ? Comme un compositeur, un musicien, un codeur, une aide technique, un artiste ? Qu’est qu’implique pour vous cette position ?

Travailler en ce sens que nous devons naviguer entre ces rôles et ces zones hybrides de connaissances je trouve ça excitant, et je rajouterais également : designer, producteur, interprète, administrateur, … Ils ont dit que les machines nous permettraient d’avoir plus de temps libre, mais il semble que nous en sommes esclave parfois.

Est-ce que l’auditeur a une importance dans la réception de ce type de travail musical ? Comment, d’après vous, ces auditeurs devraient aborder, écouter ces compositions machiniques ?

La personne qui écoute complète le circuit électrique et sonore qui peut alors circuler. Ainsi les choses peuvent se passer, se partager et se réapproprier. Les processus de décodage et de traduction commence dans notre cerveau et notre corps qui peuvent changer

d’états. Concernant l’approche d’écoute : ouvert et actif comme un autre contexte expérimental.

1.19.Entretien Facebook

Asso Apo

11 January ·

qui sont les musiciens noise français ? une liste, des noms ?

LikeShow More Reactions

CommentShare

25 Gregory le Lay and 24 others

1 share

121 comments

Comments

Asso Apo ou francophone

Like · Reply ·

Christof Migone au Québec : Érick d'Orion, Martin Sasseville, et bien d'autres...

Unlike · Reply · 2 ·

Asso Apo d'autres?

Like · Reply ·

Christof Migone http://christofmigone.com/Fingering_Publication/

christof migone | Fingering_Publication

christofmigone.com

Unlike · Reply · Remove Preview · 1 ·

Christof Migone http://avatarquebec.org/en/projects/bruit-ttv/

Bruit TTV - Projects - Avatar
Bruit TTV
avatarquebec.org
Like · Reply · Remove Preview ·

Write a reply...

Gregory Ångström liste trop longue pour être écrite.
Like · Reply · 1 ·

Asso Apo et sinon tu as d'autres liens que celui avec tous les bruitismes?
Like · Reply · 1 ·

Asso Apo http://bruitisme.blogspot.fr/
BRUITISME
Festival de musiques libres et bruitistes organisé par AnarchoFreaksProduction et RoHS Prod.
bruitisme.blogspot.com
Like · Reply · Remove Preview · 2 ·

Write a reply...

Asso Apo essayons ;-)
Like · Reply ·

Emmanuel Holterbach Le premier, le seul et unique, le meilleur de tous : https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_P%C3%A9tomane

Le Pétomane — Wikipédia
Joseph Pujol, dit Le Pétomane, né le 1er juin 1857 à Marseille et mort le 8 août 1945 à Toulon, est…
fr.wikipedia.org
Unlike · Reply · Remove Preview · 13 ·

Elbourikoloko Delakabeza Qui est aussis le plus anal logique..:)
Like · Reply · 1 ·

Cesario Fabrice Le Petomane c de la philo pas de la noise ...
Like · Reply ·

Write a reply...

Gregory Ångström Si j'ai 2-3 heures de trou ... (sinon, prendre les line up des Bruitismes et regarder qui est francophone ... et encore il en manquera plein)
Like · Reply ·

Gregory Ångström En plus c'est tellement vaste comme domaine ...
Like · Reply · 1 ·

Sébastien Bouhana Pour quoi faire ?
Like · Reply ·

Asso Apo pour information
Like · Reply ·

Asso Apo connaissance
Like · Reply ·

Asso Apo et ++ si affinités
Like · Reply ·

Write a reply...

Cesario Fabrice chercheur de noises ici ;) !
Like · Reply ·

Joachim Montessuis étant donnés et vivenza, après ça devient chiant :)
Like · Reply · 2 ·

Yannick Franck haha le post le plus réac de l'histoire de la noise music française :D Vivenza m'intéresse plus quand il parle de Guénon ou de Saint-Martin que quand il compose note;)
Unlike · Reply · 5 · · Edited

Joachim Montessuis :)
Like · Reply ·
View more replies

Write a reply...

Bruno Letort Richard Pinhas
Like · Reply ·

Xavier Exomène J'ai l'impression d'en faire partie
Like · Reply · 2 ·

Xavier Exomène http://exomene.com/music/?article=441

Objective Tinnitus - A live series - Exomene : Soundsmith and…
exomene.com
Like · Reply · Remove Preview ·

Write a reply...

Willy Van Buggenhout Les bruitistes
Like · Reply ·

Dan Charles Dahan Ruelgo du syndicat
Like · Reply ·

Dan Charles Dahan Andy Molusk et Jacques Daniel
Like · Reply ·

Dan Charles Dahan Eero baba
Unlike · Reply · 2 ·

Dan Hintz magma
Like · Reply · 1 ·

Dan Charles Dahan Hors concours
Like · Reply · 2 ·

Dan Hintz le syndicat
Like · Reply ·

Write a reply...

Dan Charles Dahan Fa Cesario et Bogosian from mars
Like · Reply · 1 ·

Dan Charles Dahan Costes bien sur !
Like · Reply · 2 ·

Yannick Franck C'est "noise" Henri Chopin?
Like · Reply · 1 ·

Dan Charles Dahan Plus que Frédéric
Like · Reply · 2 ·

Joachim Montessuis of course
Like · Reply · 1 ·

Write a reply...

Dan Charles Dahan Fred NiPi aussi bien sur
Like · Reply · 1 ·

Nicolas Moulin Michel sardou
Like · Reply · 1 ·

Asso Apo Sinon zavait du son? https://soundcloud.com/vitriol300

VITRIOL300
I AM MAKING HARSH NOISE - DESTROYING WALL…
Save
soundcloud.com

Like · Reply · Remove Preview · 1 ·

Asso Apo Et puis une autre : vous connaissez des femmes qui font du noise, bruit saturé, fort volume? francophone?
Like · Reply · 1 ·
Hide 19 Replies

Gregory Ångström Oui
Like · Reply ·

Gregory Ångström Gaëlle sur Toulouse faisait de la HNW.
Like · Reply · 4 ·

Asso Apo t'as un lien?
Like · Reply ·

Gregory Ångström Gaëlle BandeNoire
Unlike · Reply · 1 ·

Gregory Ångström Qui doit avoir un autre projet maintenant (si je retrouve)
Like · Reply ·

Gregory Ångström https://m.soundcloud.com/.../naughty-ill-dream-of-your...

Française aussi (et active)

Naughty - I'll Dream Of Your Blood Under The Full Moon
Save

soundcloud.com
Unlike · Reply · Remove Preview · 1 ·

James Zuckerzeit Gaël Segalen
Like · Reply ·

Gregory Ångström Cathy Heyden ça peut vite piquer les oreilles.
Like · Reply ·

Gregory Ångström https://vimeo.com/143446610 (Gentiane et Will)

BÂILLON - Vincianne Sestito / William Nurdin
vimeo.com
Like · Reply · Remove Preview ·

Asso Apo https://viscere-fr.bandcamp.com/

I, by VISCERE
VISCERE I, released 13 June 2015
Save
viscere-fr.bandcamp.com
Like · Reply · Remove Preview · 1 ·

Dan Charles Dahan Il y a aussi et Emmanuel Gibello qu'il fait d'une d'une certaine manière
Unlike · Reply · 1 ·

Baptiste Vit l'Ain · 22 mutual friends
Phoenix Grayson et son projet Clairière

Like · Reply · 2 ·

Moju Vids Bruital Orgasme
Like · Reply · 1 ·

Gaëlle BandeNoire Gregory Ångström merci d'avoir pensé à moi :)
Unlike · Reply · 1 ·

Pauline Nadryczny Mariachi - Nina Garcia.
Like · Reply · 2 ·

Nina Garcia Pauline Nadryczny merci ! pour le drop !
Like · Reply · 1 ·

Nina Garcia Meryll Ampe, Magali Sanheira, Claire Gapenne, Golem Mecanique +++++
Unlike · Reply · 5 ·

Magali Sanheira Nina Garcia <3
Unlike · Reply · 3 ·

Golem Mecanique · 36 mutual friends
Martina Poznanska, Yoko Higashi, Prune Becheau!
Like · Reply · 1 ·

Write a reply...

Julien Bellanger B2lNgr
Like · Reply · 1 ·

Asso Apo girlz girlz girlz girlz???? où où? que des boys là!!
Like · Reply ·

Julien Bellanger paula PIN, leslie garcia, robertina sebjanic,
Like · Reply ·

Asso Apo tu t'intéresses au noise maintenant jb ;-) faut venir en écouter :D
Like · Reply ·

Asso Apo on parle de francophones sinon, à l'international c'est différent
Like · Reply ·
View more replies

Write a reply...

Matteo Pogo ARNAUD RIVIÈRE
http://http.http.http.http.free.fr/
Arnaud RIVIÈRE
http.http.http.http.free.fr
Like · Reply · Remove Preview · 2 ·

Dan Charles Dahan Exact !
Like · Reply ·

Write a reply...

Daniella Martini Lauren Rodz Eric Quach Julien ottavi
Like · Reply ·

James Zuckerzeit https://vimeo.com/52879883

ERO BABAA live 2012
This is "ERO BABAA live 2012" by galeri pach on Vimeo, the home for high quality videos and the people who…
vimeo.com
Like · Reply · Remove Preview · 1 ·

James Zuckerzeit https://www.youtube.com/watch?v=LYJ1Tul0ymk

Fusiller - Le Non_Jazz - 25/03/2016
youtube.com
Like · Reply · Remove Preview · 1 ·

James Zuckerzeit https://www.youtube.com/watch?v=wvsK5wkvRn8

Cobra Matal - Le Non_Jazz - 25/03/2016
youtube.com
Like · Reply · Remove Preview · 1 ·

James Zuckerzeit https://www.youtube.com/watch?v=Wbhz94OhqC0

Scenes from Salad - autistic campaign
youtube.com
Like · Reply · Remove Preview · 2 ·

James Zuckerzeit https://www.youtube.com/watch?v=j6RQk5EbkNU

Zaraz Wam Zagram @ de bruit et d'encre…
youtube.com
Like · Reply · Remove Preview ·

Write a reply...

James Zuckerzeit https://www.youtube.com/watch?v=rMQ_QshBDG8

Z B Aids
à Rouen pour Autistic campaign. le 27.01.16
youtube.com
Like · Reply · Remove Preview ·

Asso Apo Kasper Toeplitz bien sûr ;-)
Like · Reply · 2 ·

Drew Daniel http://thequietus.com/.../16050-romain-perrot-vomir...

The Quietus | Features | In Extremis | Anti-Musicality: An Interview With…
thequietus.com
Unlike · Reply · Remove Preview · 2 ·

Drew Daniel VOMIR RULES THE WASTELAND
Like · Reply ·

Write a reply...

Gregory Ångström Écoute la Merde !!!
Like · Reply · 5 ·

Gregory Ångström Bon
Le plus simplement serait de faire ville par ville.
Like · Reply · 1 · · Edited

James Zuckerzeit + d'éplucher les programmes des "Bruitismes"
Like · Reply · 2 ·

Gregory Ångström Oui, mais pour ça faut que je les retrouve
Mais oui
Like · Reply ·

Write a reply...

James Zuckerzeit https://www.youtube.com/watch?v=Ks5ik5pnrgo

Cheval retreci @ noise from the second floor #0 - Bourges
youtube.com
Like · Reply · Remove Preview · 3 ·

Julien Dominique Pauthier Adrien + Romain à Bourges.
Like · Reply · 2 · · Edited

Write a reply...

Lauren Rodz y a un gars à rennes qui etait venu au bruitisme 3 et qui avait un projet de thèse sur le noise
Like · Reply ·

Asso Apo qui? nom plz ;-) thks
Like · Reply ·

Lauren Rodz je crois il s’appelait chaos ou bruit je sais plus bien
Like · Reply · 1 ·

Asso Apo ahahah!! forcément en plus il fait une thèse!! il me faut son contact ttroooop bien
Like · Reply · 1 ·

Gregory Ångström Il jouait à Bruitisme ?
Like · Reply ·

Lauren Rodz il avait une cafetiere italienne et un calepin
il a joue en bouche trou en duo a un moment
il etait au tapette je l ai vu dans les videos...See more
Like · Reply · · Edited

Gregory Ångström Dijon, cheveux longs, pas trop vieux ?!
Like · Reply ·

Gregory Ångström Et il était au Tapette cette année ?

Bouc, crâne rasé ?!
Like · Reply ·

Alexandre Kittel Micro-pénis :)
Like · Reply ·

Gregory Ångström Voilà
Mulhouse y a du monde
Mulhouse y a un truc particulier
Like · Reply ·

Lauren Rodz pour avoir une idée de comment c était avant,
http://www.audiorama.org/planeta/mp3/Vivenza.mp3
http://www.audiorama.org/planeta/mp3/Axolotl.mp3
Like · Reply · · Edited

Write a reply...

Sim Tranber http://ygourdon.net/

Yann Gourdon
ygourdon.net
Like · Reply · Remove Preview · 1 ·

Daniella Martini Voici le site de Clémentine Ader
http://clementineader.com/
Elle est en contact avec des artistes noise et peut-être des girlz ;)
Like · Reply ·

Asso Apo Server not found
Like · Reply ·

Daniella Martini fuck ! J'ai son number si tu veux je peux te donner en mp, si elle ne s'est pas évaporé :(
Like · Reply ·

Asso Apo http://www.ninsun.fr/

Ninsun / providing sound art
Ninsun is an independent structure specialized in providing original sound creations and…
ninsun.fr
Like · Reply · Remove Preview ·

Daniella Martini Oui c'est elle
Unlike · Reply · 1 ·

Write a reply...

Daniella Martini Kristoff KRoll
Like · Reply ·

Julie Hascoët Manuel Duval/ Arno Bruil / France Sauvage et tout et tout? A éplucher: micr0lab et la république des granges. Sister Iodine? Cancer? Après noise c'est large - y a la scène expé mais aussi toute la scène qui croise la techno, le hardcore, breakcore, etc.
Like · Reply ·

Asso Apo noise dans le sens saturé, fort volume, bruit blanc et autres couleurs, le son-bruit non définis, pas de hauteurs et de notes à priori...
Like · Reply · 2 ·

Gregory Ångström Moi
Unlike · Reply · 3 ·

Lauren Rodz the noiser, julien pauthier, joachim montessuis, angstrom, ecoute la m , LORD gonzo, agression sonore et vomir ...
Unlike · Reply · 4 ·

Lauren Rodz dj urine
Like · Reply · 1 ·

Write a reply...

Heddy Boubaker Julien est ce que les gens qui font du harsh noise (c'est ce qui semble t'interesser) se qualifient ils eux même de musiciens ? ;-) je pose cette question en toute innocence car il ne me semble pas en fait ...
Like · Reply · 1 ·

Asso Apo c'est une question à laquelle ne peuvent répondre que ceux qui sont concernés... la question de la plasticité, de la musique, du sonore, du bruit... font parti d'un tout... les séparer ne fait que du sens pour se positionner par rapport à quelque chose... à voir
Like · Reply · 2 ·

Gregory Ångström Oui
Tout bruit étant musique
(Mais je refuse de me lancer dans un débat par com' interposés)...See more

Unlike · Reply · 2 ·

Gregory Ångström (Enfin c'est mon avis)
Like · Reply · 1 ·

Asso Apo En fait ça déjà été largement posé par les avant-gardes de Cage à Schaeffer... faut aller creuser par là s'il y a des doutes... mais aujourd'hui ça devrait être un acquis
Like · Reply ·

Gregory Ångström Mais bon certains revendiquent haut et fort l'antimusique (la note barré que l'on voit même dans la scène Grindcore où souvent c'est des zikos qui jouent super vite et bien des .... accords)
Like · Reply · · Edited

Asso Apo Gregory Ångström même l'antimusique c'est de la musique ahahahah ;-p
Like · Reply · 1 ·

Sébastien Bouhana Et définir une pratique comme musicale ou non, cela n'intéresse que les subventionneurs qui ont besoin d'une nomenclature. Et aussi pour se différencier les uns des autres, celles et ceux qui pensent être différents des uns et des autres... Je dis ça, je ne dis...que ça.
Like · Reply · 1 ·

Write a reply...

Julie Hascoët Vincent epplay
Like · Reply ·

Didier Casamitjana Gilles Vignes
Like · Reply · 3 ·

Lauren Rodz mr viande aka Galimatias G
Like · Reply · 2 · · Edited

Galimatias Multiples yop, merci
Like · Reply ·

Write a reply...

Gregory Ångström Lauren Rodz
Like · Reply · 5 ·

Gregory Ångström Nicolus Ripitus
Like · Reply · 1 ·

Julie Hascoët toys's'noise (lille) mais y a du rythme dans les bruits

https://www.youtube.com/watch?v=dgzULVIAlr4

Toys'R'Noise
Toys'R'Noise performance on Schlagstrom festival summer 2013
youtube.com
Unlike · Reply · Remove Preview · 3 · · Edited

Lauren Rodz CIRCUIT TORDU
Like · Reply ·

Write a reply...

Gregory Ångström Oui, bon, retrouver les lineup des Bruitisme...
Like · Reply · 3 ·

Asso Apo super important pour les archives!! ;-)
Like · Reply · 1 ·

Gregory Ångström Je crois que Will voulait mettre ça au propre (sinon on doit pouvoir retrouver tout les ordres de passages manuscrits : y en a ici, à SaintÉ,à Lyon ...)
Like · Reply · 1 ·

Galimatias Multiples

Unlike · Reply · 2 ·

Write a reply...

Joseph Szymkowiak William Nurdin - Grégory henrion - Julien Skrobek - Eric Duriez ---- la liste sera longue
Like · Reply · 3 ·

Gregory Ångström Julien Skrobek a pas mal de projets et des labels
Like · Reply · 1 ·

Gregory Ångström Joseph Szymkowiak idem

Like · Reply · 1 ·

Gregory Ångström Dust Breeders et tout ce qui tourne autour
Like · Reply · 2 ·

Gregory Ångström Bonheur Sauvage, Claire Gapenne ... enfin Amiens
Like · Reply ·

Gregory Ångström Teddy Larue
Like · Reply ·

Gregory Ångström Paul Grémare Baptiste Vit l'Ain Hugo Blame ... Rouen
Like · Reply · 3 ·

Baptiste Vit l'Ain · 22 mutual friends
Bonjour,
Like · Reply · 1 ·

Write a reply...

Lauren Rodz PETASS aka Fraulein Flo
Like · Reply · 1 ·

Fraulein Flo marco katasix albatorus dr nexus
Like · Reply · 3 ·

Write a reply...

Gregory Ångström Lord Gonzo (Belfort, BruitxMerde)
Like · Reply · 3 · · Edited

Gregory Ångström Christophe Bernard, LE NOIZEMAKER !!
Like · Reply · 4 ·

Fraulein Flo Thomas Dawamesk Hashët
Like · Reply · 3 ·

Fureau Keel Vril Lesquels ceux qui font la tournée des potes dix fois par an, ou ceux qui font du son !!
Like · Reply · 1 · · Edited

Asso Apo nice one ;-)
Like · Reply ·

Fureau Keel Vril tu fais un état des lieux :)
Like · Reply · 1 ·

Lauren Rodz https://www.youtube.com/watch?v=4kJ4ojtHJ4M

Les vrais et les mauvais chasseurs (les Inconnus)
youtube.com
Like · Reply · Remove Preview · 1 ·

Fureau Keel Vril bien vu !
Like · Reply ·

Write a reply...

Nicolas Dick Le noise change tellement chaque année que ça n'a aucun sens
Like · Reply ·

Lucien Zellum pas moi en tout cas : https://soundcloud.com/.../denoise-noise-music-merzbow...

[Denoise Noise Music] Merzbow Minus Zero
Save
soundcloud.com
Like · Reply · Remove Preview · 1 · · Edited

Frédéric Durieu Mutant
Like · Reply ·

Jean Bender à lyon on est quelques uns aussi à faire la noise.. mais oui, les line up de bruitisme sont un bon départ.
Like · Reply · 1 ·

Jean Bender malheureusement en féminin, à part les noms cités plus haut, je n'en connais guère plus. Christine Webster mais c'est pas tant saturé. Les copains d'usinette, sinon.
Like · Reply ·

Galimatias Multiples sur toulouse (Batt Wag, Sébastien Bach, Yann Hagimont, Gaëlle BandeNoire aka vicere par exemple), bordeaux aussi c'est pas mal: http://stereotop.org/membres/ ... ou encore cedric pin avec son projet veronica ... qui fait du no input

Membres - Stereotop
s’évertue à détruire de la plus belle manière une musique dite “de contrôle”, pour évincer la sensation…
stereotop.org
Unlike · Reply · Remove Preview · 6 · · Edited

Gregory Ångström Bdx y a aussi une scène noisecore autour de Quintus Necroporn, Simon Maurette ...
Like · Reply · 2 ·

Write a reply...

Gaëlle BandeNoire Yann Hagimont avec https://www.facebook.com/EcceHomo-912830672161012/?fref=ts

EcceHomo
Musician/Band
Unlike · Reply · Remove Preview · 4 ·

Lauren Rodz Aimi Shôvô et Julia Hanadi Al Abed peuvent noiser
Unlike · Reply · 2 ·

Aimi Shôvô musiciennes
Like · Reply ·

Aimi Shôvô t'as vu
Like · Reply ·

Lauren Rodz Charlotte Benedittini
Like · Reply · 1 ·

David LePôle agression sonore, poutre, Monsieur Monsieur viande et tant d'autres que j'oublie présentement
Like · Reply · 3 ·

Chris Langlais Richard Pinhas , non !!!
Like · Reply · 2 ·

Fred Mercure Kao Anne Gillis
https://www.youtube.com/watch?v=XIPhnzVFynM&t=864s
Anne Gillis - Lxgrin (Full Album)
"Copyright Disclaimer Under Section 107 of the Copyright Act 1976, allowance is made for "fair use" for purposes such as criticism, comment, news reporting, ...
youtube.com
Like · Reply · Remove Preview ·

Fred Mercure Kao https://www.youtube.com/watch?v=Gbi1zXDxY_Y

Silence Bombay @ BRUITISME festival,…
youtube.com
Like · Reply · Remove Preview · 2 ·

Gregory Ångström Et après regarder toutes les vidéos "Bruitisme"
Like · Reply ·

Gregory Ångström Eux c'est Mulhouse à la base même si ça bouge.
Like · Reply ·

Write a reply...

Gregory Ångström https://archive.org/details/BBB_2016
Bruitisme Barlok Brussels : RoHS Prod. & AFP : Free Download & Streaming : Internet Archive
15 hours of Free / Noise / Experimental : Music. Recorded in 2016, June 11th @ Barlok (be)Bruitisme : les deux compères, Anarcho Freaks Production (Gregory...
Save
archive.org
Like · Reply · Remove Preview · 5 ·

James Zuckerzeit https://www.youtube.com/watch?v=GGo_Pg_wvS4

PRAIRIE-LITIÈRE live @ Bruitisme#3 (25-26.07.2015)
youtube.com
Like · Reply · Remove Preview · 2 ·

Gregory Ångström Rouen "Bonjour team"
Like · Reply ·

Write a reply...

Dmitry Vasilyev Le Syndicat, Entre Vifs, Brume, Vivenza, Pacific 231, Lieutenant Caramel, Nocturne, Minamata, Vomir, La Sonorite Jaune etc etc
Unlike · Reply · 1 ·

Thomas Dawamesk Serigraphie merde suis Belge ...
Like · Reply · · Edited

Gregory Ångström Mais francophone
Unlike · Reply · 2 ·

Thomas Dawamesk Serigraphie ouai ok je suis un francais belge , j avoue :)
Like · Reply ·

Write a reply...

Thomas Dawamesk Serigraphie Noise (prononciation irlandaise : [ˈn̪ʲiːʃu]), dans la mythologie celtique irlandaise, est un héros du Cycle d'Ulster, il apparaît notamment dans le récit de Longes mac nUislenn (L’Exil des fils d’Usnech). Il est le fils d’Usnech (parfois nommé Uisliu) et le neveu du roi d’Ulster, Conchobar Mac Nessa. Le sens de son nom est « homme de réputation ».
Like · Reply ·

Thomas Dawamesk Serigraphie après faut voir quelle réputation .... :)
Like · Reply · 2 ·

Write a reply...

Tristan Koreya j'en profite pour inviter tous les cités (ou non cités concernés) à proposer un morceau ici si ce n'est déjà fait : https://www.facebook.com/events/738447739628481/

JAN31

Interested
Rien Ni Personne II - Appel à contributions
Tues 0:00 UTC
138 people interested · 160 people going
Like · Reply · Remove Preview · 4 ·

Gregory Ångström Exact !
Like · Reply · 1 ·

Write a reply...

Clara de Asís Jean Bender
Like · Reply · 1 ·

Murmurin Tan-Porel Wehwalt, Charles premier, Artoh, Laurent Dolcino
Like · Reply · · Edited

Michel Kristof A mon avis c est lui : https://youtu.be/W2ZmTMzN5NY

Petit Papa Noel par Tino Rossi
youtube.com

Like · Reply · Remove Preview ·

Murmurin Tan-Porel EON, No Way Out
Like · Reply ·

Franck Ancel Motivations et continuités historiques face à wikipedia !

Like · Reply ·

Aymeric de Tapol LA NOISE c est vague
Like · Reply ·

Franck Ancel Ce qui n'est pas vague c'est la présence de l'occultisme dans les avant-gardes historiques et qu'il y a donc une continuité dans l'œuvre de Vivenza.
Like · Reply ·

Asso Apo :/
Like · Reply ·

Asso Apo ceci dit Mircea Eliade est quand même intéressant à lire sur le shamanisme
Like · Reply ·

Write a reply...

Asso Apo Intéressant par ailleurs, les différences nuances du fascisme... https://archive.org/.../Julius-Evola-Tradition-and-the...

Full text of "Julius Evola"
archive.org
Like · Reply · Remove Preview ·

Aymeric de Tapol ZARA WHITE NOISE, mais bon :)
Unlike · Reply · 1 ·

Asso Apo replied · 1 Reply

Jean Bender Golem Mecanique !! et Clara de Asís bien sûr.
Like · Reply · · Edited

Jean Bender replied · 2 Replies

Jean Bender Cogne et Foutre, également, dans un registre visuel !
Like · Reply ·

Gilles Vignes https://www.youtube.com/watch?v=v93pyTrmmPg...

Astreinte - Primitive Psychedelia
youtube.com
Like · Reply · Remove Preview · 3 ·

Ieyoie ThrrMnnr je crois qu'il n'y en a pas
Like · Reply · 2 ·

Fred Mercure Kao https://soundcloud.com/gaza-x

Gaza X
Sound sculptors project with Benjamin Pagier (Bass)…
Save
soundcloud.com
Like · Reply · Remove Preview · 1 ·

Jenny Pickett Solar Return
Like · Reply ·

Martin Kuentz Gregory le Lay ?
Like · Reply ·

Gregory le Lay replied · 1 Reply

Asso Apo http://www.radicalmatters.com/.../rmmsl035.julien.ottavi...
Like · Reply ·

Asso Apo pas trouvé de pdf mais bien http://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=1919

Le performantiel noise (+ CD) – Les presses du réel
lespressesdureel.com
Like · Reply · Remove Preview · 3 ·

Fabien Abgrall On peux le lire quelque part ce bouquin ? Je n'ai pas réussi à le trouver non plus sur le Web..
Like · Reply ·

Write a reply...

Gregory Ångström Bon
Le prochain Bruitisme est fin avril
Unlike · Reply · 3 ·
Hide 12 Replies

Gilles Vignes où ?
Like · Reply ·

Gregory Ångström Jura Suisse
Like · Reply · 1 ·

Gilles Vignes et ds le sudouest on le fait quand ?
Like · Reply · 1 ·

Gregory Ångström Trouvez un lieu ;)
Cet été ?!
Like · Reply · 2 ·

Gilles Vignes Simon !? alors keskonbranle ?
Like · Reply · 1 ·

Simon Maurette · Friends with Lauren Rodz and 9 others
On essaye toujours avec Fred de se demerder pour en faire un sur Bordeaux
Like · Reply · 1 ·

Gilles Vignes essaie de voir avec Raph et Yann Bastard si ça les branche de nous aider à trouver où .. (t'as déjà une idée de lieu?)
Like · Reply · 1 ·

Gregory Ångström (Bon j'ai une autre idée pour l'été ...)
Mais trouvez un lieu pour jenesaispasquand
Like · Reply ·

Galimatias Multiples j'aimerais bien en être si c'est possible ...
Like · Reply · 2 ·

Gregory Ångström Où ? Quand ? (Et qui es tu encore ? Les pseudos parfois ...)
Like · Reply · 1 ·

Galimatias Multiples sur bordeaux enfin le sud ouest cet été ... mr viande
Like · Reply · 1 ·

Gilles Vignes tu viens vers chez nous cet été Gali ?
Like · Reply · 1 ·

Write a reply...

Aymeric de Tapol jean philippe gross
Like · Reply ·

Aymeric de Tapol ZOHO
Like · Reply · 3 ·

Stéphane Récrosio · 13 mutual friends
dtc
Like · Reply ·

Robert B. Lisek noise ignores an idea of nation }
Like · Reply · 1 ·

Asso Apo oui mais là c'est pour échanger en français d'où la précision francophones
Like · Reply ·

Write a reply...

Fabien Abgrall https://www.facebook.com/PAL-1839492596273579/?fref=ts

PAL
PAL
Like · Reply · Remove Preview ·

Aimi Shôvô women
Like · Reply ·

Seb El Zin johnny haliday
Like · Reply ·

Seb El Zin ah non,,, pardon.....il est belge...
Like · Reply ·

Jean Bender vivan grezzini !
Like · Reply · 2 ·

Gregory Ångström J'ai du mettre Ecoute la Merde plus haut (et il sera présent à Bruitisme et Fromage Suisse)
Unlike · Reply · 1 ·

Jean Bender Youoi
Like · Reply ·

Write a reply...

Nicolas Dick milieu 80 la noise c'était big black, sonic youth etc.. aujourd'hui,c'est du bruit blanc
Like · Reply ·

Gregory Ångström Dans les 80s il y avait déjà autre chose que du "noise"rock
Like · Reply ·

Nicolas Dick oui
Like · Reply ·

Write a reply...

Nicolas Dick ce n'est qu'un phénomène de mode
Like · Reply · · Edited

Nicolas Dick dans un circuit très réduit
Like · Reply ·

Nicolas Dick je sonorise très souvent de la musique noise, ça me fait le meme effet que le hip hop maintenant
Like · Reply ·

Gregory Ångström Pourtant il existe du hip-hop qui essaye de sortir des sentiers battus.
Like · Reply ·

Nicolas Dick oui bien sur :)) je parlais simplement de la monotonie du bruit lorsqu'il est simplement du bruit
Like · Reply ·

Asso Apo ben ça dépend, derrière la démarche d'un Vomir, il y a un aspect plastique, performatif qui dépasse le simple fait d'envoyer un mur de noise, cette démarche fait aussi sens par rapport à une société totalement bruyante médiatiquement mais aussi sur le ...See more
Like · Reply ·

Nicolas Dick oui aussi
Like · Reply ·

Nicolas Dick heureusement
Like · Reply ·

Gregory Ångström Oula ... Vomir c'est le "rien" qui l'interesse, no idea, no movements, no entertainement ...
Like · Reply ·

Asso Apo le plein et le rien... mais comme pour tout ce que l'on diffuse en dehors de soi-même, dès qu'une autre personne l'observe, l'écoute, le touche ou le manipule... ça n'appartient plus réellement à son auteur...
Like · Reply ·

Gregory Ångström Il faut éviter de penser lors d'un set de HNW, sinon c'est que l'on a rien compris (ou que le mur est mauvais car il laisse de la place à autre chose).
Unlike · Reply · 1 · · Edited

Asso Apo est-ce que la pensée tuerait le noise? ou l'inverse?
Like · Reply ·

Gregory Ångström Parfois oui, parfois non, la scène noise est très très vaste.
Like · Reply ·

Write a reply...

Asso Apo C'est étrange, aujourd'hui on a sur ce même post, qui partait d'une demande d'infos et d'échanges, un effet de rejet et de violence pour tenter de clore un sujet fortement intéressant... j'en reste perplexe et me dit qu'il y a un soucis plus profondément ancré derrière cette simple demande... à méditer
Like · Reply · 2 ·

Nicolas Dick oui, pardon évidemment que la musique noise est intéressante. c'est simplement une porte ouverte au vide aussi,

avec les nouvelles technologies aujourd'hui il y a beaucoup de chose inintéressante a mon goût
Like · Reply · 1 ·

Nicolas Dick #aarondilloway #AmplifiedHumans #amplifiedhumansfestival À The "Old" Yellow Cab building.
Like · Reply ·

Gregory Ångström Le vide est un bon objectif à atteindre (voir la scène HNW). Sinon, j'ai cru voir un point Godwin ... pourquoi est-ce arrivé là ?! Les posts semblent avoir disparus ...
Like · Reply ·

Asso Apo oui c'est quoi cette partie là... les gens s'enflamment et puis effacent leur commentaires... aprés presque 10 ans de fessebouk... il faut prendre du recul!
Like · Reply ·

Gregory Ångström C'était quoi, un truc sur le futurisme et le fascisme ?! Russolo a évité cet écueil si je ne m'abuse. Et c'était il y a un siècle ... (et débattre sur facebouc est totalement impossible).
Like · Reply ·

Asso Apo ouais c'est parti en sucette mais fb a ses limites
Like · Reply ·

Write a reply...

Moju Vids Francisco Meirino (et Phroq avant) pas Français, mais francophone
Like · Reply ·

Moju Vids Yann Leguay
Like · Reply ·

Silence Sonore Sister Lodine / Condense (made in Lyon)