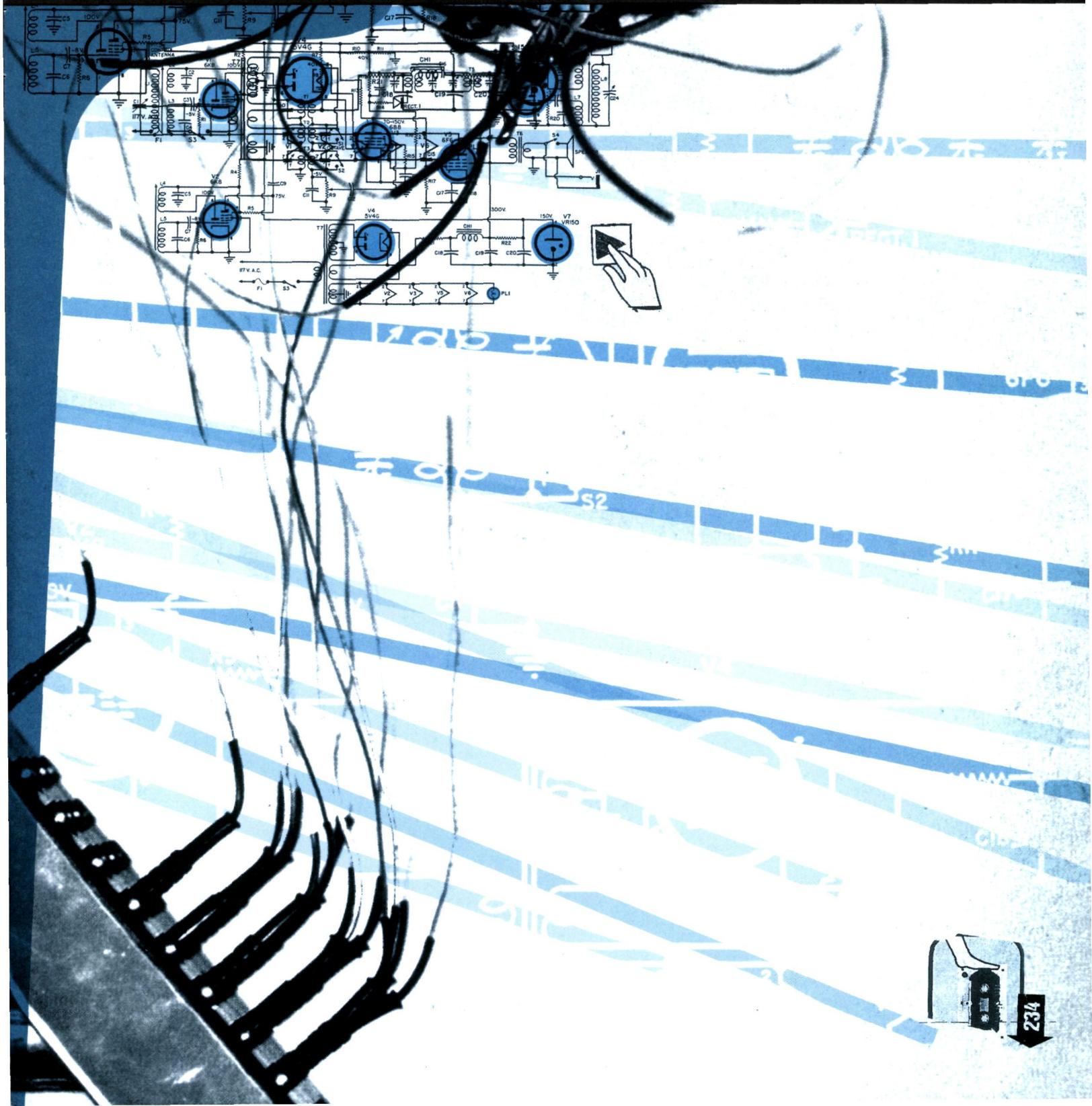


” revue & corrigée.

numéro 48, trimestriel, juin 01, 25 f.

*Chroniques,
Claus van Bebber,
Mystères du theremin...*





"CAR NOUS SAVONS QUE CHAQUE CULTURE N'EST JAMAIS UN ACHÈVEMENT MAIS NE DYNAMIQUE CONSTANTE CHERCHEUSE DE QUESTIONS INÉDITES, DE POSSIBILITÉS NEUVES, QUI NE DOMINE PAS MAIS QUI ENTRE EN RELATION, QUI NE PILLE PAS MAIS QUI ÉCHANGE." JEAN BARNABÉ, PATRICK CHAMOISEAU, RAFAEL CONFANT, INELOOE DE LA CRÉOLITÉ

CHRONIQUE PAR JEAN-CHRISTOPHE CAMPS POUR KRISTOFF K. ROLL MARS 2000
ENTRE VÉRACRUZ ET TUXPAM AVEC DES LIVRES D'EDOUARD GLISSANT DANS LE SAC...

Nous avons dérivé dans une caverne...

"DIALOGUE TOUJOURS AVEC L'ARBRE ENTIER DE LA LITTÉ-
RATURE, TOUTES RAMILLES ET TOUTES BRANCHES, TOUTES
ÉPOQUES ET TOUTES LANGUES" JEAN GOTTISOLO IN LA FORÊT DE L'ÉCRITURE

Le texte qui suit date de mars 2000. Il répond à une incitation à écrire de fin 1999 et devait s'insérer dans un livre. Ce livre, consacré aux musiques actuelles dites de création (appelées parfois "nouvelles"), avait pour ambition (sans prétendre traiter le sujet de façon exhaustive) de faire le point sur une certaine activité musicale des années 90 (donc de maintenant), en réunissant une vingtaine de participations.

Ceci pour dire que ce texte n'a pas été écrit pour être lu seul, isolé d'autre propos (différents voire contradictoires) sur la musique. Le contenu, se devait d'éclairer le public (et les professionnels) sur une certaine idée de la création (et de la mise en œuvre des moyens qui autorisent sa rencontre avec le public), de la pensée liée à cette création, des différentes pratiques, techniques et économies qui permettent le développement de ces phénomènes qu'on appelle musique, etc. Il devait être lisible par des non spécialistes, ce qui n'est pas tout à fait le cas de R&C.

La collaboration était souhaitée reliée à notre activité personnelle, mais avec une attention particulière à la mise en relation avec des pratiques ou esthétiques voisines, sans se gêner de mettre tout cela en perspective.

Ce livre ne verra pas le jour. C'est bien dommage.

Je suis heureux que ce texte puisse être imprimé dans R&C, même si le contexte dans lequel il s'insère, ainsi que les lecteurs sont très différents.

Il est relié à mon activité au sein du groupe Kristoff K. Roll. Ainsi, il est lié au texte de Carole : "Du caché en jeu". La pensée en mouvement n'est pas facile à figer et les changements de points de vues s'accumulent déjà, depuis sa rédaction. Par exemple, l'économie de ces pratiques musicales influant sur l'état de ma colonne vertébrale m'amène à relativiser l'idée de "studio en public". A l'inverse, la pensée de la créolité m'anime toujours autant.

L'auditeur de l'an 2000 enchaîne le musicien à son instrument.

L'auditeur...

Vers chez nous, un esprit "libéral" incite les terriens-consommateurs à chercher du plaisir de multiples façons, soi-disant nouvelles. La nouveauté est un slogan qui paie. Cela ne semble pas affecter les façons d'écouter la musique. 70 années après Week-end de Walter Rutmann, plus de 50 ans après les premières études de bruits de Pierre Schaeffer, et 24 ans après le paysage sonore de R. Murray Schafer, mis à part pour quelques "aficionados", on retrouve toujours ces mêmes vieilles valeurs :

- On n'écoute pas des sons, mais quelqu'un qui fait des sons.

Et derrière cela : quelqu'un qui prend des risques en faisant des sons.

Il prend des risques, et ne se trompe pas. Il ne fait pas d'erreurs parce qu'il a beaucoup travaillé (ah, quelle belle valeur que le pénible labeur !). Il en a peut-être même gâché sa jeunesse, tiens ! Alors il faut bien qu'il en soit récompensé maintenant. (L'esprit de sacrifice ! Souffrir maintenant pour être heureux ensuite !)

Il a beaucoup travaillé à quelque chose de difficile, si difficile qu'on ne pourrait pas le faire, nous. Et, sur scène, ce qui différencie ce prodige des autres qui ont aussi travaillé énormément, qui ont aussi "gâché leur jeunesse", c'est qu'il est doué ! Et un don, sacrebleu, cela vient de dieu.

Et si ce n'est pas dieu, c'est qu'il est d'une

famille de musiciens, et le don de la musique, c'est génétique !

C'est pour cela qu'on l'admire notre héros. Et on veut le voir. On veut le voir transpirer sur sa guitare, être à l'aise dans l'extrême aigu de son sax, sourire malgré la vélocité de son jeu de vibraphone. Et surtout, on ne veut pas qu'il soit dans le noir ; ce n'est pas qu'on ait peur qu'un son inconnu surgisse de la forêt de H-P, c'est qu'on ne pourrait pas voir si il y a tricherie. Une tricherie comme dans la musique concrète où le monsieur ou la dame ils ne font que appuyer sur le "play" d'un magnétophone, car la musique, ils l'ont faite avant. Et même maintenant, les gros magnétophones, c'est fini ! Ils appuient sur un lecteur de CD, le même qu'à la maison ; on pourrait faire la même chose chez nous, même mon fils de quatre ans, il pourrait faire la même chose !⁽¹⁾

Cette façon d'écouter existe, tant mieux ! Mais pourquoi de manière exclusive, sans laisser vivre d'autres branches sur l'arbre ?

Quand on est si loin du consensus auditif, avec qui peut-on partager le plaisir de l'écoute ?

(1) Que le fiston le fasse ne veut pas dire que les parents du bambin en soient capables.

• Quand à la pénombre : "les hommes qui haïssent la lumière sont adultères, voleurs ou assassins" in Bible (Job, 24, 13-17)

... regarde

Il existe, confidentiellement, une musique de sons en dehors du jeu instrumental.

Pour ceux qui trouvent un intérêt à cette musique de sons, c'est bien souvent en se posant la question : "comment il est fait ce bruit-là ?" - Dans cette musique, il y a des sons bizarres, mais j'aimerais bien savoir comment ils sont fait."

Ces gens-là sont tout à fait rassasiés avec des musiciens utilisant des objets non répertoriés comme instrument de musique. Ils passent tout le temps du concert, les yeux grands ouverts, à vérifier et tenter de comprendre que ce son-là, c'est tel objet qui le fait, et que celui-là, c'est avec ça, etc.. C'est de voir cet ustensile faire ce bruit qui est étonnant ! Ce n'est pas le bruit lui-même. C'est le son au regard de l'objet qui prend sens. "Oh là là ! que c'est drôle ! quelle imagination et audace d'avoir pensé faire de la musique avec ceci ou cela ! Car c'est de la musique, il m'a prouvé qu'il était musicien puisqu'il a, à côté de lui, une trompette ou une basse qu'il ne manque pas d'empoigner quand les choses sérieuses arrivent."

Là, le musicien est, malgré lui, perçu comme un bouffon bateleur, un homme de music hall. Rôle qui n'est peut-être pas vraiment assumé.

Pourtant, il y a de quoi interroger la cause du sonore derrière la triviale causalité.

A monsieur cultivé, on demande : "Vous connaissez peut-être Pierre Henry ?

- Ah oui celui qui a fait le concerto pour un grincement de porte et un souffle.

- Oui, voilà !"

En fait, il ne s'agit pas d'un concerto mais de variations. Le souffle, lui, est nommé soupir, terme plus ambigu dans le vocabulaire musical. Pour monsieur cultivé, ce qui est étonnant chez Pierre Henry, c'est d'avoir réussi la prouesse de faire de la musique, avec une porte. Enfin "musique", d'après ce qu'on lui a dit, car finalement, a-t-il réellement écouté ces sublimes variations ? S'il les avait entendues, monsieur cultivé, il aurait entendu que la porte révèle bien d'autres sons que ce que l'on nomme couramment grincements.

... des instruments

C'est important un instrument. Il faut un cadre. Une fois ce cadre présenté, il faut étonner en en repoussant les limites. C'est le cas de l'extrême aigu qui est souvent entendu comme une prouesse, une victoire sur l'instrument au même titre qu'une partition réputée difficile. Les sons inouïs sont écoutés comme un extrême sonore et non pas comme un discours, un chemin musical, une écoute possible. Le "tout est possible" n'est pas possible, il n'est pas admis comme écoute possible. Car, c'est une forme d'écoute particulière que de promener ses oreilles dans les couches du sonore, de faire soi-même son parcours ; mais bien peu de gens s'installent, le temps du concert, dans la peau de ce "voyageur immobile".^{(1) (2) (3)}

Erik M a eu la bonne idée de jouer de la platine.⁽⁴⁾

Ce que l'on retient en premier, c'est qu'il joue de la platine. Pourtant, j'ai l'impression qu'il y a d'autres choses sur sa table.

Le tourne-disque peut donner naissance à une gestuelle proche d'un instrumentiste. On comprend rapidement la relation entre le geste physique et le son. Comme chez le violoniste, quand son bras qui tient l'archet va très vite en poussé-tiré, on entend bien qu'il y a beaucoup de notes. Il suffit d'ajouter une attitude corporelle en référence aux instruments traditionnels, comme une grimace si c'est aigu ou rapide (parce que c'est difficile), et voilà, le tourne-disque obtient le statut d'instrument (et le garçon celui de musicien, magicien, manipulateur, qui fait les sons, des sons bien à lui dont il a la propriété). On écoute le son en relation avec le geste, c'est ce couple "geste-son" qui est perçu. Quand le pick-up est utilisé par P. Schaeffer et P. Henry comme appareil à fixer les sons, ou par n'importe quel autre musicien concret comme instrument à jouer du son, c'est du bricolage de studio, parce qu'on ne le voit pas.

Alors il faut l'admettre, si l'on suit cette imagerie définitionnante, les instruments de studio réunis ne sont pas des instruments. Selon ces définitions par le nombre, le studio électro n'est pas un instrument.

Il y a pourtant des objets qui peuvent faire des sons, des gestes sur les objets et les appareils de studio. Mais tout cela, on ne le voit pas.

(1) On pourrait faire un parallèle entre l'écoute d'une unicité instrumentale et le suivi des déboires du héros de cinéma ou du personnage principal de roman, mais aussi du thème varié de la symphonie, 3 comparaisons dans une pratique ancrée dans le XIX^e siècle.

On pourrait aussi comparer les halos de lumière, les stroboscopes, les réflexions des costumes en paillettes (qui donnent au musicien sur scène une apparence irréelle), et les diverses représentations de dieu (icônes, tableaux, etc.), mais c'est un autre article !

(2) D'autres entendent le processus (par exemple, ils suivent l'utilisation d'un Delays, ou d'une quelconque transformation). Je rapproche plus cette

écoute de la volonté que tout provienne d'une seule chose, substitut de l'instrument de musique, que d'une écoute entièrement libérée du questionnement de la triviale causalité.

Idem pour les remarques admiratives tentant de décrire une musique : "tout est fait avec les parasites de cette seule machine !".

(3) L'écoute sans référence à la causalité n'est pas le propre de la musique concrète. Le CD du trio Lazro-Parker-Mc Phee fait oublier l'instrument (ce qui ne veut pas dire "oublier le corps" !).

Inversement, la reconnaissance de la cause du son dans de nombreuses musiques de Denis Dufour participe à l'écoute. Mais ne commençons pas à confondre : la cause et l'humain actionnant.

(4) "La platine" est facilement identifiable, définissable et normable. Cela ne m'empêche pas d'aimer plutôt bien les performances instrumentales de Erik M, et je ne compare absolument pas la démarche de Erik M avec la nouvelle mode actuelle qui consiste à mettre un DJ dans chaque groupe parce que cela fait "jeune-et-tendance-come-dans-le-Rap", ou "branché" comme dans un musée qui s'aventure dans la plastique sonore, ou "dans le coup" comme un contempo qui veut accéder à la néo-post-modernité en s'associant aux DJs.

Bien sûr que ce sont des instruments, les magnétophones, les lecteurs CD, les micros et les câbles, mais on s'en fout ! On veut jouer avec, c'est tout. Curieuse époque. Alors que des instrumentistes ont cherché à éclater l'instrument, entêtés jazzmans, esprits curieux de l'écriture contemporaine, ou musiciens concrets (qui ont pris le problème à rebrousse-poil), on voit des AKS, MS 20, les multi-effets bouclés sur eux mêmes, les préamplis d'entrées du wxm 613, le logiciel trucbidule, ... s'anoblir en devenant des vrais instruments. Bientôt, il y aura des magazines musicaux avec des dossiers spéciaux comme pour le trombone à pistons. Et pourquoi pas des concertos pour fauteuil en osier et orchestre, tant qu'on y est ? Recréer des instruments, au sens le plus réactionnaire, c'est, sous couvert d'expérimental, ce à quoi participent certains musiciens. Musiciens-en-Buisson qui cachent la forêt de la richesse de la modernité.

Vous en voulez des instruments ? Vous en aurez ! Mais alors il faudra, du coup, ajouter des dossiers spéciaux sur la brouette, la charrette, les jouets à ressorts et les mètres à ruban. Et aussi, le vent dans les feuilles, les pas sur la plage, le feu de cheminée. Car sinon, comme avec la platine : on associera toujours celui qui fait les sons et celui qui joue du pick-up. Parce qu'un instrument, c'est plus compréhensible (c'est plus commercial). Aucune pensée pour le son gravé sur le microsillon. Aucune écoute des sons pour eux-mêmes, pour leur espace, leur rapports de couleur, de grains, ... Aucune écoute en dehors du jeu et de celui qui génère le son. On écoute l'astuce visible avant d'écouter la vie du son, d'interroger son potentiel, de s'interroger sur l'univers de cette causalité-là.

Les voleurs d'idées ont plus de temps à réfléchir à la façon de vendre l'idée, puisqu'ils n'ont pas eu à passer du temps à l'inventer.

Signé l'Araignée.

Le studio

Notre studio, qu'est-ce que c'est ?

Un atelier comme celui d'un peintre. Un espace de travail avec différentes lumières, avec des lieux distincts pour s'activer sur des choses différentes : esquisse, croquis, préparation des couleurs, large espace pour grand format, comme les différents lieux pour la prise de son, le montage, mixage, ou filtrage... ? Oui. Et nous aussi, chaque jour, nous revenons écouter le travail de la veille, le compléter, le transformer ou bien le jeter. C'est un lieu de "faire", mais surtout un lieu propice pour découvrir que l'on peut éprouver du plaisir à écouter.

Un atelier d'artisan pour polir et assembler des sons ? Oui, car notre environnement ressemble plus au local d'un travailleur manuel qu'à un lieu d'habitation cossu. C'est un lieu de fabrication. Son désordre n'est qu'apparent.

Un labo photo ou les sons gravés à l'extérieur se révèlent ? Situé à côté d'un studio de prise de vue ? Oui, le photographe dans son labo se protège de la lumière extérieure ; nous aussi, nous recherchons une intimité protégée des sons extérieurs.

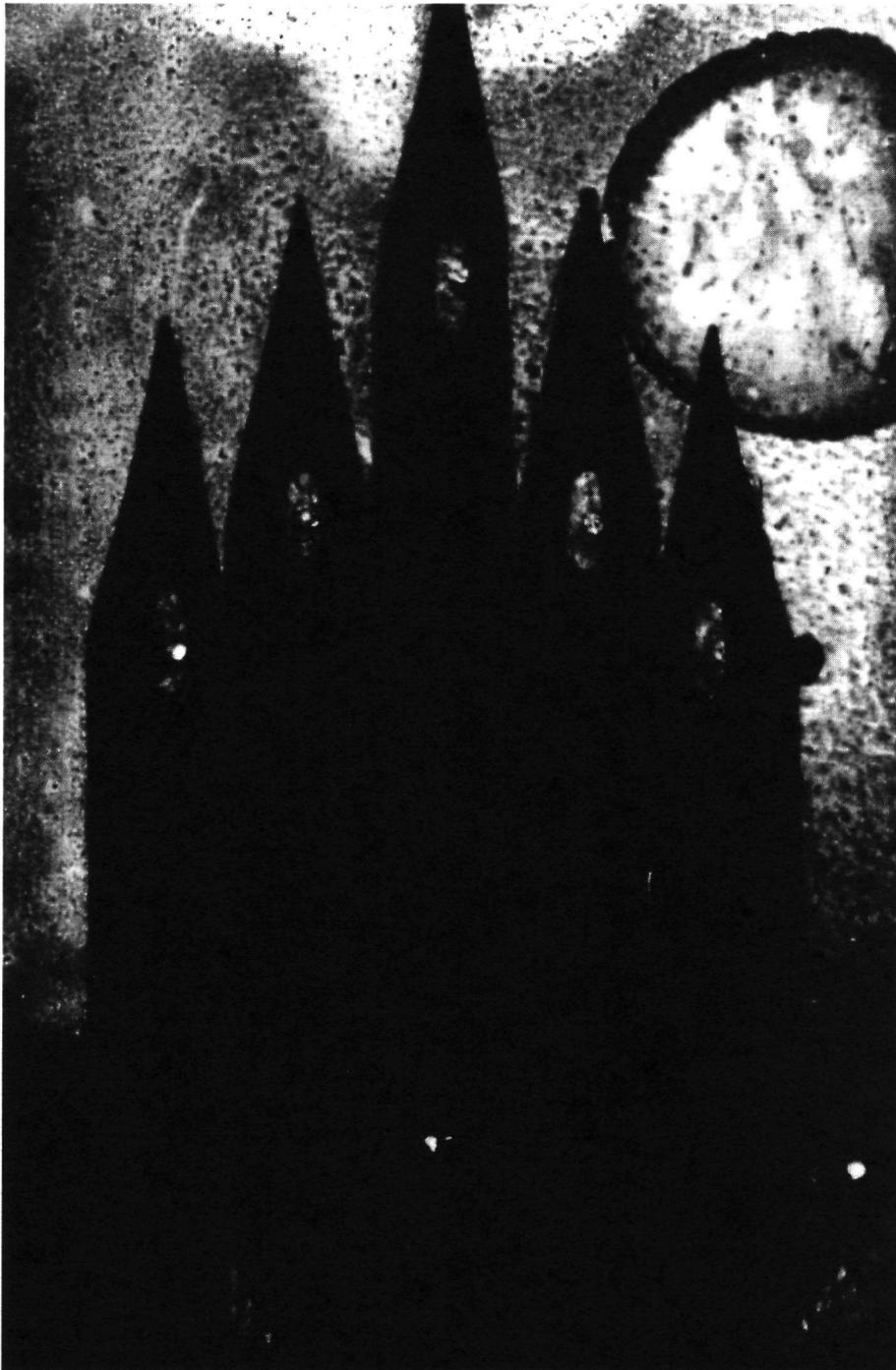
Un salle de montage de cinéma ? C'est une activité de groupe. Des gens passent nous rendre visite, participer aux musiques.

Si notre studio peut être tout cela à la fois, il possède une dimension si profondément ancrée dans nos imaginaires, un lieu d'écho de tradition ancestrale : c'est une caverne.

Pourquoi les hommes préhistorique rentraient dans des grottes pour y peindre sur les parois, avec une peinture faite de matériaux ramassés à l'extérieur ?

Profondeur

Nous rentrons en emmenant des objets : des ustensiles empruntés pour quelques temps à des amis, des babioles trouvées dans les "tout à 10 francs" de la rue de Paris à Montreuil, ou sur les marchés, des instruments ramenés de voyages, des cadeaux, des objets trouvés, des branches d'arbre, des petites choses anodines. Dans le silence du studio, à l'abri des regards, nous faisons sonner ces objets qui n'en avaient pas la fonction comme pour découvrir encore une fois notre pouvoir de faire des sons (et vivre une situation peu confortable de remise en cause permanente de notre savoir-faire de "musiciens"). On ne sait pas vraiment quel son va faire le corps sonore qu'on manipule parce qu'on ne le connaît pas bien. Et c'est très bien ! Cela nous place plus immédiatement sur le terrain de l'écoute. Parfois, on les garde. On les égare dans une malle et un autre jour, ils révéleront une toute autre matière, une toute autre vie.



De toutes façons, comme la mémorisation de l'incidence de chaque geste sur chaque corps sonore est impossible, nous avons cherché une façon de jouer sans connaître les incidences.

Ces malles, un visiteur non avisé les mettraient immédiatement au feu, et nous, nous en gardons le contenu précieusement. Ces objets, c'est un univers !

Cette grotte, c'est un grenier où l'on redécouvre des objets laissés dans un coffre. Les haut-parleurs, ces drôles de lucarnes, nous renvoient les échos de ces objets, comme les parois de la gigantesque chambre d'écho qu'est la grotte. Ils nous renvoient aussi les sons enregistrés à l'extérieur, dans la rue voisine, à Mopti ou à Veracruz : les

joueurs dans une salle de billard, un orage, des pas de chèvres, une cafetière électrique, un moteur de ventilateur, un crieur de rue, un vélo qui passe, le métro qui file, une annonce de départ de train dans un haut-parleur, un copain, un commentateur à la radio, etc.

Nous ne sommes souvent que deux dans le studio et pourtant, les H-P renvoient des traces qui ne sont pas de nous, pas à nous, des sons d'amis, de rencontres, des rumeurs, des ambiances - ces organisations sonores collectives dont le but n'était pas la musique, bref des sons de la vie, du monde, des existences reniflées.

Que personne ne nous voit, nos gestes sont trop imprévisibles. On s'agite pour actionner

tout à la fois : un pied retient une pédale pendant que du bout des doigts, le bras tendu, on lève un potentiomètre. On le lève ou on lève celui d'à côté. Gestes réussis ou ratés se côtoient et ces adjectifs n'ont plus de sens. L'inconscient transpire.

Dans ce studio, il y a des gestes instrumentaux mais nous ne sommes pas instrumentistes.

Touches à tout.

Pourquoi tenter d'énumérer les ustensiles, comme une référence à une palette instrumentale ? C'est l'attitude que l'on a avec ces objets qui est à mentionner.

A force d'écouter les stores animés par le vent, on joue comme le vent et non plus comme un joueur de stores.

De tant circuler en voiture, nos crescendo et ralentis sont imbibés des passages de vitesse, ils évoluent comme eux.

A force de voyager dans des bus où tout vibre et grince, quand nous jouons de la tôle, nous sommes devenus la chaussée défoncée, le moteur usé, le métal et les vitres légèrement dessoudées.

Le soleil fait craquer une tôle ondulé, on est le soleil.

Comme des artisans, nous revenons chaque jour continuer, réécouter, ajouter. Affiner le vent, le moteur, l'impalpable geste du soleil. Et, dans notre salle obscure de cinéma, dans cette nuit que nous affectionnons tant - car la privation de lumière met en veilleuse les "réducteurs" de l'activité imaginative et celle-ci, libérée, confond plus facilement que durant le jour le réel et la fiction et risque de s'égarer hors des chemins sûrs et balisés⁽¹⁾, nous écoutons, et réécoutons avec une joie et une concentration immense, défiler les échos du monde.

- Nous rêvons pourtant d'un studio de plain-pied, plus seulement ouvert à la rue mais aussi, ouvert sur la rue.

(1) Citation J. Delumeau

Ciel ouvert

Et voilà qu'on s'est dit : ce studio avec ces objets-à-sons (que l'on appelle corps sonores), ces sons fixés dans l'échantillonneur, ces échos du monde sur bande, K7, disquette, ou CD, ce studio avec nos machines à transformer la matière sonore, ce studio-là dans lequel on improvise sans que jamais on ne sente le risque ni l'enjeu de la présence du public (et toutes ses implications dans le comportement de "représentation"), dans lequel on improvise avec des gestes qui n'ont rien de ceux des musiciens qui montent sur le podium, dans lequel on improvise sans rien connaître de l'objet que l'on tient dans les mains, avec un casque sur les oreilles pour être au plus près du bruissement, et dans lequel le hasard est si présent, et bien ce studio-là on va le mettre ailleurs, dans une pièce, une grange, derrière une façade, dans un jardin ; et puis on va

improviser avec d'autres. Et même, devant d'autres. En faire une grotte à ciel ouvert.

Il y en a des instrumentistes qui sont passés dans notre grotte, mais là, c'est nous qui partons à leur rencontre. On va jouer ensemble. Refaire un tour dans le monde instrumental. C'est comment ce monde si on n'y vient pas avec des instruments ?

Nous partons. Nous emmenons... un bout du studio, console, échantillonneurs, boîtes d'effets pour ne surtout pas faire des effets. Des cassettes, des mini-discs. Pourquoi ceux-ci?... Pourquoi calées sur ces séquences-là?...

Les corps sonores (pourquoi ceux-là?) se mettent en valise en même temps que les câbles. L'électronique se mêle au bois ; l'activité manuelle à la réflexion.

La pensée du "faire", c'est tout faire, comme un artisan. Musicien, manutentionnaire, installateur, câbleur, chauffeur, bricoleur, penseur,...

On va improviser, on ne sait pas ce que l'on va faire. On emmène un espace propice au "on ne sait pas ce qu'on va faire".

Jouer dans ce "studio ouvert" où le temps est suggéré par le rendez-vous public, c'est-à-dire où il faut dire sans s'arrêter pendant deux heures, c'est différent du jeu dans le "studio fermé", où chaque jour on vient faire un peu ou beaucoup, et le lendemain : jeter ou bien réécouter, compléter, continuer.

Mais voilà, on va creuser ce moment d'effervescence du premier et unique geste ineffaçable.

Chercher d'autres écoutes, toujours s'interroger sur : qu'est-ce qu'on écoute quand on écoute le son? Des objets sonores, des flux, des hauteurs, des énergies, des rythmes, des phrasés, des masses, des morphologies, des lieux, des saisons, des climats, des souvenirs, des sensations physiques...???

Insister plus sur le "chercher" en jouant, que sur le "chercher" en écoutant, très développé dans le studio.

Malgré tout, trouver des durées liées à la tradition du geste car voilà une grande différence entre l'électro et l'instrumental. Puisque que ce sont nos gestes qui sont donnés à entendre, sans autres possibles du studio qui permettent des gestes imaginaires et impossibles.

Et peut-être que l'on osera des choses différentes en fabricant la musique dans le lieu d'écoute publique, dans "La Pièce".

Mettre des sons que l'on n'osait pas mettre en studio car nous sommes dans une autre dynamique collective et que le cerveau fonctionne autrement et ne revient pas sur les choses. Ainsi l'écoute, surtout notre écoute, s'accommodera de nouveaux assemblages sonores.

Mais quand même garder ce studio, cette grotte, qui n'est pas un réservoir de mode de jeu, mais un espace qui permet, à chaque fois, une nouvelle découverte du sonore.

Garder cette multiplicité, cette multitude dans les attitudes et les possibles. Et surtout : ne pas se placer comme instrumentiste avec tout ce que cette façon de pratiquer la musique induit comme pensée sur la musique.

Alors nous jouons des sons, de sons des objets mais aussi des sons déjà en forme de sons pour lesquels il n'y a plus à s'agiter pour qu'ils soient sons ; malgré tout, on y touche quand même : venir, partir, plus vite, filtrer, ralentir lentement, moins fort subitement, transformer des échos en nouveaux échos. On joue du son plutôt que d'objets. Et puis parce ce qu'on ne peut pas s'empêcher de jouer du lieu, de le rendre grotte, d'en faire une cavité résonatrice, on veut pouvoir envoyer 8 échos différents dans l'espace. Alors on a mis 8 haut-parleurs, pour faire des volumes dans l'espace, larges ou rétrécis, faire circuler la matière, diffracter l'énergie, créer des polyphonies d'espaces. Notre pensée est un archipel et pas un point fixe.

Certains de ses objets à sons, on les montre, on aime le music hall. C'est drôle de voir un avion gonflable faire "coïn coïn!", de voir nos installations bricolées : des coquillages dans un saladier qui oscille sur des bois ronds posés sur un tambour qui, lui-même, vibre avec un petit moteur.

Mais bien souvent, n'en déplaît au regard amusé, on ne montre pas nos objets, on leur a mis un passe montagne (du Chiapas bien sûr !) pour qu'on ne puisse pas les reconnaître, car ce qui est important, c'est leur son. Peu importe l'image de qui est derrière le passe montagne, écoutons la voix. Ce qu'ils racontent, c'est du sonore et si on les voit, on écouterait autre chose.

Masqué, un frottement peut devenir un souffle. On retrouve la magie du music-hall et des colombes qui sortent du chapeau.

On joue avec le son de ces objets, on joue aussi avec les sons d'autres gens, qui ont mis aussi un passe montagne. Et on ne fait pas ce que l'on veut avec ces sons, ils ont leur logique propre, ce sont eux qui nous emmènent. Nous ne sommes pas seuls ! Notre musique n'existe pas au préalable, on se laisse emporter par les logiques des sons qui défilent. Agissant comment ?

Ce qui vient sur scène, c'est le studio : des objets et leur histoire, des voix sur bandes qui sont des rencontres, des sons d'autres gens qui ne sont pas à nous, des histoires, c'est aussi du passé, c'est notre vie.

Digressions

Rencontre

Concert Idiome 1238 au festival Densités, à Verdun, le 26 septembre 95.

8 musiciens réunis jouent. J'ai beau les voir, chacun sur son instrument, je ne sais plus de quoi ils jouent. J'entends une matière qui

flotte et que, pendant une heure, chacun nourrit, entretien comme un feu qui nous chauffe les oreilles. Ce feu est unique, changeons un des membre, et c'est un autre feu. Idiome ? c'est tout simplement "le son" de ces 8 personnes réunies. C'est une polyphonie si complexe (Ligeti dans la pensée?) quelle devient matière. Et peut importe qui fait ce petit son-là à l'intérieur ; l'important, c'est qu'il soit fait.

C'est un double quartet : un (Nancéen) plutôt rock mais férus d'improvisation, et un autre (de la région de Toulouse) plutôt d'impro. Ces deux groupes ne pourraient se distinguer que par "le son", car ils ont tant de références communes et une pratique de l'improvisation proche.

Le free Jazz réunissait des gens avec tant de références communes, même leur musique était commune ; les musiciens ont donc improvisé une musique qu'ils faisaient déjà par ailleurs. Dans la free music, de nombreuses références sont communes mais pas toujours, et c'est surtout une pratique qui est commune ; la musique fut imprévisible. Cela a donné une musique "de sons" (pour la distinguer de la musique de notes et de rythmes). "L'Impro", comme on l'appelle, est très liée à une activité d'écoute des bruits, plutôt qu'à l'écoute de notes organisées. Peut-être !

Pratique de la rencontre

Camel Zekri tente par la pratique de l'improvisation, la rencontre. Ce sont les "rencontres au bord du fleuve" qui réunissent des musiciens de cultures et de pratiques extrêmement éloignées. Là, même s'ils sont fugaces, il apparaît des moments de musiques complètement nouveaux, in-entendus, parce que c'était ces gens-là précisément et qu'ils ne jouent pas la même musique, qu'ils ignorent les pratiques des autres. Le concert en France n'est pas le moment le plus important du projet. Et l'improvisation n'est pas un absolu. Une grande partie de ces rencontres est ailleurs. C'est quand au bord du fleuve, des gens rentrent en relation avec leur savoir faire, c'est-à-dire la musique, comme deux artisans rentreraient en contact. C'est dans ce moment, quand le jugement du public n'est pas un enjeu que des choses se passent.

Dans la banlieue de Verdun, Xavier Charles (avec la complicité d'Emmanuelle Pellegrini) organise des meetings⁽¹⁾. Quelques jours de travail à l'abri des regards et des oreilles d'un public. Car la rencontre est une pratique, qu'il faut pratiquer. Des gens peuvent jouer ensemble sans références musicales vraiment communes, sans qu'aucun ne cherche à emmener l'autre dans son jeu. Et pourtant des savoir-faire se transmettent, ou peut-être l'invention collective de savoir-faire s'opère. Mais aussi : penser l'activité du travail et les rapports entre les gens, dans ces moments-là différemment.

Laisser à chacun sa musique tout en jouant ensemble. Voilà l'en-jeu !

(1) Il n'est pas seul. D'autres gens organisent aussi, dans un esprit proche, des meetings.

Les gestes des autres et qui parle ?



Cet Indien Caraïbe coupe du bois à côté de sa maison. Coups de hache, arrachements. Ses percussions valent celle d'une boîte à rythmes Roland TR 802, ou la clave d'un musicien de salsa. Son savoir-faire est aussi grand que celui des ingénieurs de chez Roland ou que les salseros. Si on me confiait la bûche, je la manipulerais d'une certaine façon. Lui, quand il arrache le bois, son geste ne semble pas guidé par un désir de sonore mais par la nécessité de rompre le bois. Mais, à l'écoute, son geste vaut bien le mien. Je suis à côté de lui avec un sourire, et avec un micro.

Le geste qui n'a pas été fait pour le son, ouvre de nouveaux possibles musicaux. Comme le bruit de la mer participe, influe sur les techniques vocales des chanteurs des Iles Salomon, comme le chant des oiseaux sur... Bonjour à deux sculpteurs de bois sur une plage à Nosy Comba. Une autre technique du travail du bois, un autre savoir-faire, d'autres gestes, d'autres sons.

Pour une oreille distraite, ce ne sont que des coups et des raclements. Pour qui veut écouter, c'est tout un monde. D'ailleurs, ces gens sont installés contre deux océans différents, Atlantique et Indien.⁽¹⁾

Cette cafetière électrique un peu entartrée lâche à intervalles irréguliers des percussions "rondes". Elle n'est pas moins intéressante que l'Indien. La cafetière est entouré de micros. Vive le tartre !

Dans la cour, des maçons refont le crépis. Je file faire une séquence-jeu⁽²⁾ d'un ballon de baudruche sur le mur du couloir, en les écoutant.

Merci au réparateur du ventilateur de la chambre 213 de l'hôtel Mallorca qui a oublié l'huile. Les à-coups et le grincement créent un rythme fascinant. Un micro tendu vers ce ventilillo.

Un avion décolle, les basses occupent tout l'espace. Vive Lindberg !

Dans notre grotte, on s'active entre nos appareils. C'est peut-être nous que l'on voit, mais c'est eux que l'on entend.⁽³⁾

On pense toujours à Duchamp quand on voit un urinoir. Que serait Duchamp sans les

ouvriers de "La trombe" ?⁽⁴⁾

Où qu'elle soit installée, notre grotte est de Montreuil.

Où qu'elle soit installée, notre grotte renvoie, diffracte ces échos du monde.

Jouent ensembles des objets et des gens qui n'ont pas fait les bruits ni dans le même lieu, ni au même moment. L'Indien Caraïbe coupe son bois le 3 janvier 98, c'est la salle de billard de Tuxpam au Mexique du 16 mars 2000, une citation de musique rwandaise, et ce cordier est manipulé le soir du concert.⁽⁵⁾

Cela pourrait être notre définition de l'opération "mixage" que nous ne confondons pas avec cette plate et banale action technique dite de mixage. "Mixage", c'est une appréhension⁽⁶⁾ du monde.

Avec tant de personnes réunis pour un concert, qui parle ?

Le "je", ou même le "je + je", n'a pas de sens. Cette grotte, c'est un "nous" dont nous ne connaissons pas tout le monde. "Nous", c'est un espace dans le monde qui parle. On pourrait dire : ça parle.

Dans cette grotte, tout le monde pourrait parler : un crieur de rue comme le chant de la Callas rejouée sur le tourne disque. Le placement de voix du premier vaut bien celui de l'autre. Ce n'est plus l'affaire des "officiels" musiciens, mais de tous ceux qui volontairement ou involontairement font du bruit.

Cette grotte, elle renvoie une musique formée des bruits traversés.

Ce "nous" a donc à voir avec le traversé, et aussi avec le comment traversé. Ce n'est pas l'ensemble du lieu, ce n'est pas Nosy Comba qui parle, c'est le fragment d'espace et de temps de Nosy Comba traversé.

C'est une réunion imprévue de non-spécialistes.

C'est un "nous" composite.

Ce sont différents points de vues sur le sonore.

"Nous", c'est un certain nombre de gens dispersés sur la planète et réunis à cette occasion. Sont réunis des sons émis dans des lieux différents, à des moment différents.

C'est le bruit des hommes.

C'est un "nous" totalement libéré de l'unité de temps, de lieu et de narrateur.

Ce "nous", c'est un univers convoqué.

(1) Est-ce que l'on écoute une rencontre de sons, une écoute des sons, ou bien des rapports entre des gens par l'intermédiaire de leurs instruments, voix, parole ou ustensiles (qui ne veut pas dire une "communication" entre les gens) ?

(2) "jeu" au sens le plus enfantin, qui répond au maçon et converse avec les arbres.

(3) On parle souvent du son qui renvoie au corps. Mais quelle vision du corps a-t-on ? Très limitée, en fait. Pourtant, cela s'écrit avec un s.

(4) "On voit un intellectuel recueillir un immense succès pour avoir présenté au corps culturel émerveillé tel objet - urinoir, porte-bouteilles - que tous les plombiers et cavistes admiraient depuis cinquante ans. Mais il ne vient à la pensée d'aucun que les plombiers et les cavistes aient eu un rôle de

découvreurs. Un intellectuel seul peut avoir ce rôle. Il est à remarquer que personne ne songe non plus un instant à s'enquérir du créateur originel de cet objet." Jean Dubuffet, *Asphyxiant culture*

(5) On nous a tellement raconté qu'il fallait limiter sa palette (même asséné comme une vérité absolue), qu'on ouvre un maximum de lucarnes (écrit, improvisé, sons fixés, sons acoustiques, pensée éloignée, sons des autres,...). Car cette nouvelle oralité, issue de l'écrit, se cherche, ne doit rien laisser de côté dans le domaine du sonore. D'ailleurs, nous mêmes, on ne sait plus bien dans quel genre nous jouons.

(6) Au sens de "saisir par l'esprit", bien sûr.

Et si c'était des symboles que l'on donnait à entendre comme des hiéroglyphes sonores ? Et si il y avait quelques choses à comprendre ?