Le sens de la musique improvisée et expérimentale

Stefan Neuwirth

Résumé

La musique improvisée, comme détermination au présent d'une œuvre musicale, répond à la question de l'arbitraire de son début et de sa fin mais pose la question de la nécessité du jeu qu'elle déploie. La musique expérimentale, comme réalisation d'un dispositif conçu au préalable pour sa nouveauté, affiche son sens d'expérimentation, mais dans quelle mesure atteint-elle un sens musical ?

Je propose d'explorer ces questionnements sur la base d'échanges avec des musiciens improvisateurs et expérimentateurs.

Cet article interroge la question du sens de la musique pour des pratiques musicales bien connues des musiciens, mais moins connues du grand public (on les qualifie parfois de « musique pour musiciens ») : la musique expérimentale et la musique improvisée. C'est tout à l'honneur de la philosophie de soutenir que la question du sens est fondamentale : elle permet d'aller au-delà de la simple manifestation d'états de fait musicaux. Tout en spécialisant le propos à des pratiques particulières, l'article aspire à réfléchir à la musique tout entière.

Les réflexions poursuivies ici sont issues du projet *Musique & Mathématiques* mené depuis 2015 à l'université de Franche-Comté avec le musicien Olivier Toulemonde (voir `http://epiphymaths.univ-fcomte.fr/musique&maths` et Neuwirth 2016) : un cours, un atelier et plusieurs concerts chaque année.

1 Le temps de la musique

La musique, art performatif, a lieu dans le temps qu'elle sculpte et informe. Je proposerais même la définition phénoménologique suivante de la musique : une expérience vécue sonore du temps. La musique transforme en œuvre le potentiel d'un son produit de manière non intentionnelle, par inadvertance, comme ceux de la nature ou ceux de l'industrieuse activité humaine.

On peut repérer deux modalités opposées du temps vécu :

— une musicalité ouverte, celle du libre devenir ;

— une musicalité cyclique, qui propose une forme fermée comme brique de base, comme mesure d'un rythme.

C'est selon ces modalités que s'oppose la marche de la promenade à la marche sportive : dans la première, chaque pas est nouveau ; dans la deuxième, chaque pas est scandé.

* * *

Intéressons-nous d'abord au libre devenir.

1.1 Le libre devenir

La vie donne lieu à un infini qui se déroule dans l'espace-temps mais dont le véritable siège reste mystérieux : l'infinie vie cellulaire qui nous anime avec un engendrement et une mort des cellules ; le chemin de vie de notre organisme qui est un cheminement unique tracé dans une foison infinie toujours renouvelée de possibles. Le corps nous guide à travers cet infini avec une étonnante aisance.

Le libre devenir, « das freie Werden » de Hermann Weyl (1921) désigne un processus aux antipodes du déterminé. Le hasard est une forme particulière du libre devenir, le plus radical, le plus inhumain (et en cela apprécié par John Cage) : il consiste à opérer des choix à l'issue ouverte. L'improvisation invoque une autre forme de libre devenir, qui ne procède pas par choix.

Le devenir est l'être en changement, l'être qui procède. Dans le devenir il y a un aspect régulier qui invite à découvrir ses lois. Il y a aussi un aspect créateur qui échappe à la règle. Ce dernier invite pourtant aussi à l'étude et il est ainsi question des lois du hasard et du chaos. Le libre devenir correspond à l'évidence de notre rapport au monde, à l'évidence de notre vécu qui s'offre à nous dans la participation à la nature. Il correspond à un engendrement irréductible du neuf. Se saisir de cette énergie, capter cette source inépuisable procure une puissance incomparable. Quoi qu'on fasse, elle est disponible et produit ses effets. Seules l'observation de règles, la mainmise du passé sur le futur en estompent l'impact. Elle produit une légèreté, une liesse, un douceur sensibles.

L'aspect régulier exerce cependant un charme irrésistible. En témoignent les mécanismes, les boites à musique, les règlements, la religion, la science en général et l'observation de chaque phénomène en particulier. Notre intelligence repère les répétitions dès la première réitération et se prépare dès lors aux suivantes. La description de tout cela est à la fois d'une grande complexité et une simplification outrancière : c'est-à-dire que la description elle-même est en devenir, ne fût-ce que parce qu'elle ne peut prétendre qu'à la vraisemblance et que ses principes mêmes sont voués à évoluer ; c'est-à-dire que leur formulation prend aussitôt effet sur notre vision du monde, qui prend plaisir à vérifier la régularité exprimée par la description donnée. Ce n'est que contraints et forcés que nous abandonnerons un cadre de pensée ; ce n'est que lorsque des évènements incommensurables entreront dans notre champ de perception que nous nous rendrons compte de ses limitations.

Les choses musicales sont elles-mêmes en libre devenir : plastiques et dynamiques, elles répondent activement à la manière dont elles se prêtent à l'écoute ;

les principes de la composition musicale eux-mêmes se précisent au fur et à mesure de leur élaboration ; les théories musicales développées sont éternellement provisoires.

Il s'agit d'enraciner les concepts développés dans des expériences humaines. La question du sens engage la musique dans la norme d'une éthique humaine. Elle est pourtant souvent présentée comme un mystère auquel il faudrait être initié.

L'expérience de l'incarnation du savoir musical, de mon corps à l'écoute me le révèlent comme lieu de l'accomplissement des lois acoustiques et en même temps comme chaudron de perceptions et de sensations, d'émotions qui pétrissent le temps.

* * *

Étudions maintenant de plus près la temporalité d'une œuvre musicale avec une attention particulière portée à l'improvisation.

1.2 Le début

Le début d'une performance est donné temporellement, mais il est indéterminé par ailleurs, dans une certaine mesure pour les musiciens et tout particulièrement pour le public. C'est un moment de cristallisation dans lequel nous intégrons l'ensemble du passé et des relations par lesquelles nous nous relions aux autres et à l'espace ; nous construisons une intention sous la forme d'une tension. Voici quelques options typiques :

— ne rien faire et se contenter de l'expérience vécue du temps : ce rien devient tout et acquiert une qualité musicale qui ambitionne de se manifester ;
— faire un coup d'éclat comme si on lançait une bille dans une roulette ;
— concevoir une idée pour le geste initial.

Le début est le moment de la plénitude du temps : nous avons « tout » le temps devant nous et nous sommes encore libres d'en faire ce que nous désirons.

Un engagement humain que je qualifierais de religieux se manifeste au début du concert : chacun laisse derrière lui ce qu'il faisait en amont de la performance ; l'espace scénique et l'espace du public se dessinent ; la performance est annoncée (présentation, jeu de lumières, silence engagé des musiciens) ; cette annonce exprime en fait que « cela a déjà commencé », c'est-à-dire que le silence nous relie déjà et qu'il s'accompagne d'une mise sous tension qui précède le geste musical et l'écoute.

1.3 La continuité

Dans la musique écrite, c'est la partition qui donne la conviction que l'œuvre s'enchaine selon une certaine nécessité. Les partitions musicales utilisent en règle générale une notation discrète et sont de ce fait discontinues. Relevons que le caractère discret des signes de la partition peut donner lieu à une combinatoire.

Chaque son s'installe, se maintient, s'évanouit, qu'il corresponde à une note ou qu'il soit plus complexe. L'installation d'une note correspond à son attaque. Que se passe-t-il lorsqu'on l'étire, qu'on la maintient indéfiniment, comme dans l'interprétation de la pièce *Organ²/ASLSP* de John Cage à Halberstadt (`http://fr.wikipedia.org/wiki/Organ²/ASLSP`) ? La perception de cette note changera, des harmoniques se révèleront, une vie interne de la note se déploiera.

C'est l'interprétation de l'œuvre qui en recrée la continuité et refond la partition en une unité. Cette continuité consiste à sauter par-dessus les hiatus, les ruptures, de sorte que l'œuvre poursuive sa trajectoire. Elle est comparable à la continuité d'une fiction (c'est d'ailleurs le mode d'existence de la fiction que Bruno Latour (2012) attribue à la musique). Cependant, les compositeurs insistent sur le caractère non illustratif de leur musique : il ne s'agit pas de raconter une histoire.

La continuité d'une œuvre peut aussi renvoyer à celle de la respiration, dans laquelle tension et détente du diaphragme alternent.

Dans l'improvisation, l'ignorance assumée de ce qui advient produit un résultat dont la cohérence est assurée à priori et dont la nécessité est incarnée et impérieuse. Cette nécessité a l'objectivité d'une conséquence qui prend en compte l'intégralité des causes en jeu. Dans cette mesure, dans le fait que la nécessité ne résulte pas de l'application d'une règle de jeu préétablie, l'improvisation accomplit le moment présent, là où l'interprétation d'une partition résulte de choix circonstanciés : choix de la pièce jouée, choix des interprètes, choix d'interprétation, etc.

L'improvisation relève en fait de la nécessité au sens où elle opère des non-choix ; plus précisément, elle enseigne, lorsqu'on est confronté à un choix, d'y sursoir pour attendre une autre résolution de l'alternative.

1.4 La fin

La musique nous confronte à un monde qui nous est extérieur et dont nous faisons l'expérience sensible. Il nous affecte et nous altère en nous procurant un voyage dont nous revenons à la fin.

L'improvisation peut proposer des fausses fins dans lesquelles quelque chose de nouveau nait comme les perce-neige à la fin de l'hiver. La vraie fin s'annonce un peu en amont : pour les musiciens, c'est un moment d'accomplissement et de relâchement par lequel la conclusion advient. L'improvisation enseigne cette forme de présence de l'autre en soi qui nous informe s'il a encore quelque chose à dire, où en est sa part du processus : aussi longtemps qu'il la nourrit, l'improvisation continue avec l'assurance de notre accueil.

2 L'espace de la musique

Le son se présente à la fois comme localisé par ses sources et délocalisé dans l'onde qui le transmet, qui est partout à la fois. L'espace physique est rempli par les ondes sonores et celles-ci portent en elle la géométrie de cet espace, entre autres parce qu'il privilégie les ondes stationnaires. De la sorte, chaque lieu a son acoustique à explorer, sa manière d'accueillir le son.

Le mot d'espace peut être pris selon d'autres sens, dans lesquels il s'agit de donner corps à une intention : espace de silence, espace d'écoute, ou plus généralement espace dans lequel on projette cette intention. Ils semblent vides, mais sont déjà pleins de cette intention. Enfin, l'espace ambiant agit sur le musicien du fait que celui-ci lui adresse son jeu.

L'espace de la musique se structure par bandes de fréquences que nous percevons simultanément, superposées.

* * *

Étudions de plus près une pratique qui approfondit le rapport entre espace et musique.

2.1 La promenade en aveugle

Voici le protocole de la promenade en aveugle : une personne dont les yeux sont bandés est guidée par une autre qui se place derrière elle, les mains sur ses épaules pour l'orienter et l'arrêter à chaque obstacle (marche, porte, etc.) ; les deux gardent le silence ; la durée est variable, mais vingt minutes sont un minimum ; les deux échangent leur rôle sans débriefer.

Il s'agit d'une pratique classique qui est décrite dans Cornell 1979, page 25. Son usage dans des performances est discuté par Zawadzka (2022). Elle est d'une grande simplicité alors que ses effets sur notre perception de l'environnement sont spectaculaires : cela explique sa popularité.

Le guide a le rôle d'un compositeur : il peut décider du parcours sonore dans un environnement donné ; il donne le rythme de la marche. Le rôle de l'aveugle passe par un apprentissage de la confiance et de la détente à l'écoute des mains posées sur ses épaules. Il peut vivre le guidage comme la libération du fardeau d'une vie orientée par la volonté et par la prévision.

Les sons l'atteignent avec une autre vigueur et dans leur plénitude du fait que l'ouïe est libérée de la focalisation par le regard : le regard est empêché de sélectionner la chose qu'il voudrait écouter ; le son est perçu pour lui-même, sans être aussitôt associé à sa cause. Il perçoit une multiplicité des phénomènes simultanés, chacun dans sa bande de fréquence. Le silence lui-même devient plein ; il apporte une détente qui ouvre à l'écoute.

De plus, le regard prend habituellement en charge la perception de l'éloignement des évènements sonores : c'est particulièrement frappant lorsqu'ils sont associés à un danger comme le bruit d'un véhicule proche, et il faut convoquer toute la confiance envers le guide pour tolérer qu'ils semblent littéralement nous traverser.

L'écoute est d'autant plus attentive que l'on ignore le lieu où l'on se trouve ; lorsqu'on reconnait ce lieu malgré le bandeau, la diversité acoustique du vécu se trouve projetée en un vécu compact et signifiant.

La météorologie prend une nouvelle importance dans la promenade en aveugle : le bandeau n'empêche pas de percevoir l'éclat du soleil, ni la peau d'accueillir la chaleur des rayons. Le vent, fond sonore délocalisé, émeut particulièrement : il produit un son puissant qui prend toute sa place lors de la promenade, alors que notre écoute est habituellement entrainée à le filtrer. Ce n'est pas seulement lui qu'on entend souffler près de nos oreilles : c'est surtout tout ce qui lui offre prise comme des orgues éoliennes, au premier chef les branches et les feuilles des arbres : une somme de petits bruits individuels innombrables.

Les sons humains sont perçus par bribes, comme un clapotis, détachés de leur signification propre. Les bruits produits par les corps du binôme sont très présents et rassurants.

Une autre opposition vécue intensément est celle entre sons extérieurs, sans réverbération à moins d'un écho, et sons intérieurs, feutrés. Le passage entre espace extérieur et intérieur est vécu comme un changement abrupt d'univers sonore, dont la signification est celle d'un changement de phase, d'une segmentation de l'expérience comme les mouvements d'une pièce musicale.

3 La perfection

La cochlée analyse les sons selon leur fréquence avec une étonnante précision ; la production de sons peut donner lieu à une perception de perfection autrement plus vive que pour les autres sens, renvoyant à la perfection mathématique.

La recherche de la note juste fait partie de la musique : la note juste est celle qui sonne le mieux selon l'espace dans lequel elle résonne, ainsi que selon son effet sur le public. Les musiciens passent volontiers à une réflexion en termes de fréquences, comme le propose Alvin Lucier (voir ci-dessous). Cette recherche donne lieu à des gammes expérimentales : citons le projet *Dream house* de La Monte Young et Marian Zazeela (voir Young et Zazeela 1969) et l'approche plus intuitive de Phill Niblock (voir Niblock et Étienne 2013).

La perfection relève aussi de la rigueur du cadre posé, qui structure l'œuvre et la rend lisible. Cela rapproche encore la musique des mathématiques.

4 La musique expérimentale

La musique expérimentale est celle pour laquelle le passage à l'acte musical revêt la signification d'une expérimentation. Ce mot est emprunté aux sciences : il s'agit de tester une hypothèse décrite selon un protocole élaboré en amont. En effet, la musique expérimentale est une forme de musique écrite : le temps de la composition est distinct du temps de l'exécution.

Le temps de la composition amène une définition de l'œuvre au sens que son exécution peut se faire avec précision (notons que la précision requise varie selon les époques, comme le montre l'histoire de la notation musicale). Néanmoins, l'œuvre ne se réduit pas à cette composition au sens où on pourrait dorénavant se contenter de l'interpréter ; elle est au contraire pensée comme incomplète et c'est l'expérimentation qui la complète, avec l'excitation de la première et le gout de l'unicité.

Le statut de la partition peut être comparé à celui d'un topo-guide décrivant avec précision un itinéraire dans une contrée, un cheminement, mais c'est la première exécution du protocole qui revêt comme signification de réaliser ce cheminement, inouï jusque là : quelque chose qui jusque là a seulement été imaginé et projeté devient alors réel « ici et maintenant ».

Les répétitions de cette exécution inaugurale ont une signification différente, celle de confirmer, d'affiner, de préciser, de revisiter. L'expérimentation laisse des traces : on peut l'enregistrer ; cependant, cet enregistrement est une conserve qui renvoie au temps et au lieu de l'expérimentation, autant qu'un article publié au sujet d'une expérimentation scientifique.

La musique expérimentale a l'ambition de produire un progrès : de nouveaux sons et une nouvelle manière de vivre ces sons ; en ceci, elle relève de l'avant-garde et de son désir de se démarquer du passé en remettant sur l'établi l'idée même de musique et d'expérience musicale, en élargissant le spectre de ce qu'est la musique et en réinterrogeant en quoi elle consiste. Elle veut produire une transformation chez l'auditoire : le surprendre voire le choquer, lui faire vivre l'inouï.

* * *

Portons à présent notre attention sur une œuvre particulière.

4.1 Alvin Lucier : *"I am sitting in a room"*

Alvin Lucier (1931-2021) était un artiste sonore et compositeur américain. *"I am sitting in a room"* est une œuvre conçue comme une boucle qui peut être répétée indéfiniment : la première étape consiste à diffuser la lecture d'un texte qui décrit ce qui est en train de se passer (« Je suis assis dans une pièce. . . ») dans le lieu de la performance et et à enregistrer cette diffusion. Dès lors, chaque étape consiste à diffuser dans ce même lieu l'enregistrement de l'étape précédente et à enregistrer cette diffusion.

La partition de cette pièce a été publiée dans Lucier 1980. Elle est accompagnée d'une interview avec Douglas Simon, dans laquelle il explique ce qui suit.

> Oui, l'espace agit comme un filtre ; il coupe toute les fréquences sauf les fréquences résonantes. Cela a à voir avec l'architecture, les dimensions physiques et les caractéristiques acoustiques de l'espace. [. . .] Si les dimensions d'une pièce sont dans une relation simple avec un son qui y est joué, ce son sera renforcé, c'est-à-dire qu'il sera amplifié par les réflexions sur les murs. Si, cependant, le son ne « convient » pas à la pièce, pour ainsi dire, il sera réfléchi en déphasage avec lui-même et avoir tendance à être coupé. Ainsi, en diffusant des sons dans une pièce encore et encore, vous renforcez certains d'entre eux de plus en plus et en éliminez d'autres. Penser les sons comme des longueurs d'onde mesurables et non comme des notes de musique hautes ou basses a transformé toute mon idée de la musique, de métaphore en un fait, et m'a vraiment connecté à l'architecture.

Il s'agit d'une des pièces de musique expérimentale les plus connues et discutées : voir Vandsø 2012 et les références dans cet article. J'ai participé à une interprétation de cette pièce à Besançon (`http://epiphymaths.univ-fcomte.fr/musique&maths/hersant-lucier`) en une vingtaine d'étapes. Les premières sont anodines : elles donnent l'impression convenue d'un affadissement de la lecture initiale. Au-delà, l'auditoire va de surprise en surprise : chaque étape agit comme un révélateur de l'espace ambiant en donnant naissance à des bruits inattendus dont certains sont transitoires et d'autres confirmés par la suite ; le dispositif fait une analyse spectrale du lieu et constitue une sorte d'oracle sonore. On s'attendrait à une convergence exponentielle des diffusions successives, mais il n'en est rien et la fascination dure jusqu'à l'interruption de la boucle.

5 La musique improvisée

L'improvisation a eu une place en musique de tous temps, comme le rappelle Derek Bailey (1982). Cet article oppose l'improvisation libre à l'improvisation idiomatique dans le sens précis suivant.

5.1 Improvisation idiomatique

Cette dernière, très vivante à l'orgue, dans le jazz et le flamenco, dans la musique indienne, est basée constitutivement sur la connaissance d'un idiome, c'est-à-dire d'éléments d'un langage musical qui sont agencés, combinés d'une manière qui relève autant d'un savoir-faire que d'une ingéniosité voire d'une virtuosité ;

elle réclame une forme de subtilité, de sensibilité, de délicatesse dans l'exécution ; une combinatoire est à l'œuvre au sens que l'exécution est un mixte formé de règles et de libre devenir. Ce libre devenir humain a longtemps été dénoncé par John Cage comme lieu d'un narcissisme, d'un déploiement d'une intériorité au détriment d'une objectivité de la musique : voir Feisst 2009.

5.2 Improvisation libre

Je considère l'improvisation libre comme un dépassement de cette opposition entre subjectivité et objectivité musicale.

Concevons la musique comme organisée autour d'un espace de sons, c'est-à-dire de vibrations de l'air produites par des sources sonores, sujettes à des transformations (acoustiques comme la réverbération ; électroacoustiques au niveau du signal électrique correspondant aux vibrations ; électroniques au niveau d'un encodage du son), reçues par des récepteurs, en premier lieu la cochlée des personnes présentes. L'improvisation libre consiste à remplir cet espace de sons, lieu de rencontre des musiciens et des auditeurs, d'une matière humaine : la reconnaissance de la relation à l'instrument de musique, du moment et du lieu présents, du temps qui s'écoule et du lieu qui rassemble, de toutes les personnes présentes, etc. Plus précisément, l'improvisation libre ne requiert que cela. Son moteur est la connexion au libre devenir peuplé de toutes les circonstances présentes et accueilli dans sa plénitude d'indétermination, de respiration, de régénération.

L'improvisation libre permet un rapport élargi entre le musicien et son instrument : le jeu académique s'enrichit des accidents, des « canards » comme les grincements et les décrochements harmoniques, ainsi que de potentialités cachées comme les cliquetis de touches ou la préparation d'un piano (voir `http://fr.wikipedia.org/wiki/Piano_préparé`). Le sens de l'improvisation est aussi celui de la recherche sonore. Elle passe volontiers par l'épuisement d'une investigation et par la focalisation sur un aspect musical.

Dans cette mesure, l'improvisation libre repose et renouvèle à chaque performance la question des conditions de l'action et lui répond sur le mode d'une révélation.

Lorsque l'improvisation se fait à plusieurs, elle accorde une place particulière à l'altérité et au dialogue, dont la modalité est une simultanéité de l'écoute et du jeu. L'écoute a lieu selon des échelles distinguables : l'écoute du présent produit la réalité d'un être-ensemble ; l'écoute des autres me les rend présents et me transforme ; une écoute « dialogique » allie affirmation de mon individualité et respect de celle des autres. Ces écoutes produisent une multiplicité des voix et donnent une épaisseur à la performance.

* * *

Portons à présent notre attention sur une performance particulière.

5.3 Frédéric Le Junter : *Where I am*

Frédéric Le Junter construit des machines sonores et *Where I am* est une performance qui leur donne vie. La vidéo en lien sur la page `http://flejunter.free.fr` donne un aperçu des ressorts de cette performance. J'en rends compte sur la base d'un concert à Besançon (`http://epiphymaths.univ-fcomte.fr/musique&maths/lejunter`).

Le Junter tourne ostentatoirement le dos au jeu de notes, c'est-à-dire qu'il refuse de choisir quelle note jouer : il s'agit de « faire sans faire » ; la performance procède sans qu'il cherche à y mettre du sien. Il témoigne qu'à l'intérieur il est un spectateur immobile de ce qui se passe, alors que de l'extérieur on observe un jeu qui se déploie, par lequel il assiste à la naissance des choses avec l'énergie de l'imprévu. Le choix des notes est délégué aux matières employées et leurs harmoniques, comme pour les orgues éoliennes. Cela renvoie à l'objectivité de sons dont nous sommes seulement les vaisseaux pour installer un paysage sonore aux dynamiques propres, que l'écoute n'épuise pas mais approfondit indéfiniment. Cela justifie son choix de fabriquer des machines : à moins d'un accident (toujours accueilli avec intérêt), elles tournent indéfiniment pour une écoute sans fin.

Dans le concept de paysage sonore, le sens de la musique est donné d'emblée : la musique révèle ce paysage et le compose à l'image d'un tableau : l'écoute peut se poser en des endroits différents ; réciproquement, la performance est pour Le Junter un parcours improvisé dans son installation : à chaque fois, il suit un cheminement nouveau. La particularité de ce parcours, dans lequel il se comporte en visiteur respectueux et se laisse posséder par ses machines, apparait en comparaison avec la performance *D'un air instable* (`http://youtu.be/fKMnc54QCC4`, `http://epiphymaths.univ-fcomte.fr/musique&maths/bigot`), dans laquelle Laurent Bigot est réellement aux manettes et joue de sa machine en instrumentiste virtuose.

Le travail du performeur est de répondre à ces questions : comment faire sonner cet objet ? quelle est sa musique ? Le microphone lui sert de microscope des sons. La performance introduit le monde propre, la vie des sons dans notre vécu humain et la succession des évènements (donnons le petit exemple d'une pomme de pin frottée sur du plexiglas, `http://www.facebook.com/watch/?v=683932989388735`).

Dans la performance, le temps devient compact : c'est le temps unitaire du concert ; plus que le temps des machines, c'est le temps que le performeur leur met à disposition pour amener leur son à l'existence dans son parcours. Il y a là une similitude avec l'exposition des sciences. Le scientifique a la tâche de déterminer un parcours parmi des faits qui se présentent d'abord à lui comme un paysage pour les organiser au mieux en une théorie.

Frédéric Le Junter constate que la musique est aussi le lieu de la revisitation du même, qui ne réclame aucune innovation, seulement la ré-évocation de la chose connue. Il donne l'exemple musical du blues : éternel retour à un corpus restreint, absence de volonté d'innover, et pourtant chaque interprète est singulier. Il donne aussi des exemples de la nature : la météorologie (les nuages), le feu (les flammes), la mer (les vagues) ; chacune de leurs occurrences est singulière et en même temps paradigmatique. Il observe que la météorologie nécessite la considération d'échelles très différentes : une dépression peut avoir un diamètre de 5000 kilomètres ; une pluie ou une tornade peuvent être très localisées.

Un autre versant de l'œuvre est celui d'installation sonore, dans laquelle les machines mènent leur vie indépendamment de leur concepteur, inventeur, démiurge. Le rôle que Le Junter réclame est celui d'ajuster le mécanisme pour permet à l'inattendu de se manifester sous la forme d'hésitations, d'incertitudes, de dérèglements, d'erreurs, d'instabilités.

Il se reconnait dans la lecture du livre *La théorie du chaos* de James Gleick (1989). Des sons aussi connus que celui du panier d'œufs et de la pluie en relèvent. Dans le chaos, la virtuosité bascule dans le désordre et le hasard devient écoutable.

6 Conclusion

Les musiques considérées ici proposent une forme d'indétermination qui invite l'auditeur à tisser ses propres liens et à écouter l'œuvre à sa guise.

Les mots « concret » et « abstrait » fonctionnent autrement pour la perception que pour les idées : plus l'écoute se concentre sur la texture concrète des sons et plus elle s'abstrait du vécu humain de la fiction et des émotions, et plus elle leur donne comme sens d'être là : les sons pris pour eux-mêmes révèlent leur nature abstraite, détachée des circonstances de leur naissance ; mais ce n'est que par un long travail que les sons s'ouvrent à cette écoute.

On peut concevoir la musique comme une manière de compléter le monde. Bien qu'il soit le lieu d'une multitude de sons propres à nous ravir et à nous interroger, prêts à être écoutés, il les propose d'une manière que nous pouvons considérer comme imparfaite, embryonnaire. C'est pour y remédier que les musiciens se mettent à deviner, à réfléchir, à agir. La musique qu'ils produisent participe ainsi à accomplir ce qui se présentait à eux comme une ébauche.

Le sens de la musique improvisée et expérimentale comme étude réflexive du vécu sonore se rapproche du sens des sciences.

Références

Bailey, Derek. *Musical improvisation : its nature and practice in music*. Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1982. Traduction : Bailey 1999.

Bailey, Derek. *L'improvisation : sa nature et sa pratique dans la musique*. Contrepoints. Paris : Outre mesure, 1999. Traduction de Bailey 1982 par Isabelle Leymarie.

Cornell, Joseph. *Sharing nature with children : the classic parents' and teachers' nature awareness guidebook*. Dawn Publications, 1979. `http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED374994.pdf`. Traduction : Cornell 1989.

Cornell, Joseph. *Vivre la nature avec les enfants*. Paris : Souffles, 1989. Traduction de Cornell 1979 par Susan et Emmanuel Coudel.

Feisst, Sabine M. « John Cage and improvisation : an unresolved relationship ». Dans Gabriel Solis et Bruno Nettl (rédacteurs), *Musical improvisation : art, education, and society*, pages 38-51. Urbana : University of Illinois press, 2009.

Gleick, James. *La théorie du chaos : vers une nouvelle science*. Sciences d'aujourd'hui. Paris : Albin Michel, 1989. Traduction de *Chaos : making a new science* (1987) par Christian Jeanmougin.

Latour, Bruno. *Enquête sur les modes d'existence : une anthropologie des modernes*. Paris : La Découverte, 2012.

Lucier, Alvin. *Chambers*, chapitre 3 : « "I am sitting in a room" », pages 29-39. Middletown : Wesleyan University Press, 1980.

Neuwirth, Stefan. « Un cours "Musique et mathématiques" ». Dans Luis Radford, Fulvia Furinghetti et Thomas Hausberger (rédacteurs), *Proceedings of the 2016 ICME satellite meeting of the International study group on the relations between the History and Pedagogy of Mathematics*, pages 715-725. IREM de Montpellier, 2016. `https://hal.science/hal-01349250`.

Niblock, Phill et Étienne, Yvan (rédacteurs). *Phill Niblock : working title*. Oh cet echo, 5. Dijon : Les Presses du Réel, 2013.

Vandsø, Anette. « "I am recoding the sound of my speaking voice" : enunciation in Alvin Lucier's *I'm sitting in a room* ». *SoundEffects* 2(1), pages 96-112, 2012. doi:10.7146/se.v2i1.5175.

Weyl, Hermann. « Über die neue Grundlagenkrise der Mathematik (Vorträge, gehalten im mathematischen Kolloquium Zürich) ». *Mathematische Zeitschrift* 10, pages 39-79, 1921. Traduction par Jean Largeault : « Sur la crise contemporaine des fondements des mathématiques », dans Jean Largeault (rédacteur), *Intuitionisme et théorie de la démonstration*, Paris : Vrin, 1992.

Young, La Monte et Zazeela, Marian. *Selected writings*, chapitre 2 : « Dream house ». Munich : Heiner Friedrich, 1969.

Zawadzka, Izabela. « Unseeable maps : the experience of space in the blind walk performance ». Dans Monika Szuba et Julian Wolfreys (rédacteurs), *Literary invention and the cartographic imagination : early modern to late modern*, chapitre 9, pages 177-194. Leiden : Brill, 2022. doi:10.1163/9789004520288_011.