

2m 11.3249.6

Université de Montréal

L'économie de la techno et la création culturelle :
« une très singulière conjonction de l'art et de la technique »¹
ou Composer : réflexions sur le synthétiseur et quelques idées sur comment on crée
accompagnées d'autres réflexions sur l'écriture, la composition, la violence, le principe
d'incertitude et la relativité.

par
Eva Labarias

Département de Littérature comparée
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)
en littérature comparée

Déposé en août 2004

© Eva Labarias, 2004



¹ Jean-Luc Nancy, « Entretien avec Jean-Luc Nancy », in Michel Gailliot, *Sens Multiple, la techno, un laboratoire artistique et politique du présent*, Éditions Dis Voir, Paris, 1999, p 95

PR
24
J51
2005
V.011

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

L'économie de la techno et la création culturelle :

« une très singulière conjonction de l'art et de la technique »

ou Composer : réflexions sur le synthétiseur et quelques idées sur comment on crée
accompagnées d'autres réflexions sur l'écriture, la composition, la violence, le principe
d'incertitude et la relativité.

Présenté par :

Eva Labarias

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Wladimir Kryszinski

président-rapporteur

Terry Cochran

directeur de recherche

Tonglin Lu

membre du jury

membre du jury

Mémoire accepté le 10 décembre 2004

Sommaire

Pourquoi la techno ?

À cause de la musique, *sens multiples*, art et technique, à cause des *Bruits*, de la politique, et à cause d'une certaine préoccupation pour la violence.

Aussi parce que la techno a renversé la relation entre la musique et l'enregistrement : en faisant des « œuvres » (enregistrées) sa « matière première », elle déclenche un *processus* qui défie les règles de l'art. Dans ces circonstances, comment négocier la notion d'« œuvre », et même d'Histoire ? Autour de la notion d'*inscription* et à travers le *synthétiseur*, j'élabore une réflexion sur la *synthèse*, *composer*, le *matériau*, et sur la *violence* impliquée dans le processus de *création*. Séduisante proposition de Jacques Attali où la musique est canalisation de la violence essentielle, vecteur d'un ordre et signe qu'un monde est possible. Équilibre inexplicable par contre celui du son qui vibre, mais disparaît aussitôt, et pourtant s'est *inscrit* quelque part et poursuit son insaisissable, imprévisible propagation. L'*inscription* est au cœur de la réflexion, mais écouter et rendre audible était déjà effrayant : révéler le potentiel de violence et à la fois de mise au monde présent dans la musique. En effet accepter une transformation, c'est accepter le désordre et la subversion ; cela s'applique à l'Histoire, mais aussi à la perception et aux modalités de la création culturelle. Quels sont nos points d'appui ? (L'art et la technique : l'œuf et la poule ?)

Dans ce texte que je vous livre à l'état de réflexion, à partir de la techno interprétée comme une *figure*, j'interroge les étranges et singulières conjonctions de la création culturelle.

Mots clé : techno, musique, synthétiseur, synthèse, composer, enregistrement, œuvre, matériau, histoire, ordre, bruit, violence, mondialisation, production culturelle, savoir, créativité.

Abstract

Why techno?

First because of *Noise*, then because of politics, because of multiple meanings, because of the unexplained dynamic of ‘art’ and ‘technology’, and finally because I’m really concerned with the violence on this planet.

Nothing describes the following work better than the notion of *process* – or thoughts in progress. Hoping not to disappoint the reader with my non-analytical, non-historical approach, I produce a series of digressive and associative reflections on techno music, addressing it less as a subject than as an image (*une figure*) for a new form of cultural creation and of social organization, following Jacques Attali’s essay *Noise, The Political Economy of Music*. Based on the notion of *inscription*, I will discuss the new (material and non-material) relationship between music and *recording*, and elaborate connections between synthesizing, creating, composing, History and the ‘sound of noise’ as means for understanding (or inventing) the current modalities of our cultural productions.

Keywords: techno, music, synthesizer, synthesis, composing, recording, work of art, material/matter, history, noise, violence, globalization, cultural production, knowledge, creativity.

Table des matières

Prologue : L'écriture, l'enregistrement et les métaphores de l'inscription / L'enregistrement et la métaphore du matériau / Composer, la métaphore de l'œuvre	1
Métadiscours	1
Les limites – l'économie de la techno	1
Composer : la difficulté de faire œuvre	6
Discours et métadiscours : les fragments, le processus, le statut des citations	7
Comment je m'y prends- le détour de la question	7
Nécessité de l'action	8
L'état des choses : l'approche historique	9
Les thèmes : synthèses et œuvre-composer	9
L'œuvre-composer	10
La force centrifuge	11
Introduction : l'enregistrement et la métaphore de l'inscription ou pourquoi la techno	12
Petites notes sur bruits et interférences	12
Autres notes sur bruits et interférences et pourquoi la techno	14
Pourquoi la techno 2 : la musique, inscription immatérielle	
Inscription, écriture. inscription, matérialisation, matériau.	16
Pourquoi la techno 3	
L'imprimerie, l'enregistrement	17
Pourquoi la techno 4	
La technologie de l'inscription	18
Pourquoi la techno 5	18
Bouteille à la mer	21
Mais au fait, pourquoi la techno ?	22
Première partie : synthèses	26
Synthèses pour composer	26
L(')a(l)chimie du son – le synthétiseur	27

Les règles de l'art – l'imitation	
Synthétique et authentique _____	32
Synthétiseur, synthèses et relativité _____	37
Synthèse et Histoire, « Sens Unique » (Gaillot) _____	39
Synthèse et syncrétisme	
« Ordre et désordre » ?	
Globalisation _____	43
Synthèse et mémoire	
Mémoire _____	46
Le principe d'incertitude _____	49
Synthèses pour composer _____	51
L'hologramme – le génie dans la lampe _____	54
Synthèse et totalité ? _____	56
Synthèses pour l'imprévu : ici et maintenant _____	59
Échantillonneur. Les règles de l'art. _____	61
Les règles de l'art 2 _____	62
Synthèses et production d'un récit _____	62
Synthèse et mix	
Mix / hybridation, métissage _____	63
Deuxième partie : œuvre-composer	
1. Œuvre-composer / l'œuvre et les paradigmes à l'œuvre _____	
Point de départ (vers la fin) _____	65
L'agent sans attribut _____	66
Sans objet / l'œuvre en question _____	67
Sans objet _____	68
L'agent sans attribut 2 _____	68
Échanger _____	68
Enregistrement et matérialisation des œuvres de l'esprit	
Le matériau _____	69

« Le déclin de l'enregistrement »	69
Matériau et créativité	70
Reproductibilité technique : original et copie	71
Enregistrer pour composer	71
L'exemplaire	72
Ubiquité (le pouvoir divin)	73
Œuvre-composer : processus live	75
La poule	78
2. Œuvre-composer / composer	79
L'art et la technique : l'œuf et la poule	79
Le conteur - la communication de l'expérience	79
Le pouvoir de raconter	80
Raconter et participer, donner, recevoir, échanger	80
Composer : ce n'est pas fini	81
L'œuvre-composer ou est-ce qu'il y a œuvre ?	84
Le processus, l'intermédiaire et les origines	85
Faux départ (l'effet sans cause)	86
Processus et origine : ici et maintenant, l'aura	89
Troisième partie : composer ici et maintenant	92
Composer pour le plaisir, composer pour durer	92
Ici et maintenant	93
Entre l'apparition et la trace	94
Ici et maintenant, modalité de la composition	95
« Conclusion » : Tangible et Intangible / la violence à l'œuvre	96
Violence et ambiances répressives	96
Pourquoi la violence ?	97
L'œuvre et le monde – la violence	98
Rapprochements	98

Violence, œuvre et matériau _____	99
Œuvre et action (œuvre ou action)	
Expérience et processus _____	101
Inversion de l'enregistrement _____	101
Nature de l'enregistrement _____	102
Tangible et intangible / la perception _____	104
L'œuvre-composer _____	104
La durée _____	105
Questions sans réponse	
Techno et violence _____	107
Annexe I – La relativité restreinte _____	108
Annexe II – La relativité générale _____	110
Annexe III – La dilatation du temps _____	112
Bibliographie _____	115

Prologue : L'écriture, l'enregistrement et les métaphores de l'inscription / L'enregistrement et la métaphore du matériau / Composer, la métaphore de l'œuvre.

Métadiscours

Pour qu'on puisse se comprendre.

Avec le titre, j'ai voulu être explicite sur le contenu. Maintenant, voici ce que je fais et ce que je ne fais pas dans le texte qui va suivre, parce qu'il est important de faire un contexte autour du texte, sinon il y a un danger de lecture. Je vous promets que ce sera très court. Personnellement, je passe toujours l'introduction pour commencer à lire : je n'aime pas beaucoup le métadiscours. Pourtant, je suis attirée vers la périphérie, le détour et le mouvement des vagues. C'est ainsi. Quant au métadiscours : ici et maintenant, dans le cadre de ce mémoire, il est important d'établir un terrain d'entente, ce qui implique des limites. Mon travail se passe autour de ces limites.

Les limites – l'économie de la techno

Je réfléchis sur l'économie de la techno, en tant qu'elle est principalement : musique de danse et mode de production musicale à partir d'enregistrements et de sons synthétisés qui n'est pas destinée à être elle-même enregistrée sous forme d'œuvre.

En tant que pratique artistique, la techno ne crée pas une œuvre musicale au sens où une « pièce », un morceau ou une composition seraient produits, mais vise une mise en action, la mise en mouvement des corps par la musique. Elle ne produit pas une œuvre « finie » (structure avec un début et une fin), pas plus qu'une « œuvre infinie », mais un processus toujours unique qui se produit au présent. Ce processus dépend de la présence et des ressources individuelles du DJ, autant que des spectateurs/participants, du lieu, du moment : en ce sens, création « ouverte » (comme dans « œuvre ouverte » (Umberto Eco)).

Performance et improvisation interactives, elle échappe en grande partie à l'enregistrement. Le DJ doit faire danser, il improvise en tenant compte des danseurs, il s'adapte; de cette façon, il y a échange, porosité, dynamique.

La techno s'absente du langage, elle n'est pas dans la logique de la représentation,; le dj ne représente personne, il active, déclenche, donne lieu. Participer, échanger (Himanen), composer (Attali). Elle va vers la fête dans sa composition et son traitement du temps, elle comporte un élément de transe : mise en rapport avec le « divin », le sacré, et cela en-dehors de dimensions religieuses.

Située dans un moment particulier dont on parle rarement en histoire : ni *avant*, ni *après*, le moment présent, l' « ici et maintenant »; elle n'obéit pas au déroulement du temps chronologique; les traces – les expériences auxquelles elle donne lieu ne s'inscrivent pas dans la mémoire comme des séquences qu'on doit ordonner pour les comprendre, mais plutôt comme des étendues de temps qui se juxtaposent et qu'on ne peut réellement partager que sur le moment. Dans la techno, ce qui est présent sont les impressions, les sensations physiques, non des éléments de récit - ce n'est pas par des liens de causalité qu'elle « fait sens ».

L'écriture ne joue pas le rôle au moment de la composition : improvisation, elle ne préexiste plus à l'état de notation musicale ; la seule « écriture » qui lui soit associée est celle du son numérisé, encodé ou généré par des codes, et il correspond à un son ou un ensemble de sons, mais non à une *partition*.

Composition : *ce qui ne fait pas œuvre*. Elle est enregistrable, mais son « sens » n'est pas captable dans l'enregistrement parce que la performance, la présence et la participation sont des dimensions qui ne peuvent y être saisies ni conservées ; les « traces » qu'elles peuvent laisser dans la mémoire sont d'une nature intangible. Aucune forme d'enregistrement matériel (photo, audio, vidéo) d'une performance ne la « contient » : on ne peut pas enregistrer toutes les dimensions de la fête. En soi, l'enregistrement n'a pas le pouvoir de *restituer* la fête, ni l'esprit de la fête pour ainsi dire. L'expérience live lui échappe. Ni l'image, ni l'enregistrement ne peut rendre compte de cette expérience/ dans la mesure où ils voudraient la *restituer*. Un peu comme la notion d'aura (Benjamin) qui non seulement disparaît dans la reproductibilité technique, (comme l'enregistrement) mais en plus annule la possibilité d'un original. Par rapport à la fête, ce n'est pas la photo ni l'enregistrement (audio ou visuel) en soi qui manquent de capacité, mais plutôt le rapport à l'expérience qu'on veut inscrire avec eux. Une photo, un

enregistrement, peuvent aussi être « vivants » et « originaux » quand ils sont utilisés par rapport à eux-mêmes avec leurs modalités propres, et au présent, plutôt qu'en fonction d'un temps ou objet unique à rattraper, à graver, cristalliser. Au fond, les enregistrements sont inévitables et quasiment nécessaires maintenant : nous en faisons partie, notre perception s'y est adaptée. Et pourtant, on s'aperçoit qu'ils peuvent servir autrement qu'au modèle de l'original à retracer, en se réinsérant dans le processus de création.

L'enregistrement sonore en particulier, c'est un peu l'illusion d'avoir enregistré le temps, d'en avoir emprisonné l'insaisissable, et qu'on pourrait ainsi le revivre, en le rejouant. Pourtant ce qu'on revit n'est pas une expérience unique de ce moment mais une transformation incessante, une accumulation complexe qui se restructure avec chaque écoute. Il y a moyen de l'utiliser différemment et c'est ce que fait la techno.

Bien que le terme « techno » ait changé de référent depuis son émergence pour désigner maintenant un genre particulier de musique électronique, je l'utilise pour ce qu'il désignait au départ : une nouvelle forme de musique, et aussi une *figure* : un nouveau mode de création. Dans ce travail, la techno est le modèle d'une forme de création qui se manifeste aujourd'hui avec intensité ; nouvelle sur le plan technique par la nature de son rapport (« inversé ») à l'enregistrement, des appareils employés à sa création et surtout de l'usage qui en est fait, d'un autre côté elle fait écho à des formes tout à fait anciennes dont, comme l'indiquent les historiens/essayistes de la techno et des musiques électroniques, les percussions africaines en particulier. Musiques fondées sur le rythme des percussions, qui en sont la *substance*, improvisations reliées à la tradition et moyen de communication avec le sacré (pour ne relever que quelques aspects d'un phénomène complexe), sont des notions qui se manifestent aussi dans la techno et la différencient alors des autres types de musiques populaires et classiques contemporaines. En effet, la « transe », l'« extase », pourtant associées de tout temps à la musique (qui apparaissent par exemple, sans remonter très loin, dans les concerts rock) s'y manifestent cette fois avec une intensité voisine des rituels les plus anciens.

« Le succès de la musique de danse électronique (et particulièrement de son aspect répétitif) est dû en grande partie au besoin primaire de rituels. Imagine les hommes des tribus primitives danser autour du feu sur les *beats* répétitifs des *drummers*, et entrer en transe. La scène club/rave est la manifestation moderne de ces rituels. L'effet hypnotique de la musique qu'on y entend est essentiel, et il est obtenu par la réduction maximale des variations harmoniques et rythmiques. Le cerveau ne guette plus les variations et perd la notion du temps, ce qui induit un état de transe. »¹

Le rituel et le festif comme espaces de transe et lieux de communication avec le sacré différencient clairement la techno des genres musicaux qui la précèdent. Dans ma réflexion, je tiens compte de ces caractéristiques, mais je me concentre plutôt sur l'instrument et concept qui sert à sa production, le synthétiseur – synthétiser, composer, créer (comment, à partir de quoi ?) Ce qui ressort dans la techno, c'est cette condition commune à toute activité humaine : la conjonction de l'art et de la technique (l'œuf et la poule). Comment on crée et qu'est-ce que l'on crée, deviennent à ce moment-là une seule et même question.

Dans son processus de création, dans la nature du son qu'elle produit, dans la forme et la nature des événements auxquels elle donne lieu, la techno réunit des conditions révélatrices d'un mode d'articulation et d'organisation du savoir. Je prends la techno comme figure pour réfléchir sur la possibilité d'une économie du savoir non gérée par l'imprimé ni même par l'écriture, où l'inscription (du rapport au divin, motif de l'œuvre ou de la création ?) est reformulée.

Contrairement à l'écriture, l'imprimé n'est pas un mode d'inscription, mais un mode d'enregistrement. Alors que l'écriture peut être création, l'imprimerie n'est qu'un support qui intervient en fin de parcours dans un processus de création, une technique de diffusion, de publication – rendre public – et donc de communication. Jusque-là, l'enregistrement ne pouvait être modalité de création; naturellement les textes littéraires et autres sont le plus souvent conçus *en vue* d'être publiés/communiqués, ils étaient (et sans doute le sont toujours) créés en fonction du format qui leur permettrait d'être diffusées – le livre (article, etc.) – l'imprimé. En ce sens, l'enregistrement et la

¹ DJ Mateo, « Correspondances, Conversation e-mail entre un musicologue fou de Zappa et 3 djs [Extraits] », par Nicolas Masino, in *Rituel festif, Portraits de la scène rave à Montréal*, Éditions MACANO, Montréal, Nora Ben Saâdoune, Emmanuel Galland et Caroline Hayeur, co-responsables d'édition et directeurs artistiques, Première édition : août 1997, p 19.

diffusion par l'imprimé sont déterminants dans le processus de création. C'est seulement aujourd'hui que l'enregistrement, sous forme audio en particulier (bien qu'aussi visuelle), est devenu une modalité de création. Malléable et d'une nature / dimension / consistance / composition matérielle plus complexe que l'imprimé, l'enregistrement musical intervient physiquement, s'incorpore dans le processus de création.

Au début, l'enregistrement audio fonctionne comme l'imprimerie : reproduire, multiplier, diffuser une œuvre, un discours. Mais voilà qu'avec la techno, l'enregistrement est repris à la base, réinjecté dans le processus de création ; les djs du monde entier créent à *partir* de l'enregistrement, pour une performance unique en direct, et non *en vue* d'être enregistrés. (Le motif est dans le plaisir et le plaisir à la fois dans l'unicité d'un moment et dans la possibilité d'en créer de nouveaux.) C'est cette particularité de l'utilisation technique du matériau qui m'intéresse particulièrement, pour ce qu'elle révèle. Elle ne suffit peut-être pas à répondre aux questions sur ce qu'est une « œuvre » aujourd'hui, si même on peut utiliser cette notion, mais l'« inversion » ou la subversion de l'enregistrement - sa transformation en matériau - est significative d'un mode de création et d'organisation, et mérite qu'on s'interroge à son sujet. C'est ce que je ferai dans synthèses et œuvres / composer.

« ...une très singulière conjonction de l'art et de la technique », ce n'est pas seulement une définition de la techno, c'est la définition historique de toute création culturelle. C'est la question de la technique de Heidegger et en même temps celle de l'œuf et la poule - qui vient en premier, l'art ou la technique ? Ou n'est-ce pas une seule et même chose ? Comment on crée aujourd'hui. Processus. C'est toujours une course. Mon texte ne cherche pas à rattraper le temps ni arrêter des points, il poursuit plutôt la réflexion et, effectivement, il cherche à l'inscrire. Plus encore, ce texte est ma réflexion.

Enregistrement, (procédé propre à une technologie elle-même propre à une époque, et objet reproductible, mais altérable); trace, matériau, mémoire, performance *live*², participation, présence,

² « LIVE », qui signifie « en direct » (soit par exemple « *live concert* », où les musiciens sont *présents*; soit encore dans la transmission en direct d'un événement par un médium donné, donc sans la présence, mais en *simultané* ou *temps réel*), se traduit dans le Journal Officiel par *enregistrement vivant*. Pris au pied de la lettre, il s'agirait de l'invention d'une modalité tout à fait nouvelle et encore à ce jour jamais atteinte, qui permettrait de capter la vie *dans* le support matériel de l'enregistrement. Je me corrige. Pris au pied de la lettre, cela signifie que

quelques mots clé qui se présenteront. Au cours de cette discussion qui part de la techno, le sujet devient celui de la création culturelle, de la créativité, peut-être même de l'imaginaire actuels, et c'est plutôt dans cette direction que vous pourrez trouver de l'intérêt à mon propos.

Composer : la difficulté de faire œuvre

Dans la techno comme dans mon propre travail ici présent, où l'hybridité a une grande importance, il y a une immense difficulté discursive : le flux incorpore à la fois le discours et le métadiscours, c'est-à-dire, la création et la réflexion. Quand le dj joue un morceau x dans son set, il fait « citation », sorte de réflexion où il « progresse à travers la signification individuelle de chaque pièce, en les combinant pour leur faire raconter une histoire. »³ ; en même temps, sa performance – la manière dont il agence ces morceaux, la fréquence, le fait qu'il en choisisse tel ou tel autre, et surtout, le fait que ce flot de musique permette à des participants de danser, qu'il y ait action et interaction en un lieu et un temps déterminé – cela est aussi sa création.

Cette fusion de la création et de la réflexion en une performance unique et non enregistrable cause une grande difficulté sur chacun de ces plans : d'une part, celle de formuler un métadiscours qui ne s'imprègne pas de la substance du discours, devenant hybride, et d'autre part, la difficulté du « discours » (techno) à « faire œuvre », une œuvre dont on pourrait alors parler (métadiscours). Comment saisir tout-en-un, à-son-terme, une œuvre qui est en plein cours, en train d'être formulée par un métadiscours qui se transforme en discours ? Œuvre ? Ce qui cause problème vis-à-vis de la techno, ce n'est pas l'absence de constituants repérables, mais sa réalité en tant que processus et en tant que *mix*. C'est le mix vivant qui rend la chose impossible à saisir autant sous forme d'œuvre que sous forme de métadiscours. D'autant plus que la véritable fonction de la techno n'est aucune de ces deux choses, la techno est avant tout une musique de danse, qui prend sa pleine signification en tant que performance, *live*, participation, fête et rituel. L'économie de la techno implique la participation et le don. Pour parler de la techno, il faut aussi donner en participant. Toute discussion qui n'apporte pas sa

l'enregistrement en question a une vie propre, ce qui est vrai de la techno qui donne, par l'improvisation, une vie unique, puisque événement non reproductible, à son matériau, l'enregistrement. En fin de compte, la réalité dépasse la fiction et les mots donnent lieu à des réalités.

³ DJ Mateo, op. cit., p.19.

part de création n'a rien donné. L'expression d'échec « ça ne donne rien », « ça n'a rien donné », est significative. Ça devrait toujours donner quelque chose.

Discours et métadiscours : les fragments, le processus, le statut des citations

Je ne veux pas exagérer les parallèles, mais je dois en faire un : most of the time, I'm a 'tj'. A text jockey. Je passe d'une idée à l'autre, d'un texte à l'autre, par juxtaposition. C'est une nécessité du discours-métadiscours. Ce qui est écrit, ce sont les effets des mix que je produis au contact des idées et des textes. Parfois, j'explique une citation (fragment), parfois c'est elle qui me porte. Parfois, la citation s'incorpore simplement, je la joue dans le texte. (Rien de cela n'est nouveau, c'est un mécanisme naturel de réflexion.) D'une manière littéraire, Reinaldo Arenas le fait avec une prestance incroyable; dans *El color del verano*, il compose avec mordante ironie et indicible détresse un flot de réflexions où sont plantés comme des noyaux des fragments textuels de poésie, récits et fictions ou paroles prononcées, dont seuls les italiques révèlent que ces mots sont « empruntés » ailleurs. Ces mots incorporés viennent bien sûr des écrivains ou personnages réels auxquels réfèrent ses personnages fictifs satyriques dont il a masqué les noms pour les rendre encore plus reconnaissables. Composant autour et avec, Arenas remet ces mots fragments dans la bouche de leurs propres auteurs, étranges tournures du temps. Qu'est-ce qu'il compose en réalité ? Face à la censure humaine, morale et intellectuelle, brutalisé par la politique, happé cruellement et infiniment dans la spirale de l'interruption et du recommencement, se condamnant lui-même à ré-écrire le roman détruit, confisqué ou disparu, il s'accroche aussi par instinct de survie à cette métaphore de lui-même, démontrant à chaque reprise de l'écriture que le temps n'existe pas. (« He aquí otra prueba irrefutable, al menos para los críticos y reseñeros literarios, de que el tiempo no existe.»⁴)

Comment je m'y prends- le détour de la question

Ou encore : référence plus qu'apparente dans ma réflexion, Walter Benjamin écrivait déjà par fragments, se détachant du fil imposé de la continuité historique du discours pour suivre sous une

⁴ Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante, una novela de aventuras*, Barcelone, Tusquets Editores, 1997, p 22.

forme plus exacte les méandres de la réflexion. Par contre, alors que je crois me défiler, je reviens sur mes pas et boucle.

Ma tâche n'est pas de décrire, mais de faire entendre. (De la difficulté de faire œuvre vient aussi la difficulté d'en parler.) En lisant Arendt, je comprends que pour parler, il ne faut pas nécessairement un objet – et la techno ne serait déjà pas un objet régulier, qui ne se prête pas à la discussion mais à la participation. Comme la réflexion peut s'incorporer en création, alors on peut aussi en parler, où parler devient créer.

Nécessité de l'action

C'est par [la parole et l'action] que les hommes se distinguent au lieu d'être simplement distincts; ce sont les modes sous lesquels les êtres humains apparaissent les uns aux autres, non comme objets physiques, mais en tant qu'hommes. Cette apparence, bien différente de la simple existence corporelle, repose sur l'initiative, mais une initiative dont aucun être humain ne peut s'abstenir s'il veut rester humain. (...) C'est par le verbe et l'acte que nous nous insérons dans le monde humain, et cette insertion est comme une seconde naissance dans laquelle nous confirmons et assumons le fait brut de notre apparition physique originelle. Cette insertion ne nous est pas imposée, comme le travail, par la nécessité, nous n'y sommes pas engagés par l'utilité, comme à l'œuvre. Elle peut être stimulée par la présence des autres dont nous souhaitons peut-être la compagnie, mais elle n'est jamais conditionnée par autrui; son impulsion vient du commencement venu au monde à l'heure de notre naissance et auquel nous répondons en commençant du neuf de notre initiative. Agir, au sens le plus général, signifie prendre une initiative, entreprendre (comme l'indique le grec *archein*, « commencer », « guider », et éventuellement « gouverner »), mettre en mouvement, (ce qui est le sens original du latin *agere*). Parce qu'ils sont *initium*, nouveaux venus et novateurs en vertu de leur naissance, les hommes prennent des initiatives, ils sont portés à l'action.⁵

C'est, jusqu'à présent, la réflexion la plus concrète, marquante et radicalement près des racines que j'aie trouvée concernant l'origine.

L'état des choses : l'approche historique

Beaucoup d'histoire. Toujours des histoires. À la lecture des textes sur la techno / l'électronique, on s'aperçoit que le phénomène est tellement récent que tout le monde cherche absolument un point de

⁵ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, traduit de l'anglais par Georges Fradier, Paris, Calman-Lévy, 1961 et 1983, pp 232-233

départ, pour pouvoir décrire un développement, trouver « la source », de sorte que la techno puisse être d'une façon ou d'un autre saisie, comprise, articulée. Chacun à sa manière, les historiens font des variations. Parmi eux, certains posent des questions - qu'est-ce que cela peut signifier, comment peut-on en parler, quels changements intérieurs se révèlent, etc. notamment : Michel Gaillot, philosophe et critique d'art, dans sa réflexion et ses entretiens avec Michel Maffesoli, sociologue et Jean-Luc Nancy, philosophe; Pierre Lévy dans un chapitre sur le *cyberart*, Jacques Attali avec *Bruits* (bien que son passage sur la techno soit très bref et peu concluant, sa catégorie d'organisation sociale, « composer » fait étrangement écho aux caractères de la techno décrits par tous les autres essayistes), *Pratiques contemporaines, l'art comme expérience*, approche des arts contemporains sous trois angles différents par Paul Ardenne, Pascal Beausse et Laurent Goumarre. En ce qui concerne concrètement la techno, c'est l'ensemble de ces approches qui me lancent sur la trace de l'enregistrement. Du côté « littéraire », vous me trouverez une forte tendance vers les réflexions de Walter Benjamin et de Hannah Arendt en particulier, et une profonde sympathie pour un personnage rythmique complexe (Deleuze et Guattari) et lunatique rencontré dans nouvelles de Clarice Lispector : « La poule et l'œuf ».

Les thèmes : synthèses et œuvre-composer

Synthèses : du synthétiseur émergent des sons « synthétiques ». Notre « plan de fabrication » s'est déplacé de plusieurs strates dans la direction du synthétique, pas nécessairement « loin de la nature » comme une opposition, mais plutôt comme une capacité qui se développe. La totalité de notre réalité ne se trouve pas nécessairement au même degré de synthétique, mais le degré de synthétique atteignable est représentatif de ce que nous sommes. Chaque « époque » (pour autant qu'on puisse déterminer un tel ensemble de choses) se révèle entre autres par ses technologies (« Comme le montre Deleuze, « il est facile de faire correspondre à chaque société des types de machines, non pas que les machines soient déterminantes, mais parce qu'elles expriment les formes sociales capables de leur donner naissance et de s'en servir. »⁶), ses façons de construire et aussi particulièrement de détruire. On peut dire que ce processus d'intégration de produits de synthèse à notre monde et notre vie ne fait que s'accroître, jusqu'à devenir plutôt dominante aujourd'hui. Le matériau comme modalité est d'une importance cruciale pour la compréhension (matérialiste historique) de toute « création culturelle ».

Celle-ci demande de considérer les facteurs temps, espace, matériau, créativité, potentiel, divin...une série de rapports que je ne prétends pas élucider, mais qu'il est important d'observer : cette prise de conscience se fait lentement et travaille d'elle-même à s'approfondir. On ne sait pas quelles révélations se préparent, par contre, la provocation est possible, le déclencheur est là avec sa conscience de déclencheur ; la figure du « dj » - ou mixeur ou toaster ou... On peut provoquer des rencontres, sans pour autant maîtriser tout le cours des événements.

J'ai l'air d'opposer naturel à synthétique, authentique à artificiel (qui tient de l'artifice). Pourtant, l'expérience nous démontre que le synthétique s'intègre de plus en plus à la nature, de même que le recours à l'artifice⁷ se fait de plus en plus naturel... Par exemple, les réflexes humains se rapportent de plus en plus à l'usage d'appareils. Décrocher le téléphone. S'il y a recours à des artifices pour le produire (électronique), le son synthétisé est portant bel et bien un son aux propriétés physiques et même physiologiques au même titre que les sons dits naturels (organiques ou mécaniques). Le synthétiseur et la synthèse sont vecteurs d'hybrides. Tout en étant physique (transmission par ondes sonores), la musique est immatérielle, ou du moins intangible. La synthèse est à la fois un moyen de transformer et un moyen de produire, un point de départ et un point tournant dans un processus. La synthèse des idées, la synthèse du plastique, la synthèse des aliments... alors « naturellement », la synthèse des sons, des images... c'est cette transformation du monde et de notre mode de perception (*sensorium*, dit Benjamin), qui m'intéresse dans cette discussion.

L'œuvre-composer

Et si l'œuvre, dans la mesure où la création opère par synthèses, peut résulter de la synthèse, le type d'œuvre que nous créons change nécessairement en fonction de l'importance que la synthèse, comme le synthétique, sont en train de prendre dans toutes les sphères de notre organisation. L'œuvre-composer diffère de l'« œuvre composée », qui appartient à l'économie de l'imprimé, la logique de la finitude, ou statique. Œuvre-composer est un verbe en même temps qu'un nom ; elle signifie que

⁶ Deleuze, cité par Michel Gaillot, op. cit. p.41.

⁷ Blaise Pascal, « Préface sur le traité du vide », [Document électronique], 1997. Tiré des *Œuvres complètes*, Tome 2. Reproduction de l'édition de Desclée de Brouwer, 1971 : Num. BNF de l'éd. de Paris : INALF, 1961- (Frantext , Q653Reprod. de l'éd. de[S.])Desclée de Brouwer, 1971 Notice n° : FRBNF37282009

<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-89263>

l'œuvre n'existe pas en tant que produit fini mais en tant qu'élaboration (Saïd, *Musical Elaborations*). Elle ne se conclut pas et pourtant elle acquiert une consistance au fil du temps, elle se compose. Encore une fois, « qu'est-ce que l'on crée » et « comment on crée » deviennent une seule et même chose. Œuvre-composer, c'est « être à l'œuvre ».

La force centrifuge

Plusieurs tours de tourniquet dans le temps, ou au terrain de jeux. Depuis l'invention de la roue, il y a eu le lancer du disque, les carrioles, les rouets, la Table Ronde, le moulin-à-vent adversaire de Don Quichotte (pour sa part absolument privé de bon conseil⁸) ; le moulin à eau, les hélices, les vélos, les voitures et les trains, l'imprimerie avec ses presses, les disques (vinyles et laser), les cassettes, les « tables rondes », les tables tournantes, le tour du monde, les satellites... La roue a soutenu longtemps le langage, le discours, la « circulation » (communication), le voyage, et le jeu. Ça continue. Il y a une sorte de propulsion vers l'espace (Arendt, *Condition de l'homme moderne*), un changement de point d'appui – bien que pour continuer à tourner, centrifuge ou centripète, il faut en quelque sorte un « centre », ou bien disons, un axe - un « point tournant » suffit... de point tournant en point tournant, de point d'appui en point d'appui, voilà le genre de réflexion qui a lieu ici, sauf que dans le rapprochement des axes formés par tous les corps et toutes les idées qui se présentent dans un espace chaque fois plus partagé, l'interaction des masses augmente, courbure de l'espace-temps, ce qui favorise le saut d'un disque à l'autre. Vous savez, comme lorsque l'aiguille « déraille », saute sur le disque et reprend un peu plus loin, mais avec l'écart créé par notre écoute qui s'est laissé surprendre par cet intervalle, qui a patiné un instant dans le « vide » sonore et donne à la suite de l'écoute une tonalité différente, comme si dans ce minuscule écart tout avait changé, l'expérience de la discontinuité ayant créé une perspective différente ? Comme ça, de plus en plus vite.

Ce que je fais, c'est bel et bien me servir de la techno comme une figure dont l'économie me permet, à moi, de faire un travail de création. Moi aussi, je suis à l'œuvre.

⁸ Walter Benjamin, « The Storyteller – Reflections on the Works of Nicolai Leskov », *Illuminations, Essays and Reflections*, translated by Harry Zohn, edited and with an Introduction by Hannah Arendt, New York, Schocken Books, 1968, pp.87-88. « The art of storytelling is reaching its end because the epic side of truth, wisdom, is dying out. (...) The novelist has isolated himself (...) Even the first great book of the genre, *Don Quixote*, teaches how the spiritual greatness, the boldness, the helpfulness of one of the noblest of men, Don Quixote, are completely devoid of counsel and do not contain the slightest scintilla of wisdom. »

Introduction : l'enregistrement et la métaphore de l'inscription ou pourquoi la techno

Petites notes sur bruits et interférences

Dans *Bruits, essai sur l'économie politique de la musique*, Jacques Attali nous fait écouter le bruit au sens propre et au sens figuré – onde sonore, mais aussi signal d'agitation, subversion de l'ordre. En observant les formes de régulation et de répression du bruit à travers les « époques » musicales et les systèmes politiques coexistants, il nous montre que l'écoute des manifestations du bruit et de leur répression par l'ordre en place est un sismographe capable de capter les ondes de tout mouvement de transformation – politique, économique, social. Avec l'étude de ces fréquences, Attali construit un jeu d'équilibres entre le présent et le futur, plaçant la musique au creux de cette articulation temporelle. Quand la musique entre en décalage avec les modèles en place – changement de phase – il y a crise dans l'organisation des bruits ; c'est le signe qu'il y a des épuisements et des besoins nouveaux dans la communication⁹, et que l'ordre social va changer. C'est ainsi qu'il la nomme annonciatrice de l'ordre à venir. Il rétablit le lien entre la musique et le réseau social dans lequel elle est produite, ce que la musicologie vient seulement d'admettre (comme le précisent notamment Saïd et McClary)¹⁰. Il a aussi révélé le *pouvoir* de la musique, une force complexe dû au fait que la musique est une voie d'expression où passent des désirs, la destruction et la mort, comme le démontre Peter Sloterdijk dans son analyse de la rencontre entre Ulysse et les sirènes¹¹ – des images, et autres manifestations de l'imaginaire – et un moyen d'articulation de ces désirs; sa force est une force d'impression réciproque, interactive, venant autant des groupes qui la produisent que du réseau dans ou contre lequel elle se développe et qui peut être utilisée, influencée, réprimée, subvertie, autant qu'elle peut elle-même influencer, réprimer, subvertir.

⁹ Pierre Lévy, *Cyberculture, Rapport au Conseil de l'Europe dans le cadre du projet « Nouvelles technologies, coopération culturelle et communication »*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1997.

¹⁰ Edward Saïd, *Musical Elaborations*, New-York, Columbia University Press, 1991 ; Susan McClary, *Afterword* à la version anglaise de *Bruits* de Jacques Attali : *Noise*, traduit par Brian Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985.

¹¹ Peter Sloterdijk, « Le stade des sirènes », *Bulles, Sphères, Microsphérologie. Tome I*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Péd. Paris, Éd. Pauvert, 2002, pp.529-533 « Quelle peur, quelle expérience, quelle imagination sont parvenues à créer chez les narrateurs de mythes grecs l'association d'idées entre le chant et la destruction ? Même si, en considérant les visions d'Homère et leurs sources, on ne peut répondre à ces questions en toute certitude, l'épisode des sirènes, dans l'*Odyssée*, prouve quand même quelque chose : le monde homérique, prépatrilial, a appris à craindre un certain type d'enchantement auditif. (...) [Les sirènes] chantent depuis le lieu de celui qui les écoute. Leur secret est de chanter exactement les chants dans lesquels l'oreille du passant désire se précipiter. Écouter les sirènes signifie par conséquent être entré dans l'espace central d'une tonalité qui nous interpelle intimement et, désormais, vouloir rester dans la source d'émotion de ce son dont on ne peut se passer. »

Selon Attali, le bruit est simulacre de meurtre, il symbolise la violence essentielle ; la musique, mise en ordre du bruit, manifeste et constitue une canalisation de cette violence essentielle, signalant ainsi la possibilité d'un ordre social. L'écoute de ces signaux sonores au cœur de l'organisme social, économique, politique, religieux, culturel (comme si ces catégories étaient réellement détachées), est donc un moyen d'appréhender un futur, parce que c'est ce qui se trame au présent : ce qui « arrive » (ce qui est là et ce qui vient vers nous); au lieu d'être deux temps distants, présent et futur sont en contact continuellement. Notre façon d'interagir avec l'élément « bruit » de la vie serait le lien qui articule le présent et l'avenir ?

Ces questions et ce mouvement sont inscrits dans la musique parce qu'elle est un milieu subtil, immatériel, capable de capter « à distance » des vibrations, ce qui dans le voyage des ondes sonores se traduit également par « à l'avance » (« Les chanteuses fatales composent leurs chants dans l'ouïe de l'auditeur – elles chantent à travers la gorge de l'autre. Leur musique (...) met en œuvre sans scrupule, et avec une grande précision, les attitudes sonores qui font que le sujet écoutant se déverrouille lui-même et se dirige vers l'avant. »¹²). C'est-à-dire, avant que la source du bruit ne se manifeste « ici » par une modification d'ordre « concret » (par exemple, un impact sur l'organisation politique ou économique où, par exemple, on passe d'une société industrielle à une société de travailleurs autonomes), la musique, milieu immatériel, est déjà en résonance avec cette source, sa surface est déjà ridée par les ondes de choc qui se propagent et c'est ce phénomène de *retombée* qui s'offre à l'écoute, *chambre d'écho* (Sarduy) :

«La retombée» : causalité a-chronique,
 isomorphie non-contiguë,
 ou conséquence d'une chose qui ne s'est pas
 encore produite,
 ressemblance avec quelque chose qui pour
 le moment n'existe pas.¹³

Ici la distinction entre ce qui existe et ce qui ne s'est pas encore produit ne peut être réduite à « présent » et « futur ». Ce qu'illustre Sarduy est ce lien subtil entre maintenant et un autre maintenant

¹² P. Sloterdijk, op. cit., p. 534.

dont le « pré-écho » signale la présence à venir comme le creux de la vague – avant qu'on n'ait pu réagir la vague est déjà sur nous : elle était donc déjà là, quelque part dans le processus ? Ou, comme l'explique Sloterdijk dans « Le stade des sirènes », en référence à ce chant de l'*Odyssee*, le chant est en quelque sorte vecteur du sujet (et de sa mort) : « La récitation des sirènes pénètre l'auditeur à la fois immobilisé et alerte, comme un éloge venu de l'Au-delà. Le percevoir, c'est reconnaître que l'on a atteint l'objectif de son existence et que le devenir-chant est accompli. »¹⁴ Du moment qu'une chose se présente sous forme d'« à-venir », même d'une idée seulement, ou encore d'une invisible, intangible intuition, elle existe déjà quelque part et c'est l'écho inversé de cette source qui nous parvient à l'écoute. Comment procédaient les oracles ? Quelles formes de médiation et d'inscription leur permettaient de manifester au monde leur relation avec le divin ? (Ce n'est pas l'avenir comme futur qui nous intéresse, mais cette transmission de formes dans la non-contiguïté, l'a-chronicité dans ce qui advient ; l'imprévisible prévisible qui se déclenche ici et maintenant). (Autrement dit la chambre d'écho n'a pas la fantaisie de faciliter l'Histoire en rapportant l'écho du futur. *Faire entendre*, cela promet déjà assez d'histoires.)

Cette propriété sensible, physique et intuitive de la musique est le départ de ma réflexion sur la techno, dont l'émergence (il y a quelques années) peut nous mener à d'intéressantes questions sur notre organisation actuelle, ce que nous créons et ce que nous sommes. Nous partons de la musique pour nous engager dans une réflexion qui ne sera pas littéralement sur la musique techno. Précisément, la réflexion va porter sur l'organisation que la musique donne à entendre.

Autres notes sur bruits et interférences et pourquoi la techno

« Sacrifier », « représenter », « répéter » et maintenant, ou bientôt : « composer »¹⁵. Est-ce qu'on peut vraiment définir et distinguer des réseaux aussi clairement que le fait Attali ? En « historien », il travaille de façon rétrospective, retraçant les passages d'un ordre à l'autre et montrant que les signes du changement « étaient déjà perceptibles » dans le domaine musical, avant tout autre domaine (mais nous ne les percevons qu'en rétrospective, tel est le piège). Dans le cours du temps, il n'y a pas de cause à

¹³ Severo Sarduy, *Barroco*, traduit de l'espagnol par Jacques Henric et l'auteur, Éditions du Seuil, Paris, 1975, exergue.

¹⁴ P. Sloterdijk, op. cit., p. 544.

¹⁵ Attali décrit ces réseaux dans *Bruits, essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, Fayard, 2001.

effet et, comme le démontre Einstein, le temps est relatif¹⁶ - c'est ce qui défigure le principe analytique du projet d'Attali et, en même temps, c'est cette ambiguïté qui soutient et que démontre sa réflexion.

À l'écoute des bruits, on aurait compris ce qui allait se passer... Comment expliquer ce qu'est réellement une transition ? peut-on saisir un changement autrement qu'en termes de « avant – après », sans céder au tumulte présent entre les deux ? Dans le système d'Attali, deux pôles se partagent une sorte de masse critique : entre pouvoir et ordre / subversion et désordre, un *shift* vecteur de transformation, de notre rapport au monde. « Lois » humaines, conditions de possibilité caractéristiques d'une société : gérer le bruit pour prévenir le retour de la violence essentielle. Avec la peur comme principal régulateur, l'attrait en est la certitude d'une réorganisation imminente. Stratégie de survie, ce principe semble une modulation de la *peur* plutôt que de la violence elle-même. Selon ce modèle, la musique est à la fois « en décalage » avec « son temps » puisque annonciatrice, et en parfait état de « conduction » avec le présent puisqu'elle peut manifester à la fois l'harmonie et le bruit, l'ordre et sa subversion. Matériau conducteur, vecteur d'une force qu'on ne peut enregistrer ? C'est pour ça qu'il y a rupture, c'est pour cela qu'il y a entre les choses des liens qu'on peut à peine décrire d'après leur fonctionnement, juxtaposition inexplicable, et qu'on ne perçoit vraiment que par leur résultante, le *mix*. C'est pour ça qu'il y a le rythme : ce que décrit Attali avec ses réseaux, c'est le rythme¹⁷, un rythme du monde.

Attali propose de se mettre à l'écoute dès aujourd'hui pour entrer dans le jeu de ces résonances et interférences, jouer le jeu à partir d'un présent annonciateur. Mais est-ce que l'appareil fonctionne toujours de la même façon ? (Ces changements se développent avec des nouveautés technologiques, avec leurs possibilités et contraintes déterminantes.) Dans ce jeu sur le passé et l'avenir apparaît encore cette curieuse préoccupation que nous avons de faire l'Histoire d'une part, toujours en interprétation rétrospective, à rebours, et d'autre part cette fascination pour l'avenir. Quelque part le présent nous

¹⁶ Voir en annexe « La relativité générale ».

¹⁷ Benveniste, « La notion de « rythme » dans son expression linguistique », *Problèmes de linguistique générale*, v 2, Paris, Gallimard, 1974.

échappe ? d'où, chez certains artistes, la prise d' « une position soucieuse d'indexer la réalité à sa mesure, accompagnement du monde réel selon son rythme, porté par l'obstination d'*être en phase*. »¹⁸

Pourquoi la techno 2 : la musique, inscription immatérielle

Inscription, écriture. Inscription, matérialisation, matériau.

L'écriture touche beaucoup plus que la littérature, l'imprimerie et les livres, elle est en fait une forme d'*inscription*. Inscription de quoi ?

Transformation d'immatériel en signes tangibles, capture de « subtil », « volatil » (air ? lumière ? son ? idée ?), à sertir dans une coquille de terre. Pour la garder avec nous, la veiller, la conserver tout près.

À la dérive de l'écriture, l'imprimé signale une modalité d'organisation.

L'écriture est une forme d'inscription qui s'est développée jusqu'à prendre la forme de l'imprimé. Imprimer, ce n'est pas écrire. L'écriture est en fait une forme d'inscription, c'est une action, ce que n'est pas l'imprimé, utilisation d'une technologie pour multiplier et diffuser ces inscriptions. Ensemble, subtilement d'abord l'écrit, puis concrètement l'imprimé, ont créé un cadre de pensée qui agit sur toute une production culturelle et un mode de communication. Elles ont participé à la mise en place d'un dispositif, l'économie du savoir et de la vie qui s'est mis en place suite à l'invention de l'imprimerie (donc liée à des appareils techniques propres à notre époque et au siècle qui vient de se terminer), qui inclut une conception de l'histoire et de la transmission de la connaissance et ainsi des rapports sociaux. L'imprimé (15^e siècle), forme d'enregistrement, et l'enregistrement audio et visuel (fin 19^e siècle), procédés parents et réciproques, se côtoient en ce moment dans une importante transition.

La coquille a changé de texture, mais elle abrite toujours le même mystère, celui de l'oeuf et la poule, et c'est un mystère assez vital. Qui vient en premier, l'art, ou la technique ? Il y a une substance que nous cherchons à incorporer. Divinité ?

¹⁸ Paul Ardenne, « Expérimenter le réel, art et réalité à la fin du XX^e siècle », *Pratiques contemporaines, l'art comme expérience*, Paris, Éditions Dis Voir, 1999, p.11.

Pourquoi la techno 3
L'imprimerie, l'enregistrement

L'imprimerie permettant de « fixer » des récits (jusque-là soumis à la malléable parole qui s'envole ou aux aléas du manuscrit pratiquement unique), plus nombreux et en plusieurs copies, et ainsi de les rendre plus « visibles » par rapport à d'autres récits non « enregistrés », en leur donnant le caractère de la *trace* : une fois fixé sur un support, on peut exposer, figer, contenir, posséder un savoir. Alors, s'instaure la possibilité de transmettre le savoir – ou de le retenir – et de le diffuser à une échelle dépassant complètement le mode de transmission oral ou celui à partir d'une seule copie manuscrite. Instrument de législation, pouvoir, domination, et véhicule potentiel à la fois de subversion et de liberté.

Et soudain, au XXe siècle, voilà que des potentiels d'enregistrement et de diffusion semblables, non du tout équivalents, mais d'une puissance tout aussi déstabilisante, se dévoilent dans deux autres domaines des sens : l'image et le son. L'avènement du cinématographe, puis de la télévision et de la vidéo, suivies de la numérisation des images, moyens d'enregistrement et / ou de création d'images, ainsi que de leur diffusion. Du côté du son, l'apparition du phonographe avec ses disques, la radio, puis les magnétophones avec les cassettes, les lecteurs au laser avec les disques compacts, avec tout l'appareillage technique d'enregistrement et de diffusion soit les studios d'enregistrement, jusqu'à la numérisation des sons, auxquels s'ajoutent les révolutions spécifiques au domaine de la musique, puis les diverses machines de traitement du son qui aboutissent au principe du synthétiseur et de l'échantillonneur. Enfin, l'accessibilité non seulement des produits de l'enregistrement / diffusion, mais celle des appareils qui en permettent la création, voilà une véritable révolution des modalités de perception et de compréhension des signaux de la vie et de l'organisation sensorielle, sociale, économique, politique même, survenue en l'espace d'un peu plus d'un siècle (seulement)...

Alors, je veux bien préciser la raison d'une incursion dans la musique techno pour cette réflexion sur les changements paradigmatiques de l'organisation du savoir à l'époque de la mondialisation.

Pourquoi la techno 4

La technologie de l'inscription

La techno nous intéresse parce qu'il y a de nouvelles modalités, donc de nouvelles possibilités, d'autres lectures pour penser ce qui se faisait avant et ce qui se fait maintenant. Il ne s'agit pas d'une mise en parallèle entre la musique et la littérature, pas plus que d'une étude sur la musique techno. Le thème n'est ni littérature, ni musique, mais une réflexion sur leurs supports matériels, sur des systèmes différents d'inscription et d'organisation du savoir. Je vais considérer l'émergence de la musique techno comme une manifestation de ce qui se produit dans l'organisation de la pensée créative et de la production du savoir.

Non, pas une nouvelle idéologie, mais plutôt une re-formulation de la communication, des rapports sociaux et du lien culturel, une nouvelle économie, observable sous un angle bien précis : l'actualité de l'inscription à travers l'enregistrement. Cette perspective va mettre en évidence que les transformations paradigmatiques de notre (nos) organisation(s) peuvent être posées dans d'autres domaines de la production culturelle, justement celles qui ne passent pas par l'écriture, ou plutôt, qui ne fonctionnent pas dans le *dispositif* de l'*imprimé*. La musique techno est ainsi une figure, mais une autre figure, qui permet de poser la question : comment penser la production culturelle aujourd'hui ?

Pourquoi la techno 5

Il existe un contraste étonnant entre la vision de Michel Gaillot et celle d'Attali qui, pour s'être intéressé aux signaux musicaux et à leurs échos, écarte pourtant la techno de manière expéditive, ne lui accordant pas la moindre présence ou valeur d'actualité. Alors qu'Attali la range dans le réseau de la répétition comme qui veut clore un dossier, Gaillot, dans *Sens Multiple, la techno, un laboratoire artistique et politique du présent* en fait au contraire, comme manifestation toute synchronique de la même transition dont parle Attali, un nouvel espace de réflexion sur le lien entre art et politique, synonymes d'organisation. En distinguant la techno dans ce contexte par la nouveauté de ses paradigmes, il propose une réflexion sur les idéologies qui ont fondé notre organisation du savoir et leur effritement aujourd'hui, et y distingue un mode d'organisation qui est propre à l'époque actuelle : nécessité du rituel et de la dimension festive pour la vitalité humaine et la gestion de ses réalités,

recherche du plaisir, du partage et du don comme forme d'expression et ensemble de motifs à l'action, dans le démantèlement officiel de l'unicité des figures porteuses de sens.

De son côté Pierre Lévy, dans un chapitre de *Cyberculture* sur le *cyberart*, où il décrit ce nouveau type d'œuvre, offre sur la techno une perspective catégorique avec définitions, mais une approche flexible tout de même qui, sans annihiler, fait constat de glissements de paramètres qui révèlent et permettent une nouvelle manière de « tisser le lien culturel ». (« La musique techno a inventé une nouvelle modalité de la tradition, c'est-à-dire une façon originale de tisser le lien culturel. »¹⁹).

Ces trois sources avec leurs contradictions, leurs convergences et surtout leur questionnement, sont des points de repère qui tout en indiquant des directions différentes, doivent coexister comme tant d'autres décalages, ajoutant à la perplexité, donnant à la réflexion un peu d'obscurité bruyante nécessaire pour aiguïser l'écoute et la curiosité. Sans doute, mon travail témoignera lui aussi d'un nombre de coexistences contradictoires, éléments rapprochés bien qu'apparemment distants (ou non), mais en tout cas mis côte à côte parce qu'il en est ainsi maintenant, depuis qu'à travers le temps concassé mais en pleine dilatation, certainement les Histoires et les géographies se sont démenties publiquement et qu'il faut repasser le peigne parmi les nœuds, avec rigueur et dignité, mais si possible, en y perdant son sérieux ?

Notez bien vous aussi que ma réflexion est une série d'agencements, de questions qui sans doute à l'écrit se suivent, mais en réalité s'entrecroisent et s'ouvrent comme des battants de porte, sans conclusion définitive. Je n'y mets pas la prétention de vous mener quelque part, ni de résoudre les questions, vous êtes prévenus. Il y aura un parcours et, sans arriver jamais il se trouve que la route va se déployer. S'y rencontrent des questions de longue date (alors restées sans réponse) et des réflexions personnelles, inspirés de textes et de paroles envolées, de bribes de nouvelles et d'interprétations, et d'échos sans doute évidents de lectures ou de discours qui, dans le flux incessant, n'ont pas laissé leur identité dans ma mémoire mais des traces, si bien qu'ils font partie maintenant de mon répertoire, imprégnant mes pensées sans que je puisse m'en défendre ni les considérer tout à fait comme des

¹⁹ P. Lévy, *Cyberculture*, op. cit., p 169.

sources de marque déposée, parce qu'ils circulent maintenant un peu librement et, soumis aux effets de la répétition et du mixage, ils commencent à s'intégrer au tissu de ce que tout le monde peut penser par soi-même grâce à l'air du temps qui les transporte (ou bien, après par exemple que les droits d'auteurs soient périmés). Ce mécanisme est à la fois une stratégie et une conséquence naturelle de la mondialisation.

Déplacement. Lors du déménagement, vous avez empilé les boîtes dans un ordre précis pour les emporter avec vous. Réorganisation. Au moment d'emménager quelque part il faudra les ouvrir pour en sortir tous les objets. Savons-nous réellement ce qui se produit dans l'intervalle où nous sortons de leurs boîtes les objets à disposer dans ce nouvel espace ? (une étrange chimie entre les objets et ce lieu). Il y a un effet Pandore. Même avec un projet de rangement précis et consciencieusement étudié, vous ne pourrez pas recréer l'espace quitté, pas plus que le projet ne pourra s'inscrire en-dehors du jeu des différentes contraintes et possibilités surgissant de cet espace nouveau. Cela dit, peut-être qu'un tel espace à investir ne se présentera jamais et qu'il faudra continuer le voyage, sans jamais s'installer et alors, qui sait ce qu'il adviendra des boîtes au cours du périple ? Certaines iront s'égarer au hasard, d'autres vont se trouer, s'évider en partie, s'imprégnant de l'air, de la terre, des mots et du paysage, faisant place à d'autres objets cueillis au passage, transmis de main en main, captant une certaine énergie qui s'intégrera au voyage, etc. Cela, à cause de la chimie entre les boîtes, le voyage, le cours du temps et notre propre vie. Boîtes et bagages n'auront plus le même sens, ni dedans, ni dehors, ni pour nous, ni pour les autres, ni plus jamais comme avant. Et au fait, que transportons-nous dans ces boîtes ? Propriété, un certain savoir, appartenance... Les notions de chez-soi, de lieu et de territoire, se métamorphosent. De plus si le nomade devient « l'archétype humain du siècle prochain »²⁰ comme le prédit Attali, il faut apprendre à vivre le déplacement, condition de plus en plus essentielle à la réalité humaine. « Tout nomade devra être léger, libre, hospitalier, vigilant, connecté et fraternel. »²¹ Couper les amarres pour se familiariser avec une forme de société dont les valeurs apparaissent déjà dans la techno.

²⁰ Jacques Attali, *Dictionnaire du XXIe siècle*, Édition révisée et augmentée, Paris, Fayard, 1998, p. 243.

²¹ Ibid., p. 244.

C'est le contraire de, mais de plus en plus comme, l'existence du mouton dans la caisse dessinée par l'aviateur dans le désert.

D'un extrême à l'autre, le « matériau » avec et pour lequel je compose met en évidence la nature hétérogène, hybride, déhiérarchisée, mais si possible cohérente, de ma démarche, « à l'image », « écho » et articulation du phénomène que je décris. Le discours que je tiens ici est bien une réflexion, donc un processus et par là d'avance, comme le signale Gaillot de sa propre démarche, il est incomplet. Par associations d'idées, je fais une lecture personnelle des éléments que j'ai trouvés sur ma route, à ma hauteur de nez mais avec l'imagination qui me permet d'habiter d'autres espaces simultanément – de coexister. L'ampleur, l'ouverture, les répercussions de cette réflexion dépendent donc aussi de votre lecture et participation. Les questions que vous vous posez, les désaccords que vous éprouverez, tout cela fait partie d'une démarche qui nous concerne ici et maintenant. Ce processus déclenchera inévitablement d'autres processus, en passant par mille chemins qui sont vos pensées, leur transmission, votre propre réflexion. Et ainsi de suite. Bouteille à la mer (promesse de conflit).

Bouteille à la mer

Voyez un peu l'étiquette :

« ... à partir des caractéristiques propres à ce mouvement actuel de la culture populaire (prédominance du corps et en général du festif, substitution de la logique de la participation à celle de la représentation, élargissement de l'expérience esthétique à une expérience politique, mise en question de l'art, de l'œuvre, de l'artiste, du spectacle et de la scène), nous tenterons d'interroger l'art contemporain afin de voir de quelle manière ces bouleversements le poussent également à se rejouer autrement, selon une altérité qui le ferait sortir de son « autonomie » sans pour autant le reconduire à quelque fonction de « service ». C'est ainsi que la techno sera peut-être à même de nous éclairer, de nous guider dans notre approche des formes artistiques contemporaines, non pas certainement pour enfermer celles-ci dans une définition arrêtée qui aurait la prétention d'en dire l'essence, mais plus modestement pour faire surgir d'elles toute une série de questions susceptibles d'en révéler les tendances, les préoccupations et les exigences. Ceci dit, nous espérons que l'aspect plus prospectif que synthétique de cet ouvrage, ainsi que toutes ses imprécisions, et insuffisances liées à la fois aux multiples champs

d'investigation qu'il traverse, et à ce « présent » qui ne cesse de « nous » arriver, ne nuiront pas à la vue d'ensemble que nous avons toujours tenté de privilégier. »²²

Par sa forme même, la démarche de Gaillot prend part au mouvement : certainement processus en cours d'élaboration. En effet, je vais citer souvent comme j'ai cité ici, en *incorporant* – parfois sans explication et même, seulement pour la sonorité – c'est ma participation et ma contribution. Sans pouvoir établir d'avance si oui ou non ce chemin mène à Rome. Depuis un certain temps, certaines routes ne mènent plus à Rome.

Mais au fait, pourquoi la techno ?

Introduire la techno sur le terrain de la réflexion alors qu'elle-même ne s'appuie pas sur un discours de revendication ou autre, pouvait déjà poser problème, celui où en appliquant à un phénomène nouveau les outils anciens, on ne fait rien avancer - (du moins, essayons de nous trouver du côté « Des seuls chercheurs qui travaillent : les indisciplinés. Ceux qui refusent de ne chercher qu'avec des outils donnés à l'avance des réponses à des questions neuves. »²³). Il y avait aussi possibilité de s'égarer. Il fallait une stratégie. J'ai fini par choisir deux thèmes qui concernent la techno et que l'on peut discuter sans jamais se départir de la situation environnante, donc parler de techno sans parler seulement de techno comme on le fait parfois avec les objets qui ont une science autour. À partir du synthétiseur, je discute la notion de *synthèses* et ses implications. Œuvre-composer, le nom-action qui en découle, s'imbrique dans cette réflexion. Ce sont, excusez l'exemple, mes platines. On passera souvent d'une chose à l'autre mais, toujours, il y a l'une des deux plaques qui tourne et qui soutient la réflexion, alors vous ne pouvez pas vous perdre, si toutefois vous abandonnez l'idée livresque d'un mémoire. Car la mémoire est aussi comme ce reflux adopté par le jeu transitoire des disques, à la fois cohérente et imprévisible et créatrice.

Ne croyez pas que le chiffre deux soit là pour recréer une dualité, éternel bipolaire qui entrave lorsqu'on parle du reflux. Lorsque je vois le DJ, je sais qu'il y a deux plaques mais, à l'écoute de la musique, l'une c'est l'autre, et l'autre, c'est la même. Aucune distinction n'est nécessaire, il n'y a pas

²² M. Gaillot, op. cit. pp.13-14.

²³ Attali, *Bruits, essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1^{ère} édition, 1977, p 266.

de parti pris dans le passage des disques. L'alternance, le duel, la polarité, ne se font jamais sentir : Deux n'est qu'un stratagème, les deux plaques sont là en tant que le minimum requis pour permettre de changer de disque sans cassure, c'est tout. Avec deux, la transition est assurée, la transition n'a pas besoin de plus. Deux n'est pas une figure, c'est une simple modalité, d'autant plus qu'un des deux pôles fuit toujours, comme dans l'ellipse (œuvre vers composer). De même, dans mon travail, deux thèmes ne sont qu'une stratégie pour permettre de parler sans anéantir (je l'espère). Il fallait choisir : comment parler de la techno sans la disséquer, sans en faire une description exhaustive, ni une catégorie, sans la réduire à un système, sans prétendre la décrire sous toutes ses coutures, ni l'englober, l'intégrer, l'engloutir, etc. ? Deux peut être une stratégie pour rallier la techno au langage, constituant deux noyaux auxquels le raisonnement peut se référer plutôt qu'une longue fuite syncrétique; deux aussi par simple formalité : deux échantillons illustrant le pouvoir infini de développement de la réflexion puisque de toutes façons il fallait laisser le processus en plein cours, vu l'ampleur qu'un seul thème peut dévoiler. (Parfois les portes s'ouvrent et on ne passe pas de l'autre côté dans le texte, mais toujours vous pouvez en prendre la route, sans rendre de comptes à personne).

De même il y a une apparente dualité entre vous et moi, apparemment selon si vous êtes en accord ou en désaccord avec ce que je dis, etc., mais ce qui importe réellement, c'est tout ce qui dépasse l'accord et le désaccord, toutes les nuances, par exemple les idées suscitées au cours de la lecture (invisible contact synoptique qui a certainement un bruit propre, « clic », ou « chip », ou « pop » selon l'imaginaire). Combien de domaines sont intervenus et de champs croisés pendant que chacun passe d'une idée à une autre ? Pendant que j'écris ce texte, je pense à ce texte et j'intègre à ce texte une partie de mes pensées, mais une partie de mon esprit est ailleurs, vous n'en saurez rien. En même temps que vous lisez, à un tout autre moment, une partie du moment où j'écris coïncide avec le moment où vous lisez, et avec les autres pensées qui vous occupent; en même temps, des voitures passent sur l'autoroute, filmées la nuit comme des éclairs rouges, jaunes et verts, des trains passent à grands bruits sur les rails, passent sous les ponts, des avions décollent de la piste pendant que le pilote se rappelle un détail de la conversation d'hier soir, d'autres avions survolent la terre et d'autres la mer à diverses altitudes pendant que, à l'école primaire du quartier dans le même pays, un prof est en retard ce qui évite à l'élève – en retard pour avoir rêvassé le matin, mais par hasard moins en retard que lui – de

recevoir une punition, et une opération réussit, un patient est sauvé de justesse, pendant que quelqu'un à tout hasard écrit une lettre à une amie d'enfance, et qu'un enfant est né et c'était une fille, il fallait lui trouver un prénom, et ainsi de suite. Tout cela dans une même fraction de laps de temps. Mais cette énumération serait absurde et complaisante si elle se voulait descriptive, exhaustive et exacte. Il n'y a rien de plus absurde, et en même temps rien de plus étonnant et fascinant que d'imaginer une simultanéité, prise de conscience que le sens est divergeant, séduisant dans l'infinité des possibles associations, pour conduire à n'importe quelle occurrence autre et différente et inventée ou réellement arrivée. Il n'y a aucun doute que des événements se trouvent en état de simultanéité vertigineuse et toute relative, ce qui rend impossible d'en faire le compte-rendu. Pourquoi en faire le compte-rendu ? Histoire + synthèse. La mondialisation, c'est la conscience de cette simultanéité complexe avec une immédiateté et une proximité nouvelles. Ce qu'implique l'économie de la techno, c'est d'agir avec cette conscience à tout moment et de travailler ces milliers de champs, (*to spin them*); activation, libération d'énergie qui déclenche un mouvement de plus en plus dense, intense et rapide et aussi léger à la fois qu'un déclic, ce qui ne va pas forcément vers l'encombrement (comme c'est le cas avec les objets comme l'explique Attali grâce au réseau de la répétition où la capacité de stockage matériel est dépassée, ce qui amène un changement de réseau), puisque le mouvement d'activation en soi n'a pas de « substance », c'est une articulation immatérielle, et il ne laisse pas de résidu... il déclenche, et s'évapore dans l'instant. Ils se succèdent et se superposent par milliards.

Il y a une grande liberté dans le fait de pouvoir associer synthèses, œuvres et composer. C'est aussi la libération des objets et de la consommation comme modalité d'interaction avec le monde. Une alternative : participer ? C'est la possibilité de faire quelque chose de valeur sans argent, qui procure une satisfaction sans nécessairement laisser d'objets matériels (ni de déchets) – que des traces –, qui nous révèle, nous relie aux autres, à d'autres choses, par exemple, pouvoir se maintenir dans une dimension non-monnayable, non-consommable, non « archivable », fugitive, altérable mais indestructible, dont la valeur ne se mesure pas en argent et qui ne peut être acquise par ce moyen.

Avoir conscience, ce n'est pas tout savoir, et ce n'est pas maîtriser (c'est seulement au fond, au moment de l'action (ici et maintenant), qu'on peut être maître de quelque chose, provisoirement).

Avoir conscience, c'est en plus grande partie imaginer. C'est garder ouverte dans l'esprit une porte d'entrée et de sortie, la conscience qu'il peut à tout moment y avoir quelque chose d'autre, précisément qu'on ne sait pas, qu'on ne connaît pas, et qu'on ne saura peut-être jamais, qui n'entrera jamais dans notre champ d'action. Mais la conscience de ce qu'on ne sait pas et qu'on n'essaiera pas de s'approprier influe sur l'instant que l'on crée sans - donc avec - ce savoir. Une dynamique secrète agit entre ce que je sais et ce que j'ignore ; du seul fait que je me reconnais dans ma finitude, je suis en même temps ailleurs, et alors je ne suis plus totalement « définie » dans cette finitude. C'est ce qui me permet d'improviser.

Pour cela, il faut pouvoir changer de point d'appui. Dans la transition entre deux fragments, deux CD en train de se succéder, où se trouve le point d'appui ? Sur l'entre-deux, *intermezzo*²⁴, le plus instable et altérable et riche des moments parce que ce qui est le plus potentiel, c'est ce qui n'est pas encore *inscrit*. De là vient sans doute la fascination pour le futur, l'à-venir, tout ce qui n'est pas inscrit.

Après ces deux métadiscours prédiscursifs, tout ce que je peux dire c'est que c'est que c'est déjà commencé.

²⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « De la Ritournelle », Mille Plateaux, Paris, Éditions de Minuit, 1980, pp. 405-406.

Première partie : synthèses

Synthèses pour composer

À partir du synthétiseur, qui évoque et invoque un nouveau traitement du son, de l'enregistrement, de la matérialité et du monde, on peut se demander : quel est le procédé de la synthèse, qu'est-ce qui s'y passe, qu'est-ce qui s'y produit ?

Ce qui suit prétend, (non sans la prétention nécessaire qui va de soi nécessairement), traverser le spectre de la synthèse : la synthèse comme abstraction (résumé par exemple); la synthèse comme modalité de création - synthèse des sons ; la synthèse comme ce qui permet de saisir - pensée convergente ; la synthèse comme hybride - conjonction du mix.

Par là, j'en arriverai à prétendre que la synthèse est l'action entendue sous « composer », nom du réseau d'organisation sociale qui s'amorce selon Attali, *Bruits, essai sur l'économie politique de la musique*. Synthétiser un matériau avec lequel on compose ; provoquer des synthèses, des réactions ; déclencher des processus sur lesquels on n'a pas le contrôle, qu'on ne peut pas entièrement prévoir. La différence d'avec certains systèmes précédents est qu'avec la synthèse, il n'y aura pas de composition désignant une pièce, un morceau de musique, mais seulement le processus de la composition, « composer », « mix session » ; de la même façon qu'il n'y aura pas de produit final, mais un processus de production de synthèses qui ne peut être achevé, étant imprévisible, incontrôlable, réactif et propagateur. La synthèse n'aura pas le sens ni le pouvoir d'une conclusion, mais le potentiel de déclencher un processus : action, réaction, ou réactivation, bouillonnement, elle fait monter des bulles à la surface, qui altèrent et manifestent et provoquent des phénomènes. Il y a bien sûr un jeu de mots sur « synthèse », mais ce jeu n'est pas en surface, il permet de décrire un véritable champ d'action. La synthèse fonde l'Histoire, mais elle est aussi à la source de remous et courants qui n'ont rien à voir avec une seule histoire, et aujourd'hui ces valeurs ressurgissent, les bulles remontent et beaucoup de substances se libèrent.

Ces variations sur *synthèses* m'aident à observer les « constructions de l'esprit » et la façon dont peuvent s'articuler ou se désarticuler les transformations que nous vivons dans notre relation au savoir,

à l'autorité, à la liberté, à la responsabilité, à la création, l'identité, notre perception du temps et de l'espace, à notre réalité.

L('a(l)chimie du son – le synthétiseur

Fibres synthétiques. Produits chimiques. Synthèse des aliments. Ce n'est pas une coïncidence qu'on en arrive à la synthèse des sons et des images.

« La synthèse des sons » par des machines. On a toujours eu la possibilité de produire des sons, de produire des bruits « naturellement », articulés ou non, cela va de soi, tous nos mouvements déclenchent des vibrations sonores entre autres, et le bruit fait partie de nos activités humaines. Faire du bruit est même essentiel à une vie psychique normale, cela permet d'extérioriser l'indicible (deuil, douleur, etc.). C'est un moyen de communiquer avec notre environnement, et aussi un mode d'auto-perception de notre existence. Quelque chose de l'être humain et de l'univers, « physique » autant que « mental », est transporté par le son de façon unique. Le son est vecteur d'un type de relation particulier entre les choses, les êtres, etc. On a justement éprouvé le besoin d'exprimer des fréquences qui ne sont pas celles de notre voix, on a fabriqué des instruments de *musique*, capables de générer des fréquences différentes de celles dont le corps humain est capable (même si le corps est impliqué dans leur production puisqu'il les déclenche) ; les instruments à percussion, à cordes et à vent... et puis bien sûr, il y a toujours eu la voix et le pouvoir du chant – si cet instrument est organiquement humain, il faut dire qu'il participe depuis la nuit des temps aux rituels de mise en relation avec le divin. Le son est physique et voyage physiquement sur le mode de l'onde, mais par lui voyagent aussi des fréquences non matérielles, qui n'appartiennent pas à ce que l'on désigne par concret ou « monde réel ». Par exemple, la douleur : est-ce que la douleur est matérielle ? Je réfléchis et je trouve pour réponse oui et non. La relation entre les deux (oui et non), dans l'expression de ce quelque chose de physique et immatériel, me fait réfléchir sur la nature du son, et peut-être plus précisément sur la nature de son « utilisation » (pour ainsi dire, comme si l'humain devait toujours être à la source, *auteur*, alors que peut-être, certains sons ne font que le traverser, se propager à travers lui).

Il y a un parallèle entre le produit de la science dans le domaine par exemple des aliments, ou bien des matériaux de fabrication, et le produit des « nouveaux » instruments de musique : le procédé de synthèse, le passage en quelque sorte de l'organique à l'inorganique. Ce que l'on peut trouver dans la nature d'abord, on a essayé de le produire de manière « artificielle » dans des laboratoires, donc pas dans l'ordre naturel des choses, ou pas au *rythme* naturel de leur occurrence dans la nature. Ensuite on a trouvé le moyen de concrétiser par synthèse artificielle des produits de notre imagination : des choses que l'on ne retrouve *pas* dans la nature (sauf si on considère l'imagination comme partie de la nature, ce qui est tout aussi valable). Avec toutes les forces mutagènes que cela dévoile, cela est inquiétant : on déclenche des processus dont on ne connaît ni l'ampleur ni les effets, du fait que l'on croit produire des synthèses isolées, alors qu'en réalité, une fois déclenché dans le monde un produit de synthèse se trouve nécessairement et automatiquement en rapport avec toutes les autres substances existantes dans l'environnement. On déclenche donc des processus sur lesquels on n'a pas le « contrôle », pas de savoir prévisible. Il se déclenche un incroyable pouvoir de mutation à petite et à grande échelle.

C'est la même chose dans le domaine du son et de la musique. Je me prends à imaginer ce qui se passe lorsqu'on provoque des sons qui ne sont pas créés par la médiation du corps humain, qui sont « synthétisés », par exemple électroniques : imaginez-vous qu'il pourrait y avoir des effets secondaires? Imaginez-vous tout ce qui peut se déclencher par la suite ? ou plutôt, *ce qui est en train de se produire*, soit la transformation de notre mode de perception en fonction directement de ces nouveaux modes de production.

Maintenant, on utilise des procédés « chimiques » pour créer des sons : on les « synthétise ». Avez-vous déjà pensé à ce que la notion de synthèse comporte d'organique ? chimie organique, moléculaire... Puis inorganique ou minérale. Puis, chimie bio-inorganique : « *La chimie bio-inorganique s'occupe en grande partie de la biochimie des complexes organo-métalliques.* »²⁵ Organométallique fait penser aux combinaisons entre le corps humain et les machines, bien que de plus en plus elles soient faites de matières synthétiques telles les polymères et les fibres de verre. D'ailleurs, ce

²⁵ « Ces bio-complexes organométalliques sont essentiellement les métalloporphyrines qui interviennent dans des structures comme l'hémoglobine ou la chlorophylle mais aussi les enzymes »²⁵ (Grand dictionnaire terminologique, www.granddictionnaire.com)

n'est pas un hasard que le mot « machine » semble s'effacer en faveur de « appareil »²⁶, qui nous rappelle le vêtement : « appareil » que l'on peut « revêtir », alors « incorporer »... « *le secours de l'artifice* »²⁷ réflexe humain caractéristique qui contribue à le différencier de l'animal... Il suffit de penser à toutes les pratiques qui permettent aujourd'hui d'intégrer au corps humain des composantes synthétiques, toutes sortes de prothèses, temporaires ou permanentes : procédures médicales, esthétiques ou autres, qui non seulement permettent, mais impliquent d'incorporer des matières synthétiques à un niveau biologique... acier chirurgical, plastiques, fibres de verre et silicones, prothèses, greffes et artifices de toutes sortes qui modifient l'apparence, la biologie, le fonctionnement... Hybride humain et technologique de plus en plus présent.

(J'ouvre une parenthèse : je remarque finalement que cette image est ancienne, l'être humain joue depuis toujours sur la possibilité du transfert de propriétés d'un objet à celui du corps ou de l'esprit, dans un jeu de matérialisations. Par exemple, l'armure, alliage du corps à la résistance du métal comme une « extension » ou compensation de la peau (rapport de proximité) : prothèses... D'une façon très différente, les pouvoirs d'une amulette qui invoque sur celui qui la porte une force intangible et invisible. Ou encore, les formules magiques (paroles et potions, différents rapports de distance et de proximité), qui permettent d'entrer en « contact », de déclencher, d'altérer ou créer, par l'intervention d'une série de conceptions subtiles ? Sans parler des représentations religieuses, icônes et autres. Il y a vraiment toutes sortes de moyens pour exprimer des liens entre les choses, distantes ou non, et pour réaliser ou créer des « rapprochements » entre elles.

Curieuse différence : le prolongement des capacités physiques (par exemple se déplacer dans l'espace) et celui des capacités mentales (par exemple les calculs et représentations mathématiques rendus possibles par l'utilisation de logiciels et ordinateurs). Évidemment l'un et l'autre s'influencent, le fait

²⁶ « appareil n. m. Montage de pièces conçu en vue de l'exécution d'une fonction.

Note(s). Certaines notions peuvent être utilisées pour opposer l'appareil à la machine. Les appareils sont souvent petits; les machines sont souvent grosses et massives. Les appareils sont généralement portables, les machines ne le sont guère la plupart du temps, mais celles-ci sont souvent au contraire automotrices. Les machines servent la plupart du temps à la fabrication ou à la production de quelque chose; les appareils effectuent parallèlement des opérations simples. Les machines font souvent subir des transformations aux matériaux de base; l'utilisation des appareils ne suppose généralement pas de grandes transformations de matière ou d'énergie.

Ces oppositions ne représentent toutefois que des tendances de l'usage, et il ne semble pas possible de prévoir de façon certaine l'emploi de ces deux termes à partir de ces distinctions. » (Grand dictionnaire terminologique, www.granddictionnaire.com)

²⁷ B. Pascal, op. cit.

que je puisse traverser un espace immense en peu de temps transforme naturellement mes perceptions et mes pensées. Si les objets servaient avant de médiateurs, propagateurs, catalyseurs, ou symboles, pour des manifestations ou effets « subtils », maintenant il semble plutôt qu'on utilise la « technique » à l'inverse, non pour rendre les choses tangibles et « actuelles, mais vers et dans un univers virtuel, « subtil », bien que non moins réel et révélateur d'un type de perception transformé en fonction de la technologie qui permet ces synthèses.

Les mises en rapport entre la matière et des forces supérieures aux forces humaines, le divin, appartenaient à des rituels. Le rituel fait usage de la technique (tel que dans « La question de la technique » de Heidegger), non de la technologie. Les rituels se sont absentés des pratiques qui impliquent la médiation de / par la technologie. Sauf dans le cas de la techno, qui semble rétablir ce rapport grâce à la subversion de « l'enregistré » et les appareils de composition qu'elle emploie. Le sacré se manifeste autrement, c'est tout. Par exemple, la communication entre êtres humains fait partie du sacré. Il y a quelque chose de sacré dans la mise en contact de deux voix humaines à distances imprévues, comme les transmissions par satellite des voix de ceux qui ont marché sur la lune, ou de personnes reliées humainement qui se parlent par-delà le globe au moyen d'un téléphone. En effet alors, malgré ce qu'indique Gaillot²⁸, la technologie entre en jeu dans l'invocation du divin, du sacré, et intervient de façon inespérée en prolongeant les capacités de l'être humain dans sa condition physique et mortelle. Le religieux peut être évacué de ce rapport, mais le rituel persiste, ou plutôt, le rituel resurgit, car il avait effectivement disparu de plusieurs zones géographiques et temporelles, vidé de son « sens », c'est-à-dire, vidé de la possibilité de se rapporter au divin. Par exemple, là où l'imprimé avait structuré l'État; là où seul le visible (l'imprimé) existe; là où il n'y a plus aucune distance, où le rapprochement provoqué par la consommation a anéanti la possibilité d'un désir; là où il n'y a plus d'aura possible. Oui, la techno comporte la possibilité d'un rapport avec le divin : le présent est sacré, la présence de l'autre est sacrée, la participation est sacrée, c'est ce qui permet l'expérience, et

²⁸ M. Gaillot, op. cit., pp.21-22. « En somme si, comme l'indique Durkheim, la fête est bien le moyen par lequel le collectif produit le sacré, ce dernier lorsqu'il est envisagé et vécu dans l'horizon de la techno a, pour ainsi dire, expulsé ou épuisé toutes ses déterminations mythologiques et socio-historiques, comme si en fin de compte, seule la fête, comme partage d'une existence non ou (an-) économique était désormais sacrée. On s'aperçoit alors plus aisément que la techno, tout en manifestant et en épousant la marque de notre époque, (l'épuisement des formes politiques et religieuses) n'en constitue pas moins un appel à la communion, mais à une communion paradoxale, s'effectuant autour d'un noyau « vide », comme si le rapport communiel par l'enthousiasme choréique partagé ne conservait d'un besoin de

l'expérience aussi est sacrée. Et si, pour Gaillot, le noyau de la fête techno est « vide », si, donc (pour utiliser les notions de la théorie de la relativité, ici selon mon interprétation personnelle), il n'y a pas de « masse », de densité susceptible d'altérer l'espace-temps jusqu'à réunir les conditions de la fête (comme la bille du schéma d'Olivier Esslinger (voir « La relativité générale, http://www.astronomes.com/c3_mort/p336_relgen.html) qui par sa masse courbe la surface chronotopique, produisant une sorte d'entonnoir qui ferait glisser les participants potentiels jusque dans ce noyau, espace de la fête), alors comment expliquer la formation d'une zone festive, comment expliquer que se réunissent les conditions de possibilité de cette fête ? Qu'est-ce qui fait « tenir ensemble » ? – c'est bien la question que lui rappelle Michel Maffesoli, « Cela renvoie en quelque sorte à des condensations d'énergie, à l'image du trou noir en astrophysique. »²⁹ D'autre part le sacré, « c'est ce qui, *stricto sensu*, fait sortir de soi. Il y a quelque chose qui est de l'ordre de l'« extase »³⁰. Et, plus haut : « ... ceux qui vivent ces phénomènes de transe, la vivent avec intensité; donc en tant que telle je ne vois pas au nom de quoi je suspecterais cette intensité, et peut-être même cette authenticité. (...) Oui pour tous ceux qui la vivent, c'est « plein ». C'est après tout un « vrai » sacré, et on ne peut pas mesurer ce que serait le sacré contemporain à l'aune de ce qui a été tel ou tel sacré à tel ou tel moment, parce qu'il y a un comparatif qui ne s'y prête pas. Car on ne le connaît pas vraiment si ce n'est par un travail d'érudition qui est certainement utile, mais qui ne permet pas de dire ce qu'il y a en plus. »³¹ Nous n'avons pas besoin de répondre à la question, l'incertitude est nécessaire et condition *sine qua non*. Fin de la parenthèse pour le moment.)

Et en même temps, dans toute chimie, lorsqu'on décompose les éléments jusqu'à leur plus infime mesure connue, on est obligé de se les représenter de façon abstraite, parce qu'on ne peut les « voir » autrement. À ce stade, on ne dirait pas que c'est organique, ou inorganique, ou bio-organique : c'est impalpable, invisible. Mais peut-être pas inaudible? Souvent, pour exprimer l'indicible, on a recours à l'image et au son.

sens que son écorce ou son enveloppe formelle, comme si le troisième terme du rapport était pour ainsi dire « creux » ou « vide », ne présentant en quelque sorte que le simple fait d'être ensemble, en commun, engagés dans le même événement. »

²⁹ Michel Maffesoli, in *Sens Multiple*, op. cit., p. 108.

³⁰ Ibid., p. 103.

³¹ Ibid., pp. 102-103.

*Les règles de l'art – l'imitation**Synthétique et authentique*

L'un évoque l'autre. Il n'y a pas d'antithèse, mais en effet l'éventualité, dans la synthèse, de l'imitation de la nature (ancienne question) ouvre sur « la question de l'authenticité » : sur ce qui est « authentique » et ce qui ne l'est pas, ce qui est « l'original » et ce qui n'est « qu'une copie ». Jusqu'où va l'imitation avec le synthétiseur ? Qu'on le veuille ou non, ce que l'on traduit électroniquement est ce que l'on connaît déjà, même si on peut maintenant manipuler et donc transformer ce que l'on connaît d'une manière sans précédent. Le synthétiseur imite les bruits, les sons, mais en les produisant autrement, il les transforme et ce qu'il crée est *un autre bruit, un autre son*, de nature différente, qui n'est pas simple imitation, « produit synthétique », mais a une valeur propre de matière première.

*Synthétiseur (n. m.) Appareil capable de générer un signal sonore à partir d'une alimentation électrique.*³²

Le cerveau humain aussi est capable de générer des signaux à partir d'une alimentation électrique.

Synthèses du son ? C'est comme si on embarquait les sons et la voix et les bruits dans une navette spatiale, ou encore un « accélérateur » et je veux dire par accélérateur, un dispositif qui en fin de compte permettrait de soustraire la matière sonore à l'attraction terrestre (la force de gravité selon Newton) ou, en quelque sorte, à la perturbation de l'espace-temps induite par la distribution de la masse terrestre (Einstein) – vers une autre inflexion, une autre courbure. (En effet, quel est alors notre point d'appui sur le plan de la pensée ?) Et là, il se produit ce qui se produit maintenant : dans la musique électronique, la respiration n'est plus nécessaire. Je remarque qu'à travers l'écoute, on peut parfois manquer de souffle : où est l'espace prévu pour respirer ? Même quand la voix est utilisée et chantée (ce qui selon Gaillot et Lévy ne se produit pas fréquemment dans la techno, où ces composantes « humaines » sont utilisées pour leur « sonorité » plus que pour leur « contenu signifiant »). Ce qui était implicite, qui faisait partie sans condition de la production musicale, la modalité du corps humain comme point d'appui du son, « la respiration » ou le « rythme » organique moteur du corps, a changé. Si même avant on essayait de dépasser les limites du corps par des exploits

³² Grand dictionnaire terminologique, op. cit.

– le chanteur qui tient la note le plus longtemps possible, le musicien qui prolonge sa performance jusqu'à l'épuisement, le pianiste qui modifie son propre corps pour arriver à jouer des « extrêmes », l'instrument qui se modifie et requiert des accessoires pour être « jouable » comme la guitare électrique avec le plectre, ou des stratégies comme la respiration circulaire, etc. – tout cela se faisait justement en rapport direct avec le corps humain, soit, le corps humain en était le point de référence, dans ses limites comme dans ses facultés de se surpasser.

Changement de point d'appui. À partir du moment où on a découvert qu'il était possible d'altérer un enregistrement de façon intéressante pour jouer avec le son, d'utiliser l'enregistrement comme un matériau, alors, on a commencé à *détacher* le son de son point d'appui, le corps humain. Il ne faut pas oublier en fait que depuis toujours les fréquences sonores sont présentes ailleurs que dans le corps humain. Tous les corps terrestres émettent des fréquences sonores, sinon, au moins dès qu'ils se trouvent en mouvement, ils produisent une fréquence sonore (même si non audible pour l'oreille humaine). Et tous les corps célestes également. Les pulsars sont des étoiles à neutrons de taille très petites en rotation très rapide, qui possèdent des champs magnétique et électrique intenses et émettent deux faisceaux étroits d'ondes radio qui balayent « une partie du ciel en forme de cône. Si la Terre se trouve par hasard dans la zone balayée, elle reçoit une très brève impulsion d'ondes radio à chaque fois qu'elle passe dans le faisceau. C'est là l'origine du phénomène pulsar. »³³

Attention. Je n'ai pas dit que le corps disparaît. Je pense que le corps humain n'a plus les mêmes points d'appui, ou du moins sa présence se manifeste autrement. Nous « incorporons » la matière différemment. (Par exemple, après des siècles où les pouvoirs religieux ont insisté pour supprimer une partie de sa réalité physique, il ne faudrait pas s'étonner si le corps se manifeste autrement dans le monde.) C'est le son qui se détache de ses sources organiques maintenant, shift minéral, pour vibrer à d'autres fréquences et par la danse, le corps vibre à d'autres fréquences aussi, et par là il se transforme, parce que l'onde est physique nécessairement. Il y a un passage de l'organique au « minéral ». On est maintenant à l'écoute d'autres fréquences³⁴, c'est la meilleure et la plus simple façon de le dire.

³³ Olivier Esslinger, « Les pulsars, 2003/2004, http://www.astronomes.com/c3_mort/p325_pulsars.html

³⁴ Deleuze et Guattari, « De la Ritournelle », op cit

La synthèse fait partie d'un processus, elle comporte des processus, elle *est* processus : on peut provoquer une synthèse, c'est-à-dire créer quelque chose, mettre au monde ou activer un phénomène, mais on ne peut pas toujours ni entièrement prévoir ce qui va être généré, ce qui va être entraîné dans le mouvement. Le synthétiseur participe à l'élaboration d'un « matériau de plus en plus riche », parce qu'à l'écoute d'autres fréquences et de combinaisons : en tant que générateur d'hybride, mix, il contribue à l'actualisation de l'immense et richissime potentiel humain. En effet qui peut dire ce qui se passe « entre deux rythmes » ? Les instants où le DJ fait transition, comment les représenter, comment les expliquer, comment les saisir ? Ce qui échappe, c'est l'articulation elle-même, l'intervalle qui est là et s'éclipse sous l'effet de sa propre action. On peut distinguer des modules - parfois au moment même où la transition est en train de se produire, parfois seulement après qu'elle soit survenue - mais non exprimer l'articulation autrement que par le processus lui-même et ce qu'il rend visible / audible / palpable – perceptible. « La consolidation ne se contente pas de venir après, elle est créatrice. C'est que le commencement ne commence qu'entre deux, *intermezzo*. »³⁵ Je pensais à la porte : ce qui fait une porte, ce n'est pas seulement le battant disposé devant une ouverture, ou une ouverture sans battant ; c'est le fait qu'on puisse passer d'un côté à l'autre (transition). Qui perçoit réellement la manière subtile dont le passage nous transforme ? D'ailleurs, la concomitance n'implique pas une similitude, au contraire, deux espaces juxtaposés peuvent être contraires ou différents – prison et espace libre, séparés-reliés par une quelconque forme de porte/passage, coexistent dans l'immédiat. Et, par exemple, il y a un moment dans le passage (entrée ou sortie), où l'on n'est ni encore libre, ni plus prisonnier, exclusivement – ce lieu est indéfinissable, ni entier, ni divisé, *intermezzo*. Alors, on se demande aussi, qu'est-ce qui les fait tenir ensemble ? – c'est l'une des questions qui se pose dès qu'on s'intéresse au matériau : comment décrire l'articulation ? « Dans l'histoire humaine, on a toujours été préoccupé par une seule chose : comment ça tenait ? Prenons des choses simples : c'est la « colle ». Les alchimistes du Moyen âge parlaient de la « *glutinum mundi* » : qu'est-ce qui fait que ça tient ? »³⁶

³⁵ Deleuze et Guattari, « De la Ritournelle », op. cit., pp 405-406.

³⁶ M.Maffesoli, op. cit., p. 110.

Deleuze et Guattari proposent la notion de consistance et celle d'armature, une intéressante combinaison de jonctions et de rythmes :

La consistance est précisément ce qui produit le consolidé, de succession comme de coexistence, avec les trois facteurs : intercales, intervalles et superpositions-articulations. L'architecture en témoigne, comme art de la demeure et du territoire : s'il y a des consolidations par-après il y en a aussi qui sont parties constitutives de l'ensemble, du type clef de voûte. Mais, plus récemment, des matières comme le béton armé ont donné à l'ensemble architectural la possibilité de se dégager des modèles arborescents (...). Non seulement le béton est une matière hétérogène dont le degré de consistance varie avec les éléments de mélange, mais le fer y est intercalé suivant un rythme, bien plus, il forme dans les *surfaces auto-porteuses* un personnage rythmique complexe, où les « tiges » ont des sections différentes d'après l'intensité et la direction de la force à capter (armature et non structure). (...) Il ne s'agit plus d'imposer une forme à une matière, mais d'élaborer un matériau de plus en plus riche, de plus en plus consistant, apte dès lors à capter des forces de plus en plus intenses. Ce qui rend un matériau de plus en plus riche, c'est ce qui fait tenir ensemble des hétérogènes, sans qu'ils cessent d'être hétérogènes ; ce qui fait tenir ainsi, ce sont des oscillateurs, des synthétiseurs intercalaires à deux têtes au moins ; ce sont des analyseurs d'intervalles ; ce sont des synchroniseurs de rythmes (le mot « synchroniseur » est ambigu, puisque ces synchroniseurs moléculaires ne procèdent pas par mesure égalisante ou homogénéisante, et opèrent du dedans, entre deux rythmes). »³⁷

Intermezzo: il y a donc, dans notre mode d'organisation et de création, des mélanges de synthèse (synthèse de l'image, des sons, etc) et de syncrétismes (voir plus loin). En effet, les lieux de la compréhension du sens se sont déplacés (Attali).

Restituer l'image. Le processus de synthèse est d'autant plus complexe que synthèse dans certains cas signifie aussi "restituer", tel que dans restitution de l'image, (synthèse d'une image) :

*Synthèse (n.f.) Transformation en image visible du signal électrique résultant de l'analyse, par formation sur l'écran d'un récepteur de télévision, d'un spot dont les caractéristiques lumineuses sont fonction à chaque instant des caractéristiques utiles de ce signal et qui se déplace de façon à occuper à chaque instant le point de l'écran correspondant aux points homologues de l'objet.*³⁸

³⁷ Deleuze et Guattari, op. cit., pp.405-406

³⁸ Grand dictionnaire terminologique, op. cit.

Pourquoi *restituer* ? Comme si on avait envoyé quelque chose en pièces détachées, que la synthèse devait restituer. Décomposer pourquoi ? Pour transporter dans l'espace : la musique peut voyager électroniquement de façon non-audible sous forme de codes, de signaux électriques. Il faut un appareil « recomposant » pour pouvoir l'écouter. Images. Voyages. Transcodage. Voyages en pièces détachées. Cela existait déjà, mais maintenant l'intérêt est précisément ce voyage, ce processus de déterritorialisation : qui sait comment les sons vont se reterritorialiser ?

Ce type de voyage en pièces détachées découle de l'âge technique, de la spécialisation : chaque étape du « voyage » dans une chaîne de production ou de montage par exemple (voir *Les Temps modernes* de Chaplin), correspond à une fonction où le produit n'est pas autonome : les tâches exécutées séparément et successivement permettent de former un tout, unité qui survient seulement au bout de la chaîne. Écho à cette image, pour que l'information ponctuelle soit « interprétable », « lisible », « visible », « audible », « perceptible » ou « intelligible », il faut la transmettre à d'autres unités traitantes capables de la décoder. Ce principe qui pourrait bien être issu de celui de la spécialisation et de la chaîne de montage, a rendu visible le processus, soit tout ce qui intervenait normalement dans la production d'un objet par une seule personne (par exemple), et qui n'avait en soi pas de présence, qui ne se révélait pas en soi mais dans le produit fini, dans l'œuvre, puisque le sens était ce résultat : on regardait « apparaître » un objet qui, au bout d'un certain nombre d'étapes, devenait achevé et n'avait plus à subir d'autres modifications, et pouvait alors être soumis à l'usage. C'est ce qui change. Maintenant, ce processus a une présence en soi, le résultat comme produit non seulement n'a plus d'importance, mais encore il ne survient pas ; il y a plutôt un désir d'interagir dans la chaîne, de participer. Même si un objet apparaît, on continue de le transformer, comme dans le projet *Porus* de Massimo Guerrera, où les napperons, dès le moment où l'on s'en sert pour y inscrire des traces du quotidien, s'insèrent dans un flux dont on ne peut les extraire; ils deviennent vivants. Ce qui nous intéresse n'est pas le rendement, la productivité de l'industrie, ni le cercle vicieux de la consommation, ni même la modalité de l'œuvre artisanale qui aboutit à un objet ou une fonction précis, mais le *processus* : rester dans l'étrange flow / créativité possible, du processus live-direct.

Restituer / lecture. Pour lire, il faut réfléchir, au sens de réflexion : se dit du phénomène par lequel un rayon lumineux ou une onde acoustique, entrant en contact avec une surface selon un angle d'incidence, ne traverse pas cette surface mais est réfléchi par elle en fonction de la nature, la vitesse, etc., du rayon et de la surface. (ou : « Phénomène par lequel une onde tombant sur la surface de séparation de deux milieux de propagation doués de propriétés différentes retourne dans le milieu d'où elle provient. »³⁹) Si on appelait cette interaction « lecture », on pourrait relier *synthèse*, restitution (« recomposer » une pensée), *réflexion* et *lecture* (comme d'un CD), ce qui, tout ensemble, fait partie de l'action du DJ : « composer ».

La techno en tant que mix n'est pas à reconstituer ni à restituer, elle ne mène pas vers un produit, elle ne fait pas un tout, elle n'est pas finie, et n'est pas la recomposition d'un tout à partir de pièces détachées. Dans son voyage, elle est en articulations et liens, au présent : ce qui est là est là et ne sera pas plus complet ailleurs ou plus loin. La dimension *synthèse* se trouve dans le mode de production des sons : générer des sons, des matériaux. Mais la techno *est* aussi le processus, elle est une synthèse sans conclusion, sans hypothèse ni antithèse ni finalité.

Synthétiseur, synthèses et relativité

Maintenant il y a le synthétiseur et avec lui, la synthèse n'est plus le point de l'Histoire où s'achève la réflexion, celui qui mène à la conclusion. La synthèse est maintenant un nouveau point de départ. Action, réaction, processus, elle n'est pas un passé ni un futur, elle se produit et continue de se produire ici et maintenant. Ainsi la synthèse ne peut avoir lieu qu'au présent, elle ne ferme pas le « sens », elle le module, puisque tout de suite les « affluents » de messages et de matières diverses, qui se modifient rapidement, obligent à de nouvelles synthèses pour continuer de « saisir ». La tendance à vouloir fixer quelque part des moments ou des significations, dans le contexte où ces moments et significations changent, affluent et se renouvellent à un rythme de plus en plus grand devient, au lieu de fixe, une fraction de temps dans un processus qui ne s'arrête pas. Semblable à la situation d'un photogramme qui, par rapport à une photographie, fait partie d'une bande cinématographique défilant à une vitesse précise... ou celle d'une image vidéo, ou d'une image numérique, restitution mathématique, décodage

³⁹ Ibid.

d'une série de signaux qui décrivent une image « réelle » (photographique) ou « virtuelle » (graphique, créée en partie ou de toutes pièces en format numérique, modifiée, etc., en séquences animées comme un film cinématographique.) « L'image-mouvement »... (Deleuze et Guattari) Mais le format numérique n'est plus soumis à une linéarité matérielle (bande cinématographique, pellicule), ni à un ordre prédéterminé de défilement des images. En effet, ni l'espace, ni le temps, n'obéissent au principe de l'absolu, au contraire, ils sont relatifs, le temps par exemple peut se dilater (voir en annexe, « La dilatation du temps »). D'après la théorie de la relativité, notre système n'est pas régi par la force gravitationnelle, c'est une distribution de matière (planètes et corps célestes) dans l'espace-temps qui induit des perturbations des lignes, autrement droites, et produit des courbures, d'où la différence des observations réalisées à partir de points de vues différents.⁴⁰

Pour Einstein, le mouvement d'un corps n'est pas déterminé par des forces, mais par la configuration de l'espace-temps. Par exemple, d'après Newton, la Terre tourne autour du Soleil car celui-ci exerce une force gravitationnelle sur notre planète, alors que pour Einstein, c'est une perturbation de l'espace-temps introduite par la masse du Soleil qui est à l'origine du mouvement de la Terre.⁴¹

...avec la relativité restreinte, la simultanéité n'est plus un concept absolu. Si un observateur voit deux événements se produire simultanément en deux endroits distincts, un autre, en mouvement par rapport au premier, verra l'un des deux événements se produire en premier. Et un troisième observateur, se déplaçant en sens opposé, verra le deuxième événement arriver d'abord. Un phénomène plutôt étonnant, mais dont les conséquences ont maintes fois été vérifiées lors d'expériences (...).

Cette perte de la simultanéité universelle a pour conséquence l'abandon de la notion de temps absolu. En effet, comment pourrait-on encore parler d'un temps absolu, indépendant de toute influence extérieure, si différents observateurs sont incapables de se mettre d'accord sur la chronologie de deux événements ?⁴²

Une interrelation plus souple, plus fluide dans la multitude des séquences possibles et la nature des images elles-mêmes, la possibilité de les altérer, ou d'en altérer l'ordre, et d'y faire entrer indistinctement plusieurs mondes différents invite à reconsidérer ce qu'est l'ordre, ou quel est l'ordre en place. Grâce au numérique et à ses procédés, la possibilité de gracieuses courbures s'installe ; les

⁴⁰ Esslinger, « La relativité générale », 2003/2004, http://www.astronomes.com/c3_mort/p336_relgen.html

⁴¹ Ibid.

images peuvent maintenant se fondre et superposer, transparences, hybrides, sans aucune contrainte matérielle de réalisation, chimie semblable à celle des sons. Synthétiseur.

Synthèse et Histoire, « Sens Unique » (Gaillot)

Even if we confine ourselves to « Western » classical music, what is impressive about musical practice in all its variety is that it takes place in many different places, for different purposes, for different constituencies and practitioners, and of course at many different times. To assemble all this, to herd it under one dialectical temporal model is – no matter how compelling or dramatic the formulation – simply an untrue and therefore insufficient account of what happens.⁴³

En effet, « what happens », vraiment ? Le problème, c'est précisément de vouloir en « rendre compte ». Comment donner sens à la multitude ? L'Histoire « prend » une seule direction, mais laquelle ? vers l'avenir ? vers le passé ? Intégrer la multitude ou la désintégrer, mais enliser le cours du temps dans une suite, logique / chronologique / explication / interprétation rétrospective produisant l'effet d'un ordre, unification, synthèse : l'Histoire, la Vérité, le Sens unique dont Michel Gaillot signale l'épuisement dans *Sens multiple, la techno, un laboratoire artistique et politique du présent*. Le Sens multiple se présente face au désenchantement éprouvé après beaucoup de Sens unique et univoque, un récit qui ne contient plus de magie ni assez d'illusions (ou peut-être beaucoup d'illusions), pour rendre compte de la diversité de réalités perçues et exprimées aujourd'hui ni pour rendre compte du désir de communication et d'être en relation, en connexion – la beauté de l'équivoque. « Sens multiple » donne la parole, est à l'écoute de tous les dres, de tous les sons. Tout le monde éprouve le désir de se faire entendre, faire part de soi. Cette revendication d'être pris en compte individuellement dans les « récits » qui rendent compte du monde, en quelque sorte pour rendre plus « véridiques » ces images du monde, pour qu'elles soient plus « justes », est paradoxale dans sa recherche de vérité, de voix, d'écoute - « moi aussi je veux parler! » - est-ce que c'est un tour d'égoïsme, d' « individualisme à outrance », ou un désir tout simplement humain de faire porter sa voix, un essai d'immortaliser son passage, de survivre quelque part au monde... ? Au fond il y a sans doute aussi un désir de partager qui décrit bien ce mode de communication maintenant en train de

⁴³ Ibid.

s'installer : « moi aussi je veux participer ! ». On n'exige pas « la Vérité, rien que la Vérité, toute la Vérité » (même la loi doit s'appliquer depuis un *point de vue* donné et ne peut alors être universelle...), mais des Vérités, aussi des vérités, toutes les vérités sont possibles. (Je n'irai pas jusqu'à généraliser ceci aux domaines politiques du monde entier, je m'adresse ici à un contraste, non à « toute la vérité »). Une vérité coïncide toujours avec une réalité, ne serait-ce que la réalité d'une *perception*, mais pas forcément avec un fait, comme le démontre l'exemple des deux astronautes qui font l'expérience de deux durées différentes *simultanément* pour ainsi dire⁴³. Il y a donc des réalités comme la dictature, la censure, etc., et même en contradiction avec d'autres vérités, d'autres réalités, coexistences, *simultanéité relative*.

« Rendre compte de ce qui arrive » : sous quelle forme ? un récit ? des récits ? comment ? Sur ce plan, la lomographie est un phénomène intéressant. Même si les lomographies sont « exposées », « conservées » (je préfère l'expression *posted* en anglais), dans une gigantesque archive virtuelle sur l'Internet, cette archive mondiale n'est pas une entreprise d'assemblage unifiant de ces multiples images en une seule entité directive; les lomographies y sont affichées sur une surface infinie qui correspond aux innombrables couches formées par l'« ordre » d'occurrence des images à mesure qu'elles sont placées dans l'archive, et que l'on peut visionner par thèmes, par « lomographies récentes », par photographe, par zone géographique, etc. : dans n'importe quel ordre et tous les ordres la fois, autrement dit dans un ordre impossible à décrire parce qu'il dépend entièrement du point de vue de « l'observateur ».

Peut-être que la synthèse historique et le récit de l'Histoire ont été vecteurs du Sens, intégration du temps en une entité unique, causale, pièce justificative, ancrage déterminé de notre appartenance (ou marginalité) au monde. Mais cela non plus, ce n'est pas toute la vérité. La notion même d'un Sens unique dominant le monde n'est pas, elle non plus, une vérité absolue. Il y a toujours eu la possibilité d'une vision divergente : une étincelle, même non manifeste, non actualisée, suffit à relativiser un point de vue. Sinon, l'Histoire ne pourrait s'inscrire en synthèse. Toujours, il y a eu un « autre côté », une

⁴³ Saïd, *Musical Elaborations*, New-York, Columbia University Press, 1991, pp xviii-xix.

⁴⁴ Esslinger, « La relativité restreinte », op. cit.

autre face d'où considérer ce produit synthétique (l'Histoire) même depuis l'intérieur de ses propres frontières. L'omnipotence ou l'ubiquité d'un ordre-récit politique dépend de l'intensité avec laquelle une force s'additionne, se tisse et précipite, polarise un territoire qu'elle recouvre et orchestre de ses intentions, devenant système, réseau qui occupe alors *presque* toute la place, infligeant sa courbure... En effet la tradition historique a occupé des espaces considérables. Mais la proportion d'hétérogène, la diversité est en train d'augmenter et l'unicité d'un Sens n'est plus concevable avec la même ampleur. Comment rendre compte en une seule séquence de temps et une seule voix off de tout ce qui se passe sur une planète? Une seule machine qui ratisse et trie, choisit parmi les petites pierres celles qui doivent marquer la route, collection linéaire de petits indices interprétés comme la synthèse du paysage? (en écartant toutes les autres petites pierres qui ne semblent pas assez « angulaires »).

« Adorno is a creature of the Hegelian tradition, which presumes an inescapable historical theology that incorporates everything in its relentless forward path. This I find unacceptable for all sorts of reasons. Rather than spelling them out here I shall briefly suggest an alternative based on a *geographical* or spatial idea that is truer to the diversity and spread of human activity. »⁴⁵

Géographique : en effet puisque l'espace est aussi fonction de la durée, ou de la *perception* de la durée selon la notion d'espace-temps. Ni médiation ni compromis, ou alors assez peu des deux pour les contredire totalement, cette Histoire est plutôt une forme de synthèse (au sens d'abstraction) opérée sur des désaccords (version sonore) – dans le temps et dans l'espace. Par une réciprocité constitutive, ces désaccords ne deviennent vraiment tels qu'au moment où une synthèse est opérée et inscrite, puisque le récit de l'Histoire est en quelque sorte la recherche d'une continuité absolue, d'une harmonie. En prétendant les inscrire, les événements à partir desquels l'Histoire « se donne lieu », sont « intégrés », éjectés, transformés, ou d'autres encore enfermés dans des bouteilles, événements ou versions non prononcées, non entendues, peut-être bâillonnées, qui resteront captives et acquièrent un potentiel d'explosion et de subversion sous le liège. À moins qu'une fuite minuscule n'en dégage longuement et petit à petit la pression, livrant une bouteille vide, inerte comme un gaz désactivé, déconcertante parce que sans conflit - parfois les événements perdent de leur importance avec le temps. Mais une bouteille vide est aussi un espace disponible à recevoir de nouveaux messages. Parfois un message débarque sur

la rive sans prévenir, et pourtant le message au tréfonds de la conscience semble familier, attendu même, souhaité ou non, mais pressenti. (*Synthèses pour l'inattendu* : on a une emprise relative sur ce qui nous arrive, par contre, on peut devenir habile à composer avec l'inattendu qui advient). Au départ, il n'y a pas nécessairement de « désaccords », ou plutôt, il y a des codes pour déterminer ce qui est son, musique, et les différencier de ce qui est bruit, chaos ; au nom de l'harmonie, certains sons deviennent indésirables, il faut les maîtriser – ce que nous explique Attali dans *Bruits, essai sur l'économie politique de la musique*.

(Une bouteille à la mer, promesse de conflit).

Il y a aussi le *génie dans la bouteille*.

Une main tire les ficelles, invisible mais audible, et tisse une toile avec le titre : Vérité, ou l'Absolu. Longtemps c'est ce dispositif qui « tisse le lien culturel »⁴⁶, sur une matrice, un métier unique qui, jusqu'à présent, semblait voyager intact à travers le temps. Mais que fait-on de tout ce qui flottait autour, ces composantes hétérogènes dont les fibres n'ont pas été retenues dans l'« œuvre » ? Cette masse de substances, si réactives alors subversives, sinon débris inertes et encombrants, peu à peu se sont accumulées, conglomérat, condensées, intensifiées, et ont fini par former d'autres planètes autour, en marge, de masses et champs magnétiques différents : toutes les divergences et toutes les convergences sont possibles. Maintenant le cadre du métier est en train d'éclater, comme le fond de la chaise s'est troué. On perçoit les effets sous forme de courbures.

Un « grand récit » maintenant sillonné de toutes les interférences possibles : il n'entrave plus, au contraire il stimule « la prolifération du sens ». Alors, que se passe-t-il quand des masses se déplacent – matières, populations, messages, ou autres – dans l'accumulation de choses et d'espaces, contenant mais aussi contenus, que se passe-t-il quand ces quantités énormes qui n'ont plus de place, sont poussées par d'autres – puisque la terre est ronde et ne cesse de tourner, sa masse de s'intensifier ? Que se passe-t-il lorsqu'elles s'agglutinent, s'agglomèrent, sont mises en contact de façon brutale,

⁴⁵ Saïd, op. cit., pp. xviii-xix.

⁴⁶ Lévy, op. cit.

inespérée, inévitable, que se passe-t-il dans cette massification ? Honnêtement il n'y a plus de place pour les fils, les lignes, tout l'espace est déjà occupé, on ne peut plus tendre de fils, il faut passer par un autre vecteur, précisément la conduction, mais celle des métaux et non plus nécessairement des fibres textiles. Il n'y a plus de longueurs, la forme est celle d'un gigantesque écoulement de lave qui se plisse et se plisse, déborde, se replisse, re-déferle, parcourt de plus en plus de territoire, finit par entamer les vastes circonférences, les périmètres, finit par occuper tout, tout l'espace, connectant toutes matières dans sa propre consistance – OUI, je suis au courant que ce vocabulaire est celui de Deleuze et Guattari – conglomérat, agrégat (Maffesoli) – n'est-ce pas précisément ce dont ils parlent déjà dans *De la Ritournelle* ?

(Écho)

« Or les choses décisives et concrètes – le vase aux héliotropes ou l'oiseau qui guide dans son bec rosé un tournesol –, c'est par le toucher qu'elles doivent être balayées. Un regard, n'est-ce pas insuffisant pour les congeler dans leur course ? Ce n'est pas le regard entièrement linéaire qui les arrêtera, lui qui ne produit qu'une invisible maille qui, comme les vapeurs du plomb, arrête l'oxydation du sang. »⁴⁷

Le pouvoir des métaux, de l'inorganique, du minéral. Un séisme bouscule tout et ce qui le précède est toujours une vibration, une mise en résonance, une onde de mouvement et de son. Il se produit des réactions chimiques, des synthèses. Des cristaux⁴⁸ ? Le procédé de la synthèse historique n'est plus crédible.

Synthèse et syncrétisme

« *Ordre et désordre* » ?

Globalisation

Synthèse, (n. f.) (psychologie)

synonyme(s) : pensée convergente n. f.

Note(s) : La synthèse se développe tardivement chez l'enfant, après la dissolution du syncrétisme. Elle apparaît vers 8 ans sur le plan de l'observation (par ex. : classement

⁴⁷ José Lezama Lima, « La cour violette », *Le jeu des décapitations*, traduit de l'espagnol (Cuba) par Benito Pelegrin, Paris, Seuil, 1984, p 61.

⁴⁸ Deleuze et Guattari, op. cit.

d'images formant une histoire sans paroles). Mais la maturité est plus lente dans le domaine du langage : ainsi, en compréhension de lecture, des exercices comme donner un titre à un texte ou en classer les idées principales ne commencent à être correctement réussis par la majorité des élèves qu'à partir de 10 ans et pour des situations concrètes.

Synthèse : « pensée convergente » qui vient, à un moment de notre développement psychique, absorber (mais pas tout à fait remplacer) le mode d'organisation qui caractérise notre mode de perception avant l'âge de raison : le « syncrétisme ». Ce dernier mode de perception est considéré non hiérarchique, « global ». Intéressante révélation sur l'intervention du langage et sur son articulation par l'écriture (et la lecture) dans le fonctionnement humain. Tandis que la synthèse est associée au langage des mots, le syncrétisme semble être le langage des images, des sons, des sensations.

syncrétisme (n. m.) Forme primitive de perception et de pensée caractérisée par une appréhension globale, indifférenciée, indistincte.

Le terme, emprunté à Renan par Claparède, s'applique aux premiers stades de la mentalité enfantine (Plaget, Wallon) comme à la mentalité animale. (le mot grec, traduit par Renan, signifiait une « union crétoise », de partis opposés).

Alors, le syncrétisme précède à la formation d'une pensée dite synthétique : organisée, arborescente⁴⁹ permettant la causalité, la hiérarchie, l'ordination et la coordination, la logique, la raison. Mais aujourd'hui il semble que le syncrétisme se présente à nouveau, l'organisation de la pensée et de l'action sont un mix à tout le moins ». Le syncrétisme n'est pas du tout dissous, au contraire c'est lui qui apporte fluidité dans l'interrelation des choses, des êtres, des sons, images et autres perceptions... un mode d'appréhension peut-être plus associatif, moins logique et causal, non moins cohérent puisque rapprochant le quotidien des rêves et imaginaires qui l'habitent de toutes façons. Là est la convergence.

Global. Soudain j'ai eu envie d'associer syncrétisme et mondialisation, qui a la forme du globe, qui englobe, donne la forme de globe, qui fait le tour du monde... globalisation ? En effet, la dissolution des points fixes, des cadres rhétoriques et conceptuels, l'érosion des frontières et la porosité osmotique des moyens de communication m'entraînent à penser que les charnières établies se sont usées, qu'il y a

⁴⁹ Deleuze et Guattari, op. cit.

une compression globale de ces articulations et que les connexions se font alors par conduction (comme dans conduction des métaux, ou conduction d'ondes sonores) plutôt que par fils conducteurs. On en est au règne des *sans-fil*. Il n'y a plus assez de place pour des lignées hiérarchiques, pour des files d'attente, pour des défilés patriotiques. Tout le monde « en même temps », simultanéité relative, à des endroits différents, de façons différentes (comme le rappelle Saïd). Les fils conducteurs sont remplacés par des fibres optiques, puis les codes électroniques ; ce ne sont plus les cordages organisés du navire national mais une incroyable intensité de synapses clic clac pop squish scratch qui libèrent toutes sortes de substances-messages codées ou non codées et les mettent en circulation, se les échangent et transmettent, diffusent, diffractent, mixent, multiplient, intensifient, effacent, décodent et recodent, livrent et délivrent. Essentiellement il n'y a plus de lois assez solides, par contre il y a encore et toujours beaucoup de filets pour attraper et des infiltrations de lois à travers les fissures, mais les sentiers sont innombrables. Ce n'est pas la ligne qui est an cause, mais la ligne droite et unidirectionnelle. Les « lignes de fuite »⁵⁰ en témoignent.

De même, la relativité générale abandonne la notion de force et la remplace par le concept de courbure de l'espace-temps. Les corps célestes essaient d'adopter des trajectoires aussi droites que possibles, mais ils doivent se soumettre à la configuration de l'espace-temps. Loin de toute distribution de matière, la courbure de ce dernier est nulle et toutes les trajectoires sont des lignes droites. Par contre, près d'un corps massif, l'espace-temps est déformé et les corps se déplacent sur des lignes courbes, par exemple des paraboles ou des ellipses.⁵¹

... *des paraboles ou des ellipses* : Sarduy avait bien lu dans *Barroco*⁵².

Alors qu'est-ce qui apparaît sur nos écrans ? Les visages humains se transfigurent à mesure que les pistes se brouillent entre la réalité et la fiction, surfaces possibles (traitement des images : *airbrushing*), qui donnent aux images une réalité inventée. Cette réalité n'existe nulle part ailleurs que dans le monde virtuel où elle a été produite, mais cette existence propre a une consistance d'autant plus vivace qu'elle se loge dans l'imaginaire : sans jamais être palpable, elle se propage à vitesse lumineuse dans ce milieu propice et elle l'habite. Mix de réalité et de fiction, sa force impressionnante vient du fait qu'elle

⁵⁰ Deleuze et Guattari, op. cit.

⁵¹ Esslinger, « La relativité générale », op. cit.

⁵² Sarduy, op. cit.

ressemble juste assez à la réalité pour être crédible et juste assez à la fiction pour être désirable dans sa crédibilité. Science-fiction. Non-frontière, l'hybridité confond, illumine, entraîne, enclenche et met en mouvement, nous donnant à voir (et pas seulement à voir ni avoir) une possibilité, éveil à la multitude d'autres possibilités. Mais d'où vient cet attrait pour ce qui n'existe pas (ou pas encore) ?

« Il est temps alors de prendre conscience que ce ne sont pas les arts qui sont en « crise », ou en « faillite », mais le monde théologico-politique qui ne peut plus dorénavant se les approprier ou les subordonner. »⁵³ Les « dissolutions des figures dans l'art » témoignent de la porosité entre toutes les parois, celles de nos yeux / rétines / imagination et de l'écran de télé, ordinateur ou cinéma, celles de l'image sonore rendue par le CD et notre ouïe et notre écoute...

Comme les DJ et les musiciens n'y accaparent pas tous les regards, les raves permettent à d'autres formes d'art de se développer. Des troupes de spectacles de rue, des acrobates, des mimes, des performers comme on dit dans le jargon, s'immiscent dans la fête, réveillent la mémoire des fêtes anciennes où se mêlaient tous les arts vivants. Les passionnés de vidéo s'improvisent VJ, vidéo-jockeys. À la manière des DJ, ils mixent en direct toutes les images possibles : visions de synthèse créées sur ordinateur (...) prises de vues directes sur les danseurs, le tout projeté sur des écrans géants, des sphères suspendues.

Dans cet univers saturé de couleurs, d'images de fragments de spectacles, la musique est l'élément qui unit physiquement tous les individus : on peut fermer les yeux, mais pas les oreilles...⁵⁴

« En 1994, le Criminal Act of Justice rend illégale toute fête où l'on danse sur des rythmes répétitifs sans autorisation. »⁵⁵ »

Synthèse et mémoire

Mémoire

Aussi, je pourrais dire qu' « avant », (je pense à avant et pendant l'âge des manuscrits, jusqu'à celui de l'imprimerie), l'être humain était plus synthétique (au sens de saisir en un seul lieu / instant), dans la mesure où l'écrit, comme moyen possible de fixer les choses qui s'évanouissent dans le temps, n'ayant

⁵³ Gaillot, op cit., p 69.

⁵⁴ Guillaume Bara, *La techno*, Paris, Libro musique, 1999, p 48

⁵⁵ Ibid, p 49.

pas d'usage répandu, il fallait tout retenir de mémoire. Le Sens était livré à la fragilité (ou la force) de la mémoire, qui fondait les institutions comme les vies individuelles (je sais, c'est encore le cas maintenant, mais cette mémoire a une tout autre panoplie de modalités d'expression, ou de manifestation, ou d'inscription ou d'« enregistrement »). (Parenthèse sur la mémoire collective : quelle est la courbure de l'espace-temps qui nous met en relation avec cette sphère ? mémoire cellulaire, émotionnelle, visuelle, auditive, ...) Même après, quand l'écrit a commencé à participer au savoir et à la communication, il semble que peut-être vu l'accès restreint à l'info fixée par écrit, les gens étaient obligés tout de même de retenir « synthétiquement » *de mémoire* ce qu'ils devaient savoir. Mais l'usage de l'écrit se répand, suivant par exemple le mode épistolaire : les lettres en circulation, imaginez, peuvent alors être interceptées et devenir des « pièces à conviction ». Une fois qu'un mot est fixé, il peut faire figure de preuve, c'est-à-dire qu'il *peut* être utilisé comme preuve (en bien ou en mal, n'étant pas la question). Par exemple, *Les Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas où, à plusieurs reprises une lettre tombée en des mains autres que celles de son destinataire agit comme un point de révélation qui fait changer le cours d'un déroulement autrement prévu, mais qui n'advient jamais étant donné ce hasard (l'intercepté). (Ce n'est qu'un exemple parmi d'autres). Institution des textes de loi. Peu à peu l'écrit, ou plus justement, *l'écrit comme forme d'inscription*, s'intègre à notre façon de penser dans la mesure où ne peut plus l'extraire de notre mode de vie, ni penser en-dehors de ce cadre de référence. Nous en tenons compte tout simplement malgré nous, parce que ça existe et que nous nous transformons nous-même en fonction des possibilités d'utilisation de ce que nous « inventons », mettons au monde. (Cela comme plus tard le téléphone, la télé, les ordinateurs et l'Internet : tout ce qui est relié à la communication et à ses supports temporaires ou prolongés).

C'est une nouvelle valeur donnée à l'écrit comme forme d'inscription : une place dans la vie. La communication se diversifie à partir de cette possibilité, qui devient modalité. Après cette occurrence de l'écrit dans la vie, avec l'imprimerie qui donne la possibilité de fixer, enregistrer, multiplier et diffuser simultanément à un rythme dépassant celui du bouche-à-oreille (bien que cela est relatif!), le flux de matériaux, de « preuves » matérielles, s'est amplifié et on a commencé à tout étaler sur papier (nos vies et notre savoir). Commence une nouvelle tâche : organiser tout ça. Archives. Le flux ne cesse d'augmenter.

Saut dans le temps jusqu'à aujourd'hui. Comme le montre Attali, la répétition amenée par la possibilité de reproduire techniquement, de produire des copies et aussi de « chosifier » (transformer en objet de consommation) absolument n'importe quoi, a conduit à la saturation de la capacité de stockage matériel, il n'y a physiquement plus d'espace (ni d'espace mental probablement) pour stocker tout ce qui a été matérialisé, copié, recopié, multiplié, répété. Les modalités d'organisation doivent s'adapter, la faculté d'organisation mentale elle-même se transforme et se transfère ; d'abord il est devenu difficile (ou il semble difficile) de gérer *sans support* (comme l'écrit) le type et la masse d'information et de messages qui interviennent dans notre quotidien.

Mais qu'est-ce que c'est que « le sens » ? Ce qui nous relie au monde, aux autres dans une situation donnée ? Une situation où la possibilité d'extraire un sens est difficile ou ne se présente pas devient dramatique parce qu'elle équivaut à une aliénation. Par cette manifestation d'un lien, nous voulons ressentir que nous appartenons au monde, nous y manifester, y *faire impression* en quelque sorte.

Peu à peu et à grande échelle, l'organisation de ces données devient « extérieure » à nous, c'est-à-dire qu'elle commence à se passer sur papier, ou plus précisément : grâce à et en fonction d'un support matériel « externe ». Pendant un moment, ce support reste un soutien, un point d'appui à notre activité « mentale ». Par exemple, on pouvait encore lire tous les livres concernant un sujet donné. Alors qu'aujourd'hui on ne peut plus le faire, parce qu'il faudrait suivre le rythme de leur apparition qui n'est pas très humain. Notre tâche maintenant, c'est *d'échantillonner* dans tout ce flot, de saisir des intervalles et de *composer* avec ces zones fragments.

Jusqu'à ce que le déséquilibre se produise : ne plus pouvoir organiser sans support matériel, ne plus pouvoir se manifester dans le monde sans le point d'appui d'un support matériel pour opérer. La parole ou la pensée comme modes d'articulation seules ne suffisent plus à manifester notre existence, notre rapport au monde (ou cela semble ainsi) ; il faut une *trace*, un enregistrement. On a *besoin* du papier ou du support matériel pour le faire. Là c'est grave : l'imprimé est devenu une substance, une composante, une modalité, inextricable de notre environnement et de notre organisation, non seulement du savoir

comme on l'entend, mais aussi du savoir « biologique » : en témoignent (pour ceux qui y ont eu accès) les automatismes physiques du recours au papier, à la plume, au crayon, au stylo, au clavier... entre autres. Écrire sur les surfaces, graver son nom. Tracer, laisser des traces, depuis toujours, mais aujourd'hui encore. Rupestre, graffiti. Épitaphe, lettre, roman. Liasses de papier. Monnaie argent, portefeuille, portfolio, document, Histoire. Écriture, récit. Privé, public, politique. Information communication message. Lettre morte. À la recherche de substance.

Ce passage sur le support et la matérialisation de l'organisation à partir de l'exemple de l'écrit nous mène à une mise en évidence de la relation entre les activités de la pensée et de la créativité, et leur matérialisations ; le rôle du support de l'enregistrement dans cette évolution et ensuite, selon l'une des fonctions de l'enregistrement de pouvoir être reproduit et rediffusé, mis en circulation sous forme matérielle encore, il nous mène à la nature des rapports entre l'original et la copie (en tenant compte que ces « pôles » se transforment aussi très sensiblement) – entre le « synthétique » et le « naturel » et même à l' « authentique »...

Le principe d'incertitude

C'est ainsi que je me retrouve devant mon clavier pour rédiger ma maîtrise. Voyez : je n'ai même pas besoin de préciser « d'ordinateur », vous aviez compris. Parce que l'ordinateur est un instrument qui sert à ordonner mes pensées. Mais l'époque des brouillons manuscrits qu'on aurait ensuite transcrits « au propre » à la machine comme à l'ordinateur, cette époque est révolue. Une prise de conscience est survenue et un nouvel usage est en place. Maintenant, et ceci devient intéressant, un nouveau champ d'énergie opère entre mon activité mentale et le support que j'utilise pour le manifester. Ce n'est même pas ce rapport, c'est le fait que je manifeste une pensée *parce que* j'établis une relation avec un support. Sinon, je ne serais pas en train de penser comme je pense ni d'écrire ce que j'écris. Je suppose que cela est vrai dans toutes circonstances, mais ici je veux souligner la réciprocité / interaction / *simultanéité* (relative); l'osmose entre mon activité mentale et sa « matérialisation » (actuelle ou virtuelle). Parce que je réfléchis *à partir* du support, simultanément à mon utilisation de ce support. Je réfléchis à mesure sans savoir d'avance ce que je vais écrire. Improvisation. Techno.

En peinture, les Américains l'ont déjà fait, vers les Jackson Pollock - plus de croquis préalables à l'œuvre, on passe aux œuvres « en direct », lancer la peinture sur la toile, avec intention certainement, mais sans plan, sans « composition » (écriture) préalable « à exécuter », « d'après modèle ». (D'ailleurs, le croquis ressemble-t-il tant au modèle, et le modèle à l'œuvre ou au croquis ?) Mais en effet, ces œuvres sont des projets réalisés, on ne peut détecter le processus qu'en sachant quels moyens ont été employés pour le faire. Le processus de création ne se déroule pas comme partie intégrante de la perception de cette peinture, ce qui est le cas de la musique, de la performance. On interagit avec un nouveau format puisque la toile s'impose au spectateur comme un nouvel espace (les grands espaces d'Amérique) - un dialogue est possible, mais on se trouve tout de même devant une œuvre achevée. La zone de d'interaction et de participation va s'intensifier. Ces démarches supposent un questionnement du statut / lieu / temps de la peintre comme médium dans la création culturelle, en effet. Par exemple dans les installations en arts visuels aujourd'hui, l'implication du spectateur dans la démarche et le questionnement est centrale, parce que sa présence et sa diversité sont constitutives de l'œuvre. L'installation est conçue en fonction de sa participation imprévisible. Plus de statique.

Autrement dit, s'applique *le principe d'incertitude* émis en mécanique quantique : « Selon elle, toute description d'un phénomène physique doit prendre en compte l'acte d'observation. »⁵⁶ De même, l'abandon du concept de la force gravitationnelle implique le déplacement de ce qui est « central » (puisque l'on ne peut graviter qu'autour d'un centre) : encore une fois, vers l'ellipse. Par exemple, invalidation de l'auteur *détenteur* du sens; la création est provoquée métaphoriquement par *altération* : la distribution des masses (tout ce qui compose le monde, dont les personnes) provoque des courbures de l'espace-temps : *artiste-déclencheur*, intervention, performance.

C'est comme ça qu'on peut voir apparaître un rapport de simultanéité entre une activité « sans matière » et une matérialisation : réfléchir *en écrivant*, voir « le sens » se construire avec l'écriture. Plutôt que de s'en servir seulement comme moyen de tracer ce qui s'est déjà passé, elle participe au processus. Ceci fait écho à la façon dont se compose la techno, comme l'hypertexte, entre autres.

⁵⁶ Esslinger, « Le principe d'incertitude », op. cit.

Je viens de dire que l'imprimé n'est plus le support. En effet, l'écrit n'est pas confiné à l'imprimé; sans l'imprimé, l'écrit se re-libère. L'écrit peut (re)devenir improvisation, entrer « en temps réel », suivre le rythme de la vie. Courrier électronique, « clavardage ». Il peut entrer *en phase*⁵⁷ avec le présent, rendre compte de l'« à-présent » (Benjamin). Tout peut changer à chaque instant, comme en réalité c'est le cas dans le déploiement de la vie.

Synthèses pour composer

Voilà où se situe le *shift* de la notion la synthèse, que j'ai introduite, je le rappelle, à cause du synthétiseur : plutôt que se retrouver devant un texte imprimé qui nous garantit la synthèse, produit fini, (résumé, conclusion, abstraction) d'un savoir, on reprend la synthèse au sens du synthétiseur : comme nouveau point de départ. Modalité de création des sons, des images, des idées, dont les éventuels rapports passés ne sont pas déterminants, au contraire, vont être renouvelés, recréés à partir du présent.

Voilà aussi le moment où l'on peut dire, comme Goumarre⁵⁸ que l'artiste contemporain en se retirant des lieux du Sens unique, se plaçant derrière le clavier du synthétiseur, refuse d'être le détenteur unique d'un savoir établi et nous met en face du matériau à l'état brut : le « son » qui sort du « synthétiseur » (prenons cet appareil comme un exemple de dispositif). Le processus d'improvisation qui s'ensuit, c'est désarticuler le savoir qui s'y trouvait logé comme une statue pour nous le livrer dans son état présent, matériau : « qu'est-ce qu'on peut faire avec ? », et transformer le « spectateur » non en témoin relativement passif mais en participant dans la courbure de l'espace-temps : la complicité des masses ! La question nous est adressée, « au risque de décevoir »⁵⁹ ou de donner le vertige de l'équivoque : il n'y a pas de sens déjà prêt - à quoi se raccrocher ? - mais cette marge en bordure du vide est aussi enivrante : potentiel infini de participation.

⁵⁷ Ardenne, *Pratiques contemporaines*, op. cit.

⁵⁸ Goumarre, *Pratiques contemporaines*, op.cit., p. 100. « Tout spectateur porté vers une œuvre formule une demande qu'il cherche à vérifier, à satisfaire, à voir combler. Cette demande place tout artiste – et toute œuvre – comme étant supposé savoir, détenir quelque chose qui motive et justifie sa demande. (...) Or, ce savoir supposé contenu dans l'œuvre par le spectateur, l'artiste refuse de l'assumer, rompant ici avec la figure auteuriste, le délire démiurgique etc., sans pour autant se dérober derrière l'absence de signature, ou tout autre stratégie naïve de l'anonymat. Il ne s'agit pas pour lui de s'effacer, plutôt d'interroger sa responsabilité face aux attentes du spectateur contemporain. »

⁵⁹ Goumarre, op cit.

« Pratiques contemporaines » : l'installation en art contemporain crée un espace dans lequel nous sommes invités à nous « présenter », « dedans », mais elle nous reçoit avec un questionnement qui nous laisse interloqués, perplexes, touchés ou hilares, mais toujours sur l'arête d'une mise en question brutale. Celle-ci est nécessaire puisque l'artiste doit d'abord nous montrer qu'il refuse ce statut de détenteur de savoir et d'« auteur » dont parle Goumarre, et le choc produit est proportionnel à l'importance de cette décentralisation. Ce n'est pas refuser la responsabilité mais le statut d'émetteur-propriétaire autoritaire ; l'artiste devient plutôt un transmetteur ou médiateur. N'est-ce pas exactement ce qu'il a toujours été, ce qu'est chacun dans l'exercice de sa propre perception ? L'artiste se délivre par l'humour, distance possible entre la question et le drame de la question. Pour le musicien, il s'agissait de descendre de la scène. Ce n'était pas facile, parce qu'ensuite il a fallu pousser la scène ou la rabattre et certains voulaient y rester perchés comme sur un socle, d'autres tentaient de la retenir par peur de perdre leur place assise et pour ne pas risquer d'être interpellés personnellement; mais avec nombre de spectateurs qui de toutes façons, de tous les temps, ont toujours eu du mal à se retenir de se rapprocher de l'artiste à la moindre occasion, dans la transe de participer à l'événement ou même à la personne de l'artiste, le pauvre, ça n'a pas été somme toute si difficile d'écarter cet écran qui séparait indûment des espaces communs et participatifs. La musique avait déjà ce pouvoir d'entraîner, et la musique dite « savante » « occidentale » (Encyclopédie Universalis) l'avait bien compris : instituer la scène de la représentation dans le domaine musical – entreprise complexe? – pour s'assurer que le spectateur ne manifeste pas sa présence physique, son potentiel de participation, qu'il reste bien assis sur son siège pendant le concert, que l'envie ne lui prenne pas de se lever pour franchir cette distance créée entre lui et la musique, construite comme une représentation. (« Car on ne sait pas encore clairement où se rend au juste l'homme qui, en entendant la voix des sirènes, ne se tient pas tranquille comme n'importe quel bourgeois cultivé dans une salle de concert, mais est saisi par le besoin impérieux de se rapprocher physiquement des chanteuses . »⁶⁰) Il suffisait d'étouffer la percussion. Non le rythme, modalité musicale, temporelle⁶¹, mais la percussion : en effet, cela est bien habilement souligné dans un article de l'Encyclopédie Universalis, la percussion devait disparaître de la musique « savante » (et très globalement, d'une musique classique « occidentale », celle qui se définit en

⁶⁰ P. Sloterdijk, op cit., p. 536.

⁶¹ Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996.

quelque sorte par la négation de la dimension *physique* de la musique, pour interpréter un peu sur les bords ce qu'en dit Saïd dans *Musical Elaborations*⁶²) parce que c'est elle qui rythme la vie, elle est au cœur, battements du cœur, c'est elle qui entraîne le corps. Supprimer la percussion c'est supprimer le corps, et l'inverse également. Ils mettent du temps à réintégrer les tambours dans l'orchestre. La grosse caisse ? Camouflée sous la violence de la représentation de la guerre, voilà comment faire se terrorer les gens dans leur siège : rappel du coup des canons (construction d'époque utilisée bien à propos) – seule l'armée semble pouvoir utiliser la percussion – employée comme modulateur de l'ordre, mobilisation des forces humaines à l'unisson (une troupe d'hommes à mener au combat, ne doit pas être évident sans le vecteur d'unisson) force de ralliement – mais ce ne serait pas le rythme de la vie, tout aussi bien celui de la mort – en effet. Dans le texte de cette encyclopédie, la distinction entre le bruit et le son « harmonieux » est hallucinante. La percussion est acceptable tant qu'elle est au service de l'ordre. (moi-même j'adore les roulements de tambour). Surtout parce que la percussion a le pouvoir d'invoquer les Dieux et les services divins, recours inavoué en politique.

Pensez à la peur : tout ce qui fait des bruits sourds : séismes, explosions volcaniques, etc. Devinez l'élément qui revient dans la techno : la percussion. Oui, le rythme est simple, il est répétitif, au départ c'était le rythme répétitif des machines qui lui a donné lieu :

« On a été amenés à créer cette musique inconsciemment, expliquera plus tard Derrick May. On a pris l'idée des machines et on a créé nos propres sons. Tous ces sons provenaient de l'univers de la mécanique, de l'industrie, des machines, de l'électronique. De l'environnement qui nous a créés, en quelque sorte. »⁶³

Mais en effet, le bruit des machines lui-même est sorti de quelque part dans la nature. Le phénomène du pulsar, pulsation plutôt que martèlement, interception d'un faisceau d'ondes radio émis par un corps en rotation vertigineuse. Oui, la percussion a refait son entrée officielle « chez les Occidentaux » bien avant la techno, le changement était déjà amorcé, il y a eu le jazz, le rock, etc. Mais la pulsation cosmique est de retour, c'est déjà beaucoup.

⁶² "But like Adorno – and perhaps with as little justification – I accept the existence of a relatively distinct entity called "Western classical music," although at a later occasion perhaps I'd like to show that it is far from coherent and monolithic and that when it is talked about as if it meant only one thing it is being constructed with non-Western, nonclassical music very much in mind." (Saïd, *Musical Elaborations*, p.xviii).

⁶³ Guillaume Bara, op. cit., p.20.

La techno n'a plus de chant. Elle n'intègre pas le discours, le *langage*, plus d'élément qui puisse *décaler* la musique de son rapport au présent : l'improvisation, synchronique au temps qui passe. Pour nous entraîner, il faut qu'elle nous amène dans une zone où nous puissions être entièrement présents, à l'écoute du temps présent, *flow*. Et quelle est la valeur d'être dans le flux, ici et maintenant ? C'est répondre au besoin vital d'une communication, d'être relié, de partager, de participer ensemble à quelque chose qui a lieu.

« À-présent », comment faire de l'histoire ? Ce n'est pas qu'il n'y a plus de sens, c'est qu'on se conçoit autrement par rapport à « un » « lieu » et « un » « temps » de savoir. Il y a la réalité de la perception, et par conséquent, la relativité de cette réalité. En quoi consiste ce savoir ? N'est-ce pas basé sur l'expérience ? Voilà un autre point dans la constellation et c'est avec Benjamin, *Le conteur et sur le concept d'histoire* que nous l'abordons. Plus loin. Point, contrepoint, basse, contrebasse.

Le fait que l'artiste se délie de sa responsabilité de détenteur pour entrer dans une médiation, engendre une relation toute nouvelle au savoir. C'est pour ça qu'il n'y a plus de scène : l'artiste n'a plus à nous livrer des choses faites. Lui et moi, nous sommes au même moment dans le temps : nous sommes en train de percevoir des signaux sans nous battre pour trouver qui a raison, il n'y a pas de raison. Il n'y a pas de hiérarchie possible, nous sommes en situation de relativité restreinte : impossibilité de se mettre d'accord. Lui et moi, dans le même espace, en perception, ma vie aussi valable que la sienne, non moins signifiante, non plus, juste, en même temps, on perçoit des réalités différentes à partir des mêmes éléments. Alors il me rappelle que ce n'est pas à lui de décider pour moi, ce n'est plus important et ça nous décalerait dans le temps. Cette situation de perception me permet ouvertement de participer.

L'hologramme – le génie dans la lampe

Cette proximité au présent, au savoir et à la matérialité, engendre un type de savoir qui n'est pas représenté de façon à pouvoir être organisé uniquement à partir de l'esprit, en train d'être généré par un support - en quelque sorte et entre guillemets. (Ce qui fait penser à un hologramme, qui est les deux à

la fois : le support et l'image ; un CD est un hologramme.) Un savoir qui dilate son propre espace-temps d'émergence, parce qu'il existe au présent, exclusif (être entièrement au présent suppose que les notions de passé et de futur ne peuvent être présentes), et inclusif (alors, tout existe au présent, *simultanéité*), et parce qu'il entre en juxtaposition avec tout ce qui émerge.

Donc, voilà dans la globalisation (ce qui se cache sous la mondialisation) un aspect de l'oralité qui surgit : à la fois la synthèse d'avant l'écriture et le syncrétisme d' « après l'écriture ». Parce qu'en effet à la « dé-synthèse » - la décompression de l'analyse et la dissolution de la hiérarchie et des catégories qui étaient la conséquence et la nécessité de l'écrit comme support - s'ajoute (c'est de là même qu'il provient) le flux indéterminé, indistinct mais incessant et croissant, de messages. Et là, évidemment la synthèse d'une vérité, historique ou autre, serait un défi impossible. *Le flow*, ce pourrait être : restituer par la synthèse le flux de ce qui a été intercepté-interrompu-segmenté par une certaine application de l'imprimé.

Soudain je m'aperçois d'un présupposé sur lequel je fonctionne depuis le début : celui d'une dualité entre l'activité de l'esprit et sa matérialisation, de l'existence du matériel et de l'immatériel, et que tout ce qui se passe se résume à l'idée que la distance entre les deux s'amoindrit. Il y a de plus en plus de continuité entre l'un et l'autre (esprit et matérialité), (où continuité n'est pas synonyme de linéarité qui nous mènerait aux problèmes de l'Histoire), il y a un passage de plus en plus insensible du matériel à l'immatériel, de l'un à l'autre. La réalité et la fiction ? de plus en plus la même chose, ensemble, de moins en moins différentes – quelle démarcation ? Marshall McLuhan a bien déjà décrit la fascination de l'homme pour les appareils qui sont une extension de son corps. C'est cela exactement. La même chose entre les domaines des activités humaines. Les disciplines bien catégorisées, proprement définies, sont en train elles aussi de fondre sur les bords, les fusions, hybrides, croisements, se font de plus en plus courants dans la « courbure de notre espace-temps ». *Le contact se fait*. S'atténuent l'importance et la pertinence, pour la réalité actuelle, du travail analytique opéré sur les activités humaines, séparées, divisées en secteurs, en faveur d'une vision plus généreuse, fluide et englobante,

tout-considérante (mais pas totalisante⁶⁴) de la vie, où on n'a plus besoin de chapitres (ou plus de la même façon). (Ce mémoire n'arrive pas à se diviser en sections, à chaque fois il se refond.)

Je vous ai entendus, quand vous êtes passé sur le mot « chapitre », vous avez tout de suite pensé Histoire, ou récit (ou autre variante). En effet, les divisions des épisodes de la télé-série sont de plus en plus arbitraires : ce n'est pas une histoire, c'est la vie. Il y a un lien entre toutes les choses, mais plus de conjonction de subordination. Seulement de juxtaposition ou de coordination / *slash*, barre oblique. Dans le langage courant et dans le code informatique <http://www.siteweb.com/sujetxyz/htm> : quel type de lien correspond à la barre oblique ? ce n'est pas un trait d'union. Parois qui séparent ? mais relie, qui indiquent une combinaison de codes : c'est une logique combinatoire et de côtoiement, contact, conduction.

Synthèse et totalité ?

Une vision englobante mais sans totalité (Lévy). Synthèse et appropriation. Maintenant on ne s'approprie pas pour interrompre, on en devient vecteur. La synthèse englobe (sphère), mais par elle, il y a *génération* ; la synthèse manifeste l'intersection de faisceaux convergents / divergents. Aussi la synthèse comme « holistique » vient recomposer le corps et l'esprit, déplacer cette division, ce « schisme » historique et religieux : synthèse, holistique, global. Elle est un point de vue par lequel on peut saisir un ensemble d'interférences que l'on peut interpréter ou « lire ». Mais pas un point *au-dessus*, ou *au-dehors* : c'est un point *au-dedans* : nous ne sommes pas à l'extérieur, nous sommes englobés, les points de convergence, c'est nous, nous en faisons partie. Un avantage de la séparation entre le corps et l'esprit était une sorte de liberté de l'esprit par rapport à la matérialité, (comme je l'ai souligné tout à l'heure, esprit et matérialité, incluant la matérialité d'un support technique, se conjuguent et fonctionnent ensemble...), soit la possibilité d'ubiquité... si l'esprit voyage indépendamment du corps il peut se présenter dans plusieurs espaces en un même temps, être partout à la fois. Mais alors, aujourd'hui, une autre forme d'ubiquité se révèle : être entièrement au présent, y participer intégralement, se trouver « ici et maintenant » implique qu'il n'y ait qu'un seul « ancrage », un seul temps vécu à la fois ; soudain, au lieu d'occuper plusieurs temps on n'occupe que celui-ci, le

⁶⁴ Lévy, « l'universel sans totalité », concept élaboré dans *Cyberculture*, op cit

présent, tout ce présent, et tout l'espace qui est le sien, alors dans cette zone de perception qui est la seule réalité, puisque le seul espace que je reconnais par mes sens est celui que j'occupe en ce moment, on peut prendre une expansion inouïe. La « toute-présence », une autre forme d'ubiquité ? Avec l'importante réalisation où on reconnaît, sans pour autant le vivre, que l'autre vit le « même » moment différemment, donc, qu'il vit un moment différent. Changer de point d'appui.

« Pensée convergente. » Problèmes de la pensée convergente : ce sont des lignes. On peut se croiser quelque part, à un certain moment. Mais quand ? on ne sait pas, ni ne peut prévoir. En effet, les lignes sont courbes.

Gaillot relève l'insécurité face au changement de point d'appui qui est en train de se réaliser, insécurité dont nous ne parlons jamais comme si nous aussi nous étions transformés en machines ou en appareils ménagers : « Il nous reste à comprendre que le sens n'est pas ce qui nous manque, mais seulement que le retrait de toutes ses figures historiques – religieuses et politiques – nous le fait partager selon un *autre* mode au sein duquel il déborde toujours ou excède toute tentative de se l'approprier. »⁶⁵

Sans trop d'ironie, les expressions *maîtrise* et examen de *synthèse*, par exemple, nous démontrent que le « sens » a été conditionné par l'appropriation, le contrôle, et le pouvoir, parce que pour maîtriser, pour synthétiser, il faut « comprendre », prendre à soi : conquête du savoir, annexion de zones explorées, constitution d'un territoire. Imaginez le problème que représente la synthèse : si on veut se défaire de l'impérialisme historique : il faut bien « saisir » quelque chose, alors comment faire ? Toute la différence à présent, (disons, en théorie) c'est que l'on reconnaît le savoir comme un flux et que l'on n'agit plus avec pour but de détenir, ou encore, le réflexe de tenir n'est plus confinement. La matière en circulation maintenant (messages, et tout ce qui a lieu dans le temps et l'espace) est impropre à la détention / rétention, de toutes façons elle nous déborde. Alors on devient un confluent ; si on se met dans le courant, on capte, on est traversé par tout ce qui se déverse, on devient vecteur, on est « activé ». On n'est pas obligé de réagir à tout, mais on n'est pas obligé d'être passif, il suffit d'un mouvement pour déclencher une ramification, un tournant, un nouvel affluent. Le *flow* est trop intense

⁶⁵ Gaillot, op. cit., p 58.

et en plus, prendre des choses entières pour les garder à soi freine la vie et devient malsain. On devient seul, on devient terroriste. Si on essaie de détenir, on perd tout simplement l'actualité de ce qui circule. Ici et maintenant ne peut être mis en réserve. On ne peut que découper des morceaux, saisir et puis *let go*. Demain sera un autre jour. C'est là la brisure entre la composition et la répétition : le stockage est devenu une abstraction, il n'est plus une modalité du « sens », il ne permet pas de rendre compte de ce que nous ressentons. « Être plutôt qu'avoir » (Attali). Une simple image, bien aléatoire et peut-être même injuste, mais bien inoffensive : même si nous pouvons accumuler des livres et des livres, est-ce que nous les lisons ? Comment est-ce que nous les relisons ? Est-ce que nous les réactualisons, les ramenons dans notre présent ? Tous les objets qui se trouvent dans notre maison, dans une seule pièce même, et qui nous appartiennent, sont-ils absolument essentiels à notre sensation de nous-même et sont-ils tous présents dans notre conscience - je veux dire, est-ce qu'ils font partie de la « matière » avec laquelle nous (nous) « composons » chaque jour ? Comment est-ce qu'ils participent à notre existence ? Ceci dit je n'ai rien contre la lecture. Au contraire, c'est en partie l'activité du DJ, et du DJ de l'information que nous sommes tous au quotidien.

Le seul collectionneur actif, c'est le DJ, qui est constamment en train de réactiver les circuits de sa mémoire pour créer de nouvelles combinaisons. Il ne contemple pas la mémoire comme un passé, mais comme une mémoire active qui sert à composer au présent le présent. Il semble que le DJ agit comme un historien matérialiste en se manifestant dans l'*intermezzo*, dans ce moment d'activation d'une expérience de rencontre entre des éléments hétérogènes, mis en relation au présent.

« L'historicisme compose l'image « éternelle » du passé, le matérialisme historique dépeint l'expérience unique de la rencontre avec ce passé. »⁶⁶

Avec la synthèse des sons, le dispositif de synthèse comme point de départ et non d'arrivée, et le processus de mix auquel ils donnent lieu, on essaie de produire de l'ici et maintenant, le moment de la rencontre.

⁶⁶ Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, p. 441.

Synthèses pour l'imprévu : ici et maintenant

La preuve que nous changeons d'articulation est que nous utilisons l'échantillonneur : l'instrument (aussi concept et même dispositif) par lequel nous prélevons dans le flux des éléments qui nous font écho, avec lesquels nous sommes entrés en résonance : qui font sens pour nous ici et maintenant, que nous captions au moment où ça passe.

Quand je lis une définition, je la lis toujours comme une métaphore. C'est ce que je fais avec numérisation, analogique, échantillonnage, présentés ici dans leur application « technologique ».

« Analogique »⁶⁷ :

Se dit de toute donnée variant de façon continue ou dont la représentation se fait sous la forme d'une grandeur physique continue pouvant prendre une infinité de valeurs, ainsi que des procédés et des appareils basés sur ce type de donnée.

Note(s) : Le son, la voix, les images, les couleurs sont des phénomènes analogiques, comme d'ailleurs la plupart des phénomènes naturels.

Les ordinateurs actuels étant des appareils numériques, il faut donc transformer les données analogiques (comme le son ou les images).

« Modulaire »⁶⁸ :

Qualifie un mode de construction ou d'assemblage par modules.

Note(s) : L'emploi de modules facilite la réalisation et la maintenance d'un matériel ou d'un logiciel; il permet aussi d'utiliser des modules identiques pour constituer des matériels différents.

Dans la synthèse du son : il est évident que nous passons dans une zone de transition et de déplacement des lieux et modes de perception / compréhension, puisque nous sommes en train de « traduire », d'encoder des sons sous une forme qui n'est pas propre au mode de transmission qui leur était propre jusqu'ici (habituel, spontané, « naturel »). Cette forme est toujours physique du point de vue de leur propagation, du fait même que nous sommes physiquement impliqués dans leur perception, mais elle semble de moins en moins organique du point de vue de leur production. La numérisation semble être une étape préliminaire à un autre mode de (manipulation)/traitement, du son en particulier, mais de toute autre notion / substance / matière, et pour créer autre chose. (J'ai ici l'impression de citer

⁶⁷ Grand dictionnaire terminologique, op. cit.

⁶⁸ Ibid.

quelqu'un, mais je ne sais pas qui). En effet nous manipulons alors l'information sans intention hiérarchique, mais plutôt selon une syntaxe modulaire, comme avec les échantillons sonores dans la techno. Assembler : *slash*, barre oblique.

Échantillonneur, n. m. : Instrument électronique permettant de numériser des sons et de créer des échantillons sonores à partir d'enregistrements de sources acoustiques, lesquels pourront ensuite être traités par l'ordinateur.

L'échantillonneur est en fait une version informatisée du magnétophone, en ce qui a trait tout au moins à ses possibilités de montage sonore. Contrairement au synthétiseur, qui ne permet que des sons d'origine électronique, l'échantillonneur permet une utilisation des sources sonores acoustiques (sons réels).

Cet appareil, basé sur la technique de l'échantillonnage, est notamment utilisé en bruitage pour transformer, à l'aide d'un clavier, les modulations, les rythmes et les durées d'un son. Les échantillonneurs ne sont pas tous compatibles avec la norme MIDI.

L'échantillonneur désigne *pourquoi* on « prélève ». C'est simple, on prélève parce qu'on ne peut pas tout prendre, on doit sélectionner quelques pièces parmi les mille messages, le flux infini qui ne cesse de s'accroître. On le fait aussi parce qu'on a la possibilité de le faire, c'est-à-dire que l'information ne peut plus réellement nous être imposée de manière structurée (à l'université par exemple, on importe de plus en plus de « fichiers » de savoir externes, c.-à-d. nous avons de plus en plus la possibilité et la capacité d'intégrer à notre réflexion des éléments qui auparavant étaient exclus d'après leur « champ disciplinaire »). L'information apparaît plutôt *armaturée*, comme dans *béton armé*⁶⁹ - c'est-à-dire composée sous l'effets des *slashes* (version imagée des tiges de fer qui forment les personnages rythmiques complexes dans la ritournelle de la matière). Depuis la théorie de la relativité générale d'Albert Einstein, être sceptique est possible. (Il est même généralement admis qu'il faut toujours être relativement sceptique.) Nous prélevons des échantillons pour pouvoir composer, et l'échantillonnage est réellement une stratégie de survie, il est un réflexe vital.

Du fait que l'information ne nous est pas *imposée* et que nous exerçons le pouvoir relatif de choisir, nous prenons « le pouvoir de nous faire entendre », parce que nous sommes aussi à la source de ce flux d'information en circulation, nous y prenons part, nous l'alimentons. Ce pouvoir d'être entendu

ressemble un peu à ce moment de la littérature où les lecteurs ont vu s'ouvrir à eux la page du journal comme espace possible d'expression, et où le courrier du lecteur a signifié sinon un renversement, du moins un changement de vitesse majeur dans le rapport entre les critères qui distinguaient l'auteur du lecteur, entre l'espace privé et le public, la réalité et la fiction ; traverser cette frontière, vaincre l'isolement, se mettre en relation avec les autres.

Échantillonneur. Les règles de l'art.

Il y a le problème de la « valeur » : dans le flux d'information, de messages, d'opinions, de personnel, public, anodin, banal, privé, *qui* décide de ce qui doit ou non être entendu, écouté ? Il n'y a pas de simple réponse. Tri fait par libre-arbitre. Celui-là même qui choisit d'entendre ou d'écouter. Bien sûr il y a des censures, mais je me demande si les entités qui prétendent l'opérer ne sont pas « des deux côtés » à la fois ? Une espèce de dualité entre le bien et le mal, instrument de pouvoir, est rejouée sur un mode fictif pour tenter de préserver les schémas de contrôle. Censure, sécurité, transactions sécurisées et contrôle de la navigation : parfois sur des sujets relativement importants, si on considère par exemple que des renseignements personnels et confidentiels en circulation sur l'Internet devraient normalement être « protégés », mais alors pourquoi est-ce que cette info est mise en circulation si par là elle peut être exposée aux regards ? On dirait un manque d'éthique, ou bien un désir de se révéler, tout aussi étrange. Tout aussi étrange la valeur ainsi acquise par des « morceaux » de « savoir » (expérience partagée ? « petite vie » ?) simplement du fait qu'ils circulent sur des réseaux dont l'accessibilité est faussement contrôlée – et non parce que ces pièces à convictions seraient le moins pertinentes. En fait l'intérêt semble être l'*accessibilité* elle-même, l'attrait de l'accès illégal par exemple, plutôt que la chose convoitée elle-même. Il ne semble pas y avoir d'autre intérêt à l'infraction d'un réseau de sécurité que le bris de cette barrière en soi. Que font les « bandits de grand chemin » sur le Net, de l'information accédée ? Rien du tout, l'information violée n'est pas importante. Sauf pour ceux qui la protégeaient comme le dragon assis. Les « bandits » sont un peu glorifiés de leur prouesse, comme une sorte de victoire sur l'État. L'important n'était pas l'information mais le fait que cette information était protégée, rendue inaccessible. Le potentiel de transgression, comme c'est souvent le cas, agit comme régulateur. « What I mean by « transgression » is something completely

⁶⁹ Deleuze et Guattari, « De la Ritournelle », in *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

literal and secular at the same time: that faculty music has to travel, cross over, drift from place to place in a society, even though many institutions and orthodoxies have sought to confine it. »⁷⁰ Faire tomber les murs, traverser les frontières, montrer les passages, la porosité, la perméabilité, la possibilité et même l'évidence du côtoiement, de la coexistence, barres obliques, c'est le projet en ce moment.

D'un autre côté cette sorte de régulation s'applique à des sujets d'une futilité excessive, par exemple les histoires personnelles des célébrités ou l'illégalité de certaines images, comme si vraiment il n'y avait rien d'autre à protéger (par exemple la vie, la dignité, les enfants...) et que toute pièce, du moment où elle est placée sous surveillance, était d'un « intérêt général » méritant qu'on demande la permission, qu'on passe un péage, pour y accéder. Ce monde généré par des circuits électroniques n'est pas moins réel que « l'autre » (celui où il y a des objets « tangibles », et donc *périssables*, et des circonstances et situations *péremptoires*). Pendant ce temps, dans une autre zone du monde réel, des conflits de plus en plus graves s'arment et ne se désamorcent que difficilement, d'autant plus qu'ils sont mis en place par des moyens semi-actuels (la bombe elle-même), semi-virtuels (la technologie pour actionner la bombe) et manœuvrés par des êtres anormaux qui ne font vraiment plus la différence entre la réalité et la fiction. L'invention du bouton, je veux, dire, de la télécommande : le même geste, à peu de chose près, peut faire « zap » sur un écran de télé, donc changer de chaîne, d'émission, soit, parmi bien d'autres possibilités, déclencher une émission de gaz mortels ou l'explosion d'une bombe (j'y vais dans les clichés, mais l'absurdité de cette réalité me dépasse encore et toujours.)

Les règles de l'art 2

Il y a donc vraiment une question de responsabilité : de plus en plus c'est à nous d'accéder à ce qui circule, il y a une énorme responsabilité à composer. Pourquoi est-ce que l'on compose ? Il y a désir de suivi, de récit ? de faire le lien entre les choses ?

Synthèses et production d'un récit

Qu'est-ce qu'il y a entre synthèse et récit ? En effet, quel genre de récit peut-on produire avec ce mode d'articulation, en tenant compte de ce que l'expérience qui servait au récit est devenue incommunicable selon Benjamin ? La synthèse intervient dans le « traitement » de l'expérience.

⁷⁰ Said, op. cit., p. xix.

Synthèse et mix

Mix / hybridation, métissage

Hybridité – *intermezzo* - une autre illusion de synthèse.

Ici se croisent des faisceaux qu'on peut retrouver sous tant de formes : un hybride est l'incarnation d'une des infinies possibilités de ce qui existe entre des choses, c'est l'une des matérialisations d'un lien. C'est l'incarnation d'un potentiel – mais ne s'arrête pas là, sa présence vient complexifier les jeux, l'hybride devient un autre élément qui entre en rapport avec les autres, et augmente par là le nombre de possibles « entre ». En quoi est-ce que « entre » est important ? Par exemple, « entre » est intéressant parce qu'il parle directement de ce qui est en train de se passer, ce qui nous fait entrer dans un système de relations simultanées avec lesquelles on peut interagir. L'historien matérialiste de Benjamin met en jeu l'expérience de la rencontre avec le passé, pas du tout le passé en soi, il s'agit de la relation, de ce qui se passe entre lui et cette mémoire, la sienne ou un autre, mais qui est alors toujours sa propre expérience et son expérience propre. « Entre » est processus, source d'expérience. Alors, maintenant on ne se fixe plus sur les points, on s'intéresse aux relations entre les points. On ne peut pas être indifférent aux points, mais les points à eux seuls ne créent pas ; « entre », c'est ce que chaque point vient indirectement ajouter de richesse au monde. C'est chaque nouvelle porte ouverte sur autre chose qui n'existait pas avant.

L'hybride semble être *un*, un produit, un résultat, mais en réalité il n'est pas statique, il contribue au mouvement il manifeste la synthèse ou la « pensée convergente », mais sous l'influx du hasard, ce qui le maintient en mouvement.

Deuxième partie : œuvre-composer

L'utopie de la composition

Comme les trois ordres musicaux qui l'ont précédée, la composition annonce un système social qui dépasse le domaine de la musique : le plaisir de faire de la musique et de la donner gratuitement à entendre à d'autres esquisse une société où chacun se réaliserait dans la création et dans l'échange de créations. Où chacun apprendrait à se découvrir, à s'aimer soi-même pour trouver ensuite du plaisir à être découvert par l'autre puis à donner sans rien attendre en retour.

Au-delà de la musique, le plaisir de faire ouvre à une tout autre société : l'économie de la composition annonce celle du don.⁷¹

1. Œuvre-composer / l'œuvre et les paradigmes à l'œuvre

Ce que peut bien être une œuvre– une œuvre d'art précisément– est un sujet fascinant et ambigu. En présence d'une œuvre, on ne se pose pas nécessairement la question, parce qu'une œuvre est une manifestation que l'on « reconnaît » (comme œuvre) (est-ce à travers ce qui nous en est proche, ou ce qui nous en est lointain ?) Par contre, dès qu'on se pose la question (en vue d'une éventuelle définition), il y a des glissements, des fuites qui la rendent insaisissable. Les paramètres sur lesquels on s'appuyait sont en train de se déplacer, que ce soit l'auteur (source / créateur / détenteur / propriétaire) ou les principes esthétiques sur lesquels on se base pour lui reconnaître une « valeur », ou encore la façon dont on considère qu'une œuvre devrait s'inscrire (ou pas) dans un lieu et quel type de lieu, etc.. Alors la notion d'œuvre, elle aussi, part à la dérive. En plus, complication infinie : *l'œuvre ouverte*. Alors, évidemment, je n'ai pas l'intention d'arriver à une définition de l'œuvre.

Nos définitions et présupposés se sont figés par rapport à ce dont nous aimerions parler, par exemple d'une œuvre qui se manifeste en réalité sous forme de processus, mais faire dériver la définition correspond dans ce cas à accepter que la définition va devoir se modifier en fonction de chaque objet, ce qui est contraire à la définition. Par là je veux dire que le modèle d'organisation fondé sur la finitude ne convient pas. (Cela pose problème au niveau de la loi et de la justice, malheureusement, autant que sur le plan des démarcations frontalières et des instances qui en dérivent, en relèvent ou en dépendent, dont l'état-nation, l'institution et la suprématie d'un régime politique et d'un savoir orchestré par chacune de ces institutions co-dépendantes.) En observant les liens entre les choses, on s'aperçoit que

les liens et les choses se fondent, ce qui les rend difficiles à comprendre si on ne change pas de point d'appui. Un seul phénomène participe toujours de plusieurs domaines à la fois, il y a toujours conduction. C'est juste ce caractère qu'il faut accepter, après ça va mieux.

Par exemple, ici, on va passer de l'œuvre au matériau, à la violence, à l'enregistrement, aux origines, à la violence, au processus, à composer, à l'œuvre.

Point de départ (vers la fin)

Prenons un point de départ. (Par définition, une définition doit s'ancrer quelque part). Selon Hannah Arendt, l'œuvre est attribuable à l'*homo faber*, celui qui fabrique les objets. Ces œuvres, qui sont ensuite « déposées » dans le monde, constituent « l'artifice humain ». Dans ce contexte, l'œuvre, dans sa matérialité et sa durabilité, est responsable de la durabilité du monde.

L'œuvre de nos mains, par opposition au travail de nos corps—l'*homo faber* qui fait, qui « ouvrage » par opposition à l'*animal laborans* qui peine et « assimile » - , fabrique l'infinie variété des objets dont la somme constitue l'artifice humain. (...) L'usage auquel ils se prêtent ne les fait pas disparaître et ils donnent à l'artifice humain la stabilité, la solidité qui, seules, lui permettent d'héberger cette instable et mortelle créature, l'homme.⁷²

Pour fabriquer cette œuvre, servant à créer un lieu familier pour son existence mortelle, d'où il peut établir un rapport avec l'incompréhensible, avec ce qui le dépasse, l'*homo faber* doit se servir d'un matériau, et ce matériau, il le trouve dans la nature, il doit le lui extorquer. L'extorsion de matériau à la nature constitue une violence inhérente à la fabrication qui mène à l'œuvre, qui mène au monde :

Le matériau est déjà un produit des mains qui l'ont tiré de son emplacement naturel, soit en tuant un processus vital, comme dans le cas de l'arbre qu'il faut détruire afin de se procurer du bois, soit en interrompant un lent processus de la nature, comme dans le cas du fer, de la pierre ou du marbre, arrachés aux entrailles de la terre. Cet élément de violation, de violence est présent en toute fabrication (...).⁷³

⁷¹ Attali, op. cit., pp 279-280 de l'édition 2001.

⁷² H.Arendt, Chapitre IV – « L'œuvre », *Condition de l'homme moderne*, traduit de l'anglais par Georges Fradier, Paris, Calman-Lévy, 1961 et 1983, p. 189.

⁷³ Ibid., p. 190.

Il y a une séquence intéressante dans le fait que l'œuvre constitue la durabilité du monde pour l'homme, mais que pour assurer cette durabilité, il doit exercer une sorte de destruction, par la violence nécessaire à l'extraction d'un matériau servant à la fabrication... Pour obtenir son matériau, l'homme doit détruire une partie de la nature, création divine, donc se comporter en créateur :

Sa productivité étant conçue à l'image d'un Dieu créateur, puisque, si Dieu crée *ex nihilo*, l'homme crée à partir d'une substance donnée, la productivité humaine devait par définition aboutir à une révolte prométhéenne parce qu'elle ne pouvait édifier un monde fait de main d'homme qu'après avoir détruit une partie de la nature créée par Dieu.⁷⁴

L'agent sans attribut

On comprend donc la difficulté de concevoir qu'une œuvre ne soit l'œuvre de personne en particulier (« la mort de l'auteur »). Si on regarde, chimiquement et physiquement et de très près, la nature des choses de la nature, on trouve des combinaisons de substances qui entrent en réaction et produisent des phénomènes vivants : on trouve des mécanismes, des points de départ, ce qui fait qu'on peut décrire ces phénomènes – mais ce qui fait très précisément que, *sans l'intervention humaine*, des substances en qualité et en nombre appropriés se trouvent en contact au bon moment et au bon endroit, dans les conditions favorables, pour que se déclenche une réaction précise menant à un phénomène reconnaissable, personne ne le sait effectivement, c'est bien ce qui motive les recherches sur les origines de l'univers. *Origine*. Qui ou qu'est-ce qui active ces phénomènes ? (est-ce même la bonne question) On ne va pas discuter là-dessus aujourd'hui. C'est presque l'image à grande échelle de ce qui se produit avec les œuvres humaines, sauf qu'il y a précisément l'homme pour se faire visiblement responsable d'une création ou d'un objet précis. Mais là encore, on ne peut pas dire que l'homme soit l'origine d'une œuvre. L'origine n'est pas localisable. L'homme en fait *travaille, fabrique, agit* (Arendt). Ainsi il entretient la vie, fabrique des objets qui lui garantissent un monde, et déclenche des processus par ses actions. Il ne détient pas le secret des origines; ce qu'il fait c'est, à la recherche des origines, inscrire le *rapport* à l'origine imaginée ou perçue – le divin. Jusqu'à un certain point, il est un

⁷⁴ Ibid., p.191.

intermédiaire, mais comme il a aussi un potentiel d'action, on pourrait plutôt dire *agent*. L'agent n'aura pas d'attribut (autorité); comme en grammaire, il *est* l'attribut.

Mais où nous conduit cette réflexion ? Elle établit d'abord la complexité du rapport avec le divin, qui n'est pas forcément religieux, mais relève bien du plan de l'« apparition », telle « l'aura d'un objet naturel » que décrit Benjamin : « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-elle »⁷⁵. Bien sûr, cette réflexion porte sur une définition philosophique de l'œuvre humaine telle que relevant d'une catégorie des activités de l'homme, la fabrication ; il ne s'agit pas de l'œuvre d'art à proprement parler. Par contre, la réflexion nous aide à comprendre l'implication de deux éléments à partir desquels nous pensons l'œuvre d'art : les notions de l'auteur comme source, et de l'œuvre comme produit, objet fini et durable (même si destructible). Elle nous donne aussi une perspective sur la notion de « violence essentielle » au centre de la réflexion d'Attali, principe qui module l'organisation d'un réseau (social) : la musique comme canalisation de la violence et affirmation qu'un ordre est possible.

Sans objet / l'œuvre en question

L'œuvre (Lévy) Dans son Rapport au Conseil de l'Europe, *Cyberculture*, Pierre Lévy énonce trois principales caractéristiques du « cyberart », c'est-à-dire selon lui, « les nouvelles modalités de production et de réception des oeuvres de l'esprit. »⁷⁶ :

L'œuvre interactive, au sens où celle-ci a lieu par l'intervention directe des spectateurs-coproducteurs, qui l'actualisent ; la création collective, où des intervenants, participants-collaborateurs artistiques, sont amenés à la création d'une même oeuvre; la création continue, c'est-à-dire l'ouverture permanente de l'oeuvre à la multiplicité de ses actualisations possibles, qui l'enrichissent et la transforment (ou bien, en termes littéraires, où elle fait sens.)

⁷⁵ Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1936) in *L'homme, le langage et la culture : essais*, Paris, Denoël/Gonthier, 1971, p 147.

⁷⁶ Lévy, op cit., p 160.

Sans objet

Ce qui nous intéresse en fait, c'est la nouveauté. « Interactive », « collective » et « continue », la notion d'œuvre se déplace vers une dynamique de création qui s'intéresse plus à l'événement qu'à l'objet, au processus de création plus qu'à son résultat.

L'agent sans attribut 2

L'œuvre comme processus plutôt qu'objet fini ; l'individu coincé dans la dualité entre le créateur et le destructeur, au fond l'initiateur d'un processus qui entraîne des conséquences imprévisibles, destructrices et créatrices, provoquant et entraînant des débris, et à la fois construisant sur / de / avec ces débris ; et l'individu coincé dans cette relation devient initiateur, agent d'un mouvement qui le dépasse dans son ampleur mais qui ne se serait pas produit sans lui, dont il est l'initiateur / catalyseur.

Le fait que l'homme est capable d'action signifie que de sa part on peut s'attendre à l'inattendu, qu'il est en mesure d'accomplir ce qui est infiniment improbable. Et cela à son tour n'est possible que parce que chaque homme est unique, de sorte qu'à chaque naissance quelque chose d'uniquement neuf arrive au monde.⁷⁷

Échanger

Le sens n'a pas disparu, mais il est en train de quitter les objets... c'est le « sens » du mouvement de la communication, vers l'échange gratuit. Par exemple, ce qui importe ce n'est pas ce que j'échange en tant qu'objets (matériels ou non), mais bien la disposition qui fait que je puisse échanger, pour le plaisir, des paroles, des idées, des images, des sons, des objets. L'échange comme modalité de communication n'est pas nouveau, mais comme il avait commencé à être monnayé, le plaisir de la gratuité s'était estompé, fixant le sens dans la valeur attribuée à ce qui faisait objet d'échange – vendre et acheter, acquérir, accumuler.

Ce qui est étonnant, c'est que ces modalités de création ne sont pas nouvelles en soi. En bien des façons, elles correspondent au mode de transmission orale du savoir qui préexistait à l'imprimerie et qui se maintenait en marge. Par contre, il y a nouveauté dans le fait que ces organisations se fassent maintenant avec et à partir des infrastructures auxquelles l'imprimerie a ouvert la voie, c'est-à-dire la

⁷⁷ Arendt, op. cit., p. 234.

possibilité d'enregistrer le savoir sur un support matériel, de le reproduire, le diffuser et le télédiffuser à une très grande échelle.

Selon Lévy, l'œuvre interactive et collective et la création continue impliquent le déclin de deux figures qui ont porté notre compréhension de la production culturelle avec pour fondement, « la civilisation du livre » et, au-delà, du savoir : l'auteur et l'enregistrement. Ici à l'enregistrement, dispositif de reproduction technique et de télédiffusion qui fait référence à l'imprimerie, j'associe également l'enregistrement audio et visuel. Le déclin de l'enregistrement semble une idée contradictoire si on considère la profusion de CDs produits, sinon sur le marché puisque l'achat de CDs est sur le déclin en effet, au moins du côté des copies « pirates » faites par les particuliers... on croirait que l'enregistrement est plutôt monnaie courante, valeur marchande à popularité croissante ? Il y a en fait une crise sur le plan de la matérialisation des « œuvres de l'esprit » et, par rapport à la matérialisation, il se pose en même temps un problème de valeur dans l'ancienne opposition de « l'original » et la « copie », différenciation qui perd son sens à présent. La matérialité du CD contient l'immatérialité d'une durée ; ce qui est inouï.

Enregistrement et matérialisation des œuvres de l'esprit

Le matériau

L'enregistrement (en tant que moyen de reproductibilité technique) est la version actuelle la plus problématique de la matérialité/matérialisation des œuvres.

« Le déclin de l'enregistrement »

L'écrit « imprimé » sur écran, qui voyage sous forme électronique maintenant, dérivé des formes d'enregistrement et qui fait partie de ce dispositif de communication instantané, incroyablement répandu et diversifié, n'est plus un support si matériel lorsqu'il apparaît sur un écran d'ordinateur, il n'est plus qu'une trace momentanée. Le format numérique (code et support) et l'écran sont l'une des formes qui lui permettent de « faire le voyage », le trajet, le lien entre les personnes. L'écran n'y est pas tant un support que la surface permettant de restituer une image (voir synthèses, « restitution d'image »); un vecteur qui permet de faire transiter ; espace transitoire, mais pas éphémère ni vide, au contraire, malléable et réceptif. Le message électronique qui se lit sur votre écran au moment où vous

le recevez, ou bien en même temps que votre interlocuteur le tape sur son clavier si vous êtes sur messagerie instantanée, où se trouve-t-il vraiment ? Ni ici ni là-bas, ni nulle part ailleurs. Simplement, c'est une image holographique qui apparaît entre vous et votre interlocuteur. Il est hologramme et ubiquité. À moins d'enregistrer le message sur votre terminal, il s'efface, il peut n'en rester aucune trace matérielle lorsque vous fermez la fenêtre. Il n'en subsiste, de « trace », que l'émotion, le « sens », la réalité que cet échange avait pour vous, pour l'autre personne, et sans doute de multiples répercussions sur votre vie et même celle d'autres personnes – des réflexions, des actions, des processus, enclenchés, interrompus, prolongés, etc. – mais nul objet, nul produit, nulle autre substance que cet échange qui a lieu, et l'échange n'a vraiment pas (je vous défie de lui en trouver) de substance. Bien sûr, il a lieu, mais encore : en quel lieu ?

À l'oralité, il y avait des limites de diffusion tout de même, et il y avait appartenance à un territoire. Maintenant il n'y a plus d'attachement définitif au territoire, le mix / métissage transforme ce mode de communication et de communauté en une forme de choix qui est en même temps circonstanciel. Il y a une communication en-dehors et en dépit des frontières par exemple, parce que plusieurs chemins se croisent en un endroit, à cause du hasard qui n'est pas entièrement un hasard, où on est amené à échanger à un moment donné, par champ d'intérêt commun ou par provocation, sans qu'on puisse jamais prédire ce qui se produira dans une conversation. C'est ce qui se produit lors d'un échange fortuit de messages électroniques : peu importe si les interlocuteurs sont voisins ou distants - à tous points de vue, politique, culturel, géographique, etc...- il y a une circonstance qui veut qu'il y ait contact, connexion, échange, et un processus qui s'amorce ou se poursuit (sûrement dû à une courbure de l'espace-temps).

Matériau et créativité

Avec la musique techno émerge une forme de création et une forme de créativité nouvelles : dans ce registre de la musique, c'est la composition par l'échantillonnage, l'arrangement et le réarrangement de sons numérisés. Ces sons et séquences musicales font partie d'une sorte de réservoir, relativement accessible à tous, dans lequel il est possible de puiser sans limite et sans contrainte formelle, et aussi sans passer par l'institution du studio d'enregistrement. Ce type de production est rendu possible pas

une nouveauté technologique, mais ne s'y réduit pas : ce n'est pas seulement la matérialité de l'œuvre mais tout le processus de création qui se différencie des précédents. En des termes peut-être idéalisés, Lévy présente la techno comme une dynamique où « chaque acteur du collectif de création prélève de la matière sonore sur le flux en circulation dans un vaste réseau technosocial. Cette matière est mélangée, arrangée, transformée, puis réinjectée sous forme de pièce « originale » au flot de musique numérique en circulation.»⁷⁸

Reproductibilité technique : original et copie

Dans quelle mesure y aurait-il un déclin de l'enregistrement ? Dans les formes actuelles de création culturelle, on observe une valorisation de la performance et des événements « live » ; la techno en particulier, avec la modalité de production de musiques à *partir* de l'enregistrement pour créer en direct un événement, une expérience. C'est donc moins un déclin qu'une transformation de l'usage. D'après ce qu'a expliqué Benjamin sur le déclin de l'aura dans « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », on n'a plus besoin de faire disparaître une œuvre pour en détruire la valeur d'œuvre, il suffit au contraire de la rendre encore plus visible en en diffusant des copies (enregistrement, reproduction technique), fusion, destruction de ce qui lui était propre : son unicité. Maintenant, ce qui a changé, c'est que l'œuvre (dont l'album CD est un exemple) n'est plus faite en fonction d'être unique matériellement, mais d'être unique dans le temps : musique moment, performance live, événement.

Enregistrer pour composer

À partir de utilisation de l'enregistrement du son, depuis le phonographe et la radio, Attali retrace le passage du « réseau de la répétition » que nous quittons ou avons quitté, à celui qu'il annonce « le réseau de la composition ». Les modalités de cet ordre social, en ce qui concerne le statut de l'enregistrement et ses implications dans la production culturelle, désignent « composer » comme l'ordre actuel ou « à venir ».

D'après Attali, l'enregistrement (sonore) à ses débuts est voulu comme moyen de conserver des traces. Cependant, cette utilisation dérive, à mesure de son exploitation pour des fins de reproduction en

⁷⁸ Lévy, op cit., pp 169-170.

plusieurs exemplaires d'un *item* de départ. Dans le réseau de la répétition, l'enregistrement devient le moyen de produire des séries et, techniquement en musique, l'instrument de reproduction d'un objet musical à haut degré de perfection, le disque laser. Grâce aux moyens techniques dont nous disposons, nous pouvons créer une œuvre « synthétique » à partir des multiples présences réelles et parfaites ou imparfaites des musiciens dans le studio, et d'où l'on a éliminé toutes les imperfections, incidents et composantes aléatoires qui peuvent survenir en spectacle ou au cours d'un enregistrement. La continuité ou plutôt la fluidité temporelle du CD résultat est une fiction, « synthétique », « artificielle » condensation et altération par rapport au temps d'enregistrement réel, puisqu'elle est le résultat de superpositions, juxtapositions, modifications « post-production », calibrages, effets spéciaux etc., effectués à partir des pièces enregistrées... En ce sens, l'enregistrement devient alors la base de la production musicale, le standard de référence pour l'œuvre ; l'œuvre de référence faisant figure d'« original » est celle qui a été enregistrée en studio. On peut en créer un nombre impressionnant de copies pour les distribuer et les vendre dans différents pays. Ici s'efface la différence entre un original et une copie. Avec ce type de matériau et de support, la copie est identique à l'original. Ce qui est distribué est identique, non pas à ce qui s'est produit en studio, mais au montage qui est « autorisé » par l'artiste ou le groupe. Dans ce type de production, la « performance » de l'artiste n'est pas l'œuvre, mais un préalable à l'œuvre qui sera considérée comme telle. C'est en ce sens que j'appelle le CD une œuvre « synthétique », au sens où elle est un produit de synthèse... (autant de composantes que de moyens techniques différents). Par la suite, un lien complexe s'établit entre *l'album* et le spectacle *live*, souvent le « world tour », qui lui « correspondent » : identité ? représentation ? écho ? barre oblique ? Je pense toujours au CD comme la lampe où est enfermé le génie.

L'exemplaire

Le CD, produit de perfectionnement et de répétition, est diffusé à des milliers d'exemplaires à travers différentes parties du globe et on en calcule la « popularité », le succès, la réussite marchande, d'après l'indice de vente, naturellement, puisqu'à ce moment-là encore, l'indice de vente est à peu près équivalent à l'indice d'écoute, en tout cas de popularité. Un concert donné sera en bien des façons différent de son « CD correspondant », que ce soit une pièce ou un ensemble. Parfois on se sert des possibilités du studio pour concocter des effets qui ne sont pas réalisables « en direct ». On peut voir,

suite au lancement d'un CD, se préparer une tournée. La tournée consistera à produire successivement en différents endroits, un concert qui représente le CD, plutôt que l'inverse qui était vrai auparavant, où le concert était l'original, l'enregistrement en était la trace, la mémoire.

Et puis, l'indice de vente des disques se met à chuter, mais pas l'indice d'écoute. Les moyens de reproduction du CD étant de plus en plus accessibles, les copies de copies se propagent. Disque au laser, disque compact. Le CD fonctionne comme un hologramme : à l'aide du dispositif approprié, (lecteur de CD, en effet au laser, qui décode, ou plutôt, qui redonne au « compact » son « ampleur »), fait apparaître l'« image »... l'« original », qu'il soit lu à partir d'une copie « officielle » (vendue) ou « pirate » (piratée...), est le même, absolument le même. Le génie sort de la lampe, peu importe d'où vient la lampe et qui l'a mis en bouteille, et qui l'en fait sortir... C'est pour cette raison qu'on dit *exemplaire* plutôt que *copie*.

Ubiquité (le pouvoir divin)

À mesure que les moyens de faire de copies-exemplaires rayonnent à travers le globe, le studio lui aussi se « compacte » et devient accessible. D'institutionnel, il devient populaire : de plus en plus de personnes ont accès aux mêmes technologies qui permettent de travailler la matière sonore pour les productions officielles, et tout le monde peut expérimenter avec le son, un son domestique, amateur d'abord (comme lorsque la caméra vidéo entre dans les maisons, aux mains des particuliers, et donne lieu à des vidéos de famille), mais non moins créatif. Il s'agit d'apprendre à le manipuler. C'est le synthétiseur-échantillonneur.

L'utilisation de l'enregistrement se transforme à nouveau.

S'il pouvait être traité comme objet fini, par exemple lorsqu'il s'agit de l'enregistrement d'une œuvre musicale, l'enregistrement prend une place tout à fait nouvelle sous l'influx créatif des premiers DJ : il est transformé en matière première. Il n'y est plus le point de référence en tant qu'« œuvre », ou encore « objet musical » mais au contraire, comme le décrit Lévy : « il n'est plus que la trace éphémère (destinée à être échantillonnée, déformée, mélangée) d'un acte particulier au sein d'un processus

collectif. »⁷⁹. Cette utilisation de l'enregistrement correspond à la fois au réseau de la composition d'Attali et à celui qui en est fait dans la musique techno selon Lévy.

Bien sûr, une idée empruntée à un texte peut aussi être traitée comme une matière première par le lecteur, dans la mesure où il l'incorpore à sa propre réflexion ou bien la cite dans un discours par lui composé. Mais dans ce cas, le mix ne se manifeste pas ou pas nécessairement en relation avec, ni sur le plan de la *matérialité* du support. Le support du son (enregistrement) lui-même sert à créer des sons, par exemple sans aller très loin, griffer un disque ou en changer la vitesse, ce qui fait qu'on ne peut pas distinguer clairement la musique enregistrée, le support (enregistrement), et la musique créée (live). Ce qui est mixé en musique, c'est un son dont la production et l'écoute sont simultanées, on peut dire que le support et ce qu'il « contient » ne font qu'un, sont malléables, ce qui n'est absolument pas le cas de l'imprimé.

Il s'agit donc d'un dispositif différent. Dans la façon dont on utilise plusieurs morceaux d'enregistrements pour en créer un autre, d'abord la musique ainsi créée appartient à un tout autre mode d'organisation que celle dont proviennent les morceaux qu'elle utilise – il n'y a pas de commune mesure. Ensuite, il n'y a pas d'unités musicales comme il y a dans le discours des unités de langage qui font sens, les mots. Même si la notion de citation se pratique en musique, la façon dont la techno utilise un morceau connu (ou non) n'appartient pas à cette logique de la citation telle qu'on la comprend lorsqu'il s'agit de textes. Elle l'utilise pour en faire sa propre surface, sans la distinguer des autres, en le « jouant », en composant avec comme de tous ses autres matériaux, et non comme un moyen d'incorporer une autorité, balise, au contraire, elle les parcourt comme un récit (voir plus loin les mots de dj Mateo). À partir de là, il peut y avoir des jeux d'échos, des illusions acoustiques, des rappels, effets de mémoire, mais le jeu dans le mix comme dans le remix est de faire jouer un élément en relation avec les autres. La prouesse est dans le flow, pas dans le segment en soi. (Idem pour les lomographies, même si chaque pièce a son importance, mais en effet l'intervalle entre un instant et un autre est de plus en plus court, ce qui se rapproche de plus en plus de la sensation de flow).

⁷⁹ Lévy, op cit., p 170.

Cela ne veut pas dire que l'enregistrement n'a plus aucune importance, ni que les musiciens techno sont totalement indifférents au fait que leurs œuvres fassent référence. Mais il est plus important de "faire événement" (par exemple au cours d'une rave party) que d'ajouter un item mémorable aux archives de la musique.⁸⁰

Au contraire, l'enregistrement, ou plus justement, l'*enregistré*, fait maintenant partie de l'ensemble des nouvelles conditions de création.

Œuvre-composer : processus live

Alors, dans ce type de création, il n'y a pas d'objet en bout de processus. Il n'y a que le processus de mise en relation qui en lui-même concentre et constitue toute l'activité, l'attention, la présence, l'intensité, le temps et l'espace. Là où on pouvait obtenir un objet fini, avec sa temporalité, mais matériellement un objet fini et encore plus fondamentalement, une *structure* finie, (comme selon les modalités de l'imprimé, donc avant « l'œuvre ouverte »), on trouve maintenant un événement, qui survient mais ne persiste pas sous forme de trace matérielle. Il y a toujours des concerts en direct, « live », dont le sens est saisi dans le processus de son déroulement, puisque par définition la musique se déroule dans le temps, mais d'abord, la structure de la techno n'obéit pas à l'ordre de la représentation, ni à celle de l'œuvre « finie », et ensuite, aucune part écrite ne lui préexiste, le langage ne s'y incorpore pas, ou jamais pour donner un « sens ». Avec la « question de l'œuvre » apparaissent d'autres questions sur le récit, le sens, l'Histoire, le rapport au temps, à l'espace, au monde.

La consommation du travail

La composition surgira en beaucoup d'autres domaines que la musique : partout où l'on peut trouver du plaisir à un travail sans autre fin que lui-même, à une improvisation sans projet, à une activité qui ne distingue plus produire et consommer, faire et user, se distraire et apprendre, improviser et composer; à la fois production-consommation-distraktion-formation, imprévisible avant sa fin. L'objet produit n'est plus le résultat du travail, mais le travail lui-même est devenu acte libre, jouissance de l'être au lieu de jouissance par l'avoir, maîtrise de soi unifiant représentation et répétition.⁸¹

⁸⁰ Lévy, op. cit., p 170.

⁸¹ Attali, op. cit., pp.281-282.

Le mode d'organisation fondé sur l'imprimé a émergé avec une innovation technique, il est donc possible que son déclin, ou sa perte d'autorité ou sa mutation, soit annoncé par une autre innovation technique, ou par le déclin de celle qui sous-tendait son émergence. Même dans la tradition orale, il y a un récit intelligible communicable que l'on peut emporter avec soi, dans son imaginaire, que l'on peut interpréter et modifier, retransmettre peut-être, mais enfin un récit. Avec la techno, il n'y a pas de mots pour le récit. Le langage, c'est l'action combinée de l'énergie du DJ et de celle des danseurs ; il n'y a pas de séquence causale, seulement des enchaînements, des passages, des connexions, conceptions. La mémoire sera imprégnée d'un registre de sensations, sur le motif du plaisir, du partage et du don.

Le retour des trouvères

La composition est refus du spectacle, refus de se taire, refus de se contenter de s'émerveiller, d'admirer. Elle est désir d'arrêter la répétition et la mort qu'elle implique, de chercher la vie non dans un avenir lointain, sacré ou matériel, mais dans la production de sa propre jouissance.⁸²

... Xtasy.

À ma grande surprise, Attali considère la techno comme une tentative ratée de refus de la répétition :

La subversion par l'improvisation

Donner à entendre Bach et Stockhausen, Bob Marley et Jimi Hendrix, rendre disponibles toutes les musiques, répéter à l'infini des œuvres de plus en plus répétitives, ne produit – comme le montrent les *rave-parties* – qu'une juxtaposition d'autistes mimétiques, assourdis de rythmes en boucle, jouissant de leur soumission au vertige du même, dans le simulacre solitaire d'une métaphore oubliée. La violence cesse alors d'être circonscrite, et la répétition ouvre, annonce, prédit le retour de la réciprocité violente, d'une jeunesse meurtrière. Non pas la violence qui oppose les hommes que tout sépare, mais, au contraire, l'ultime affrontement de copies d'un même moule, qui, animées de désirs identiques, ne peuvent les satisfaire qu'en s'exterminant les unes les autres.

Face à cette violence par répétition vient bientôt le temps du refus. Déjà, au moins quatre révoltes désespérées contre la répétition revendiquent le *droit à improviser*. [Selon Attali : le free jazz, Rasta et dreadlocks, le rap, les blatvoï]. Toutes aujourd'hui récupérées, elles n'en annoncent pas moins un autre avenir.⁸³

⁸² Ibid., p. 271.

⁸³ Attali, op. cit., pp. 226-227.

Pourtant la techno est refus du spectacle, elle est désir de chercher la vie dans l'immédiateté du présent, production de sa propre jouissance comme il le dit de la composition. L'improvisation, le partage pour le plaisir, le désir de fête, l'expansion et la recherche de la présence, en présence des autres, en sont des caractéristiques propres. C'est pour cela que j'applique la composition à la techno. Il m'est un peu étonnant qu'il ne relève pas lui-même ces concordances.

Attali le voit ainsi parce qu'il considère du point de vue de l'œuvre, comme si la techno était une pièce à entendre alors qu'elle est un présent à vivre et à co-créer, si on en croit Gaillot et Lévy. Peut-être en effet qu'une partie de la musique techno est récupérée, comme d'habitude c'est le cas, pour être transformée en objet, mais il y a un flux de production ininterrompu, elle continue de prendre de l'expansion, ses auditeurs-créateurs-participants sont de plus en plus nombreux à lui donner lieu, le désir de partage et de participation ne semble pas s'épuiser mais se diversifier, se répandre. La techno a peut-être une place plus importante qu'il ne décrit dans le passage à la composition.

Slash, set, flow, shift, switch, mix, scratch.

Mais en effet l'« œuvre » du DJ n'est pas un produit, un objet, elle repose sur l'événement qu'il crée, unique et exclusif à l'espace et à la durée de la fête (en principe) plutôt que sur une séquence unique formant une entité définie et répertoriée. Le fait qu'elle soit faite de segments-fragments musicaux accessibles à tous (et pas comme une note de musique est "accessible" à tous, mais plutôt comme des choses-matériaux qui existent en soi, disponibles à cet effet et pour être manipulées ainsi), fait qu'elle ne sort jamais complètement de l'état de matériau, qu'elle reste toujours liée à l'intérieur du réseau de répertoire. Le « sens », c'est « comment ça arrive », au moment où on le produit, à l'endroit où a lieu la fête des gens réunis autour. L'œuvre, c'est l'événement du mix, qui ne se répète pas, parce que ce que donne le DJ est sa présence en action. C'est cet ensemble de circonstances qui n'est pas enregistrable,

parce que la qualité de ce qui se produit est entièrement incorporée dans l'instant, les émotions par exemple ne pourront être éprouvées « de mémoire » en réécoutant une section.

On comprend maintenant qu'on ne peut parler d' « œuvre » sans *composer*, qui comporte la dimension active du processus de création.

La poule

On peut alors objecter que ce n'est pas du déclin de la figure de l'auteur à proprement parler, mais d'un déplacement, lié à celui de la nature de l'œuvre et à la dynamique de sa production, dans l'autorité de l'auteur, ici le DJ. (Éric Bourbonnais provoque la discussion sur l'auteur dans son mémoire intitulé : « *La figure de Glenn Gould* » : *du concept d'auteur à l'ingénieur des mondes*⁸⁴). Il y a, humainement, physiquement et techniquement, quelqu'un, à la base ou dans, au milieu de l'événement, un initiateur ou catalyseur. Le DJ a un nom, une réputation, par contre son autorité n'est pas associée à un « objet-musique » (Attali) mais à un événement-musique, il est donc valorisé à partir de sa présence en action plutôt qu'à une composition finie. Le DJ, c'est l'*agent* (tel qu'élaboré par H. Arendt⁸⁵ dans une réflexion philosophique et politique, et d'une manière non moins philosophique mais aussi littéraire, par Clarice Lispector⁸⁶).

« Le rôle du dj est extrêmement important. Comme un photographe qui capture des éléments dans son environnement immédiat et les recontextualise pour transmettre une image, le dj prend ses disques et les mixe pour créer son art. En synchronisant les rythmes, il crée un flot continu, et maintient le *groove* pour que les gens dansent. En même temps, il progresse à travers la signification individuelle de chaque pièce, les combinant pour leur faire raconter une histoire. Beaucoup de gens mésestiment le côté artistique du dj; ils ignorent les énormes possibilités créatrices de ce travail qui allie le côté primitif de la musique de danse à la rationalité de la technologie moderne et l'émotion de la musique. »⁸⁷

Quel est l'étrange jeu de mots qui fait du DJ un conteur sans paroles, un créateur d'expériences ?

⁸⁴ Éric Bourbonnais, *Glenn Gould : du concept de l'auteur à l'ingénieur des mondes*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2002

⁸⁵ Arendt, *Condition de l'homme moderne*, op. cit.

⁸⁶ Lispector, « The Egg and the Chicken », in *The Foreign Legion. Stories and Chronicles*, traduit du portugais (Brésil) par Giovanni Pontiero, Manchester, Carcanet, 1986.

⁸⁷ dj Mateo, op. cit., p. 19.

2..Œuvre-composer / composer

Composer devient nécessaire parce que la techno ne fait jamais tout à fait à faire œuvre.

L'art et la technique : l'œuf et la poule

L'œuf et la poule (plutôt l'œuf mais tout autant la poule, qui est l'œuvre de l'œuf, elle-même à l'œuvre pour l'œuf, agence de la ponte, agent de ce qui lui est à elle imperceptible, invisible et insaisissable – en un mot, l'œuf, mais, qu'est-ce que l'œuf?) Autant l'œuf que la poule, c'est le monde.

Je ne dis pas que le DJ est une poule, mais :

Le conteur - la communication de l'expérience

Le trésor, c'est de créer une « œuvre » qui fera participer. Comme une histoire, elle se prêtera à la lecture et ainsi sera elle-même une lecture : elle sera différente à nouveau chaque fois qu'on va la raconter – chaque fois que, par la magie qui est propre aux phénomènes naturels, l'œuf et la poule vont renouveler leur présence au monde. L'œuf-et-la-poule, c'est le monde, alors l'œuf-et-la-poule, c'est aussi l'expérience. Pourquoi un trésor dans la participation ? Parce que ce qui est propre au récit c'est l'expérience et l'expérience est une matière vivante qui donne lieu au savoir (le *conseil*)⁸⁸ ; pour faire l'expérience, il faut être présent quelque part et *participer* à quelque chose. Le récit, c'est l'expérience qui passe (le conseil), propulsion, pour que quelque chose ait lieu ; et l'expérience est une matière vivante qui se communique au présent. Le récit est donc toujours en train de se dérouler, il a toujours lieu sur place et au moment présent. Benjamin clarifie ce caractère de présent qui se déploie :

In every case the storyteller is a man who has counsel for his readers. But if today « having counsel » is beginning to have an old-fashioned ring, this is because the communicability of experience is decreasing. In consequence we have no counsel either for ourselves or for others. After all, counsel is less an answer to a question than a proposal concerning the continuation of a story which is just unfolding. »⁸⁹ (je souligne)

⁸⁸ Benjamin, « Le conteur », in *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice Gandillac, Rainer Roschlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000.

⁸⁹ Benjamin, « Le conteur », op. cit., p.86.

Raconter (oralement) comme écrire sont les actions où se créent une histoire, un récit ; elles ont lieu ici et maintenant. Dans tous les cas, il y a lecture, même si elle se fait de manières différentes. L'enregistrement est une des formes de la reproduction technique, et l'enregistré qui en découle, c'est ce que les dj ont inauguré comme matériau. La matérialité, c'est le caractère d'être matérialisé; la matérialisation correspond à l'inscription. Parfois, au cours de son inscription, une histoire est fixée de telle sorte qu'elle ne peut pas évoluer ni s'enrichir, elle se retrouve confinée et la possibilité de l'expérience à transmettre est réduite. (Dans ce sens, le récit historique est mortibus— la preuve, on commet les mêmes erreurs d'époque en époque, on ne capte donc pas l'expérience qui donnait lieu à ce récit.) Alors, raconter comme écrire, c'est communiquer l'expérience. C'est enregistrer qui devient problématique s'il diminue la qualité d' « ici et maintenant », parce qu'il entrave la communication de l'expérience. Pourtant, cela ne se vérifie pas nécessairement dans le cas du son enregistré. L'expérience dépend aussi de la perception. Un récit peut être source d'expériences différentes pour chaque conteur-auditeur-lecteur.

Le pouvoir de raconter

Est-ce que le *conteur* dans son exercice prend le *pouvoir sur* les lecteurs / auditeurs / spectateurs (ceux qui « reçoivent » le récit), et sur leur imaginaire ? Pour pouvoir raconter, il faut avoir quelque chose à donner, une expérience à communiquer, c'est ce qui fait un récit. Dans ce sens, raconter n'est pas une prise de pouvoir, c'est un échange.

Raconter et participer, donner, recevoir, échanger

En racontant et racontant à nouveau, le conteur ouvre le récit comme la boîte des vents, offrant à chaque fois la *possibilité* d'un influx nouveau à l'histoire. Elle n'a pas la rigidité de l'Histoire qui doit rester la même pour garder son sens. Au contraire, le raconté s'enrichit parce qu'il est poreux : donner et recevoir. À chaque occurrence, l'actualisation du récit ouvre le flux des origines, le conteur rétablit l'accès à ces circuits, c'est aussi pour cela que les enfants dans la nouvelle *O relogio*⁹⁰ peuvent réécouter continuellement sans se lasser cette histoire qu'ils connaissent pourtant très bien (ce qui n'enlève rien à l'expérience d'écouter l'histoire pour la première fois). Devant le conteur, ils ont le

plaisir d'interrompre le récit pour poser des questions : ils peuvent alors prendre leur place dans le récit. Le plaisir consiste à faire l'expérience de la rencontre avec ce « milieu » mouvant (le récit avec ses possibilités), à s'enrichir de cette rencontre, source d'expérience, et à la renouveler. Cette expérience est donc un processus, initiée en apparence par le conteur puisqu'il prend la parole, mais en réalité, comment expliquer la rencontre, la réunion qui donne lieu au récit ? Le conteur ouvre les portes, les interventions de ceux qui écoutent font ouvrir d'autres portes, dans un processus qui ne connaît pas de fin localisable mais différents moments qui se font écho. *Communication, expérience, jeu, mémoire.*

Le processus du récit ne se décrit ni comme individuel, ni collectif. Il « dépend » d'être activé, par le conteur, mais il a une force propre, une sorte de force de contact. De quoi est-il fait ? La malléabilité de cet « objet-processus », parfois « récit » qui, « récité » (récité étant la qualité d'être actualisé, il faudrait donc dire en même temps « co-créé », ou quelque chose *entre* individuel et collectif), s'offre à la perception, et même au discours. Ses caractéristiques, sa malléabilité, font qu'il n'est pas un « objet » (un objet est fini) mais plutôt une « substance réactive à l'imaginaire » – un phénomène vivant, un processus.⁹¹

Composer : ce n'est pas fini

La qualité de processus prend de plus en plus d'importance pour l'œuvre, au point de devenir modalité. Le processus, c'est la modalité de la composition. Le mot « œuvre » désignait un objet ou un concept fini, au sens où elle « fait un », même si ce qui mène à une œuvre est nécessairement un processus, c'est-à-dire au moins une suite, un ensemble d'actions. Le fait de reconnaître que l'œuvre pourrait maintenant *être* ce processus lui-même, plutôt que son résultat, demande de reconsidérer la manière dont on se sert du mot et de la notion « œuvre ». Le « moment » de composer coïncide avec le « moment » de l'œuvre, ce qui serait radicalement nouveau si on ne se rappelait pas le conteur et la musique, les rituels, les musiques rituelles, les performances, et l'improvisation. Comme tout ce qui est humain, toutes les œuvres se déroulent dans le temps, d'une part parce qu'elles ont une *durée*, en tant qu'objets comme en tant que processus, mais aussi, parce que l'*expérience* qu'on en fait se déroule

⁹⁰ Manuel Rui Monteiro, « O relógio », in *Sim, camarada!*, Lisbonne, Edições 70, 1977.

dans le temps. Par contre, celles que j'ai nommées n'ont pas de support matériel qui les « incorpore », les « inscrive », alors elles ne peuvent pas être saisies en « un », sous forme de « résultat »; il faut entrer dans leur processus pour les saisir et c'est le seul moment où on puisse les saisir : en en faisant l'expérience. Ce qu'il en reste une fois le processus terminé n'est pas un produit, ce peuvent être des traces, même physiques (comme les performances d'Ana Mendieta où il reste de la présence humaine des tracés, des cendres, par exemple, des impressions dans la terre ou autres⁹²). Sinon, ce sont des traces intangibles : l'expérience s'inscrit dans la mémoire des sens, la mémoire émotive, la mémoire intellectuelle, ce qui rapproche ces expériences de l'organisation « orale » du savoir, soit, avant le moment crucial de l'imprimerie.

« Dans ce contexte, la *club culture* récupérerait quant à elle l'expérience comme moteur de toute l'activité qu'elle produit. Ainsi, les activités liées à la *club culture* se valideraient précisément en tant que génératrices d'expérience (musique, images, création d'ambiances, drogues, etc.). Par exemple, sans aller bien loin, le DJ lui-même est valorisé en tant qu'il est capable de faire danser les individus rassemblés. Cette revitalisation de la catégorie de l'expérience durant la décennie 90, dans une grande partie des créations de l'art digital, mais plus particulièrement dans le contexte de la *club culture*, (...) ne serait autre chose qu'un déplacement de l'épicentre de référence de toute production : du statut socioculturel de l'objet à l'expérience du récepteur. Un déplacement depuis l'objet vers l'expérience qui, d'un autre côté, serait étroitement lié aux processus renouvelés de dématérialisation de l'objet artistique lui-même apparu dans la décennie. La dématérialisation de l'objet artistique, orientation basique d'une bonne partie de l'art d'action du Xxe siècle et centrale dans le programme politique de l'art conceptuel des années soixante-dix, est, comme chacun sait, consubstantielle aux productions digitales, et plus particulièrement à celles développées spécifiquement pour le réseau, mais trouve aussi sa place dans la *club culture*, dans son refus manifeste de l'œuvre réifiée. »⁹³

En reprenant l'image de l'œuf-et-la-poule, j'imaginerais ainsi le processus : plus importante que l'individualité de la poule, plus importante que la présence ponctuelle de l'œuf dans le temps et dans

⁹¹ Arendt, *Condition de l'homme moderne*, op cit

⁹² Voir Jane Blocker, et Ana Mendieta, *Where is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile*, Duke University Press, 1999

l'espace, serait la relation pas du tout binaire qui se crée entre l'œuf et la poule, un peu indéfinissable parce que changeante, mais à la fois d'une réalité incontestable. Quelle poule, lequel des œufs, dans quel espace-temps précis ? Tous et chacun de ceux-là. La poule de la nouvelle *The Chicken*⁹⁴, qui fuit la casserole un dimanche midi au Brésil et une fois rattrapée pond un œuf subitement ; la poule dans la cour voisine de la même rue de la même ville qui elle n'a pas échappé au déjeuner dominical – avait-elle pondu d'abord ? ; et, puisqu'on est au Brésil, l'une des poules dans le film *Cidade de Deus*⁹⁵ qui s'échappe un bel après-midi des mains des enfants et, poursuivie par eux à travers les ruelles, les mène face à face avec la bande de racketteurs ennemie, etc. Souvent la poule fuit, ce que je constate à l'instant même grâce à cette énumération. Ce qui veut dire que peut-être, chez la poule, le moment de la fuite signale un moment d'écart, dénote un semblant de prise de conscience, un tout petit attentat à sa nature d'animal sans intelligence (dit-on), ce qui nous fait soudain prendre conscience de sa présence au monde ; sans la fuite, *she would go unnoticed forever*. On remarque la poule à l'instant où elle fuit, et c'est à ce moment que sa figure d'agente devient perceptible. Non de protagoniste, d'héroïne, parce que ce n'est pas elle qui se transforme, mais bien d'agente parce que c'est par elle que certaines choses ont lieu : elle déclenche. Déclencher implique : avoir un angle d'incidence sur le monde. Incidence implique réfraction, diffraction, *réflexion*. La fuite donne lieu à la réflexion.

Dans tous ces exemples, la poule déclenche ; sans la poule, le père de famille n'aurait jamais escaladé les toits à sa poursuite et la famille n'aurait pas eu la prise de conscience, et sans la poule de *Cidade de Deus*, les deux bandes ne se seraient pas trouvées face à face ce jour-là, et la suite assez violente des événements, je peux vous le dire, n'aurait pas eu lieu de cette manière, et sans doute celui qui raconte l'histoire, le photographe, aurait raté quelques clichés uniques et spectaculaires qui lui ont justement permis d'être engagé comme photographe, réalisation de son rêve d'enfant, et alors de raconter cette histoire, et alors de donner lieu à ce film, *Cidade de Deus* (je ne peux pas décrire absolument toute la série de coïncidences qui sont impliquées, d'abord parce que personne ne les connaît, donc je les imagine, elles sont infinies et complètement ramifiées et dans ce filet on ne peut pas distinguer une

⁹³ Oscar Abril Ascaso, « Art contemporain, musique électronique et « club culture », une chronique des années quatre-vingt-dix », traduit du castillan par Jérôme Ceccaldi et Germinal Pinalie, *Multitudes 4 : mars 2001*, http://multitudes.samizdat.net/article.php3?id_article=255

⁹⁴ L'inspecteur, *Family Ties*, traduit du portugais (Brésil) par Giovanni Pontiero, Manchester, Carcanet, 1972.

⁹⁵ *Cidade de Deus*, Fernando Meirelles, Brésil, 2002

chose d'une autre, c'est-à-dire ce qui donne lieu à quoi) ; et à moi de voir ce film, et de prendre comme exemple cet exemple qui peut-être vous fait croire que je suis légèrement insensée. Il n'en reste pas moins que le caractère d'agent de la poule est souvent ignoré. D'ailleurs, je n'ai même pas parlé de toutes les autres poules du monde, c'est un concept qu'on peut seulement imaginer. Ma tâche n'est pas de tout décrire mais de laisser entendre.

Qu'est-ce qui fait que l'œuf-et-la-poule sont reliés dans le monde ? Entre l'œuf et la poule, une relation parfaitement circonstancielle mais incontournable (les instances de la poule et de l'œuf sont en relation depuis la nuit des temps), si bien que l'un et l'autre ne font pas un, pas plus que deux, mais un nombre intermédiaire qui est important, c'est là que tout réside.

L'œuvre-composer ou est-ce qu'il y a œuvre ?

La qualité d'être toujours au présent, en train de se passer, et d'être ainsi toujours en mouvement sans nécessité d'être contenu, défini, précisé, arrêté, ni de se terminer quelque part en particulier, est propre à la manière dont on commence (ou doit commencer) à interpréter et percevoir la création culturelle et à la manière dont ce qui se crée maintenant survient et habite le monde. La techno est une manifestation nouvelle de ce type de création; ni récit, ni œuvre finie, elle est avant tout processus. Il faut dire que nombre d'autres médiums adoptent ce caractère de la composition, modalité qui ressort avec une force de plus en plus grande non seulement dans l'*art*, mais dans le domaine plus vaste encore de l'organisation du savoir. Cette modalité affecte aussi la façon dont une personne se manifeste dans le monde. Les modes de l'écriture non moins que la musique, curieusement, échappent de plus en plus à la structure de la finitude (notamment avec l'Internet qui se déploie sans fin, sans pour autant perdre sens ni consistance) et, profitant de la structure de l'imaginaire et de la liberté du langage, entrent en mouvement en laissant de plus en plus de portes ouvertes dans un discours où le lecteur a aussi sa place, du simple fait qu'il se trouve en contact avec le texte, prend sa place dans une temporalité non univoque, plutôt *équivoque*, qui se diversifie : jeu de mots mathématique où le *sens est multiple*.

Le processus, l'intermédiaire et les origines

L'œuf et la poule : cette relation n'est pas binaire parce qu'entre l'œuvre et la poule, il y a le monde ; grâce à l'œuf et la poule, il y a le monde ; et grâce au monde, il y a la poule et l'œuf. (L'œuvre, véritablement, c'est le monde.) Cette série de possibilités inextricable est la source de tous nos problèmes linéaires, à savoir où ça commence et où ça finit. Et puis le monde existe depuis tellement longtemps qu'il devient aléatoire de spéculer sur les origines, et pourtant, pour cette même raison, ça devient de plus en plus intéressant. Plus la certitude (ou la théorie) est éloignée de la source (Big Bang etc., x années-lumière) et formulée par des moyens précis (sciences de l'univers, astrophysique), plus le lointain se rapproche (c'est l'effet ou l'illusion de la « connaissance ») tout en restant extrêmement non-localisable, (voir le principe d'incertitude) puisqu'il « n'est plus là », mais plus la trace qui nous lie à ce lointain (la lumière des étoiles) nous intrigue et nous montre la proximité physique de ce lointain passé, plus il se fait présent, et nous voilà interrogés sur l'origine de l'existence et l'existence des origines. Tout ce présent s'entremêle ici dans l'espace et toutes ces origines (on ne peut supposer qu'il n'y en ait qu'une seule) deviennent de plus en plus actuelles « ici et maintenant ». Nous sommes embrouillés dans le même problème tant que l'on croit devoir se *séparer* de l'origine, tant qu'on la situe quelque part *ailleurs*, mais si au lieu de cela on considère la distance infime qui sépare et relie chacun des « points » qui forment ce déploiement géographique et temporel, complètement divergent et *armaturé*, il est de nouveau parfaitement possible de remonter le temps et de remonter l'infini. Il faut suivre les points, petit à petit, ou imaginer de le faire. Alors, ça devient plus intéressant parce qu'on n'est plus privé de l'origine (s'il y en a, et ce ne serait pas une origine fixe, ce serait un remous déclencheur, une transition continue, une tradition infinie). Quand on ne se considère plus privé de l'origine, on a la possibilité de faire partie de tout à tout moment, à chaque instant on découvre (on imagine) partout un chemin possible pour « remonter », « retrouver », « reconnaître », même avec les cassures ou les interruptions. La « retombée » de Sarduy⁹⁶ nous permet de décrire ce parcours elliptique. Et en même temps, tôt ou tard, d'une façon ou d'une autre, on est toujours à la recherche de l'origine, coûte que coûte pour la trouver *quelque part*. L'origine se trouve ou peut se trouver partout, ou bien nulle part. C'est une question d'échelle.

⁹⁶ Sarduy, *Barroco*, traduit de l'espagnol par Jacques Henric et l'auteur, Paris, Seuil, 1976.

Faux départ (l'effet sans cause)

L'origine n'est pas forcément un point de départ, et un point de départ est encore moins nécessairement une origine. La différence entre ces deux expressions nous le montre : « prendre pour point de départ », (point fixe établi et connu), et « avoir ses origines dans » telle ou telle circonstance (zone, ensemble de choses, sorte de nébuleuse). Hier, j'ai commencé à écrire, mais pourquoi, d'où ça vient ? (origine). Il y a point de départ de l'action, parce que l'action est concrète et doit commencer, peu importe ce qu'elle déclenche d'imprévisible. Le point de départ de l'action est donc localisable dans un geste, une parole, un lieu, une action, tandis que l'origine de l'action ne l'est pas ; elle est d'une nature différente, sur laquelle on ne peut que spéculer – « volonté divine » ? « raisonnement » ? – parce qu'elle est liée au désir et au devenir. On peut répondre à « où / quand ça commence ? » (départ), mais on ne peut qu'imaginer « d'où ça vient ? » (origine). Sur cette dernière, on peut se perdre dans l'infini des considérations. L'origine est soumise au principe d'incertitude, on ne pourra *jamais* la localiser. L'origine, c'est plutôt ce vers quoi on remonte, parce qu'on ne la connaît pas : l'origine, c'est ce que l'on *recherche*, c'est ce que l'on doit nécessairement imaginer. Elle doit être placée au rang du divin en tant que ce qu'on ne peut ni observer, ni décrire, ni localiser, et ce vers quoi on tend à remonter, ce qui porte à réfléchir, rechercher. L'origine porte à créer des liens, c'est ce qui motive, mais ce n'est pas ce qui cause ; c'est ce qui doit être expliqué, comme le dit Deleuze de l'universel : « L'universel en effet n'explique rien, c'est lui qui doit être expliqué. »⁹⁷

Point de vue sur l'origine. C'est seulement une prédisposition à penser linéairement qui nous fait chercher l'origine à un endroit du temps qui nous précède. Proche du point de départ, l'émergence est un phénomène que l'on peut décrire, en plusieurs temps, et rétrospectivement, à partir de changements visibles, audibles, observables. Même par rapport à la description d'une émergence, on ne peut toujours pas localiser l'origine. On ne peut pas observer une origine comme une naissance, mais on peut choisir un point de départ et décrire une émergence ; c'est encore une question de distance ou de point de vue.

⁹⁷ Deleuze, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », *Deux régimes de fous, textes et entretiens*, Éd. Préparée par David Lapoujade, Paris, Éd. Minit, 2003.

Cela dit, on a aussi de plus en plus de problèmes de points de vue ; avec les rapprochements qui se créent, les juxtapositions de différences multiplient la coexistence de points de vue, un consensus sur la représentation est de plus en plus impossible – qui représente qui, qui représente quoi, comment s'identifier, et comment justifier la perception. Certainement, si on ne trouve pas comment communiquer, cela crée un potentiel de conflit et de violence.

Comme le souligne H. Arendt, la théorie de la relativité d'Einstein se situe à un moment précis dans la conscience humaine des points d'appui (philosophie, religion, science, etc.) découverte particulièrement déstabilisante parce qu'elle coïncide entre autres avec une série de doutes majeurs ; selon la théorie, la simultanéité n'est plus une notion absolue, ce qui implique la relativité du temps (chronologie)⁹⁸. Semblable à première vue à la découverte de la perspective dans la représentation, qui nous « rapprochait » de la réalité sensible du monde, mais poussant au-delà d'une manière radicale, la découverte de la relativité transforme notre sensibilité, notre perception et par là même, notre réalité... Arendt dit que le point d'appui est porté au-delà de la terre, qu'on le cherche maintenant ailleurs dans l'univers, mais il faut dire que dans cette discussion la seule réalité sensible que l'on puisse traiter est celle de notre instant présent, le courant qui nous traverse. Ce qui est difficile, c'est le défaut de certitude qui nous force à auto-valider notre expérience. C'est ici que la « communauté » devient importante : le rassemblement de danseurs au son de la musique techno n'a-t-il pas un sens tout à fait crucial, vu sous cet angle ? Si l'expérience elle aussi est relative, alors au moins, expérimenter *ensemble* pourrait alléger le doute autrement mortel qui a été provoqué. Je me dis que c'était aussi l'importance du récit, parce que le récit oral réunit; plus tard (historiquement) les liens se distendent et le récit écrit permet à l'individu de se relier au moins à un autre individu (celui qui a écrit), mais ensuite ? Selon Benjamin⁹⁹, la communicabilité de l'expérience aussi devient problématique, dû à la relativité de cette expérience – comment trouver un point d'appui dans la réalité, si d'une part la coexistence de points de vue ne permet pas de décider, peut provoquer conflit, et si la communicabilité du point de vue n'est pas toujours possible, dépendant du lieu d'où l'on parle ? Alors on peut comprendre la dynamique du processus qui s'est installé comme modalité de création et par là de

⁹⁸ Voir en annexe : « La relativité restreinte ».

⁹⁹ Benjamin, « Le conteur », op. cit.

communication. Avec la possibilité d'être impliqué, de participer, non seulement de faire entendre sa voix mais de lui trouver sa place dans un processus, on donne, apporte à et enrichit une chose qui n'est ni seulement à vous, ni seulement à nous ou à moi, mais à tout le monde. Ce n'est donc pas ma réalité peut-être hermétique pour vous que j'essaie de vous communiquer, ni l'inverse, mais l'investissement de différences dans une zone intermédiaire qui se construit à *partir* de cette interaction-collaboration. En effet, puisque l'observation simultanée depuis des points différents ne mène pas à un consensus, on crée maintenant à *partir de la relativité*. Une dualité s'est brisée, une autorité aussi, la finitude d'une structure aussi qui demandait de *comprendre*; maintenant, pour communiquer, il faut *participer*, ce qui à son tour peut donner lieu à une *expérience*, et alors, à *apprendre* (un chemin vers *comprendre* sans exclusion de sens) *ensemble* ?

L'échange de fraternités

La composition n'est pas que juxtaposition de solitudes. Elle est aussi l'occasion de mise en réseaux, d'échanges, de plaisir trouvé à créer ensemble des savoirs, des œuvres d'art, des films, des musiques, des tableaux, des projets de toute nature. Elle devient alors relation entre les créateurs par leurs œuvres, l'occasion d'échanger des créations, d'entendre les bruits des autres en échange des siens, de trouver son bonheur à celui prodigué à d'autres. Elle est aussi dans le plaisir de faire quelque chose d'objectivement utile à l'humanité. Dont la forme archétypale est la maternité : faire pour donner à recevoir. En cela la composition apparaît évidemment comme une utopie à la fois très concrète, parce que féminine, et très abstraite, parce que ne prenant son sens que dans l'achèvement culturel du marché. Encore faut-il que chacun veuille et puisse créer, que la société fournisse à chacun les moyens d'exprimer ce qu'il peut avoir de créatif, de particulier, d'unique.

Elle ouvre sur une bouleversante conception de la société, ouverte, instable, où le travail ne vise plus l'accumulation, où l'objet n'est plus stockage de manques, où les plaisirs se donnent à partager, où les rythmes, les styles et les règles se réinventent à l'infini.

Elle est la seule utopie qui ne soit pas le masque du pessimisme, le seul Carnaval qui ne soit pas une ruse de Carême.¹⁰⁰

Il ne faut pas oublier une chose : le récit peut être le récit de l'horreur. L'horreur est parfois incommunicable. Alors il y a le cri comme celui d'Edward Munch), et j'ai l'impression que c'est ce

¹⁰⁰ Attali, op. cit., pp 282-283.

moment que Benjamin décrit comme déclencheur du déclin du récit dû à l'incommunicabilité de l'expérience. La musique et le bruit au secours de l'expérience.

Selon la distance d'où on observe, on perçoit le changement à plus ou moins grande vitesse. Si les choses ont l'air de ne pas changer, ça ne veut pas dire qu'il n'y a pas de processus. Le processus n'est ni individuel, ni collectif, ou alors les deux à la fois : il est aussi relatif. Il n'y a aucune commune mesure entre la durée de vie de la poule et celle de l'uranium et pourtant, ce sont des processus. Sans oublier que, par rapport à d'autres durées de vie comme la vie humaine, la poule se renouvelle très souvent (vie et mort et naissance de la poule), très souvent elle est réactualisée, si bien qu'en prenant un peu de recul à vue d'humain on peut se demander si à la fin ce n'est pas tout simplement la même poule. « In flight or in repose, while she gave birth or while pecking grain, hers was a chicken's head, identical to that drawn at the beginning of time. Until one day they killed her and ate her, and the years rolled on. »¹⁰¹ C'est une question de perception.

(En plus, la poule est intéressante d'un point de vue philosophique quand elle est considérée comme un agent, vecteur imaginaire d'un espace habitable, d'une organisation en développement quelconque, qui a aussi fonction de déplacement, qui se déballe dans le temps sans détermination de durée ni de parcours : un processus.)

Processus et origine : ici et maintenant, l'aura

L'origine est un éternel conflit dans l'interprétation des œuvres et leur perception, parce qu'elle symbolise la notion d'authenticité, et l'authenticité garantit l'existence d'une origine, c'est la raison pour laquelle on s'attache à l'authentique. L'origine est insaisissable, c'est ce qui donne à l'œuvre son aura ; c'est une durée qui s'inscrit dans un « ici et maintenant », que l'on peut « capter » mais qui reste en même temps toujours hors de portée. Et comme l'origine est liée au désir, c'est aussi ce qui se rapproche le plus de la vie, ce qui survient inexplicablement. L'origine, c'est l'inexplicable, précisément. « La vie » est une composition de ces moments inexplicables et, tout aussi concrètement, une série de processus amorcés par des actions localisables.

¹⁰¹ Lispector, « The Chicken », op. cit., p.31.

Comme la poule, l'aura dans le discours est mieux saisie au moment où elle fuit :

« À la plus parfaite reproduction il manque toujours quelque chose : l'ici et maintenant de l'œuvre d'art – l'unicité de sa présence au lieu où elle se trouve. C'est à cette présence unique, pourtant, et à elle seule, que se trouve liée toute son histoire. (...) L'ici et maintenant de l'original constituent ce qu'on appelle son authenticité. (...) Ce qui fait l'authenticité d'une chose est ce qu'elle contient d'originellement transmissible, de sa durée matérielle à sa valeur de témoignage historique. Comme ce témoignage même repose sur cette durée, dans le cas de la reproduction, où le premier élément échappe aux hommes, le second – le témoignage historique de la chose, – se trouve également ébranlé. Rien de plus, assurément, mais ce qui est ainsi ébranlé, c'est l'autorité de la chose.

On pourrait résumer tous ces manques en recourant à la notion d'aura et dire : au temps des techniques de reproduction, ce qui est atteint dans l'œuvre d'art, c'est son aura. Ce processus a valeur de symptôme ; sa signification dépasse le domaine de l'art. On pourrait dire, de façon générale, que les techniques de reproduction détachent l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les exemplaires, elles substituent un phénomène de masse à un événement qui ne s'est produit qu'une seule fois. En permettant à l'objet reproduit de s'offrir à la vision dans n'importe quelle circonstance, elles lui confèrent une actualité. Ces deux processus aboutissent à un considérable ébranlement de la réalité transmise – à un ébranlement de la tradition, qui est la contrepartie de la crise que traverse actuellement l'humanité et de son actuelle rénovation.¹⁰²

Dans les créations culturelles qui sont des processus, qui ne se matérialisent pas sous forme d'objets et qui utilisent précisément le matériau de la reproduction technique (l'enregistrement audio de morceaux de musique et la composition électronique de sons et de musiques divers), les problématiques de l'aura (tradition et authenticité), de l'origine et de la perception, sont en plein questionnement. Que penserait Benjamin de la techno.

À propos du mix : je pourrais dire que le mix brouille en effet cette question des origines ; en montrant et créant la zone de coexistence, le mix peut créer une nouvelle sensation et une nouvelle perception de la signification des choses, c'est-à-dire non basée sur la notion d'origine comme « source ». C'est la

¹⁰² Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique », op. cit., pp. 141-144.

même remise en question pour l'auteur, qui dérive alors vers l'agent, celui qui intervient par l'action et déclenche, mais sans contrôler ce qui survient. Concordance.

Troisième partie : composer ici et maintenant

Composer pour le plaisir, composer pour durer

Le processus, c'est le don, la participation, l'échange gratuit autant que la création elle-même. (Cette idée est aussi élaborée par Pekka Himanen dans son essai *sur L'Étique Hacker et l'esprit de l'ère de l'information*¹⁰³). Cette fois Attali me convainc : entre « onanisme » et « exhibitionnisme », il accorde à la musique d'être un plaisir partagé :

Faire de la musique, c'est aussi trouver son plaisir à faire plaisir, à accompagner, à danser, à faire jouir. La composition devient alors l'occasion d'une jouissance partagée entre le musicien et son auditoire pour faire naître quelque chose qui les dépasse l'un et l'autre. Quelque chose qui tient de la vie.

La nature de la musique change alors (...)

D'autres styles de musique surgiront, musiques pour soi, musiques du don.

À la différence des sociétés anciennes – où le don ne gère la violence qu'à condition d'être réciproque, et de ne pas froisser l'autre par la valeur excessive d'un cadeau-, la composition s'ouvre à d'autres styles. Elle est l'occasion de créer pour le plaisir de donner, sans affirmer une quelconque toute-puissance, styles du don.

La musique devient alors aussi un moyen de durer dans la mémoire de l'autre, de laisser une trace, d'affirmer sa présence au monde de l'au-delà de soi. Gage d'éternité.¹⁰⁴

Alors, la *matérialité* n'est plus nécessaire à la *durabilité* ?

La techno réunit dans son émergence à la fois l'action comme modalité de création, faisant ressortir dans l'œuvre la qualité de processus ; un matériau qui se différencie en qualité et en substance de tous les matériaux précédents, l'échantillon sonore/musical, le son synthétique ou synthétisé, avec une utilisation tout aussi particulière de ce matériau (manipulations de l'enregistrement) qui relève entièrement des appareils de la technologie. Elle constitue ainsi une nouvelle forme de matérialisation (« des œuvres de l'esprit »), ce qui révèle aussi une nouvelle forme de relation avec le divin. Cette proposition peut sembler extrême – « la technologie » et « le divin » ne semblent pas directement liés – mais elle est formulée à partir de l'idée que la création culturelle est une forme d'apparition,

¹⁰³ Voir Pekka Himanen, *L'éthique hacker et l'esprit de l'ère de l'information*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Claude Leblanc, Paris, Exils Éditeur, 2001.

¹⁰⁴ Attali, op. cit., pp.278-279.

d'inscription par l'homme dans le monde, de quelque chose qu'il émet et qui le dépasse en même temps, qu'il perçoit en même temps qu'il la recherche. On pourrait dire : l'origine qui apparaît momentanément ou le divin, ou la vie. L'aura (Benjamin) vient précisément de là : « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-elle. ». Il s'agit de l'insaisissable. Je ne prétends pas par cette série d'associations répondre facilement à « c'est quoi l'art » et « c'est quoi l'œuvre », au contraire j'essaie grâce à ce même principe d'évoquer quelque chose qui me dépasse tout à fait également. Quels que soient la matière et le « matériau », il y a un rapport entre ce qui apparaît comme œuvre et ce qui apparaît juste un peu au-delà de l'œuvre (image : l'aura) ; c'est ce qui fait que l'on « reconnaît » (ça ne veut pas dire qu'on trouve), parce qu'elles manifestent un rapprochement de ce qu'on recherche qui est forcément lointain parce que c'est à l'origine. Le lointain et l'apparition, c'est un peu l'origine et le présent.

Ici et maintenant c'est le moment du hasard, de l'improvisation, c'est le canal du temps où il est possible d'agir, de créer et de participer ; c'est le moment de la composition. Ce qui est intéressant, c'est aussi ce moment où la composition, par laquelle Attali désigne le mode d'organisation qui nous caractérise ou vers lequel nous nous dirigeons, coïncide avec la notion d'action / processus. On voit ainsi s'établir un rapport entre l'œuvre devenant processus, l'action, et la composition : œuvre-composer.

Ici et maintenant

« L'importance de la musique dans ces derniers développements culturels du tournant du millénaire pourrait, selon moi, être due au fait que le son est un matériau de travail extraordinairement propice pour une décennie où la désubstantialisation de l'objet et la virtualisation de l'espace, provoquées par l'irruption des nouveaux dispositifs digitaux et l'implémentation de l'Internet, ont progressivement gagné en présence. Le son est un phénomène physique qui, ontologiquement, ne peut se produire mieux qu'au gérondif, dans un « être-en-train-de-se-produire », et non au participe, comme être de l'objet. ¹⁰⁵»

¹⁰⁵ Abril Ascaso, op. cit.

Entre l'apparition et la trace

En effet, on peut dire et comprendre les expressions : l'inscrit, l'imprimé, le composé, le produit de synthèse. Par contre, quand on parle de performance : le « performé » ? non, on ne peut pas penser la performance au passé à ce temps de verbe. Le rapport entre ce qu'est la performance et ce qu'elle a été ne s'est pas inscrit dans un objet, seulement dans le temps. Il peut en rester une trace, comme de quelque chose qui n'est plus présent. La performance est le présent non archivable, phénomène qui est devenu difficile à concevoir après la formulation du monde sur le monde de l'imprimé et de la commercialisation des objets; comment se fier à une relative absence de trace, d'une part, et d'autre part à une trace qui ne « contient » pas ce dont elle est la manifestation ? Ana Mendieta¹⁰⁶ a joué là-dessus, entre l'éphémère du geste et la présence/absence du corps dans la trace. L'écrit se manifeste sur un support ; la musique (telle qu'à ses débuts), non. C'est seulement maintenant, après avoir découvert les possibilités de l'enregistrement et son application à la musique (typique enregistrement et reproduction du concert, classique ou populaire), que l'on se sert de ce support (l'enregistrement musical) pour créer quelque chose de nouveau, qui n'est pas non plus fait pour se retrouver inscrit sur un support, mais au contraire pour donner lieu à un événement en direct, toujours unique, passager, non-reproductible mais renouvelable, source d'une expérience au fond très ancienne. Cela répond à un besoin fondamental d'expérience.

«Moreover, classical music participates in the differentiation of social space, its elaboration if you will. The late twentieth-century concert hall, for example, shares something in common with the museum and the library, but because concert music unfolds in a highly rarified temporal duration, performance is therefore of greater immediate import— more urgent, more stressed and inflected— for music than it is for the reception of either literature or painting. One can reread a book, or revisit an exhibition : it makes no sense to « revisit » a concert, although recordings have changed that fact considerably. In any event (...) concert occasions are always located in a uniquely endowed site, and what occurs then and there [« ici et maintenant »] is part of the cultural life of modern society. »¹⁰⁷

¹⁰⁶ voir Jane Blocker et Ana Mendieta, *Where is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile*, Duke University Press, 1999.

¹⁰⁷ Saïd, op. cit., p xix.

La performance est une manifestation que l'on ne PEUT PAS reproduire pour la transformer en objet, ce qui est vrai de l'aura également. L'expression de transmission « en direct », « en temps réel », ne touche pas l'*incorporation* de la performance; la transmission de la performance crée l'*image* d'une présence; on ne peut en réalité ni transporter, ni confiner, ni mettre en réserve la performance. La performance ne peut être « image » au sens des sciences physiques, où l'image est le produit d'une fonction (réflexion, translation, symétrie, ...) appliquée à un « original » (par exemple, mon visage, A, est reflété dans le miroir pour donner l'image A'). La performance, et toute reproduction pouvant en être tirée sont une « image » (enregistrement) de la performance est d'une nature différente.

Ici et maintenant, modalité de la composition

“Ici et maintenant”, dans le mouvement accéléré de transformations que nous suivons, la seule réalité que nous puissions traiter est celle qui atteint nos perceptions, dans l'instant présent à l'endroit où nous nous trouvons. C'est la seule part que nous puissions jouer dans l'insaisissable simultanéité. La lomographie en est un exemple. Cela n'exclut pas la portée de cet immédiat, au contraire, “ici et maintenant” est toujours une charnière, qui invoque le pouvoir de la transformation comme elle saisit une unicité, captée vivante et non captive. Le moment présent vit avec tout le pouvoir de ce qu'il peut transformer, dans son déplacement à travers le temps, l'espace, et comme une onde sonore qui se propage, traverse, rebondit, déferle, s'amplifie, saccade, staccato, fluide, diffuse, assourdit, retentit d'échos.

Ici et maintenant, c'est la dimension qui peut s'absenter de la reproductibilité technique. Mais la techno, par le « replay » unique (dans la manière, non dans le nombre de fois) de quelque chose qui était déjà là (enregistré), la transpose dans un *ici et maintenant* qui devient lui aussi non-reproductible.

« Conclusion » : Tangible et Intangible / la violence à l'oeuvre

« Composer, c'est d'abord commettre un meurtre et un sacrifice; devenir sacrificateur et victime; s'infliger du bruit, se faire mal pour jouir. La violence ne se canalise plus dans le bouc émissaire, ni dans le spectacle, ni dans un objet, mais s'investit dans la *création*. La composition place ainsi dans la situation de devenir différent des autres par ses œuvres. (...) Improviser, c'est donc créer des différences, et, par là, cesser d'être rivaux et réduire la menace de la violence. En cela, comme il en a été dans les trois ordres précédents [sacrifier, représenter, répéter], la composition est un mode possible de gestion de la violence. »¹⁰⁸

Violence et ambiances répressives

L'émergence de la techno, moment de subversion des rythmes, des enregistrements et des appareils, qui se crée et se manifeste en-dehors de toutes les structures du « sens » (le studio, les règles musicales, les institutions, les enregistrements, la commercialisation, etc.), donne lieu à une musique qui transforme les paramètres d'alors. La techno contrarie la notion jusque-là acceptée de ce qu'est une structure musicale et de la place que doit avoir la musique « dans » la société.

Comme à d'innombrables occasions tout au long de l'histoire de la perception, où chaque nouvel usage d'un matériau, témoignant de la capacité humaine à transformer son environnement (la « nature ») pour synthétiser / créer / composer, ajoute au « fardeau des trésors qui s'accumulent sur le dos de l'humanité »¹⁰⁹, la techno signale son potentiel de subversion en passant par la censure et la répression. Sous prétexte qu'elle incite à des rituels primitifs et violents, elle est traitée comme un bruit - rythmes « répétitifs » dérivés des machines, « musique de drogués »¹¹⁰. Par exemple, en France :

En 1995, l'ambiance répressive se concrétise dans un document officiel de la mission de lutte anti-drogue (MILAD) du ministère de l'Intérieur diffusé aux forces de polices, de gendarmerie et aux institutions locales : « Les soirées rave : des situations à hauts risques. » (...) En mai 1996, le ministre de l'Intérieur Jean Debré enfonce le clou à l'Assemblée nationale : « Des instructions très précises ont été données aux services de police, aux préfets (...) pour que le système répressif se mette en marche, sans complaisance, à l'égard de celles ou de ceux qui organisent de telles soirées (raves) parce qu'il y a alors danger pour un grand nombre de nos enfants. (...) Enfin, j'ai donné

¹⁰⁸ Attali, op. cit., p. 277

¹⁰⁹ Benjamin, « Eduard Fuchs, collectionneur et historien », op. cit., p. 188.

¹¹⁰ Bara, op. cit., p. 49.

des instructions particulièrement précises aux préfets pour qu'ils regardent qui sont les organisateurs et pour que si nécessaire on les traduise devant la justice.¹¹¹

Encore une fois, étant donné la relation directe établie par Attali entre la répression des bruits et l'organisation sociale, je me demande pourquoi il ne s'est pas intéressé à la techno. Comme toute tentative de répression du bruit (sens propre et figuré), la résistance initiale des institutions de l'ordre vis-à-vis de la techno, traitée comme un élément subversif parce qu'elles n'ont pas de paramètres pour la saisir, signale la peur du retour de la violence. C'est sans doute en premier lieu l'appréhension de la techno par ces institutions elles-mêmes qui fait apparaître la notion de violence. La peur rend l'esprit plus rigide et limite souvent la compréhension d'une situation, résistance qui favorise le conflit et réduit justement la possibilité de percevoir la situation comme un phénomène. La manifestation du bruit comme subversion révèle en fait un moment de crise, qui est en même temps un mouvement de transition, une réorganisation.

Pourquoi la violence ?

Pourquoi cette fascination pour la violence ? Peut-être parce qu'elle se rapporte infailliblement aux origines, question inextricable, et nous confronte à la matérialité de la vie. Détruire pour créer, pour survivre, ou la violence de la synthèse.

Jusqu'ici, j'ai associé la notion de synthèses à celle de l'œuvre-composer - ni œuvre ni non-œuvre mais processus – pour contourner l'ellipse d'Attali sur la techno et montrer au contraire la concordance entre sa notion de composition comme mode d'organisation sociale et les modalités de la techno comme figure de la création culturelle aujourd'hui. Cela nous mène à croiser de nouveau le début de la réflexion, cette affirmation d'Attali que la musique permet de canaliser la violence essentielle. Ma conclusion n'en est pas une. Le sujet est sans doute bien complexe et plus vaste que ne permet de l'aborder une conclusion et demandera peut-être d'écrire une nouvelle histoire et même de réécrire ce mémoire. Je me permets simplement d'ouvrir la porte, si vous voulez bien poursuivre. La musique techno et la canalisation de la violence essentielle à l'ère de la mondialisation (quelque chose comme ça).

¹¹¹ Ibid., pp.48-49.

L'œuvre et le monde – la violence

En abordant l'œuvre en tant que processus, je savais que les modalités de son élaboration et de son apparition dans le monde, les qualités qu'on lui attribuait et les outils dont on se sert pour l'aborder, étaient remises en cause. Je voulais aussi revenir sur des présupposés qui concernent la façon dont s'établit le rapport de l'œuvre au monde, telle que peut le manifester l'œuvre-processus. Avec la techno en tant que nouveau type d'« œuvre », La réflexion sur le matériau et son utilisation m'intriguent dans la mesure où elles permettent d'aborder le thème de la violence. J'aurais surtout aimé comprendre, à travers la techno en tant que nouvelle forme d'« œuvre », la propriété de la musique de canaliser la violence, signe qu'un ordre – et donc un monde, je suppose – est possible.

D'après Arendt, c'est dans la matérialisation de l'œuvre – la fabrication – que se présente la violence. Comme avec la techno et « avec les nouvelles technologies », le matériau et le mode de matérialisation se sont transformés sensiblement, je me demande naturellement ce qui s'est passé, en concordance, dans le domaine de la violence.

Rapprochements

Dans le contexte de la « mondialisation » actuellement, il n'y a aucune diminution visible ni même audible de la violence, et plutôt une crise dans sa gestion et de celle du « désordre ». La violence est encore passée sous silence. Que faire du terrorisme ? Sans vouloir ni pouvoir vérifier objectivement si le terrorisme est plus présent ou plus intense aujourd'hui qu'avant l'apparition ou l'utilisation de la notion de mondialisation – et quelle serait la valeur de cet argument ? – je peux dire précisément que la violence, sous toutes ses formes, est toujours sans précédent. La violence-destruction comme la violence-crédation ne peuvent être que sans précédent, puisqu'elles surgissent directement des origines. Quant à l'éventuelle recrudescence de la violence aujourd'hui : lorsqu'on parle de mondialisation, on parle de rapprochements – zones de contacts, conduction – et par là de chocs possibles (au sens littéral et au sens de Benjamin, voir plus loin). Cela signifie désordre et désordre annonce réorganisation mais aussi, dans l'intervalle infiniment dangereux et riche de la transition, il manifeste le retour possible de la violence essentielle. Quels sons se propagent le long de ces zones de contact ?

Les modalités de la techno nous aident à penser des transformations de notions telle que l'œuvre-composer (plutôt que l'œuvre composée). Toute nouvelle manifestation dans le « domaine » des « pratiques culturelles » nous intéresse, parce qu'elle nous offre la possibilité de resituer et de renouveler notre perception vis-à-vis des possibilités nouvelles d'organisation de la vie, de la communication. Exemple indirect, la possibilité d'utiliser un téléphone, avec ou sans fil, ou cellulaire, ou même d'accéder à l'Internet sans fil, en tout lieu et en tout temps dans pratiquement n'importe quel milieu (air, terre, mer), témoigne, on pourrait l'imaginer, d'un désir infini de se sentir relié, de d'être plus jamais seul, mais à la fois du désir d'élargir à l'infini ses horizons et de concrétiser, par ce nouveau moyen, le potentiel humain d'entrer en réseau. (Par exemple). De la même façon, le fait qu'on puisse ignorer un appel téléphonique apporte une dimension complètement absurde et nouvelle à notre façon de concevoir et de gérer les rapports humains. Alors, cet appareil de télécommunication sert-il à communiquer directement (conversation), ou indirectement (non-conversation, codes, absence de conversation), à rapprocher ?... est-ce qu'il donne lieu à des conversations vides, les rend inutiles ?... Sert-il à sauver des vies (pouvoir communiquer instantanément en situation d'urgence), à transmettre des renseignements, à ne pas les transmettre (répondre, ne pas répondre), à créer des malentendus, à alimenter des conflits, à créer un nouveau type d'intimité, un nouveau mode de communication, etc. ? À quoi sert cet appareil ? Ou bien, quel usage fait-on de cet appareil ?

Violence, œuvre et matériau

Dans tous les cas le problème de la violence, comme celui de la transformation des modalités de l'œuvre, relève directement de l'obtention du matériau ou de son usage, ou de sa « mise en œuvre » ; la violence intervient dans la matérialisation des œuvres de l'esprit, c'est-à-dire dans la médiation de la relation avec le divin. La synthèse implique une forme de violence.

En effet il est intéressant, après « synthèses », de considérer la violence impliquée dans la création de l'œuvre : on peut constater que dans les pratiques de fabrication actuelles la violence impliquée change d'échelle en proportion directe avec le degré de précision atteint par la synthèse dans l'intervention de / dans / avec / sur / ... la matière. Si on continue aujourd'hui à extraire les matériaux de toujours comme dans l'exemple d'Arendt, contribution accélérée à l'épuisement des ressources naturelles, la nature des

matériaux en circulation s'est maintenant largement diversifiée avec, entre autres, l'apparition des matériaux synthétiques, matériaux dont le lien avec la nature semble de plus en plus lointain. La production (ou l'extraction ?) de matériaux a gagné encore une nouvelle strate du monde, un nouveau territoire : le domaine du microscopique.

(Le microscopique est lui-même, par conduction, impliqué de façon dangereusement directe dans le macroscopique. Exemple destructeur au nom explicite, la bombe atomique; ou, plus près du matériau, exemple constructeur bien que polluant : les matières synthétiques tel le plastique.)

Dans la mesure où, comme avec le plastique, on synthétise des matériaux à partir d'infractions plus microscopiques dans le domaine de la nature, c'est-à-dire par une intervention de degré moléculaire plutôt qu'à partir de substances déjà tangibles ou au moins présentes à l'état brut (comme le bois ou la pierre), le type d'intervention requis pour la production de ces nouveaux matériaux atteint le même degré gênant de proximité chirurgicale que décrit Benjamin dans sa réflexion sur « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » :

L'attitude du mage, qui guérit un malade par l'imposition des mains, diffère de celle du chirurgien, qui pratique sur lui une intervention. Le mage conserve exactement la distance naturelle entre lui et le patient; ou, pour mieux dire, s'il ne la diminue que très peu – par l'imposition des mains –, il l'augmente de beaucoup – par son autorité. Le chirurgien, au contraire, la diminue considérablement – parce qu'il intervient à l'intérieur du malade –, mais il ne l'augmente que peu – grâce à la prudence avec laquelle sa main se meut parmi les organes du patient. Bref : à la différence du mage (dont il reste quelque trace chez le médecin), le chirurgien, à l'instant décisif, renonce à s'installer en face du malade dans une relation d'homme à homme ; c'est plutôt opérativement qu'il pénètre en lui.¹¹²

La violence atteint cette strate cellulaire, près du microscopique. Qu'est-ce que cela signifie ? La conscience de cette infiltration de la violence dans les tissus vivants et non-vivants ouvre à tous les parallèles possibles : son infiltration dans les tissus culturels, les tissus sociaux, les tissus politiques, économiques, etc. Ce qui est inquiétant c'est la pensée de la violence intangible comme le sont la

¹¹² Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technqie », op. cit., pp. 165-166.

violence morale, verbale, psychique, et toutes les atrocités qu'elles engendrent, et je me demande si l'être humain développe aussi rapidement que dans ses actions un niveau de conscience et de responsabilité moléculaires qui le rende apte à percevoir, saisir, assumer et réagir aux implications de ses actions engageant la violence. Le passage du mode de l'œuvre achevée à celui du processus au cours imprévisible et inachevé, implique une adaptation dans la perception, la compréhension, l'organisation, le comportement humains... Vis-à-vis de l'immense changement d'échelle qui survient ainsi dans notre rapport à la matérialité, il ne nous reste comme outil véritable que l'imagination.

Œuvre et action (œuvre ou action)

Expérience et processus

La possibilité d'intervenir par la technique dans la nature, pour produire un matériau, renforce l'idée de l'expérimentation comme modalité de production/création. (Échos de l'« expérimental » : cinéma expérimental, vidéo expérimentale, etc.) À la découverte de territoires inconnus, ou plutôt, nouvelle façon de découvrir ou d'imaginer des territoires. Les normes sont toujours en vigueur, comme l'est une pratique de la chimie orientée vers des résultats précis. Mais en-dehors du studio-laboratoire, le travail du son n'est pas régi selon des protocoles ni des objectifs définis ; la techno crée de « l'ici et maintenant », une matière qui n'est pas le produit d'une idée (modèle ou « sens »), qui ne peut être contrôlée, mais qui surgit de l'instant même.

Inversion de l'enregistrement

Dans cette série de raccords, la violence se révèle excessivement ambiguë puisqu'elle peut être créatrice autant que destructrice. Que penser du phénomène par lequel créer se fait maintenant à partir des « enregistrés », *matériau extrait de l'œuvre* ? retrouver un mode de relation au divin grâce à la participation, au rituel ? composer pour assainir le monde ?

Là où Attali parle d'œuvre, nous savons qu'il s'agit d'œuvre-composer. Ce qui n'est pas matériel (fait d'un matériau) entretient un rapport inquiétant avec le divin (la parole, le chant, la musique, ce que l'on voit, imagine, perçoit, ...), on essaie donc de l'enregistrer pour pouvoir le toucher et le conserver ou l'utiliser et l'étudier, le posséder, le contrôler, le détruire si besoin est, en un mot le rendre humainement tangible, « humain ». [Et quand on obtient quelque chose que l'homme peut détruire,

qu'a-t-on réellement obtenu ?] On cherche à matérialiser pour se garantir le contrôle et se donner le pouvoir de détruire ? en même temps toujours à la recherche de ce qui n'est pas altérable, de ce qui renouvelle la présence du divin : comme la musique, voix ou instrument, qui a le pouvoir d'exprimer sans mots (ou au-delà de ce langage), une dimension du divin qui ne passe par nul autre médium. Encore, à la recherche de substance.

Nature de l'enregistrement

La « nature » ne peut pas être contenue dans un enregistrement. On peut créer à partir d'un matériau « naturel », extrait de la nature « par la violence », mais on ne peut enregistrer la nature ; la nature reste en-dehors de l'enregistrement, car l'enregistrement de la nature n'est plus la nature, il est enregistrement. Par contre l'enregistrement d'un enregistrement, ou l'enregistrement comme matériau, c'est encore un enregistrement. (Sur ce plan, on réussit à maîtriser non le processus, mais le matériau dont il est composé). Il ne semble pas y avoir de compromis.

Avec la techno, ce n'est plus seulement l'enregistrement mais aussi le bruit, qui font partie de la composition. Le bruit aussi est matériau - bruit au sens propre et figuré : c'est ce qui n'est pas en soi articulé, c'est ce qui, en rapprochant de la vie (puisque la vie est faite de bruits), rapproche aussi de la violence essentielle. Avant, la musique pouvait être perçue comme un bruit (subversion) par rapport aux autres modes qu'elle dérangeait; maintenant c'est le bruit lui-même qui est incorporé dans la techno : discours et métadiscours... Quel est le mode de canalisation de la violence qui opère ?

On voit depuis le départ la politique profiter, par son intérêt pour contrôler et dominer, d'une opposition entre bruit et harmonie, concept flou basé selon Attali¹¹³ sur un stratagème de la représentation, où l'harmonie est pensée à la fois comme *naturelle* et *rationnelle*.

L'harmonie met ainsi en relation le divin et le scientifique. Elle est tentative de penser les créations de l'esprit humain comme conformes à la nature (...) Cet ordre est subtil : il n'est pas fait d'uniformisation, mais, au contraire, inséparable de la différence et de la hiérarchie. L'harmonie ne survit que par les différences : lorsque celles-ci s'estompent, la violence ou la dissonance deviennent possibles. La différence

¹¹³ Attali, op. cit. p.108 de la nouvelle édition.

est principe d'ordre, et le système harmonique fonctionne à partir d'interdits : interdiction des dissonances réitérées, respect des différences et des distances, impératifs des accords autorisés. (...) La représentation s'empare de ce concept flou pour en faire le maître mot de l'ordre qu'elle implique.¹¹⁴

C'est ce qui fait la base de la vieille « opposition » entre « l'homme » (ou la nature) et « la machine », (ici habilement subvertie). Le rythme et la percussion nous rapprochent en fait du bruit humain, celui de la vie : les battements du cœur. C'est le rythme qui est activé dans la techno : elle permet l'expérience très primale de l'immersion dans cet environnement si proche des « origines » – sa capacité à altérer la fréquence cardiaque est d'ailleurs reconnue. Seulement, c'est à partir du « bruit » des « machines » que ce rythme est réactivé, ce qui contribue encore une fois à brouiller l'opposition brute entre l'homme et la machine.

On voit ainsi l'équilibre si précaire qui doit être « médié » partout dans la mondialisation : celui qui se joue entre la distance et le rapprochement, qui détermine l'apparition de la violence ou de l'ordre. C'est ce rapprochement, menaçant dans la mesure où il implique la possibilité du retour de la violence, qui est à l'œuvre dans la mondialisation. Est-ce qu'il est injustifié de se préoccuper de la violence et des moyens possibles pour gérer le rapprochement (mondialisation) sans perdre la distance (peut-être devrais-je dire la *perspective* ?) qui permette de canaliser la violence ? Je ne crois pas. Sous n'importe quel angle, dans toutes ses occurrences, sous toutes ses formes, le terrorisme est un acte de rapprochement extrême ; c'est un rapprochement au-delà de l'intégrité qui provoque un éclatement. Ce rapprochement se manifeste en plein cœur d'un organisme (vivant) ou d'une organisation, alors qu'un groupe souvent minuscule d'individus fait dérailler le cours d'un événement, parfois en s'y jetant tête première, suivant un minimum de calcul en pénétrant un réseau pour déclencher des catastrophes d'envergure, détournements d'avions, attentats spectaculaires dans les systèmes de transport et autres lieux publics...). *dial H-I-S-T-O-R-Y* de Johan GRIMONPREZ, 1997. Le terrorisme n'étant qu'une « catégorie » d'actes criminels, exemples aberrants d'une action initiée dont on ne connaît que vaguement la portée immédiate (victimes assurées), et jamais l'issue, car il n'y a pas d'issue, que des

¹¹⁴ Ibid., pp. 108-109.

répercussions qui se distribuent sans fin comme des ondes de chocs, largement imprévisibles ou du moins incalculables, transformant la perception et le rythme vital de millions de personnes.

Tangible et intangible / la perception

Le mode de perception des œuvres d'art est immatériel, on ne peut pas *l'imprimer*, c'est l'expression de la rencontre entre cela et nous qui donne lieu à la perception. La perception n'est pas une utilisation, un usage, d'ailleurs on ne peut pas user de l'œuvre d'art comme d'une œuvre de fabrication (Arendt) car l'œuvre n'a pas de valeur d'usage (mais une valeur d'exposition¹¹⁵). Nouvelle modalité de création, l'utilisation de l'enregistrement comme matériau (tel que dans la techno) subvertit le désir de contrôler ou de détruire la nature pour créer. La relation à l'intangible se pose de nouveau, cette fois à partir des outils même par lesquels, consciemment ou non, on voulait remédier à l'intangible (c'est-à-dire par l'enregistrement). Pourtant, la parole et l'action ne sont pas tangibles, elles sont elles aussi une médiation de la perception, même si elles donnent prise à l'enregistrement. On peut graver la parole, mais non créer de paroles à partir de cet enregistrement comme on peut le faire d'une image – découpez-la, réorganisez les morceaux, ajoutez, soustrayez, multipliez, diffusez, créez des distorsions... une nouvelle composition visuelle peut apparaître. Cela est aussi vrai pour le son. C'est la terrible absence de compromis entre le tangible et l'intangible que nous tentons sans cesse de négocier ; la marge entre saisir et détruire, ou transformer, peut être tellement infime.

L'œuvre-composer

L'ordre accompli sous forme d'œuvres est une garantie de la durabilité du monde, de la possibilité d'un monde. La violence impliquée dans la fabrication de l'œuvre est donc nécessaire pour construire le monde qui doit nous garantir contre le retour de la violence, ou qui est régi par la peur de ce retour.

L'expérience de cette violence est la plus élémentaire expérience de la force humaine; c'est par conséquent, l'opposé de l'effort épuisant, pénible qui est vécu dans le simple travail. Elle peut donner assurance et satisfaction, elle peut même devenir une source de confiance en soi pendant toute une vie : ce qui est tout à fait différent de la béatitude qui peut récompenser une vie de labeur, ou du plaisir fugace mais intense du travail qui est essentiellement le même que celui que procure tout mouvement rythmique du corps .¹¹⁶

¹¹⁵ Benjamin, op. cit.

¹¹⁶ Arendt, op. cit., p.191.

La musique techno n'est pas encore là au moment où Arendt écrit, mais ses notions de l'action et de *la vita activa* ont été utiles pour réfléchir sur la techno et son mode de production. Il y a une concordance sur le type d'organisation que désignent « composer », « synthèse », « mix », techno. Il y a un énorme problème de distance et de rapprochement dont on peut décrire une manifestation sous la forme du perfectionnement de la technique, par exemple dans le médium d'expression et la matérialisation dont parle Benjamin (cité sur le chirurgien), ou encore dans l'aberrante (simplicité) du problème de l'armement tel que l'explique Arendt dans *Du mensonge à la violence*. Mais comment est-ce que la violence entre en rapport avec la production culturelle ?

Si d'après Arendt l'œuvre est constitutive du monde, « l'artifice humain », et condition de sa durabilité; la musique, d'après Attali, est aussi condition de possibilité du monde, parce qu'elle canalise la violence et transmet les codes d'un ordre, c'est-à-dire d'un mode de consensus dans l'organisation et la perception. Pourtant, dans une certaine mesure, la création de l'œuvre implique la destruction, une forme de violence, parce que l'œuvre nécessite un matériau qui s'obtient dans la nature. Alors, l'œuvre implique la violence à plusieurs niveaux et c'est intrigant.

La durée

Ce qui est intrigant aussi, compte tenu de la responsabilité de l'œuvre (Arendt parle des objets fabriqués) vis-à-vis de la durabilité du monde, c'est, entre autres, la réduction de la durabilité des objets d'usage fabriqués aujourd'hui et les étranges propriétés de ces objets. Par exemple, parmi d'autres :

- appareil photo jetable, pour donner un exemple de tous les objets destinés non pas à nous dépasser en durée mais à ne servir que très peu de temps et à être remplacés, renouvelés, sans compter que ces objets jetables viennent souvent remplacer des objets qui avaient les mêmes fonctions mais étaient faits pour durer pratiquement toute la vie (sauf incident demandant réparation et justement, maintenant plutôt que de faire réparer, on jette, c'est plus simple, selon le type de fabrication);
- téléphone cellulaire qui en apparence n'occupe pas beaucoup d'espace physique, mais en réalité peuple l'atmosphère de radiations à haute énergie, et qui demande dans la même atmosphère un

espace et un temps d'antenne considérables, vu le nombre incalculable de transmissions réalisées continuellement;

- naturellement les tables et les chaises conservent des propriétés semblables, de même que les maisons, mais on les fabrique à partir de matériaux plus ou moins durables ; ce qui fait qu'ils « durent » moins longtemps, c'est l'illusion de la mode (à quoi serviront-ils si par malheur en appuyant sur le mauvais bouton au mauvais moment, on en arrive à pulvériser la vie?)

Comment la réduction de la durée des objets affecte la durée du monde, voilà ce que je me demande, et je vois bien que la conséquence logique serait que le monde devient jetable et je ne sais pas si c'est une bonne nouvelle... déjà on jette les déchets dans l'espace, conséquence de l'épuisement de la capacité de stockage provoquée par la répétition (Attali). Vu toutes ces peuplades que faire ? Heureusement l'histoire ne se termine pas là, il y a le numérique et avec le numérique, le virtuel (qui défie la notion d'espace matériel et sa capacité de stockage)... justement les appareils photo, mis à part le fait que les modèles de tous les appareils électroniques sont rapidement périmés, font la transition entre le monde actuel et le monde virtuel, il y a un transfert d'images intéressant, et je pense de même aux lomographies (www.lomography.com) dont la mission est de documenter le monde, pas nécessairement de le faire durer, mais d'enregistrer sa nature d' « ici et maintenant » en s'y mettant tout le monde ensemble, ce qui est un autre phénomène de peuplade... « The explicit aim of the Lomographic Society is to study and document the world's surface by taking millions of snapshots of it. » Et il existe une archive mondiale de ces lomographies : comment est-elle gérée ou quel en est l'objectif ? – composer des images du monde, participer à cet impressionnant mouvement ludique, esthétique dont le but n'est pas de s'achever mais au contraire de suivre le flux, de créer ce flux. L'objectif, c'est le monde. Avec ces deux extrêmes, je m'interroge simplement sur le rapport entre ces types d'objets de fabrication et le type de monde qui y correspond. Ce serait intéressant d'entrer dans la discussion sur le rapport entre enregistrement, matérialisation et dématérialisation du monde (le virtuel).

Entre l'œuvre et le travail, composer. Pour gérer la violence, il faut un équilibre dans les activités humaines dans l'*exercice de la violence essentielle pour créer*. Est-ce que la composition, ou plutôt l'*œuvre-composer*, permet cet équilibre ?

Questions sans réponse

Techno et violence

Y a-t-il un équilibre possible entre les disproportions gagnées par le potentiel de destruction actuel et le potentiel de création offert par *synthèses et composer* ? Pourquoi sommes-nous menés à un tel degré de violence (armement, terrorisme et autres hypertrophies) ? Comment, avec tant de moyens technologiques témoignant d'un « avancement » des capacités humaines, nous retrouvons-nous une fois de plus dans le désordre, la violence et la perversité ? Je vois bien qu'il y a une non-causalité. Où est l'erreur ? Comment gérer le rapprochement, la distance, les relations et les chocs ?

Notre relation à l'enregistrement est essentielle à notre organisation actuelle. Mais si l'opposition homme-machine dans le travail se termine pour ouvrir des possibilités nouvelles axées sur le plaisir, la participation et le don, comment gérer en ce moment l'explosion de la violence ? Étant donné la nature du matériau utilisé pour la techno, (et la forme de « matérialisation »/composition) qu'elle révèle, j'ai voulu mettre ces questions en réseau et comprendre ce qui se passe... compte tenu que l'émergence de la techno comme musique est significative d'un ordre et de son mode de perception, compte tenu qu'elle survient dans le contexte de « la mondialisation », réorganisation du monde, compte tenu que ces deux phénomènes sont actuels et contemporains, compte tenu que dans ce même contexte on ne peut pas dire raisonnablement que des systèmes de gestion de la violence soient en place (ou soient efficaces), compte tenu qu'on se demande quel est l'ordre qui se met en place, surtout devant le degré de violence atteint et le degré de synthétique des objets qui forment l'*artifice humain*, compte tenu qu'Attali affirme voir venir l'ordre de la composition, compte tenu que les modalités de la composition peuvent coïncider avec les modalités de la techno ... comment parler de création culturelle, d'ordre social, de canalisation de la violence, de musique et d'un monde durable ? ... Les questions sont restées des questions, mais les reposer suite au chemin que nous avons parcouru, c'est poser de nouvelles questions. J'imagine un nouvel inextricable œuf-et-la-poule.

Annexe I – La relativité restreinte

La relativité restreinte

Albert Einstein développa la relativité restreinte à partir de deux principes de base. D'abord, les lois de la physique devaient être les mêmes dans tous les systèmes de référence, pourvu qu'ils ne soient pas soumis à une accélération. Aucun système n'était privilégié et il n'existait rien de tel qu'un espace absolu. Ensuite, la vitesse de la lumière devait être une constante fixe. Elle ne dépendait pas du mouvement de la source d'émission. Tous les observateurs, quel que soit leur mouvement, devaient mesurer la même valeur.

Ce deuxième principe peut paraître étonnant. En effet, dans la vie de tous les jours, nous sommes habitués à ce que les vitesses s'additionnent ou se soustraient, selon le cas. Imaginons que je me trouve dans un train qui roule à 90 kilomètres à l'heure. Je décide d'aller vers l'avant et me mets à marcher à 10 kilomètres à l'heure par rapport au train. Pour un observateur extérieur, qui m'observe assis dans un pré, les vitesses s'additionnent et j'avance en fait à 100 kilomètres à l'heure par rapport au sol. La vitesse est donc une grandeur relative qui dépend du cadre de référence dans lequel elle est mesurée.

Mais ce qui est vrai dans la vie quotidienne ne l'est plus lorsque l'on considère la lumière. Imaginons maintenant qu'un photon, qui se déplace à la vitesse de la lumière dans un laboratoire, en émette un autre par quelque processus physique. Si les deux photons se dirigent dans le même sens, on s'attendrait à ce que le deuxième se déplace au double de la vitesse de la lumière par rapport au laboratoire. En fait, il n'en est rien, le deuxième photon se déplace exactement à la vitesse de la lumière par rapport au laboratoire. Ceci peut paraître étonnant, mais découle directement de l'expérience de Michelson. Celle-ci montre en effet que la lumière se propage de la même façon dans les directions parallèle et perpendiculaire au mouvement de la Terre. Sa vitesse est donc identique dans les deux directions et insensible à la distinction introduite par le déplacement de la Terre sur son orbite. De nombreuses autres expériences ont d'ailleurs confirmé cet état de fait.

L'alliance des deux principes précédents allait révolutionner la physique et notre conception de l'espace et du temps. Pour illustrer les principales conséquences de la relativité restreinte, nous allons imaginer qu'avec un de vos amis, vous formiez une équipe d'astronautes chargés de vérifier les prédictions de la théorie. Votre ami se trouvera dans une navette spatiale pourvue de propulseurs très puissants lui permettant d'atteindre une vitesse proche de celle de la lumière. Vous-mêmes serez à bord d'une station spatiale éloignée de tout champ gravitationnel. Votre ami effectuera plusieurs passages à grande vitesse devant la station spatiale, en prenant bien soin à chaque fois de couper ses moteurs et donc de se déplacer à vitesse constante. Dans ces conditions,

vous serez tous les deux dans des cadres de référence non accélérés et les deux principes d'Albert Einstein pourront vous être appliqués.

Commençons par une étude de la simultanéité. Dans la vie de tous les jours, deux événements simultanés le sont pour tout le monde. Si vous apercevez deux lampes s'allumer en même temps, n'importe quel autre observateur les verra également se mettre à briller au même moment. Pourtant, ce n'est plus le cas en relativité restreinte comme nous allons le voir. Lors de son premier passage, au moment précis où il passe juste devant vous, votre ami fait l'expérience suivante. Il se positionne exactement au centre de sa navette, allume une lampe et observe la propagation de la lumière vers l'avant et l'arrière du vaisseau. Puisqu'il se trouve exactement au centre de celui-ci, il vérifie bien que la lumière de la lampe atteint les deux extrémités de la navette au même moment, de façon simultanée.

Depuis la station spatiale, vous observez cette expérience et essayez également de déterminer le moment auquel la lumière atteint les parois de la navette. Mais les choses ne sont plus aussi simples car, pour vous, le vaisseau est en mouvement. L'arrière de la navette avance et se précipite vers les rayons lumineux provenant de la lampe, alors que l'avant au contraire s'éloigne et tend à retarder le moment de la rencontre. Pour vous, les rayons de la lampe atteignent donc l'arrière de la navette avant de toucher l'avant. Les deux événements, qui étaient simultanés pour votre ami, ne le sont pas pour vous.

Ainsi, avec la relativité restreinte, la simultanéité n'est plus un concept absolu. Si un observateur voit deux événements se produire simultanément en deux endroits distincts, un autre, en mouvement par rapport au premier, verra l'un des deux événements se produire en premier. Et un troisième observateur, se déplaçant en sens opposé, verra le deuxième événement arriver d'abord. Un phénomène plutôt étonnant, mais dont les conséquences ont maintes fois été vérifiées lors d'expériences, comme nous le verrons plus tard.

Cette perte de la simultanéité universelle a pour conséquence l'abandon de la notion de temps absolu. En effet, comment pourrait-on encore parler d'un temps absolu, indépendant de toute influence extérieure, si différents observateurs sont incapables de se mettre d'accord sur la chronologie de deux événements ?

© Olivier Esslinger - 2003/2004

http://www.astronomes.com/c3_mort/p332_relrestr.html

Annexe II – La relativité générale

La relativité générale

En développant ces idées, Einstein aboutit à une nouvelle vision de la gravitation qui devait remplacer celle d'Isaac Newton : la relativité générale. L'aspect le plus important de cette théorie est la disparition du concept de force de gravitation. Pour Einstein, le mouvement d'un corps n'est pas déterminé par des forces, mais par la configuration de l'espace-temps. Par exemple, d'après Newton, la Terre tourne autour du Soleil car celui-ci exerce une force gravitationnelle sur notre planète, alors que pour Einstein, c'est une perturbation de l'espace-temps introduite par la masse du Soleil qui est à l'origine du mouvement de la Terre.

Figure 3 : L'espace comme tissu élastique. La première bille crée une dépression dans le tissu. La deuxième bille pénètre légèrement dans la dépression et sa trajectoire se courbe.

Pour mieux comprendre cette idée, faisons appel à une analogie à deux dimensions (fig. 3). L'espace, en relativité générale, peut être comparé à une sorte de tissu élastique. La présence d'une étoile peut être simulée en y posant une bille. Celle-ci s'enfonce dans le tissu, le déforme et y crée une dépression. Que se passe-t-il lorsqu'un petit corps passe à proximité de l'étoile ? Pour répondre à cette question, faisons rouler une bille plus petite sur le tissu. La trajectoire est d'abord une simple ligne droite, mais, lorsque la deuxième bille passe à proximité de la première, elle pénètre légèrement dans la dépression. Elle est alors déviée de la ligne droite initiale et sa trajectoire se courbe. Le point important est que sur ce tissu élastique, le mouvement des billes n'est pas dicté par des forces, mais simplement par la forme de l'espace ou, plus précisément, par la courbure de celui-ci.

De même, la relativité générale abandonne la notion de force et la remplace par le concept de courbure de l'espace-temps. Les corps célestes essaient d'adopter des trajectoires aussi droites que possibles, mais ils doivent se soumettre à la configuration de l'espace-temps. Loin de toute distribution de matière, la courbure de ce dernier est nulle et toutes les trajectoires sont des lignes droites. Par contre, près d'un corps massif, l'espace-temps est déformé et les corps se déplacent sur des lignes courbes, par exemple des paraboles ou des ellipses.

Pour être complète, la théorie de la relativité générale doit également donner un moyen de calculer la courbure de l'espace-temps créée par une distribution de masse. Elle le fait par l'intermédiaire d'un système très complexe de formules mathématiques, les équations d'Einstein, qui relient courbure de l'espace-temps et distribution de masse.

Ce système est si complexe qu'il n'a été résolu que dans quelques cas de figure très simples, par exemple autour d'une étoile isolée.

Nous le constatons, la vision du monde d'Albert Einstein est très différente de celle proposée par Isaac Newton. Néanmoins, la plupart du temps, les deux théories donnent des résultats pratiquement identiques. Les divergences n'apparaissent que dans des conditions extrêmes, soit pour des objets se déplaçant à une vitesse proche de celle de la lumière, soit pour des corps qui engendrent de très puissants champs de gravité. Ce qui n'est pas le cas sur Terre, dans la vie de tous les jours. C'est pourquoi les automobilistes et les piétons vieillissent au même rythme, ainsi que les habitants du rez-de-chaussée et du dernier étage d'un immeuble.

© Olivier Esslinger - 2003/2004

http://www.astronomes.com/c3_mort/p336_relgen.html

Annexe III – La dilatation du temps

La dilatation du temps

Passons à une autre expérience. Vous placez maintenant, dans votre station et dans la navette, deux horloges lumineuses. Il s'agit d'un système formé de deux miroirs qui se font face et sont placés parallèlement à la direction du mouvement de la navette. Un petit dispositif permet de créer un faisceau lumineux qui va aller et venir entre les deux miroirs, alternativement réfléchi par l'un et l'autre. La durée de passage de la lumière d'une paroi à l'autre est constante. Ce système constitue donc une horloge qui permet de mesurer le temps. Il suffit de compter le nombre de va-et-vient de la lumière et de convertir le résultat en une durée.

Figure 2 : La dilatation du temps. La figure représente votre horloge lumineuse et celle de votre ami, à quatre instants successifs. Les flèches représentent le déplacement de la lumière entre deux instants. Leur longueur, qui correspond à la vitesse de la lumière, doit être partout la même d'après Einstein. Votre horloge est au repos et la lumière s'y propage perpendiculairement aux miroirs. Par contre, l'horloge de votre ami se déplace très vite et les rayons lumineux semblent s'y propager en biais. La distance parcourue par la lumière dans un aller-retour est donc plus longue. Puisque la vitesse de la lumière est la même pour tout le monde, cela signifie qu'un va-et-vient dure plus longtemps sur l'horloge de votre ami que sur la vôtre. Le temps paraît s'écouler plus lentement à bord de la navette. Dans le cas de cette figure, le facteur de dilatation est de 1,5.

Muni de ce système, votre ami accomplit un nouveau passage, moteurs éteints, devant la station spatiale (fig. 2). Sur votre horloge, rien de spécial ne se produit. Celle-ci continue à battre tranquillement le temps, le système est immobile et la lumière se propage perpendiculairement aux miroirs. Sur l'horloge de votre ami, par contre, la situation est différente. Puisque la navette spatiale se déplace entre deux réflexions, vous voyez la lumière se déplacer de façon oblique par rapport aux miroirs, et non pas perpendiculairement. Les rayons lumineux doivent donc parcourir une distance plus grande pour effectuer un aller-retour. Mais, la vitesse de la lumière étant la même pour tout le monde d'après Einstein, une distance plus grande correspond à un temps plus long. En conséquence, la durée d'un va-et-vient de la lumière à bord de la navette est plus longue que dans votre horloge. Cela signifie que le temps à bord du vaisseau ne s'écoule pas de la même façon pour tous les observateurs. Par exemple, si la navette se déplace à 75 pour cent de la vitesse de la lumière, vous voyez la durée d'un aller-retour de la lumière à bord multipliée par 1,5.

L'une des objections au raisonnement précédent consiste à dire que l'effet observé est dû à la nature de ces horloges, non pas à une propriété du temps lui-même. Ceci est faux. Il suffit de placer une horloge normale, mécanique ou électrique, à côté du système lumineux. Les deux horloges, placées l'une à côté de l'autre, seront toujours d'accord entre elles, quel que soit l'observateur. Et si vous observez que le temps indiqué par la première ralentit, nécessairement celui de la deuxième subit le même phénomène.

Cet effet de dilatation du temps semble extraordinaire, mais il a bel et bien été vérifié expérimentalement. Remarquons tout de même qu'il n'a pas de conséquence visible sur notre vie de tous les jours. Comme le montre l'expérience précédente, la dilatation du temps n'est vraiment importante que lorsque la vitesse en jeu est proche de celle de la lumière. En effet, le facteur de dilatation est fonction de la vitesse. Il est par exemple de 1,5 à 75 pour cent de la vitesse de la lumière et de cinq à 98 pour cent. Mais, pour les vitesses dont nous avons l'habitude, il est très proche de un, et n'a par conséquent aucune influence. Ainsi, les particules dans nos accélérateurs sont affectées par le phénomène, mais pas une voiture ou un avion, du moins pas dans une proportion mesurable.

L'un des aspects curieux de la dilatation du temps est sa parfaite symétrie. En effet, tout mouvement est relatif. Ainsi, du point de vue de votre ami, c'est sa navette qui est immobile et votre station spatiale qui se déplace presque à la vitesse de la lumière. Il observera donc que c'est la durée d'un aller-retour sur votre horloge lumineuse qui est plus longue. En conséquence, c'est toujours un ralentissement du temps que l'on observe chez les autres, jamais une accélération.

Le changement total dans notre perception du temps est bien illustré par l'exemple suivant. Imaginez que vous avez un frère jumeau astronaute qui décide d'effectuer un aller-retour vers une étoile proche, à 98 pour cent de la vitesse de la lumière. Pour vous, la durée du voyage est de 50 ans. Mais lorsque vous observez votre frère à l'aide d'un télescope, vous voyez son temps s'écouler cinq fois plus lentement. Ainsi, lorsqu'il revient, il n'a vieilli que de 10 ans au lieu de 50. Et vous vous retrouvez finalement âgé de 40 ans de plus que votre frère jumeau. Difficile à croire, mais les vérifications expérimentales de la relativité ne laissent planer aucun doute. Le jour où les avancées technologiques permettront une telle expérience, c'est exactement ce qui se passera.

La situation précédente pose néanmoins un léger problème, auquel on a donné le nom de paradoxe des jumeaux. En effet, au premier abord, la situation paraît symétrique. Lorsque votre jumeau se déplace à une vitesse proche de celle de la lumière, vous observez son temps s'écouler plus lentement. Mais, pour lui, c'est vous qui vous éloignez très vite et êtes affecté par le ralentissement du temps. Donc, à son retour, votre frère devrait être à la fois plus vieux et plus jeune que vous. Ce qui semble un peu difficile. En fait, il n'en est rien parce que la situation n'est pas réellement

symétrique. Pour atteindre sa vitesse extraordinaire et rebrousser chemin au bon moment, votre frère doit fortement accélérer puis décélérer. Il ressentira clairement ces effets, alors que vous-même resterez en permanence au repos. Il y a donc une nette distinction entre son cadre de référence et le vôtre. La situation n'est pas symétrique et le paradoxe n'en est pas vraiment un.

© Olivier Esslinger - 2003/2004

http://www.astronomes.com/c3_mort/p333_dilatation.html

Bibliographie

Corpus

ARDENNE, Paul; BEAUSSE, Pascal; GOUMARRE, Laurent, *Pratiques contemporaines, l'art comme expérience*, Paris, Éditions Dis Voir, 1999.

ARENDT, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, traduit de l'anglais par Georges Fradier, Paris, Calman-Lévy, 1961 et 1983.

ARENDT, Hannah, *Qu'est-ce que la politique ?*, texte établi par Ursula Ludz, traduit de l'allemand par Sylvie Cortine Denamy, Paris, Éd. Seuil, 1995

ARENDT, Hannah, *Du mensonge à la violence*, Paris, Calmann-Lévy, 1972.

ATTALI, Jacques, *Bruits, essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1^{ère} édition, 1977.

ATTALI, Jacques, *Bruits, essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2^e édition, 2001.

ATTALI, Jacques, *Dictionnaire du XXI^e siècle*, Édition révisée et augmentée, Paris, Fayard, 1998.

ATTALI, Jacques, *Noise*, traduit du français par Brian Massumi, avec préface de Frederic Jameson et postface de Susan McClary, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985.

ARENAS, Reinaldo, *Antes que anochezca (Autobiografía)*, Barcelone, Tusquets Editores, 1992.

ARENAS, Reinaldo, *El mundo alucinante*, Barcelone, Tusquets Editores, 1997.

BARA, Guillaume, *La techno*, Paris, Libro musique, 1999.

BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », « Sur quelques thèmes baudelairiens », « Sur le concept d'histoire », « Eduard Fuchs, collectionneur et historien », in *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice Gandillac, Rainer Roschlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000.

BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Payot, 1979.

BENJAMIN, Walter, *Illuminations, Essays and Reflections*, Translated by Harry Zohn, Edited and with an Introduction by Hannah Arendt, New York, Schocken Books, 1968.

BEN SAÂDOUNE, Nora; GALLAND, Emmanuel; HAYEUR, Caroline, co-responsables d'édition et directeurs artistiques, *Rituel Festif, Portraits de la scène rave à Montréal*, Montréal, Éditions MACANO, première édition : août 1997.

BENVENISTE, Émile, « La notion de « rythme » dans son expression linguistique », in *Problèmes de linguistique générale*, v.2, Paris, Gallimard, 1974.

DELEUZE, Gilles, « Qu'est-ce qu'un dispositif? », in *Deux régimes de fous, Textes et entretiens 1975-1995*, édition préparée par David Lapoupade, Paris, Minuit, 2003.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, « De la ritournelle », « Rhizome » , in *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

GAILLOT, Michel, *Sens Multiple, La techno, un laboratoire artistique et politique du présent*, avec les entretiens de J.L. Nancy et M. Maffesoli, Paris, Éditions DisVoir, 1998.

HIMANEN, Pekka, *L'éthique hacker et l'esprit de l'ère de l'information*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Claude Leblanc, Paris, Exils Éditeur, 2001.

LÉVY, Pierre, *Cyberculture, Rapport au Conseil de l'Europe dans le cadre du projet « Nouvelles technologies, coopération culturelle et communication »*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1997.

LEZAMA LIMA, José, *Le jeu des décapitations*, traduit de l'espagnol (Cuba) par Benito Pelegrin, Paris, Éd. Seuil, 1984.

LISPECTOR, Clarice, « The Egg and the Chicken », in *The Foreign Legion, Stories and Chronicles*, traduit du portugais (Brésil) par Giovanni Pontiero, Manchester, Carcanet, 1986.

LISPECTOR, Clarice, « The Chicken », in *Family Ties*, traduit du portugais (Brésil) par Giovanni Pontiero, Manchester, Carcanet, 1972

RUI MONTEIRO, Manuel, « O relógio », in *Sim, camarada!*, Lisbonne, Ediçoes 70, 1977.

SAÏD, Edward *Musical Elaborations*, New-York, Columbia University Press, 1991.

SARDUY, Severo, *Barroco*, traduit de l'espagnol par Jacques Henric et l'auteur, Paris, Seuil, 1976.

SLOTEDIJK, Peter, « Le chant des sirènes » in *Bulles – Sphères, Microsphérologie, Tome I*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Fayard, 2002.

SLOTERDIJK, Peter, Summary of the conference post-humanism: its theological sources, its technical media, read by Peter Sloterdijk : <http://www.uia.es/artpen/ezine02/ezine04/may04.html>

SLOTERDIJK, Peter, « Vivre chaud penser froid » par Peter Sloterdijk (*Multitudes 1 : mars 2000* : http://multitudes.samizdat.net/article.php3?id_article=209&var)

Articles

ABRIL ACASO, Osacar, « Art contemporain, musique électronique et « club culture », une chronique des années quatre-vingt-dix », traduit du castillan par Jérôme Ceccaldi et Germinal Pinalie, *Multitudes 4 : mars 2001*, http://multitudes.samizdat.net/article.php3?id_article=255

« Peter Sloterdijk : « L'utopie a perdu son innocence », propos recueillis par Fabrice Zimmer », in : *La renaissance de l'utopie*, Magazine littéraire numéro 387, Paris, mai 2000.

« Entretien avec Peter Sloterdijk : « La théorie des sphères », propos recueillis par Olivier Manonni », in *L'Italie aujourd'hui, littérature et société*, magazine littéraire numéro 407, Paris, mars 2002.

Autres

BENVENISTE, Émile, « Don et échange dans le vocabulaire indo-européen », in *Problèmes de linguistique générale*, v.2, Paris, Gallimard, 1974.

BLOCKER, Jane, et MENDIETA, Ana, *Where is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile*, Duke University Press, 1999.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991.

DELEUZE, Gilles et PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996.

ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Bouourechliev, Paris, Seuil, 1965.

HEIDEGGER, Martin, « La question de la technique » in *Essais et conférences*, traduit de l'allemand par André Préau et préfacé par Jean Beaufret, Paris, Gallimard, 1980

LELOUP, Jean-Yves, RENOULT, Jean-Philippe, RASTOIN, Pierre-Emmanuel, *Global Tekno, voyage initiatique au cœur de la musique électronique*, Paris, Éditions du Camion Blanc, 1999.

LÉVY, Pierre, *Les technologies de l'intelligence, L'avenir de la pensée à l'ère informatique*, Paris, La Découverte, 1990.

McCLARY, Susan, *Feminine Endings : music, gender, and sexuality*, Minnesota University Press, 1991.

PASCAL, Blaise, « Préface sur le traité du vide » [Document électronique], 1997. Tiré de *Œuvres complètes, Tome 2*. Reproduction de l'édition de Desclée de Brouwer, 1971 : Num. BNF de l'éd. de Paris : INALF, 1961- (Frantext ; Q653Reprod. de l'éd. de[S.I.]Desclée de Brouwer, 1971 Notice n° : FRBNF37282009
<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-89263>

SILCOTT, Mireille, *Rave America, New School Dancescapes*, Toronto, ECW Press, 1999.

SLOTERDIJK, Peter, *Règles pour le parc humain, Une lettre en réponse à la Lettre sur l'humanisme de Heidegger*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Fayard, Éd. Mille-et-une-Nuits, 2000.

Articles

BARBICHON-LELOUP, Jean-Yves, « DJ : L'opérateur, le passeur et l'entertainer » in « Mutations » *Blocnotes, Contemporary Art & Culture* numéro 14, Paris, Janvier-février 1997.

Techno, anatomie des cultures électroniques, Paris, ARTPRESS, hors série numéro 19, 1998.

Mémoires de maîtrise

ARSENAULT, Mathieu, *Étude de l'usage et du fonctionnement du mot « virtuel » dans le discours cyberculture*, thèse (M.A.), Université de Montréal, 2002

BOURBONNAIS, Éric, *Glenn Gould : du concept de l'auteur à l'Ingénieur des mondes*, thèse (M.A.), Université de Montréal, 2002.

GAUTHIER, François, *Rave et religion : effervescence sociale, pulsion religieuse (pour une interprétation religiologique du phénomène rave)*, thèse (M.A.), Université du Québec à Montréal, 2001.

Vidéo

GRIMONPREZ, Johan, *dial H-I-S-T-O-R-Y*, 1997, Belgium/France, colour/black & white, 68 minutes, stereo, digital Betacam, written, edited and directed by Johan Grimonprez, excerpts from Mao II and White Noise by Don DeLillo, music and sample collage by David Shea, produced by Kunstencentrum STUC and Centre Georges Pompidou, MNAM, distributed by incident. (présenté à la galerie Optica, Montréal, octobre-novembre 2003)