

REVUE&CORRIGÉE ⁹³

SURFACE ÉCRITE DES PRATIQUES
SONORES EXPÉRIMENTALES

— **SEPTEMBRE 2012**

5 EUROS



IDIO- MES & IDIO- 11 PARAGRAPHES SUR UN CONCERT IMPROVISE TS

ÉCRITS À HUIT MAINS PAR RAY BRASSIER,
JEAN-LUC GUIONNET, SEIJIRO MURAYAMA, MATTIN

Ce texte a été écrit en anglais, puis il a été traduit par Gauthier Hermann, relu & corrigé par Antoine Daurès (un grand merci à eux), et j'ai enfin réactualisé et transformé la présente version pour cette publication.

A aussi été publié par la revue *Enculer*, dans une version traduite & adaptée très (très... TRÈS!!) librement au contexte par Oolong.

Jean-Luc Guionnet

Note première publication en accompagnement de l'enregistrement d'un concert à Niort, et paru sur le label w.m.o/r, en avril 2010.

Improviser : emprunt (1642) à l'italien *improvvisare*, dérivé de *improvviso*, “qui arrive de manière imprévue”, lui-même emprunté au latin *improvisus*. Ce dernier est formé de *im-* et de *provisus*, participe passé de *providere* (prévoir), de *pro-* et *videre* (voir).

- 0 - Que s'est-il passé ?

Nous avons fait quelque chose ensemble : un concert. Nous voudrions tenter de nous l'expliquer : que s'est-il passé exactement ? Comment est-ce arrivé ? Et pourquoi ?... Nous voudrions raconter le déroulement du processus, mais aussi récapituler toutes les discussions qui ont eu lieu avant et après (et jusqu'à la rédaction de ce texte), en formulant et en expliquant les questions posées par le concert — des questions qui sont à la fois abstraites, dans le champ de la théorie, et très concrètes, par exemple liées à la pratique. Notre espoir est que cette expérience nous permettra de parvenir à une meilleure compréhension de la représentation de l'art dans l'art.

- 1 - Avant le concert

Nous nous intéressons tous à la philosophie. L'un de nous est un philosophe de profession qui s'intéresse à la musique. Les autres l'ont invité à collaborer à un projet. La nature précise de ce projet reste à déterminer : il n'est pas musicien et n'a jamais participé à quelque réalisation musicale que ce soit. Il accepte de collaborer, mais ni lui ni les autres n'ont la moindre idée de la forme que va prendre la collaboration.

Le son des mots a quelque chose d'intéressant dans un contexte musical — même si la plupart du temps les résultats sont affreux. La recherche de l'émotion tient souvent au contraste obtenu entre différents niveaux simultanés de logique ou de pensée (deux, trois, voire davantage) et les mots sont un outil très efficace pour obtenir la multiplicité de ces niveaux. Ainsi, par exemple, le commentaire que font les acteurs sur leur propre jeu à l'intérieur d'un film peut être à l'origine d'une grande émotion : prenons *Une passion* de Ingmar Bergman, ou la manière dont Chris Marker commente son propre film dans *Level 5*, ou encore la façon dont Sarahang, le chanteur afghan, commente son propre chant dans le cours du chant lui-même (même si l'on ne comprend pas un mot de ce qu'il est en train de dire).

Les premières difficultés concernent le rôle que l'on fait jouer aux mots. Quoique incertain quant à la manière de procéder, le philosophe est sûr en revanche de ce qu'il ne veut pas faire : il ne veut pas jouer le rôle du théoricien universitaire qui commente la musique faite par les autres. Et il craint aussi que, si sa participation prenait la forme d'une communication orale sur la musique en tant que philosophe, le résultat ne soit qu'un exercice universitaire banal et guindé, cantonné à quelques hypothèses douteuses sur la relation entre sons et concepts... Exemple parmi d'autres : que la musique contienne une sorte de pensée *sub-conceptuelle* qui devrait, pour être vraiment exprimée, prendre une tournure explicitement conceptuelle au travers d'un discours théorique sur la musique. Ce schéma est inacceptable pour trois raisons : premièrement, le recours à la parole menace de ré-envelopper le son dans des motifs signifiants qui ne feraient qu'atténuer son opacité matérielle ; deuxièmement, il implique que la musique *fait sens* de manière déductive à partir de formes conceptuelles et de catégories théoriques toutes faites ; troisièmement, il sous-entend une division du travail entre conceptualisation verbale et production sonore qui semble reproduire la distinction idéologique entre réflexion cognitivo-théorique et production esthétique-pratique. Les musiciens d'improvisation qui *pensent* vraiment ce qu'ils font, sont des théoriciens de leur pratique artistico-musicale bien plus qualifiés que n'importe quel philosophe. L'accréditation professionnelle de “philosophe universitaire” n'ouvre pas automatiquement droit au statut de “théoricien attitré”.

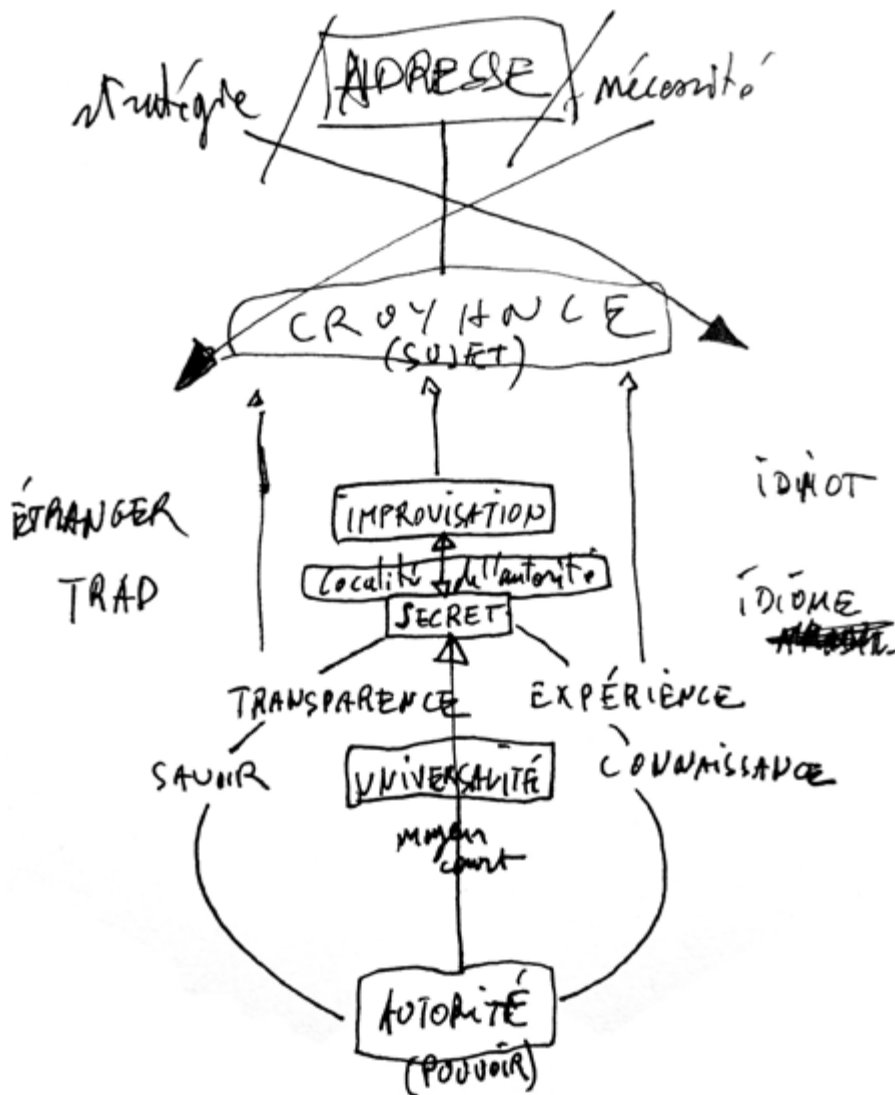
Ce qui conduit d'emblée à un dilemme : trois d'entre nous sont des performeurs-improvisateurs expérimentés ; si le quatrième ne tient pas à participer en tant que théoricien universitaire — pour réfléchir, commenter ou fournir d'une autre manière encore un accompagnement de deuxième ordre au concert ou à la performance — alors, que va-t-il faire exactement ? Étant donné qu'il a abandonné toute possibilité d'un recours au commentaire ou à la parole, il semble qu'il n'y ait d'autre option, pour ce qui le concerne, que de participer à la performance aux côtés des autres. Mime et claquettes ayant été écartés, il devient compliqué d'éviter le recours à un instrument. Mais quel instrument ? Après quelques hésitations, le choix de la guitare électrique se présente pour des raisons purement pratiques : un pâle souvenir d'apprentissage de quelques rudiments de guitare à l'école, il y a longtemps de cela, et même si l'instrument n'a pas été touché depuis, reste chez lui le sentiment d'avoir au moins une vague idée de la manière d'obtenir de la guitare qu'elle produise des sons. Étant donnée la situation, aucun autre instrument ne semble offrir un tel minimum de confiance.

Pour autant, le choix de la guitare est problématique. Nous nous sommes mis d'accord sur le fait que nous voulions faire quelque chose d'inhabituel, non seulement pour nous, mais aussi pour le public susceptible d'y assister. Dès lors, la présence d'une guitare électrique menace immédiatement de contrecarrer cet impératif. D'un côté, l'instrument charrie avec lui tout une panoplie d'associations avec l'idiome du *rock* — autant d'associations que nous préférierions éviter. D'un autre côté, l'utilisation de la guitare électrique dans l'improvisation libre est associée à des joueurs de renom, tels que Derek Bailey ou Keiji Haino, dont les styles très singuliers risqueraient d'être caricaturés, par incompétence plus que par dessein. L'inaptitude risque de déboucher sur un pastiche inepte d’*“improvisation libre”* : l'incompétence peut nourrir la familiarité aussi sûrement qu'un excès de compétence. Puissance et impuissance concomitantes à cette incapacité s'avèreront des facteurs décisifs lors du concert. Ce n'est pas simplement que l'un d'entre nous ne sait pas jouer selon les règles techniques qui président aux idiomes musicaux identifiables comme tels ; il ne sait pas comment *improviser librement* non plus. La question est de savoir si cette double incapacité peut néanmoins produire quelque chose d'autre que de la banalité.

- 2 - Ne commencez pas à improviser, pour l'amour du ciel !

Nous envisageons l'improvisation comme un axiome, au sens où l'on ne peut jamais vraiment déterminer si l'on est *vraiment* en train d'improviser ou non (compte tenu du nombre de questions que cela soulève sur le libre arbitre, la subjectivité et l'idéologie ; questions auxquelles il nous paraît impossible d'apporter des réponses satisfaisantes). En adoptant cette approche axiomatique, l'improvisation devient un domaine auquel on peut contribuer par ses idées, ses décisions et ses concepts, et ainsi restreindre ou concentrer son endroit, cerner un de ses aspects particuliers, tester son efficace, inventer des méthodes, etc.

Lorsque nous disons “*improvisation*”, nous ne parlons pas seulement de la production de sons ou d'événements particuliers, mais également de la production d'espaces sociaux. Et nous l'invoquons à la fois comme terme stratégique et comme outil conceptuel. L'improvisation peut dès lors se référer à la fois à la création de musique expérimentale et, aussi bien, à une pratique quotidienne banale. Mais, quelque soit le domaine où nous l'appliquons, l'improvisation est censée provoquer



quelque forme d'instabilité. Si elle fonctionne, ce qu'elle a d'indéfinissable doit lui faire éviter toute solidification et toute marchandisation — au moins dans le temps de son effectuation. Le but serait d'appliquer ces tournures de raisonnement élaborées à propos des relations de l'improvisation avec le monde, à n'importe quel discours en train de s'articuler, de sorte qu'on le comprenne toujours et même mieux une fois dans l'extériorité du monde — le mot "monde" n'étant d'ailleurs pas le plus approprié ici ; peut-être vaudrait-il mieux dire "ce que cela n'est pas".

Peut-on, dans un contexte artistique, avoir une relation non-représentationnelle à la réalité ? Auquel cas, on y parviendrait très certainement en tenant compte de toutes les particularités de la salle. Il faudrait essayer de tirer le meilleur parti possible de la salle, et rompre avec les habitudes et comportements anciens pour en créer de nouveaux. En d'autres termes, on devrait s'évertuer à aller à l'encontre des processus de normalisation. Nous attendons d'une improvisation qu'elle soit une pratique qui exige qu'on prenne en compte tout ce qui se passe dans une salle. Ce n'est pas simplement la création de quelque chose de nouveau dont on pourrait se servir ailleurs et plus tard, mais une manière d'intensifier l'instant à travers la modification des relations sociales. L'improvisation peut devenir une forme extrême de l'in situ, de même qu'une autocritique radicale, personnelle et immanente, sachant qu'il n'y a nul besoin de défendre ou d'élaborer une position pour de futures situations — l'improvisation tend vers l'autodestruction.

Dès lors, on peut la voir comme une pure médialité sans dehors ; comme un pur moyen sans fin ni but, qui va contre toute forme de séparation, de fragmentation ou d'individualité. Mais il ne suffit pas de le dire ! Quand ce meilleur parti de l'espace est-il atteint ? Lorsqu'on a

réussi à générer une atmosphère d'une densité suffisante pour donner l'impression que quelque chose d'important est en train d'avoir lieu. Puisqu'il n'y a ni mots ni catégories prédéterminés pour décrire cette expérience, ce qui est précisément en jeu reste toujours compliqué à décrire. Pourtant, du fait même des difficultés à l'assimiler ou à la comprendre immédiatement, cette étrangeté contrevient aux processus de normalisation. Lorsqu'on génère une atmosphère d'une densité suffisante, tous ceux qui se trouvent impliqués font l'expérience, souvent douloureuse, de leur position sociale et de la standardisation de leurs comportements. Et lorsque la densité de l'atmosphère atteint un certain seuil, elle peut même devenir physique, au point de générer des troubles sensoriels, voire des sensations corporelles inhabituelles. Du fait d'une perturbation dans l'apparence de neutralité, on finit par avoir le sentiment d'être dans un lieu étrange — de ne pas tellement savoir où se mettre. Chaque mouvement, chaque mot devient signifiant. Ce qui se crée alors, ce n'est pas un sentiment unifié d'espace ou de temps, mais plutôt une hétérotopie dans laquelle chaque position contient différents espaces, différentes temporalités. On met à nu les hiérarchies antérieures, les répartitions conventionnelles de l'espace. On met de côté le temps traditionnel du concert, de même que la distribution de l'attention (le comportement respectueux du public à l'égard des musiciens, etc.). Si l'on va assez loin, ces hiérarchies peuvent même disparaître, non pour procurer une fausse impression d'égalité, mais pour produire de nouvelles relations sociales au temps et à l'espace.

Qu'on nous comprenne bien : nous ne sommes pas ici en train d'évoquer quelque variante d'une "esthétique relationnelle", dans laquelle la moindre injection d'interactivité avec le public ajoute une plus-value culturelle à des œuvres sans relief, réalisées par des artistes institutionnels aux idéologies douteuses. Nous voulons plutôt interroger les limites de la performance sur scène : jusqu'où peut-on se servir des paramètres qui déterminent le spectacle (c'est-à-dire les divisions entre public, musiciens, la scène et ses attentes) comme d'un matériau pour l'improvisation ? La question des attentes a son importance dans ce concert, parce que beaucoup de gens s'attendaient à voir un philosophe : qu'est-ce qu'un philosophe allait faire dans un concert de musique improvisée ? Quelque chose qui repose sur la parole... Mais au lieu de ça, il jouait de la guitare — et mal ! Jusqu'où la tension induite par ces attentes influence-t-elle et intensifie-t-elle notre façon de jouer ?

Dans les conversations qui ont précédé le concert, nous avons beaucoup parlé d'essayer d'y être le plus possible : trouver des moyens pour être dans la performance. Nous avons déduit plus tard que cela est possible en repoussant les frontières ou les limites du cadre dans lequel on travaille. Ces frontières, qu'on accepte souvent sans même les interroger, en réalité contiennent sourdement tous les problèmes, toutes les contradictions et conditions qui déterminent la situation du concert. Il faut les aborder avec maintes précautions si l'on veut pouvoir identifier la façon dont elles nous contraignent à agir de telle ou telle manière, ou encore l'étendue avec laquelle elles nous affectent. On ne parle pas seulement ici de savoir si la salle est simplement chaude ou froide et ainsi de suite, mais de ces conventions non-inscrites et pourtant obligatoires auxquelles nous nous soumettons par habitude : ces règles qui ne sont pas censées être remises en question. À commencer par cette question toute simple, le plus souvent ignorée dans la pratique de l'improvisation : en quoi le contexte social du concert encadre-t-il et délimite-t-il notre champ d'action ?

Quelle est la condition du dépassement de telles limitations ? Le refus de tomber dans une pratique qui reproduit les règles établies ou qui répète les manières stéréotypées de produire de la musique, y compris celles que l'on accepte comme faisant partie intégrante de ce que

l'on est supposé faire pour être reconnu comme "musicien expérimental". Prenons par exemple la règle qui régit la distance convenable entre le fait de jouer et le fait d'être dans le public (qui revient à la répartition des rôles passifs et actifs entre musiciens et membres du public). Dès lors que l'on joue ou que l'on s'engage à jouer en concert, cela signifie que l'on a quelque chose à proposer, à offrir. Mais si cette proposition consistait par exemple à *être du public*, le risque serait alors de transformer le concert en une situation banale, *normale*. Alors qu'un des enjeux les plus intéressants de la situation du concert, est qu'elle offre la possibilité de créer ou de proposer un espace social différent, qui se démarque de la situation quotidienne : ceux qui se rendent au concert ont envie d'être affectés, d'être touchés ; ils ont envie de recevoir quelque chose — ou peut-être pas ? La décision du musicien de *donner* ou de *ne pas donner* entre dans le jeu sans fin de la frustration et du désir du public à *ne pas recevoir* ou à *recevoir*... Bien que l'acceptation de ce rôle passif soit très problématique, elle offre aussi la possibilité pour le musicien de faire quelque chose d'"extraordinaire", de créer une situation qui va à l'encontre de nos interactions sociales habituelles. Parmi les concerts les plus intéressants que nous ayons vus ou auxquels nous ayons participé, étaient ceux où cette position et ces rôles conventionnels, que le musicien et le public héritent tous deux des règles de la situation de concert, s'entremêlaient ou se développaient pour devenir autre chose, ceci parce que le public avait accepté de jouer un rôle plus responsable et plus actif, au point qu'il en était venu à imaginer pouvoir faire n'importe quoi.

Nous aimons la nature problématique de termes tels que *passivité* et *activité* ; nous avons aussi conscience de la facilité avec laquelle on peut tomber dans la condescendance. Cela dit, nous avons remarqué que les concerts qui ne bousculent ni n'affectent personne se contentent de laisser les choses telles qu'elles sont, échouant à engendrer quoi que soit qui puisse nous impliquer activement : dans de tels cas, c'est comme si rien ne s'était passé. D'autres concerts — et celui de Niort en fait partie — peuvent nourrir la réflexion bien longtemps après (un an et demi en l'occurrence), précisément parce qu'il demeure difficile de juger si, oui ou non, il s'agissait d'un *bon* ou d'un *mauvais* concert au sens musical du terme. Voilà l'aiguillon qui nous pousse à penser *entre* ces termes : dans ce contexte, un *bon* concert serait un concert dans lequel tout jugement forgé conformément aux dichotomies conventionnelles entre *bon* et *mauvais*, *succès* ou *échec*, serait absurde. Dans de tels cas, les standards des jugements existants sont suspendus et on est obligé d'interroger le fondement des paramètres par lesquels on juge — standards et valeurs antérieurs s'effondrent.

Il ne s'agit pas seulement de dissoudre le jugement et de liquider les contraintes qui permettent de faire la distinction entre le succès et l'échec artistiques, mais de relever le défi inhérent à l'idéal de *l'improvisation libre* au point où la nature même de la situation de concert se trouverait en jeu dans l'improvisation. Le "*plink-plonk*" ne suffit pas ; mais il y a bien longtemps que cette mode du plink-plonk a disparu en improvisation. Notre but est d'abord de tenter de problématiser ce que *réagir l'un à l'autre* peut signifier, en explorant au maximum les différentes manières de réagir ou non. L'idée n'est pas de substituer une *non-réaction* à une *réaction* ; il s'agit de chercher un mode de réaction ou de non-réaction qui puisse dépasser tout type d'imitation latente ou cachée ; le genre d'imitation qui, précisément, ne se révèle pas *comme* imitation — cette dernière étant associée à l'essentiel de ce qu'on appelle *réagir* en musique, que cette dernière soit écrite ou improvisée.

Nous apportons chacun nos propres outils dans la situation de concert : instruments, idées, durées, savoir-faire, connaissances... Croire que l'on peut rompre avec tout ça d'un coup d'un seul est pour le moins irréaliste. Que signifie *réagir les uns aux autres* ? Nous pensons que ça a à

voir avec le fait de s'efforcer de ne pas le faire de manière trop évidente ; avec le fait de se forcer à tenter quelque chose qui n'a pas encore été tenté ; quelque chose qui risque la fragilité, l'angoisse ou la tension susceptibles de nourrir les autres musiciens ; avec aussi l'espoir que, par cette tension, tous deviendront d'autant plus attentifs. Le but serait de parvenir à un mode d'interaction qui permette à chaque musicien de s'approprier un sentiment de la durée qui lui soit personnel : le passage du temps se vit d'une manière toute particulière dans certains concerts ; il y avait quelque chose de cet ordre-là à Niort.

- 3 - Pendant le concert

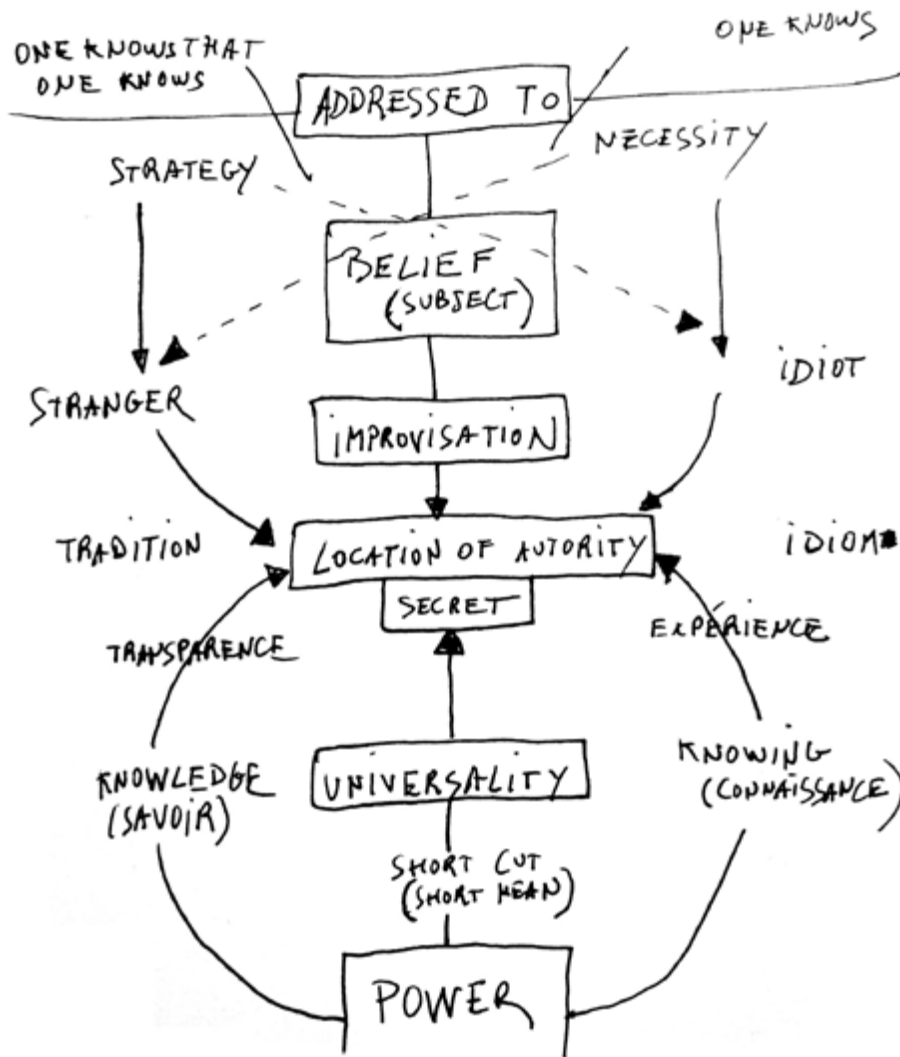
Juste avant le concert, au moment de la balance, nous avons senti qu'une décision quant à notre mode d'interaction devait être prise, vu le caractère évident de notre association les uns avec les autres. Nous avons donc conçu une structure destinée à contraindre nos actions et réactions. Le concert allait durer 45 minutes. Nous avons divisé ces 45 minutes en trois parties de 15 minutes chacune. Chacun d'entre nous pouvait décider de jouer dans une ou deux parties, mais pas dans les trois. Nous nous sommes en revanche laissé la possibilité de ne jouer dans aucune des trois parties. Il y avait donc, pendant le concert, non seulement la possibilité d'un silence de 15 minutes, mais aussi celle d'un silence de 45 minutes dans le cas où nous aurions par hasard décidé tous les quatre de ne jouer dans aucune des trois sections. Bien sûr, pour une raison ou une autre, nous avons enfreint ces règles, mais cette structure a toutefois provoqué des manières assez inhabituelles d'interagir les uns avec les autres.

L'un de nos buts principaux, en réfléchissant à ce concert, était d'essayer de rendre l'atmosphère aussi *dense* que possible. À Niort, chacun d'entre nous s'est efforcé de participer individuellement à cette quête de densité. Mais en le faisant séparément, nous sommes parvenus à un mode d'intensification collective qui n'aurait jamais pu exister si nous nous en étions remis aux modes stéréotypés de communication interpersonnelle. Par exemple, l'un d'entre nous a choisi de ne se servir que d'un dispositif électronique très limité et de sa voix, aucune de ces deux techniques n'étant habituelles pour lui, et le fait, pour lui, de jouer seul pendant le deuxième tiers du concert a été une expérience particulièrement forte. Cette densité, un autre en a fait l'expérience lui aussi sous la forme d'un pari, non seulement sur le moment de jouer, mais aussi sur le fait même de jouer ou non. La possibilité de ne pas jouer était vécue comme particulièrement séduisante vu qu'elle offrait une manière facile d'éviter le ridicule qui accompagne inévitablement toute décision de jouer dans ce contexte risqué. Finalement, la densité a pris la forme d'un défi, un peu comme celle de plonger de très haut sans savoir ce qu'il y a en dessous.

- 4 - Violence clinique

Lorsque nous avons commencé les discussions sur ce que nous voulions réussir à faire pour ce concert, nous avons beaucoup parlé d'essayer d'atteindre une violence froide ou *clinique*. Nous nous sommes donné ce qui s'avère, lorsqu'on l'interroge, un but absurde (pour ne pas dire *déshonorant*) : nous voulions faire pleurer les gens. Et, en effet, l'un des membres du public, au moins, s'est mis à pleurer. Il se pourrait que ce soit ce qui arrive lorsque la densité de l'atmosphère devient trop grande et qu'elle prend une tournure physique oppressante. Pourquoi vouloir parvenir à cela ? Parce que nous voulions faire quelque chose qui aille au-delà de la production de sons abstraits plus ou moins esthétiquement agréables, au-delà du "*j'aime / j'aime pas*" qui va avec la réaffirmation de ses propres goûts musicaux.

Bien entendu, nous ne croyons pas que la musique abrite une sorte de dimension affective intrinsèque, et nous adhérons entièrement à



la critique moderniste du sentimentalisme romantique. Mais cette critique est insuffisante en elle-même ; elle a trop souvent encouragé une sorte de formalisme esthétisant. Nous voulions trancher ce double lien paralysant : qu'il s'agisse de l'impact émotionnel de l'expressionnisme rhétorique, ou de la lucidité réflexive du formalisme prudemment désengagé. Nous voulions parvenir à quelque chose qui soit à la fois théoriquement et viscéralement exigeant. Le problème, c'est l'un des modes contrefaits de l'expression musicale, qui risque une sorte de bouleversement psychologique autant que cognitif tout en abjurant la stéréotypie affective et le recours à une gratification émotionnelle superficielle, qu'il s'agisse de celle du musicien ou du public.

Ce qui passe pour de la violence en musique consiste trop souvent en une série de gestes chocs : dissonance, volume, bruit ; agressivité théâtrale et imprécations... Nous voulions essayer autre chose : nous soumettre et soumettre le public à un test obscurément perturbant ; nous forcer et le forcer à sortir de toute zone de confort reconnaissable en retenant toute démonstration de savoir-faire, en improvisation autant qu'en technique musicale. De la violence, certes, mais une violence singulièrement étudiée. Évidemment, elle n'a pas besoin d'être physique (ce qui ne signifie pas qu'elle ne puisse ni ne doive être physique). Elle est souvent psychologique, et elle se rapporte aux désirs et aux projections, à l'attention et à l'attente. Elle naît du refus de simplement satisfaire, tout en interrogeant les motivations de chaque personne impliquée, en poussant le niveau de réflexivité au point de produire un effet de larsen.

La violence qui nous intéresse n'est donc pas spontanée. Elle est disciplinée et calculée. Elle est résolument motivée. En ce sens, elle

comporte une certaine affinité avec ce que l'on appelle "violence politique". Elle provient du cœur de notre engagement subjectif dans notre pratique, et lorsqu'elle atteint son but, elle touche à quelque chose qui dépasse la simple physiologie. Elle tombe en dehors de la reproduction des stéréotypes ou des catégorisations d'expression toutes faites. Et il ne suffit pas de le dire ! Mais qui la met en œuvre ? Il se pourrait bien que ce soit l'idiot ou l'idiot, lorsqu'il ou elle tente de s'exprimer, à partir d'un angle radicalement différent, en coupant à travers la merde, cette si familière zone de confort. L'idiot en nous se sent cerné par les non-idiot en nous ; comme si un élastique les maintenait autour de lui. Cet élastique, c'est la pression exercée sur lui ou sur elle par tout ce qu'il y a de conservatisme dans le contexte où il, elle se trouve engagé(e). Au bout d'un moment, cet élastique devient légèrement trop serré et il y a toujours un risque qu'il lâche, mais l'idiot a tout le temps qu'il lui faut pour réfléchir à la nature de cette pression et à son effet sur lui. Au milieu, il y a les normes admises, tout ce qui peut représenter le *statu quo* propre au contexte avec lequel on travaille. Dans le contexte de l'improvisation libre, ces normes comprennent : le savoir-faire ; la virtuosité ; l'esthétique ; le goût ; certains préjugés sur ce que signifie pour des musiciens le fait de réagir les uns aux autres ou avec le public ; les habitudes qui conditionnent et reproduisent les situations de concert ; ce que la musique est supposée être ; etc.

Après que l'on ait longuement réfléchi à ces questions ; lorsque, enfin, ce avec quoi l'on veut couper ou rompre est devenu vraiment clair ; lorsqu'on ne peut plus attendre ; on devient un lance-pierre. Bien entendu, ceci peut impliquer de faire voler en éclats les fondements de certaines valeurs envisagées comme inhérentes au concert de musique improvisée. Un risque peu calculable est apparu et, alors même que cette description pourrait sembler désespérée, il n'y a pourtant aucun désespoir dans une telle violence. Y compris lorsque la pression en question est celle du *statu quo*, une fois que cette violence se produit, elle lui devient indifférente ; il la supplante de la plus simple des manières imaginables, comme si rien d'extraordinaire ne se passait. Comme si, alors que l'on est dans le noir, une fois habitué à la lumière, quelqu'un interrogeait cette lumière : il provoquerait ainsi la peur, et une perception de l'obscurité forcée comme une forme de violence. C'est en ce sens qu'il s'agit d'une violence clinique. La précision en question est celle du sniper, ou celle du chirurgien qui incise le vernis de la normalité, ou de ce qui est supposé être naturel ; d'aucuns vivraient cela comme un acte violent mais, pour l'idiot, c'est simplement une nécessité. Le scalpel incise les fondations qui ont donné les règles non-dites ou non-questionnées de l'improvisation et qui font tenir la situation de concert. Mais, cela dit, contrairement au chirurgien, l'idiot n'a ni but clairement défini ni kyste déterminé à exciser. C'est la coupe qui importe. À partir de là, chacun peut tirer ses propres conclusions. L'idiot voit la réalité de son point de vue dé-structuré et dé-catégorisé. Son intervention est sans fondement : elle est an-archique. Il n'y a ni consensus global, ni compréhension globale : c'est en ce sens que nous sommes aussi des idiots.

- 5 - Onze façons de ne rien dire

1. De "ne rien avoir à dire" à "trouver quelque chose à dire", par déplacement de sa propre position au gré de ce mouvement.
2. Autour de la question du concert, la musique et la philosophie se sont rencontrées, sans savoir pourquoi. Quoi qu'il en soit, nous voulions y apporter quelque changement.
3. Nous avons échangé des idées sur ce qu'est un concert pour en trouver une pratique efficace, principalement en déterminant ce que nous préférons ne pas voir dans un concert.

4. Le cadre conventionnel du concert se voyait ainsi déplacé (ce qui était susceptible de créer des possibilités d'ouverture de la vision et de renouvellement de l'écoute). Néanmoins, nous ne savions pas quoi faire.
5. Nous avons joué une sorte de concert, un non-concert. Cela dit, quelle est la relation entre A et non-A ?
6. La tension réflexive et psychologique était la source d'énergie qui permettait les décisions. Ce projet remettait aussi en question nos identités de musiciens ou de philosophes. L'on est musicien seulement quand on a réussi à donner une présence, une vie à la musique. Il en va de même pour le philosophe. Soyons musicaux, philosophiques, etc. en même temps... (il faut entendre le *labeur* présent dans le mot *collaboration* : cela implique généralement une activité dans laquelle chacun retrouve sa place habituelle de musicien, philosophe, etc., sans qu'il y ait subversion de l'identité ou tentative d'en découvrir de nouvelle ou de glisser vers d'autres, vers une non-identité-X).
7. En mettant la philosophie et la musique entre parenthèses, en séparant nos professions de nous-mêmes, nous nous sommes simplement sentis humains, humains qui ressentent, qui agissent et réagissent, humains qui réfléchissent : l'expérience de ne plus nous sentir *nous-mêmes*. Plus simplement, nous sans ce même qu'on lui colle.
8. Le profond silence à l'intérieur de nous, rempli de l'immense énergie qui menace d'exploser quand on la bloque : cette zone innommable serait le fondement de notre expérience du langage. Voilà où nous nous trouvons peut-être.
9. Le public était ainsi invité à partager cette expérience, et certains ont même donné l'impression de ressentir directement l'impact de la tension qui en émanait, oubliant leurs propres attentes par rapport au programme, et par rapport au concert.
10. Une fois le non-concert terminé, notre travail a repris et nous avons essayé de mettre cette indicible expérience en mots. Ce texte est la trace de cette tentative.
11. Oser *faire*, chaque fois, sans sombrer dans la routine, afin de renouveler, de stimuler et de *dynamiser* le quotidien au point où il n'en est plus.

- 6 - Non

Nous pensons qu'il y a une relation particulière entre le NON du NON-idiomatique de Derek Bailey et le NON de la NON-philosophie de François Laruelle. La NON-philosophie est la théorie ou la science de la philosophie qui traite cette dernière comme un matériau. Le jeu NON-idiomatique est censé être capable de traiter toute musique comme un matériau.

« LA PRINCIPALE DIFFÉRENCE, JE PENSE, ENTRE L'IMPROVISATION LIBRE ET LA MUSIQUE QUE VOUS AVEZ CITÉE, C'EST QUE CETTE DERNIÈRE EST IDIOMATIQUE, CONTRAIREMENT À L'IMPROVISATION LIBRE. ELLE PREND FORME DE LA MÊME MANIÈRE QU'UNE LANGUE VERNACULAIRE OU UN ACCENT ORAL. L'IMPROVISATION LIBRE PREND QUANT À ELLE SES RACINES DANS L'OCCASION PLUS QUE DANS LE LIEU. PEUT-ÊTRE OCCUPE-T-ELLE LE LIEU DE L'IDIOME. MAIS ELLE N'A PAS LE PASSÉ, LES RACINES SI VOUS VOULEZ, DE CES AUTRES MUSIQUES. SA FORCE EST AILLEURS. DANS LE JEU LIBRE, IL Y A PLEIN DE STYLES — DES STYLES DE GROUPES ET DES STYLES INDIVIDUELS — MAIS ILS NE SE FONDENT PAS EN UN IDIOME. ILS N'ONT PAS CETTE SORTIE DE PRISE OU D'ALLÉGEANCE SOCIALE OU RÉGIONALE. ILS SONT IDIOSYNCRASQUES. » — Derek Bailey

On pourrait bien sûr interpréter la déclaration de Bailey comme une stratégie parmi d'autres pour affirmer une position individuelle dans le

monde de la musique. Mais alors que ces stratégies soient généralement assez simples (voire stupides parfois), la stratégie non-idiomatique nous paraît très dynamique, pleine de questions et de problèmes intéressants — même si Derek Bailey n'est pas forcément la meilleure application de sa propre idée (Mais n'est-ce pas là le signe d'une bonne idée ? Lorsque l'idée ou la théorie que l'on a élaborée dépasse largement toute pratique ou toute subjectivité ?).

Il y a quelques similitudes entre les trajectoires de Laruelle et Bailey : les deux semblent en effet vouloir tenter de libérer les pratiques, respectivement de la philosophie et de la musique, de leurs idiomes institutionnels. Tous les deux ont une relation très semblable à leur propre origine historique. Le préfixe *NON* signifie non pas que l'on fait partie de quelque chose mais qu'on a rapport à cette chose depuis une certaine extériorité — qui implique cependant davantage l'immanence de la pratique que la transcendance de la réflexion. Par son caractère négatif, le préfixe *NON* signifie qu'on est censé avoir une sorte de point de vue global immanent : non pas du dessus mais de l'intérieur de la pratique de la musique elle-même — un point de vue le plus immanent possible. Il sous-entend qu'on ajoute un niveau de représentation tel qu'il soustraie le niveau inférieur voire qu'il unisse tous les autres niveaux. En d'autres mots, il sous-entend que la musique n'est pas supposée être plutôt comme ci que comme ça, qu'elle n'a pas à se représenter elle-même.

Laruelle : « *La philosophie est toujours au moins une philosophie de la philosophie* » ; « *La non-philosophie est la science de la philosophie* ». Mais, pourquoi, alors, la non-philosophie envisagée comme science de la philosophie ne serait-elle pas une méta-philosophie ? Laruelle déclare que la philosophie est constitutivement réflexive : toute déclaration philosophique sur X (que X soit une œuvre d'art, une théorie scientifique ou un événement historique) est en même temps une réflexion sur la relation de la philosophie à X. En d'autres termes, le philosophe ne parle jamais uniquement de *cet objet-là*, mais aussi de la manière dont toute autre philosophie participe de sa relation à ce même objet. La non-philosophie est une tentative d'aller *au-delà* de ce niveau de médiation réflexive tout en descendant simultanément *en deçà* de l'immédiateté irréfléchie. Elle y parvient en opérant par le truchement de ce que Laruelle appelle "*l'immanence réelle*" : une immédiateté radicalement irréfléchie mais qui génère une sorte de transcendance pratique pure (une médiation au travers de la pratique plutôt qu'au travers de la théorie). Contrairement à l'immanence totalement idéalisée ou conceptualisée, ce que celle-ci a de *réel* se réduit à la question de *l'usage* de la théorie : l'immanence réelle évoquée par Laruelle implique une *pratique* strictement disciplinée de la philosophie. Au lieu d'exacerber la réflexivité à travers l'élévation vers un méta-méta-niveau, la non-philosophie ajoute un troisième niveau de réflexivité qui est aussi un *moins* (un *+a* qui est un *-a*) — soustraction qui permet de voir toute philosophie d'un point de vue à la fois singulier et universel. L'abstraction médiatrice se concrétise et s'unifie à travers une pratique qui, comme le dit Laruelle, lui permet d'être "*vue en-Un*". Et ce n'est pas là un enchantement mystique, mais une immersion pratique dans l'abstraction ; une concrétisation de la théorie qui exclut cette sorte de jeu *avec* différents idiomes philosophiques dont les *ironistes postmodernes* sont friands.

Nous brandissons ce NON comme le signe d'une incapacité qui ajoute un niveau de savoir *et* enlève un niveau de conscience de soi de la réflexion, de manière à rendre impossible le geste complaisant de la réflexivité : le clin d'œil entendu du musicien au public ("*vous savez que je sais que vous savez...*"). Le NON abroge l'assurance complaisante de cette distanciation ironique en glissant un coin inamovible entre les aptitudes intellectuelles et affectives du musicien et son savoir-faire technique : il oppose la pratique au savoir-faire dans un geste de *désapprentissage*. Celui

de se rendre *idiot* dans la situation. Mais il ne suffit pas de le dire !

La musique non-idiomatique se donne la même visée : elle se nourrit de la connaissance de la musique et des musiques, mais ajoute simultanément un niveau de non-connaissance qui permet à la musique d'être envisagée "*en-Une*" (quelque chose comme une *époché* phénoménologique appliquée à toute la musique), anticipant (et prévenant) ainsi le geste typiquement postmoderne qui consiste à *jouer avec* les idiomes... jouer des idiomes, jouer de l'idiome. Le NON entraîne l'impossibilité, *en* musique, d'un discours de deuxième ordre *sur* la musique ; il marque l'impossibilité de ce qu'on appelle l'interprétation. Une façon pragmatique de dire cette unité, on pourrait voir *toute* la musique d'aujourd'hui à travers le filtre de la musique électroacoustique ; on pourrait la voir aussi bien à travers la lognette de l'improvisation.

Nous postulons l'équivalence entre le NON (de la "*non-philosophie*", du "*non-idiomatique*") et le DÉ- (de "*désapprentissage*"). Chacun évoque la libération de ce qu'il y a de puissance dans l'impuissance, ce qu'il y a de capacité dans l'incapacité. La pratique du désapprentissage ne sous-entend pas seulement la négation de la technique, mais aussi le relâchement d'une puissance générique propre à l'incapacité, dont la maîtrise technique/pratique n'est finalement qu'une instance restrictive.

Notre concert à Niort a opposé le désapprentissage à l'esthétisation de la technique de l'improvisation. D'ordinaire, cette dernière provient de la tendance, pendant le concert, à extraire la dimension sonore ou auditive de son enveloppe non-esthétique, comme par exemple le cadre social et le dispositif du concert, pour donner toute sa place au son, conformément à l'esthétisme de la *pure* expérience de l'écoute. Cependant, l'improvisation libre risque de dégénérer en une esthétisation de la technique, dans laquelle les compétences exhibées par le virtuose se voient fétichisées tout comme celles du virtuose idiomatique. On ne parviendra à la critique immanente de l'esthétisme ni en disloquant la musique dans l'idéologie, ni en lui administrant une couche supplémentaire de conscience réflexive. C'est plutôt une question de nivellement de la hiérarchie entre pratique immanente et théorie transcendante, à travers le réengagement de la théorie dans la pratique, mais ce de telle manière que s'aggrave la crise par laquelle la conception convulsive vient interrompre la sensation contente d'elle-même.

Le but serait de parvenir à une critique qui ne repose plus sur la sécurité d'une distance, mais qui reste à l'intérieur. Il ne s'agirait donc plus vraiment d'une critique, mais plutôt de la découverte d'un dehors *au travers* d'une intériorité.

- 7 - Représentation

Représenter : emprunté (v.1175) au latin *repraesentare* "*faire apparaître, rendre présent devant les yeux, reproduire par la parole*", "*répéter*", "*rendre effectif*", "*payer sans délai ou comptant*", puis "*amener devant quelqu'un*" (VI^e s.), "*livrer à la justice*" (VIII^e s.) et "*remplacer quelqu'un*" (V^e s.). Le verbe latin est formé de *re-* à valeur intensive, et *praesentare* (présenter). [...] Le sens législatif est attesté à partir de 1283. Représentation "*image, ressemblance*" (v.1370) ; sens législatif attesté pour la première fois en 1398.

Dans les années 80, Claude Levi-Strauss, exprimant son opposition vigoureuse à ce qui était alors l'art contemporain, s'exclamait : « *Ils imaginent qu'ils peuvent peindre comme les oiseaux chantent* ». Comme cela arrive souvent lorsque des penseurs critiquent l'art, la précision de leurs remarques désigne quelque chose de supposément négatif mais qui, d'un autre point de vue, peut aussi se révéler une dynamique accessoirement positive. Il est tentant de rattacher la remarque de Levi-Strauss

au non-idiomatique, tel que défini ou redéfini ici. Si je ne fais que savoir, je suis dans la *pure présence* (animalité) ; si je sais que je sais, je suis dans la représentation (double niveau/idiome). L'humain est censé être *sapiens-sapiens*, l'animal qui *sait qu'il sait* ; ce qui signifie que les êtres humains ne peuvent jamais sortir de la représentation ; en d'autres termes, cela signifie que *nous* ne serons jamais capables de peindre ou de chanter comme les oiseaux, parce que nous demeurerons attachés à nos constructions et à nos origines culturelles. Cela signifie aussi que penser pouvoir le faire est naïf et ridicule, c'est le sens de la phrase de Levi-Strauss. Mais ajouter un niveau aux deux premiers (je sais que je sais), en particulier si ce niveau se nomme "*non-quelquechose*" (ce que parfois, on appelle la connaissance par opposition au savoir ?), peut passer pour une tentative de revenir *artificiellement* au premier niveau : le non-idiomatique serait alors le processus (long et subjectif) de l'élaboration d'un *oiseau artificiel*. Où l'artifice est non seulement su, mais aussi clairement revendiqué.

La séquence serait la suivante :

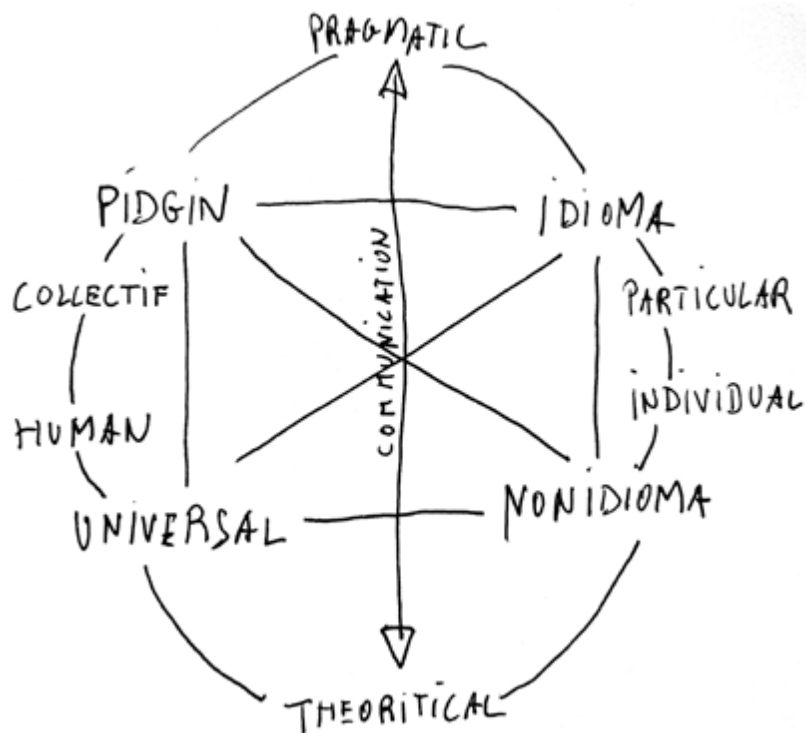
1. premier niveau : chant d'oiseau
2. deuxième niveau : accent vernaculaire
3. troisième niveau : ou bien le super-idiomatique (qui joue avec la multiplicité des idiomes) ; ou bien le non-idiomatique, qui prend la musique "*en-Une*" (= niveau *aprobématique*)

Nous envisageons la représentation comme un *mille-feuille*, chaque niveau se réalimentant lui-même et alimentant plus ou moins les autres (en fonction de la puissance du filtre entre la sortie d'un niveau et l'entrée de tous les autres). Pour être en mesure de se situer soi-même relativement à un idiome, il faut prendre position parmi les milliers d'étages du gâteau ; traiter le problème, c'est intervenir sur le gâteau en l'assujettissant malgré lui à une modification irréversible : ici, l'interaction avec l'objet est particulièrement dynamique (au point de requérir des mesures de sécurité) — que l'on y perde ou non son accent (mais y a-t-il quelque part une absence d'accent ?).

Le NON est un niveau ajouté au millier d'autres, mais il se donne du point de vue d'une vision pratique "*en-Un*" (Laruelle) : elle est la *mille et unième*. Il s'agit d'un nouveau niveau, c'est-à-dire fonction d'une connaissance inconnue : une immanence pratique comme addition qui est en même temps soustraction ; un plus qui est aussi un moins. Tant que l'on pensera que *savoir* implique toujours déjà une *puissance de connaître* et que cette *connaissance*, pour être, doit régresser dans les étages de cette même puissance pour nous ramener à un simple connaître, sans savoir que l'on sait, autrement dit, tant que le savoir dépendra de la possibilité d'une absence de représentation, alors on continuera perpétuellement de démontrer que le savoir n'est pas possible — pourtant, par l'intermédiaire du NON (son artifice ?), c'est précisément à cette condition que l'on peut accéder...

La question, alors, est de savoir si la représentation est un aplatissement par le bas ou un nivellement par le haut ; autant dire, une élévation... Par exemple, la *réalité* de l'influence, dans un contexte d'improvisation musicale, réside dans la possibilité d'un accès à un niveau de représentation en *moins*. Des choses arrivent ; elles sont aussi peu représentées que possible — réalité de la synchronicité.

Pourquoi donc ne pas considérer la rumeur alentour, à l'intérieur ou à l'extérieur de l'œuvre, comme faisant partie intégrante de sa matière ? Qu'entendons-nous par rumeur ? Le flux/afflux/influx de données et de signes générés par la forme de l'œuvre, dans la mesure où cette dernière est elle-même un point particulier à l'intérieur d'un gigantesque flux de données et de signes. La rumeur est l'affirmation qu'une pièce artistique ne peut résister aux flux qu'elle génère et dont elle est faite. Le problème serait dès lors d'infléchir un flux vers un autre, de telle manière qu'il empêche la pièce de leur devenir perméable :



perméabilité=OUI ; œuvre=NON. Une œuvre aura beau être un flux elle-même, ou même, faire *flux singulier* d'elle-même, faire œuvre sera toujours dire "non", sinon *au flux*, au moins à un (autre) flux particulier. Ce qui ne signifie pas qu'une œuvre se doit d'être plus conceptuelle que matérielle : elle pourrait encore être n'importe quoi et même plus (ou moins) que n'importe quoi... Bien entendu, ce que nous appelons "rumeur" pourrait s'appeler différemment, étant donné que la proximité sémantique de ce mot avec celui de "commérage" est susceptible de provoquer un malentendu. Mais nous pensons que cette proximité a ou peut avoir son importance : prenez l'histoire de l'art, ou encore les débats et commentaires qui accompagnent un événement artistique, y compris lorsqu'ils sont promulgués par le soi-disant artiste lui-même. Pour autant, en suivant cette logique, toute œuvre d'art serait un moyen de dire NON à la rumeur, tout en sachant que la rumeur se nourrit des NON de ce genre. Ce qui voudrait dire que forme et processus musicaux ont quelque chose à voir avec ceux de la rumeur qui entoure la musique — même si la rumeur est toujours une manière de résistance.

Dire que l'improvisation a toujours au moins un niveau de représentation en moins revient à dire qu'elle est un déploiement de l'influence dans le réel — et c'est là que réside la possibilité d'une immanence de la musique, bien plus que dans l'immanence de l'effectuation, de l'interprétation ou du contexte de ou dans la musique. Et dire que l'influence se produit *pour de vrai* signifie simplement qu'on ne se la représente pas comme influence, exactement, qu'elle n'a pas besoin, dans le déroulement de la musique, d'être sur-représentée en tant qu'influence pour être (entendue). "Réel", ici, doit se comprendre sans détour, comme ce qui arrive *réellement*, tout simplement parce que c'est en train d'arriver ici et maintenant.

La critique en art, ou la critique de l'art, consiste invariablement à superposer deux niveaux. On pourrait la décrire de la façon suivante : elle transforme tout en théâtre de sa propre représentation, y compris dans ces situations où tout est déjà théâtre. Autrement dit, la désignation de la représentation est toujours déjà accomplie et, oui, elle est toujours (comme) oubliée. Désigner la représentation, c'est encadrer le cadre : geste doublement redondant. Au bout du compte, la distance critique finit par tout convertir en fourrage pour l'analyse sociologique et en objet des sciences humaines (ces dernières se réduisant à une grotesque caricature de ce qu'il y a de plus caractéris-

tique dans la posture scientifique). Être averti du fait qu'on représente l'art qu'on est censé produire n'est autre que le moteur qui fait avancer tout processus historique en art. C'est bien plus l'usure pseudo-anthropologique des cadres, que l'attraction pseudo-héroïque du nouveau qui dynamise l'histoire de l'art.

NON : le piège consiste à croire que le contemporain est toujours l'ultime ; que l'ultime est contemporain de nous ; qu'il est notre contemporanéité ; que nous lui sommes contemporains ! Briser l'histoire en deux, le vouloir et l'affirmer en le faisant, c'est déjà le signe que l'on n'est pas en train de le faire, qu'il ne s'agit que d'un vœu pieux... d'une imprécation. L'impossibilité d'un "*discours sur*" occasionne finalement un discours *avec* voire *dans* : il ne reste plus que le retour, ou *feedback*, du discours réinjecté en lui-même (et ce que ce cri rend possible relativement au non...) : un discours qui se réinjecte en lui-même au prétexte de devoir intégrer ses propres conditions de possibilité.

En ce sens, le NON pourrait être une *tabula rasa* : le degré zéro de la cognition. Il présuppose un savoir, et en même temps la non-utilisation de ce qui est su comme objet, comme matériau. L'art est une école pour apprendre ce qu'est un *matériau*, mais une école qui aurait tendance à répéter indéfiniment la même leçon : « *Soit il n'y a pas de matériau, soit il faut le redéfinir pour obtenir un sens radicalement nouveau de ce qu'il est* ». Mais on est toujours déjà impliqué dans le matériau, parce qu'il n'y a pas de position à partir de laquelle on en obtienne une vision *objective* comme un *tout*. Et, ce dernier, ce *tout*, est précisément ce que le concept de *matériau* présuppose ; mais ceci parce que le matériau suppose une vision transcendante (= sortie de l'immanence aveugle du réel). Ce que la non-philosophie revendique concernant son matériau, est que l'on peut parvenir à une telle posture immanente sans sortir de l'élément d'immanence radicale constitutive de son mode de pensée. Néanmoins — et nous sommes convaincus que c'est ce que l'art nous enseigne — l'élévation du *matériau* dans l'immanence entraîne la fin du "*matériau*" : on sort du champ sémantique concomitant au mot matériau. Il y a une forme d'incompatibilité entre le "NON" et le "*matériau*".

- 8 - Toute musique est idiomatique

La proposition : « *toute musique est idiomatique* », est l'affirmation d'un point de vue, plus qu'une affirmation sur la musique elle-même. Elle en dit long sur celui qui le dit, mais ne dit quasiment rien de la musique elle-même. À l'inverse, la proposition : « *La musique est susceptible de tendre vers le non-idiomatique* » en dit long sur ce que peut être la dynamique interne de la musique. Croire, en dépit de tous nos efforts, que, quelle que soit la musique produite, elle sera toujours idiomatique, c'est assumer un point de vue du dessus, une perspective aérienne, ou une sorte de cartographie générale de toutes les musiques existantes et possibles. C'est considérer que son jeu, sa composition, ou même son interprétation se déploient conformément à cette carte, comme en en faisant immédiatement partie intégrante — c'est considérer que l'on joue avec et sur cette carte. Se fondre dans l'idée d'une musique non-idiomatique ne signifie pas que l'on n'a pas notion de cette carte ; cela signifie simplement que nous ne nous situons à son endroit, ni dans notre activité intellectuelle, ni dans notre pratique artistique, qui plus est, que nous ne pouvons pas la considérer comme un matériau. Mais il ne suffit pas de le dire.

À un autre niveau, cela peut aussi signifier que ce que l'on considère comme un idiome n'est qu'un ensemble d'influences, d'imitations ou de principes à partir desquels il est possible d'engendrer toute proposition musicale. C'est là un point de vue par trop historique, et au sens le plus appauvri du terme *historique*. L'être humain semble être en effet un grand imitateur parmi les animaux que nous connaissons.

Et poursuivre en déclarant que « *toute musique est idiomatique* », c’est simplement faire signe vers cette faculté d’imitation. En revanche, dire que « *la musique est susceptible de tendre vers le non-idiomatique* » ne revient pas à affirmer que l’on peut, en tant que musicien, opérer en dehors de toute imitation ou toute influence ; c’est simplement indiquer que la musique est susceptible de se produire indépendamment de toute *exposition* de ces relations ; ou que la musique elle-même constitue un véhicule puissant grâce auquel on peut parvenir à un point de vue critique sur ce qu’on pourrait appeler “*la prison de l’imitation*” et de “*l’autoréférence*”. Contrairement à tout le reste, l’élan vers le non-idiomatique évite à l’improvisation de déboucher sur une série de *private jokes* et sur la citation de références musicales que seuls quelques privilégiés sont capables d’entendre.

Par certains de ses aspects, le concept de non-idiomatique est lié à l’idée deleuzienne de “*devenirs*”. Il faut envisager à cette lumière le lien entre la notion de *minorité* et celle d’*idiome* (il y a l’exemple créole, dans lequel le non-idiomatique ne réside pas nécessairement là où l’on s’attendrait intuitivement qu’il soit). Si le genre est vraiment obsolète, dans ce cas nous sommes en face d’une disjonction potentielle formidable entre ce qui pourrait séparer le jeu *sur* ou *avec* les genres (qui implique le *private joke* avec ceux qui sont *dans la confiance* à propos des dits genres, de la même façon qu’il implique que l’universalité ne soit pas véritablement universelle), de ce qui s’arrange pour jouer sans se soucier de quelque idiome que ce soit. C’est l’idée d’universalité elle-même, comme genre, que le non-idiomatique doit éviter. Ce qui ne revient pas à dire que les musiciens non-idiomatiques pensent que leur musique est universelle ; cela signifie plutôt que, même s’il est impossible de garantir qu’un musicien non-idiomatique n’est pas en train de trafiquer superstitieusement avec des messages cachés sur le genre et qu’il exerce ainsi une sorte de jugement sur ce que la musique doit ou ne doit pas être, de tels jugements devraient être poussés à leur paroxysme pour usurper leur propres paramètres et s’exposer comme des opérateurs discrets illégitimement naturalisés par la coutume, l’habitude ou les conventions. La destruction des assurances quant à ce que la musique *doit être* n’évacue pas les interdictions critiques concernant *ce qu’elle s’autorise de rester* : un baume spirituel, un signe de bon goût, un accessoire de mode, un produit de luxe... Si le non-idiomatique n’est définitivement pas un *pidgin* musical, il pose indubitablement la question de sa possibilité.

« L’IMPROVISATION LIBRE EST DIFFÉRENTE DE LA MUSIQUE QUI CONTIENT DE L’IMPROVISATION. LORSQUE J’AI COMPOSÉ LE LIVRE *IMPROVISATION*, J’AI TROUVÉ UTILE DE CONSIDÉRER CES CHOSSES EN DES TERMES QUI AVAIENT ÉTÉ DÉVELOPPÉS DANS LE CADRE DE L’ÉTUDE DU LANGAGE. LA PRINCIPALE DIFFÉRENCE, JE PENSE, ENTRE L’IMPROVISATION LIBRE ET LA MUSIQUE QUE VOUS AVEZ CITÉE, C’EST QUE CETTE DERNIÈRE EST IDIOMATIQUE, CONTRAIREMENT À L’IMPROVISATION LIBRE. ELLE PREND FORME DE LA MÊME MANIÈRE QU’UNE LANGUE VERNACULAIRE OU UN ACCENT ORAL. L’IMPROVISATION LIBRE PREND QUANT À ELLE SES RACINES DANS L’OCCASION PLUS QUE DANS LE LIEU. PEUT-ÊTRE OCCUPE-T-ELLE LE LIEU DE L’IDIOME. MAIS ELLE N’A PAS LE PASSÉ, LES RACINES SI VOUS VOULEZ, DE CES AUTRES MUSIQUES. SA FORCE EST AILLEURS. DANS LE JEU LIBRE, IL Y A PLEIN DE STYLES — DES STYLES DE GROUPES ET DES STYLES INDIVIDUELS — MAIS ILS NE SE FONDENT PAS EN UN IDIOME. ILS N’ONT PAS CETTE SORTIE DE PRISE OU D’ALLÈGEANCE SOCIALE OU RÉGIONALE. ILS SONT IDIOSYNCRASIQUES. EN FAIT, ON PEUT VOIR L’IMPROVISATION LIBRE COMME LA SOMME D’UNE VARIÉTÉ APPAREMMENT INFINIE DE JOUEURS ET DE GROUPES IDIOSYNCRASIQUES. ET EN FAIT IL Y EN A TELLEMENT, QU’IL EST PLUS SIMPLE DE PENSER L’ENSEMBLE COMME NON-IDIOMATIQUE. » — Derek Bailey

Question : Comment quelqu’un peut-il croire qu’il parle sans accent ? L’accent non-idiomatique lui-même est idiomatique ! C’est l’argument majeur des *opposants*. Mais, encore une fois, c’est le fait de tendre vers cela (ou de lui faire face) qui donne à la musique une puissante et singulière source d’énergie ; par exemple en empêchant le musicien de jouer sur ou avec les genres musicaux comme formes établies, au profit de l’affirmation d’une incorporation de l’expérience musicale. Qu’est-ce que la culture ? Quelque chose comme un noyau de savoir

très résistant dont on ne parvient pas à se débarrasser et avec lequel il faut faire au jour le jour (sans même qu’on sache quoi que ce soit de ce savoir). La musique n’est jamais complètement idiomatique non plus : le jeu du non-idiomatique ne chercherait pas à représenter ce que l’on croit que la musique doit être, ou la manière dont elle doit fonctionner. De ce point de vue, l’idiome lui-même est radicalement a-subjectif. Il devient subjectif en se faisant représentation d’un idiome particulier : c’est la musique comme *idiotie*... C’est la question de l’insertion de « *l’idiotie du réel* » (Clément Rosset) dans l’être humain : on ne choisit pas d’avoir l’accent qu’on a, mais on peut travailler avec ou contre lui. Un non-idiome est une manière ingénieuse de tenir la musique à l’écart des métaphores linguistiques et d’insister sur le fait que « *non, la musique n’est pas un langage* ». On identifie très difficilement l’accent que l’on a dans sa propre langue : y parvenir demande un travail considérable.

Il y a quelque chose de programmatique dans l’idée de non-idiomatique : accoler un nom à une pratique ne revient pas nécessairement à la décrire sous couvert de quelque pragmatique (à courte vue) ; cela peut aussi servir à en nommer les dynamiques (les tendances, les pentes, le clinamen par lesquels elle persiste) — sans doute partiellement, sous couvert de quelque vitalisme plus ou moins superficiel, mais aussi au nom d’une dialectique plus profonde, que la nomenclature inaugure elle-même (“*NON*”), entre le résultat d’une pratique donnée et ce qui en est le moteur (où pratique et théorie sont une seule et même chose). Le NON est ce qui donne sa force à une telle dialectique. Il y a d’un côté la décision de faire ceci plutôt que cela (en sachant pourquoi on le fait) ; mais il y a aussi l’incapacité à faire autrement (et même le regret qu’il en soit ainsi).

Qu’est-ce que sous-entend le fait d’être un musicien idiomatique ? Le fait d’habiter un idiome, c’est-à-dire de jouer au sein de cet idiome sans (trop) l’interroger. Et être attaché à un idiome reviendrait à avoir échoué à atteindre le point de vue aérien sur la manière de faire de la musique : on est à l’intérieur, et il n’y a pas d’extériorité possible ; comme si l’on était seulement capable de parler dans sa langue maternelle, et avec son accent (ce qui n’est pas forcément faux !). De ce point de vue, il y a un lien entre idiome et culture ou savoir populaire. Une forme idiote est une forme singulière que l’on ne trouve qu’ici ou là : le langage en est une ; l’accent est une forme idiote à l’intérieur d’une autre forme idiote. En conséquence, l’idée du non-idiomatique pourrait sembler entraîner l’obligation de réfléchir sur ses propres idiomes...

En réalité, le non-idiomatique signifie exactement l’inverse. Le non-idiomatique présuppose que, dans une culture moderne ou postmoderne, on ne peut habiter un idiome sans en avoir une solide représentation. Cela signifie qu’on ne peut jouer à l’intérieur d’un idiome sans (d’une certaine manière) avoir le sentiment que l’on est en train de représenter cet idiome (que l’on en donne une image). De surcroît, on ne peut jamais vraiment habiter un idiome unique ; on doit aussi plus ou moins connaître (plus ou moins, mais moins suffit) quantité d’autres idiomes... Ce qui signifie qu’il est possible d’avoir un point de vue aérien. Un idiome présuppose un savoir simple potentiellement profond, mais qui n’est pas censé engendrer un savoir sur ce savoir. Se faire une représentation de cet idiome, c’est présupposer que l’on possède un savoir de ce savoir (dont on sait qu’on le sait). La culture populaire est censée *être*, sans se représenter elle-même (c’est pourquoi, au niveau le plus simple, le *Pop Art* n’est pas populaire). Mais “*non-idiomatique*” signifie aussi : jouer, *moins* ce savoir de deuxième ordre sur ce que l’on joue. Ainsi, puisque tout idiome est une représentation de soi-même, la tâche du musicien non-idiomatique est de fuir la représentation de la musique dans la musique — faire ce qu’il faut, en

musique, pour que d'autres questions se posent que celles de l'idiome et de sa représentation.

D'une certaine manière, le non-idiomatique implique à la fois que l'on puisse être dénué de tout accent et que l'on puisse avoir un accent tel que personne ne sache d'où il vient. De ce point de vue, la musique non-idiomatique est une manière de faire de la musique populaire telle qu'elle devrait exister ; ce qui signifie qu'elle n'est pas la musique populaire. Il y a un *comme si* dans cette histoire, mais qui n'est pas celui de la représentation : « Je joue ce que je joue, où et quand je le joue, sachant ce que je sais, comme si j'étais un véritable musicien populaire (c'est-à-dire folklorique, ce qui ne revient pas forcément à populaire). » Ainsi, le non-idiome suppose un *comme si* proche de celui dont se servent les scientifiques dans leur propre protocole de recherche : « Tout se passe comme si... ». Il est étrange de constater que populaire signifie "très connu" à la place de "folklorique" (la rumeur... encore). Or, la seule manière de produire quelque chose qui relève d'une *musique populaire*, c'est d'être un musicien non-idiomatique. Le Non-idiomatique = la popularité contre le populaire. Pourtant, le fait que les musiciens improvisateurs puissent soi-disant jouer avec n'importe quel musicien dans n'importe quel contexte ne signifie-t-il pas que leur non-idiome n'est en réalité qu'un *super-idiome* qui inclurait tous les autres ? Non : en ajoutant un niveau qui est un *niveau moins*, le NON écarte l'idée de tout super-idiome. L'Un immanent indexé par le NON de Laruelle est précisément un *pas-tout*. Finalement, être un musicien non-idiomatique, avec en charge toute la dynamique retorse que nous tentons de formuler ici, c'est probablement être un musicien idiomatique contemporain.

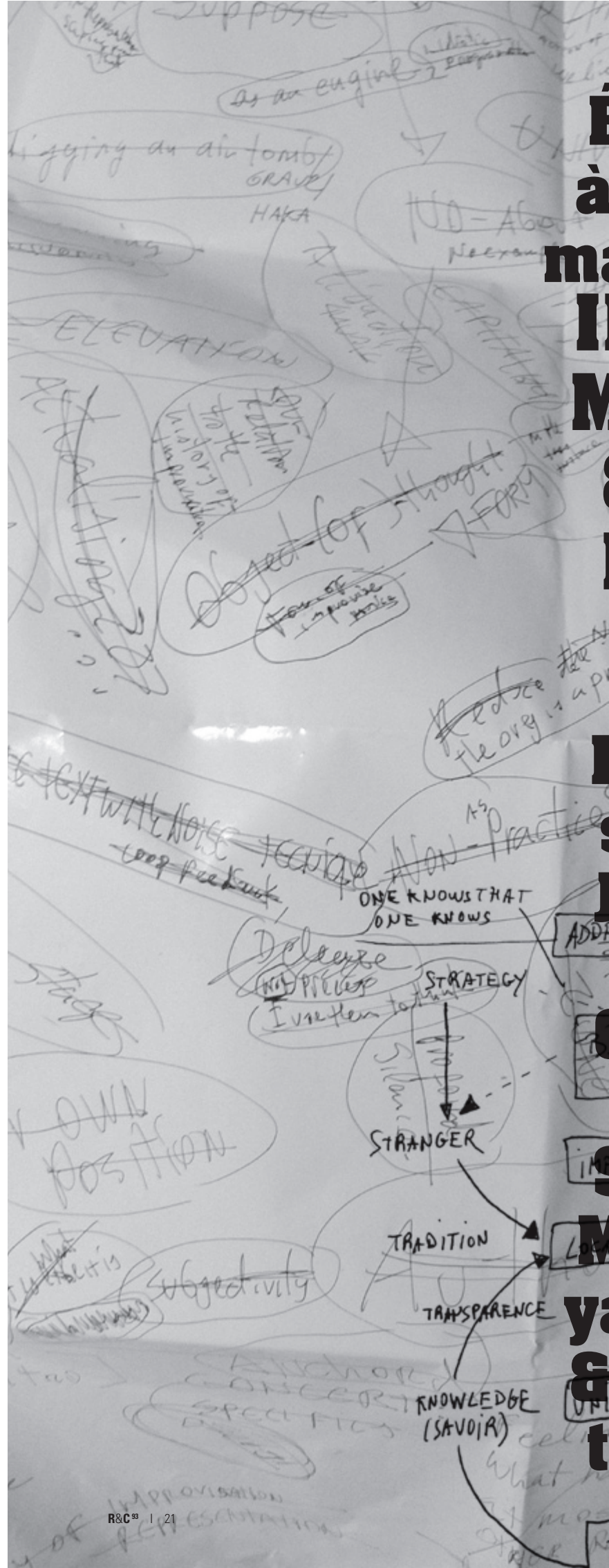
- 9 - Politique de la distanciation

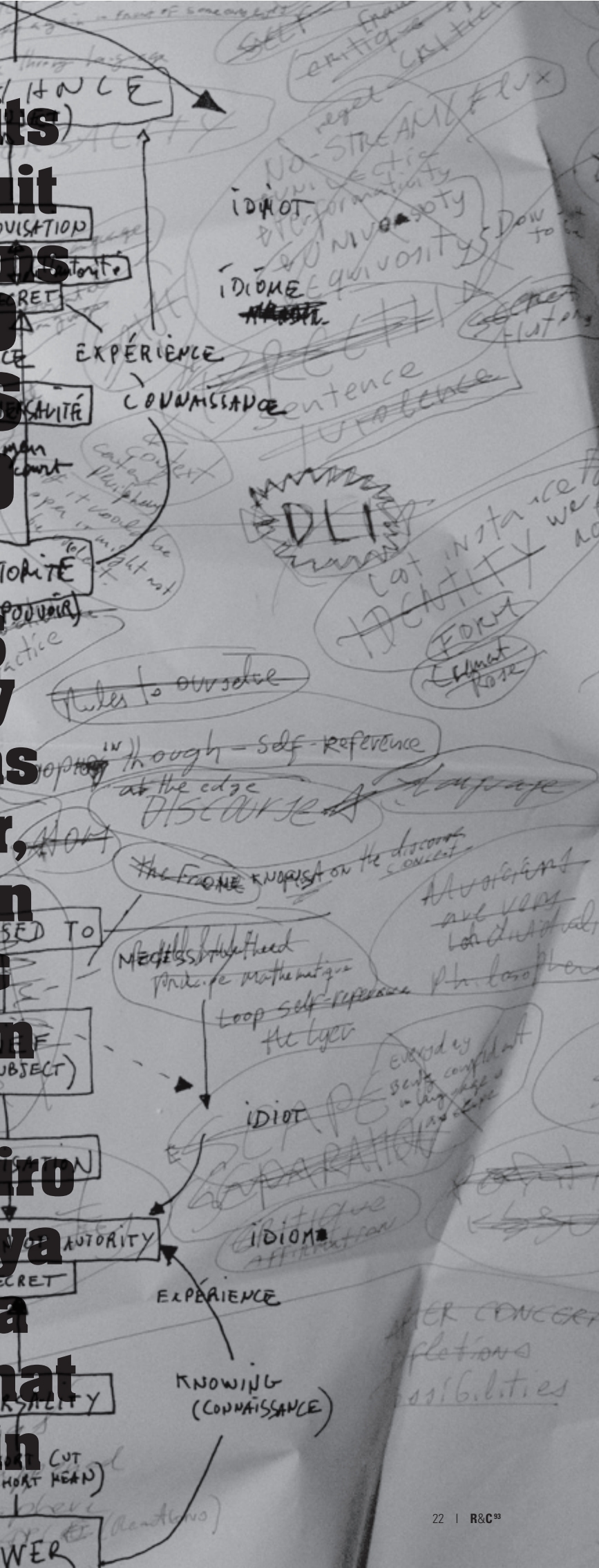
Pourquoi la société aurait-elle besoin de libres improvisateurs ? Nous sommes de petits *entrepreneurs* ; très doués pour nous gérer nous-mêmes et nous comporter comme nos petits patrons et ouvriers, producteurs et consommateurs. D'une certaine façon, le contexte de la musique improvisée est comme un petit laboratoire de préfiguration des développements futurs du capitalisme, vu que la fonction d'improvisateur requiert plusieurs des caractéristiques prisées par son économie : motivation personnelle ; force de caractère ; hyper flexibilité et adaptabilité ; capacité à s'adapter rapidement à diverses circonstances ; capacité à se produire devant un public (pour les clients) ; autopromotion permanente (« Regardez mes qualités individuelles, ma façon tellement spéciale de jouer de mes instruments : vous ne trouverez nulle part ailleurs ce que je vous propose »).

Pour toutes ces raisons, nous pensons qu'il est important de s'efforcer de rattacher l'improvisation libre à l'atmosphère d'engagement politique dans laquelle elle a émergé dans les années 60. C'est nécessaire pour mieux comprendre le rapport entre le développement du capitalisme et les transformations idéologiques qui sont intervenues depuis les commencements de l'improvisation libre jusqu'à son statut actuel dans la culture capitaliste contemporaine. Nous avons besoin de saisir pourquoi les lectures gauchistes antérieures de l'improvisation n'ont pas réussi à reconnaître les problèmes que renferme une telle pratique (comme le fait que le libre improvisateur offre un bon modèle du capitaliste tardif, par exemple) ; il nous faut mettre en lumière les idéalizations romantiques qui sont à l'origine de cette myopie politique ; comme il nous faut comprendre pourquoi les improvisateurs ont si souvent promulgué des visions extrêmement grossières et simplificatrices du potentiel politique de l'improvisation comme *praxis* (en partant bien entendu du principe que l'improvisation libre renferme effectivement un aspect progressif, ce que nous pensons).

Que l'on considère l'infra-texte politique implicite dans le dispositif du concert en relation à la machinerie théâtrale de la représentation.

Le *Verfremdungseffekt* de Bertolt Brecht (improprement traduit par "effet de





distanciation”) tente d’éliminer le quatrième mur du théâtre en distanciant et en interrompant l’illusion qui sépare le public de la scène et des acteurs, afin de rendre manifeste la condition “passive” et “aliénée” du public – ce qui est censé conduire le public à comprendre à son tour combien une telle situation est artificielle. Dans l’improvisation, l’effet de distanciation est double, car la situation du musicien est elle-même perturbée. Puisque le musicien et le public aussi bien se retrouvent dans une situation qu’ils n’ont pas pu anticiper, la séparation entre eux n’est plus si évidente.

Question : En ce moment même, quelle que soit la situation dans laquelle vous vous trouvez, jusqu’où vous sentez-vous prêt à lâcher ?

Le but dans le fait de provoquer une atmosphère dense pendant l’improvisation, est de montrer ce qu’il y a de conservatisme dans la construction de la situation (une situation qui implique un public, l’interprétation, le directeur, l’organisateur), et de donner l’envie d’un nouvel ensemble de conditions. Il n’y a pas de prescriptions dans l’improvisation. Le but est de créer une situation sans précédent ; qui soit étrange pour tout le monde ; sans programme didactique ou préfabriqué. Dans son texte *Le spectateur émancipé*, Jacques Rancière se sert de l’exemple de Joseph Jacotot, un professeur de français du XIX^e siècle qui avait entrepris d’apprendre à ses étudiants ce que lui-même ignorait. Ce faisant, Jacotot prenait comme point de départ l’égalité devant l’intelligence, remettant en cause toute prétention à la maîtrise épistémique. D’après Rancière, Jacotot « en appelait à l’émancipation intellectuelle contre l’idée standard d’instruction du peuple ». Jouer l’autorité du savoir (comme la critique de Debord ou la didactique de Brecht), c’est reproduire la logique de la maîtrise, y compris lorsqu’on vise sa déconstruction.

Brecht joue certaines stratégies les unes contre les autres (en introduisant le réalisme social dans le scénario épique ou romantique), de manière à rendre apparents leurs techniques et leurs effets spécifiques. Toujours est-il que sa didactique éloigne constamment le spectateur de ce qu’il ne sait pas, de ce qu’il “a encore à apprendre”. Rancière prétend penser différemment le fait de voir et d’entendre – non comme des actes passifs mais comme “des manières d’interpréter le monde”, de le transformer et de le reconfigurer. Il s’oppose à cette distance pédagogique, de même qu’à toute idée de genre ou de discipline, mais l’explication s’en tient là, et l’on ne voit pas précisément sur quoi cette opposition pourrait déboucher. Le rejet de ces inégalités n’est pas suffisant. Il nous faut aussi un modèle d’expérience alternatif, indifférent aux revendications du savoir hiérarchisé, afin de fonder l’insuffisance et aussi bien l’excès dans ce qui compte comme savoir pertinent au sein d’une situation. Ce n’est pas une question d’interprétation – comme lorsque cette dernière est censée contester l’autorité cognitive : l’interprétation requiert une médiation par le biais de laquelle on réfléchit sur une situation, moyen de mitiger consciemment sa propre immersion en elle. Le but ne serait pas tant d’opposer l’immédiateté performative à la médiation interprétative, que d’identifier le moment d’indifférence entre savoir et ignorance, capacité et incapacité, et de l’investir de telle manière que l’on convertisse cette indistinction en un point focal où se concentreraient les contradictions les plus criantes de la situation. Distanciation et idiotie.

- 10 - Étranger et idiot

Si l’on devient (ou si l’on vient à être) un musicien non-idiotique par la conscience de ce que les idiomes sont représentations d’idiomes, alors devenir un musicien non-idiotique, c’est devenir un (super) étranger (au sens où le sujet de Whitehead est un “super-jet”).

Si l’on devient (ou si l’on vient à être) un musicien non-idiotique en poussant son propre accent à l’extrême, alors devenir un musicien

non-idiomatique, c'est devenir un (super) idiot (au sens où le sujet de Whitehead est un "super-jet").

Fondamentalement, l'étranger est celui (ou celle) qui a un *autre* idiome, alors que l'idiot est celui (ou celle) qui n'a pas d'idiome, ou bien qui n'a d'idiome que radicalement idiosyncrasique : si l'idiot a un idiome, il sera le seul à en faire usage.

En conséquence, si l'on entend par "*bruit de fond*" tout ce qui, dans le son, est non-reconnaissable et/ou indéfinissable et/ou inintéressant (pour l'auditeur) ; et si l'on entend par "*rumeur*" un bruit composé de signes (de formes et/ou d'informations et/ou d'influences), alors l'étranger est celui (ou celle) pour qui la frontière entre rumeur et bruit de fond est "*ailleurs*", quand l'idiot est celui (ou celle) pour qui la frontière n'existe pas : bruit de fond et rumeur sont un tout qui se manifeste à lui (ou elle) en-Un ; un tout qui peut aussi être une information et/ou une forme et/ou un son et/ou etc... indifférenciant le monde sonore en tant qu'un seul et même son, et/ou le monde sonore en tant qu'une seule et même information.

Le "*super-étranger*" = l'"*étranger solitaire*" au sens où cet étranger met en lumière les idiomes (soleil).

Le "*super-idiot*" = l'"*idiot nyctalope*" (nyctalope = celui qui voit dans la nuit) au sens où cet idiot a son propre idiome et peut parler dans un environnement non-parlant (il [ou elle] crée la lumière pour lui[ou elle]-même dans l'obscurité la plus complète) : il (ou elle) parle avec un instrument non-linguistique.

Le non-idiome est idiot ! Mais tendre vers lui (ou le *vis-à-vis*) produit de la musique (pas idiote). Le public et le musicien devenant étrangers l'un à l'autre...

- II — Langage textuel, non-langage

I. Les origines de la musique selon Curt Sachs : la musique a deux origines, le vocal et l'instrumental.

Le vocal nous paraît posséder une dynamique tournée vers le langage, alors que la musique instrumentale, de par ses origines, relève du non-langage. Nous parlons maintenant du concert, et les conversations que nous avons eues avant qu'il ait lieu n'ont pas été sans le conditionner. Ce qui nous intéresse par dessus tout, c'est de réunir le langage et la musique au lieu de les séparer.

Le fait que l'un d'entre nous ait été présenté comme philosophe sur le programme, le fait qu'il ait refusé de prononcer un mot pendant le concert, tous les mots qui ont entouré le concert (la discussion qui a précédé, celle qui a suivi, le livret), tout ceci montre combien les mots ont manqué pendant le concert lui-même, et combien était fort le désir de langage de la part du public (mais aussi de notre part à tous les trois)...

II. Le non-langage = l'état pré-verbal, historique quoique toujours actuel en nous, enraciné dans la solitude, le silence et les profondeurs ; sous le signe de l'interminable et de l'incessant (Maurice Blanchot) : le bruit de fond, l'"*ily a*" d'Emmanuel Levinas ; le non-langage possède la force et le potentiel de réaliser l'impossible (concernant la création du langage).

III. Un élan inconcevable du non-langage vers le langage. C'est par besoin de se socialiser que l'homme a créé le langage, pour communiquer avec lui-même et pour vivre en communauté.

IV. Le langage : segmente ; formule ; organise. La saturation du langage aboutit à son dysfonctionnement, sa mort : si tout était formalisé, ce serait trop. Le langage a besoin d'une injection de non-langage pour s'ouvrir, pour respirer et maintenir son équilibre.

V. Les deux structures de l'activité linguistique humaine sont :

Le supra : langage

L'infra : non-langage

VI. Le non-idiomatique selon Derek Bailey : se distinguer des instances de l'improvisation idiomatique que l'on rencontre dans l'histoire de la musique.

VII. Véritables situations autour de la musique : la domination de la musique autant que du langage, qui provoque l'aliénation de la première et par conséquent l'aliénation des hommes, par des forces difficiles à distinguer, afin d'exclure le non-langage. Une industrie musicale et un système-du-concert fondé sur le capitalisme, une culture pour les masses. L'acceptation mentale de la musique, des modes virtuels variés d'accès à la musique (le phénomène du poste stéréo personnel, de la chaîne hi-fi, etc.). Ils dissimulent la réalité.

VIII. Les improvisateurs de la première génération : davantage concernés par l'action et les jeux musicaux que par l'écoute, ils nous ont montré l'importance de la force non-linguistique (en particulier à travers le changement et la vitesse), mais ils ont finalement une tendance remarquable à rester fascinés par cette force (dès lors qu'elle nous prend, on ne sait plus comment s'arrêter).

IX. La génération d'après, la génération contemporaine, comme tendance opposée : l'épuisement musical et l'ennui qui est ressorti petit à petit de la première génération, à cause de l'évolution de nos oreilles, ont créé une force de motivation pour un changement radical.

Aujourd'hui, à la place de la vitesse, la lenteur. À la place du changement, la quête de profondeur. La question de l'écoute est davantage focalisée que celle des jeux musicaux ; ou peut-être l'une est-elle déterminée par l'autre : *feedback*. Une attention particulière portée à l'aspect non-linguistique, différemment de la génération précédente : le silence.

Des stratégies subtiles et variées sont indispensables pour pouvoir apprivoiser le langage et le non-langage, tout en les arrachant à leur fascination : c'est une question d'équilibre délicat – ni trop près ni trop loin. Il faut attendre l'arrivée d'un son en se jetant dans le son ou le silence, en entendant l'interminable et l'incessant. Il n'y a plus d'auteur.

Pour cette génération, le non-idiomatique pourrait prendre un nouveau sens : la musique non-idiomatique libère l'écoute de l'auditeur parce qu'elle ne l'oblige pas à acquérir un idiome ou une syntaxe musicale pour être comprise.

La musique non-idiomatique s'adresse à l'écoute individuelle plus qu'à l'écoute collective enracinée dans les notions de catégories et d'idiomes.

X. Notre stratégie emprunte un double chemin (langage et non-langage) : il n'est pas seulement important d'interroger le véritable système qui entoure la musique d'un point de vue politique, social, culturel, etc., mais il faut aussi proposer une musique radicale capable de démasquer l'hégémonie de la musique comme langage ; c'est du non-langage que la musique tient sa force essentielle, une force qui la rend capable de dépasser les difficultés et d'aller au-delà d'elle-même.