

Le sens de la musique improvisée et expérimentale : réflexions d'un mathématicien

Stefan Neuwirth

En musique, nous devrions nous contenter d'ouvrir les oreilles. Tout peut entrer *musicalement* dans une oreille ouverte à tous les sons ! Non seulement les musiques que nous jugeons belles, mais la musique qu'est la vie elle-même. Par la musique, la vie prendra de plus en plus de sens.

.....

Il me semble que la musique – telle, du moins, que je l'envisage – n'impose rien. Elle peut avoir pour effet de changer notre façon de voir, de nous faire regarder comme étant de l'art tout ce qui nous entoure. Mais ce n'est pas un but. Les sons n'ont pas de but ! Ils sont, tout simplement. Ils vivent. La musique, c'est cette vie des sons, cette participation des sons à la vie, qui peut devenir – mais pas volontairement – une participation de la vie aux sons. En elle-même, la musique ne nous oblige à rien. (John Cage, 1976, pages 54, 81.)

Cet article interroge la question du sens de la musique pour des pratiques musicales bien connues des musicien · nes, mais moins connues du grand public (on les qualifie parfois de « musique pour musicien · nes ») : la musique expérimentale et la musique improvisée. La musique improvisée, comme détermination au présent d'une œuvre musicale, pose la question de l'arbitraire de son début et de sa fin, de la nécessité du jeu qu'elle déploie. La musique expérimentale, comme réalisation d'un dispositif conçu au préalable pour son caractère inouï, affiche son sens d'expérimentation, mais dans quelle mesure atteint-elle un sens musical ?

C'est tout à l'honneur de la philosophie de soutenir que la question du sens est fondamentale : elle pousse l'analyse au-delà du simple enregistrement d'états de fait musicaux. Tout en spécialisant le propos à des pratiques particulières, l'article aspire à réfléchir à la musique tout entière. Il s'agit d'enraciner les concepts

Cet article a été écrit en réponse à une invitation des *Cahiers philosophiques* pour un numéro thématique sur le sens de la musique. Ils l'ont ensuite rejeté « en raison d'une incompatibilité entre les attentes des lecteurs des *Cahiers*, qui sont plutôt académiques et répondent à des normes conceptuelles et argumentatives strictes, et le style et la forme de [l']article, dont le caractère libre et exploratoire relève plutôt de l'essai. »

développés dans des expériences humaines. La question du sens engage la musique dans la norme d'une éthique. 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.

Je propose d'explorer ces questionnements à partir d'exemples concrets et d'échanges avec des musicien·nes improvisateur·rices et expérimentateur·rices. Les réflexions poursuivies ici sont issues du projet *Musique & Mathématiques* mené depuis 2015 à l'université de Franche-Comté avec le musicien Olivier Toulemonde¹ : 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 aperçoit l'œuvre en puissance dans les sons produits de manière non intentionnelle, par inadvertance, comme ceux de la nature ou ceux de l'industrielle 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, les pas sont scandés.

L'ethnologue et cinéaste Jean Rouch explique que les rituels de possession relèvent de la première modalité tout en risquant de tomber dans la seconde.

En ce qui concerne les rituels sacrés africains, le musicologue Gilbert Rouget a raison de dire que ce qui provoque la transe, ce n'est pas le rythme, pourtant important, mais la mélodie, le texte. Dans les rituels africains, le jazz n'a pratiquement pas de place. On peut être possédé sans danser en entendant un air de vielle qui loue le génie. La mélodie est un message aux dieux. Avec Gilbert Rouget, on s'est aperçu d'un décalage entre la musique et la danse : au départ un tambourineur suit le danseur avec un temps de retard, puisqu'il suit son rythme, il pousse le danseur et cherche à le faire revenir dans les temps des autres tambours. À ce moment-là, le danseur devient le chef d'orchestre. Cependant le jazz peut advenir quand le rituel rate : le rythme prend

1. Voir <http://epiphymaths.univ-fcomte.fr/musique&maths> et Neuwirth 2016.

alors le dessus, il n'y a plus de mélodie et cela devient un moment de jazz. (Jean Rouch, 1995.)

* * *

Intéressons-nous d'abord au libre devenir.

1.1 Le libre devenir

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

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 et un aspect créateur qui échappe aux règles. Ce dernier invite pourtant aussi à l'étude et il est ainsi par exemple question des lois du hasard et du chaos.

Le libre devenir, « *das freie Werden* » évoqué par le mathématicien Hermann Weyl (1921), désigne un processus qui n'est pas mécanique ni même déterminé. Le hasard est une forme particulière du libre devenir, le plus radical, le plus inaccessible à l'humain : il consiste à opérer des choix à l'issue ouverte. John Cage a accordé une importance primordiale aux tirages du *Yi Jing* pour la composition de ses œuvres. L'improvisation invoque une autre forme de libre devenir, qui ne procède pas par choix.

Le libre devenir renvoie à l'évidence de notre rapport au monde, à l'évidence de notre vécu qui s'offre à nous dans notre 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. Elle est disponible et efficace en toutes circonstances. Seules l'observation de règles, la mainmise du passé sur le futur en estompent l'impact. Elle produit une légèreté, une liesse, une douceur sensibles.

L'aspect régulier exerce quant à lui un charme irrésistible. En témoignent les mécanismes, les boîtes à musique, les règlements, la religion, la science en général et l'observation de chaque phénomène en particulier. Notre entendement 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 : 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 réflexion que nous nous rendrons compte de ses limitations. 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

Les choses musicales sont elles-mêmes en libre devenir : elles y répondent de manière plastique et dynamique lorsqu'elles se prêtent à l'écoute ; les principes de la composition musicale se précisent au fur et à mesure de leur élaboration ; les théories musicales développées sont éternellement provisoires.

* * *

Étudios 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 musicien · nes et tout particulièrement pour le public. C'est un instant 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 : elle acquiert une qualité musicale qui ambitionne de se manifester ;
- faire un coup d'éclat comme lorsqu'on lance une bille dans un flipper ;
- 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, lumières scéniques, silence engagé des musicien · nes) ; 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.

L'espace s'est transformé et annonce un temps particulier.

1.3 La continuité

Dans la musique écrite, c'est la partition qui donne la conviction que l'œuvre s'enchaîne selon une certaine nécessité. Les partitions musicales utilisent en règle générale une notation discrète : elles sautent successivement d'une note à la note suivante. 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 Halberstadt²? La perception de cette note changera, des harmoniques se révéleront, 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 musicien·nes 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, revendiquée 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. Nita Little le formule ainsi : « If you know what you are going to do next – don't do it ! » (voir Mantel, Voorham, Gonzalez, Ziegler, Berkel, Sonnenschein et Levi, 2015, mais cette maxime remonte au moins à 2003).

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 transforme en nous procurant un voyage dont nous revenons à la fin.

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

2. Voir <http://fr.wikipedia.org/wiki/Organ²/ASLSP>.

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. L'espace physique est rempli par les ondes sonores et celles-ci portent en elles la géométrie de cet espace, entre autres parce qu'il amplifie les ondes stationnaires, qui résultent de l'interférence de l'onde initiale avec ses réflexions par les murs. 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, de projeter cette intention : espace de silence, espace d'écoute. Ils semblent vides, mais sont déjà pleins de cette intention. Enfin, l'espace ambiant agit sur les musicien·nes du fait que cell·eux-ci lui adressent leur jeu.

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

* * *

Étudios 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 répandue qui est décrite par exemple dans Cornell 1979, page 25. Son usage dans des performances est discuté par Zawadzka (2022). Elle est d'une grande simplicité, mais ses effets sur notre perception de l'environnement sont spectaculaires : cela justifie sa popularité.

Les guides ont le rôle de compositeur·rices : il·elles décident du parcours sonore proposé à l'aveugle dans l'environnement choisi et donnent 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 : celui-ci est entraîné à sélectionner la chose qu'il s'agit d'écouter ; en son absence, le son est perçu pour lui-même, sans être concomitant à la vue de sa cause, même si l'écoute peut être analytique. Le silence lui-même devient plein ; il apporte une détente qui ouvre à l'écoute ; celle-ci révèle qu'il n'y a pas de réel silence.

De plus, le regard prend habituellement en charge la perception de l'éloignement des événements 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 les guides pour tolérer qu'il nous traverse.

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

La météorologie prend une importance ravivée dans la promenade en aveugle : le bandeau n'empêche pas de percevoir l'éclat du soleil, ni la peau d'accueillir la chaleur de ses rayons. Le vent, fond sonore délocalisé, émeut particulièrement : il produit un bruit puissant qui prend toute sa place lors de la promenade, alors que notre écoute est habituellement entraînée à le filtrer ; nous le percevons par voie aérienne et par voie osseuse. 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.

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'une segmentation de l'expérience comme les mouvements d'une pièce musicale.

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

3 La perfection

La cochlée analyse les sons selon leur fréquence avec une étonnante précision ; la production de sons peut donner lieu à un jugement de perfection autrement plus vif 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 dans l'espace dans lequel elle résonne, ainsi que par son effet sur le public. Les musicien · nes expérimentateur · rices passent volontiers à une réflexion en termes de fréquences, comme le propose Alvin Lucier (voir la section 4.1 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 encore de la rigueur du cadre posé, qui structure l'œuvre et la rend lisible. Cela rapproche aussi 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 fait, 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 est prévue 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 : elle est au contraire pensée comme incomplète et c'est l'expérimentation qui la complète, avec l'excitation de la première et le goût de l'unicité ; celle-ci est moins pensée comme une interprétation que comme une réalisation.

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 peut renvoyer à 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 ce en quoi elle consiste. Elle veut surprendre voire choquer l'auditoire, lui faire vivre l'inouï, produire une transformation.

* * *

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 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 Besançon³ 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 volontaire de la répétition des boucles, qui ramène l'auditoire dans le temps social.

5 La musique improvisée

L'improvisation a eu une place en musique de tout temps, comme le rappelle Derek Bailey (1982). Il est utile d'opposer 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

3. Voir <http://epiphymaths.univ-fcomte.fr/musique&maths/hersant-lucier>.

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 propose de considérer 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 musicien·nes et des auditeur·rices, 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 les musicien·nes et leur 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 piano⁴. Le sens de l'improvisation est aussi celui de la recherche sonore. Elle passe volontiers par l'entreprise d'une investigation menée jusqu'à son épuisement et par la focalisation sur un aspect musical.

Dans cette mesure, l'improvisation libre repose et renouève 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; l'écoute alliée au jeu affirme mon individualité et reconnaît celle des autres. Ces écoutes produisent une multiplicité des voix et donnent une épaisseur à la performance.

* * *

4. Voir http://fr.wikipedia.org/wiki/Piano_préparé.

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 vie⁵. J'en rends compte sur la base d'un concert à Besançon⁶.

Le Junter se détourne ostentatoirement du 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 contribue 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 messagers 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. Improviser parallèlement à des machines qui improvisent constitue pour lui à accepter une forme de solitude, à l'instar de Pierre Bastien.

Dans le concept de paysage sonore, le sens de la musique est donné d'emblée. Comme les peintres de paysage du 19^e siècle le faisaient visuellement, Le Junter transpose l'expérience sonore de la pluie qui s'arrête, des vagues qui se brisent. La musique révèle ce paysage et le compose à l'image d'un tableau, et 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. Il la conçoit comme une méditation à lui-même, une écoute de ce qu'il fait et de la résonance dans le public. La particularité de ce parcours, dans lequel il se comporte en visiteur respectueux et se laisse posséder par ses machines, apparaît en comparaison avec la performance *D'un air instable*⁷, 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 peut lui servir de microscope des sons. La performance introduit le monde propre, la vie des sons dans notre vécu humain et la succession des événements (donnons le petit exemple d'une pomme de pin frottée sur du plexiglas⁸).

5. La vidéo en lien sur la page <http://flejunter.free.fr> donne un aperçu des ressorts de cette performance.

6. Voir <http://epiphymaths.univ-fcomte.fr/musique&maths/lejunter>.

7. Voir <http://youtu.be/fKMnc54QCC4> et <http://epiphymaths.univ-fcomte.fr/musique&maths/bigot>.

8. Voir <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 connaissances dans les sciences. Les scientifiques ont la tâche de déterminer un parcours parmi des faits qui se présentent d'abord à elles · eux 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 permettre à l'inattendu de se manifester sous la forme d'hésitations, d'incertitudes, de dérèglements, d'erreurs, d'instabilités.

Il se reconnaît 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 relèvent du chaos, grâce auquel 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 · rice 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 musicien · nes se mettent à deviner, à réfléchir, à agir. La musique qu'il · elles produisent participe ainsi à accomplir ce qui se présentait à elles · eux comme une ébauche.

Le sens de la musique improvisée et expérimentale comme étude réflexive du vécu sonore se déploie comme le 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.
- Cage, John. *Pour les oiseaux : entretiens avec Daniel Charles*. Les Bâisseurs du XX^e siècle. Paris : Pierre Belfond, 1976.
- Cornell, Joseph. *Sharing nature with children : the classic parents' and teachers' nature awareness guidebook*. Nevada City : 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 Nettle (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.
- Mantel, Tina, Voorham, Benno, Gonzalez, Brandon, Ziegler, Laurent, Berkel, Roos van, Sonnenschein, Sabine et Levi, Keren. « Practical synchronicity – impressions of the workshop with Nita Little ». International documentation of contemporary dance education, <http://www.idocde.net/idocs/1369>, 2015.
- 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.

- Rouch, Jean. « Jazz et rituel africain ». Dans *La Cinémathèque de la Danse présente Rythmes & continents noirs : les 13, 14 et 15 janvier 1995 à la Cinémathèque française*. Paris : Cinémathèque de la Danse, 1995. Propos recueils au Bullier par Patrick Bensard et Bernard Rémy le 22 juin 1994.
- Vandsø, Anette. « 'I am recording the sound of my speaking voice . . .' : enunciation in Alvin Lucier's *I am sitting in a room* ». *SoundEffects* 2, 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 (éditeur), *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 (éditeurs), *Literary invention and the cartographic imagination : early modern to late modern*, chapitre 9, pages 177-194. Leiden : Brill, 2022. doi:10.1163/9789004520288_011.