

L'improvisation dans la rue !

Un entretien avec Dan Warburton

INTRODUCTION / NOTE : Dan et moi nous sommes rencontrés pour discuter dans un bar parisien le 4 avril 2009. Il a ensuite retranscrit notre conversation et nous avons alors retravaillé l'entretien par email pendant les mois de juin et juillet 2009. Cet entretien a été publié dans le magazine internet *Paris Transatlantic* pour lequel Dan Warburton travaille comme rédacteur.

L'ENTRETIEN COMMENCE

Dan Warburton (DW) : Dans le très ennuyeux style bien-comme-il-faut, je commencerais avec la question habituelle des origines et du contexte, donc

Je ne crois pas que les choses doivent être ennuyeuses par habitude, ALORS ESSAYONS QUELQUE CHOSE DE NOUVEAU : j'aimerais étendre l'aspect exploratoire de l'improvisation à des domaines apparemment périphériques par rapport à la production de la musique, comme les interviews et la manière dont je me présente dans le contexte de la musique. Je pense que la connaissance qu'on a d'un interprète influence notre relation à sa musique. Donc, je ne fais pas de distinction nette entre la production de sons et la manière qu'on a de se présenter. Un musicien qui donne une interview se doit d'être honnête : il doit être le même qu'à la maison et le même qu'en concert. Un sujet cohérent. Mais je me rends bien compte dans la façon même dont tu m'as posé certaines questions et dans la façon dont tu as édité mes réponses, que tu veux me représenter d'une certaine manière, comme celui que je ne suis pas. Alors, encore une fois, JE NE SUIS PAS UN SUJET SINGULIER COHÉRENT et même si j'ai fait un certain nombre de choses qui alimentent les stéréotypes autour de ce personnage qu'on appelle Mattin, ça ne veut pas dire que je les approuve toutes. Donc, je vais essayer de temps à autres de suivre ton jeu, et par moments de l'interrompre, sachant que nous pourrions échouer lamentablement, mais qu'au moins ce qu'il y a de qualités normatives dans l'entretien aura été contrecarré. Je vais tâcher d'aller contre le personnage stéréotypé que moi-même et d'autres avons créé, contre le principe d'une présentation de soi-même. Contre l'idée de neutralité dans de telles interviews, sans doute pour mieux nourrir d'autres stéréotypes... Y aura-t-il une fin à cela ?

C'EST TOUTE LA BEAUTÉ DE L'IMPROVISATION, ELLE N'EN FINIT JAMAIS.

Quand je dis « neutralité », je pense à la manière dont on a pris l'habitude d'enregistrer les sessions d'improvisation en essayant d'être aussi fidèle que possible à l'événement, pour laisser entendre qu'en écoutant les enregistrements on aura l'impression d'être avec les interprètes. Nous savons tous que c'est complètement impossible, qu'il y a toujours un ensemble de décisions qui s'interpose entre soi et l'enregistrement. Par exemple, Dan a donné l'impression que cet entretien avait eu lieu dans un café à Paris en avril, ce qui fut le cas à l'origine, mais nous tapons maintenant sur les claviers de nos ordinateurs et nous sommes

— as-tu eu une enfance musicale ?

Mattin (M) : Non, pas particulièrement, mais ma mère avait un grand nombre de cassettes. Des groupes comme MCD et Eskorbuto. J'ai découvert le punk rock en même temps que le Velvet Underground et les Stooges. Le punk au Pays Basque était très politique. Bilbao avait été foutu en l'air économiquement autour de 1983, à la suite du déclin industriel. La ville avait eu une certaine importance dans la construction navale et quand ça s'est arrêté dans les années quatre-vingts, des émeutes ont éclaté. Il y avait beaucoup de chômage et beaucoup de drogue. De l'héroïne. Les gamins de la classe moyenne n'avaient pas très envie de reproduire ce qu'avaient fait leurs parents, alors ils se sont mis à l'héroïne. Toute une génération, et un certain nombre des amis de ma mère sont juste... morts. C'était vraiment grave. L'héroïne s'est d'abord répandue dans la classe moyenne, mais la police espagnole s'en est servie pour infiltrer les classes inférieures et dépolitiser la gauche radicale basque. Il y avait des manifestations tous les week-ends et pour nous amuser nous allions récupérer les balles en caoutchouc que la police utilisait contre les manifestants. C'était assez intense. Et les rockeurs punks en parlait — certains d'entre eux étaient très politisés, d'autres plutôt nihilistes, mais ils en ont tous fait quelque chose. Il y avait des centres sociaux, des squats ou *gaztetxes* (des MJC) — c'était une scène très politisée. C'est génial qu'il y ait eu une tradition si forte de centres sociaux squattés au Pays Basque. Le milieu du squat était très lié au punk. Aujourd'hui, avec quelques amis on essaie de reconnecter le squat et l'improvisation en essayant de comprendre les liens entre les deux pratiques, au sens où les deux essaient de produire un espace social plus autonome. Essayer de produire sa propre subjectivité à l'intérieur de la situation dans laquelle on se trouve, que ce soit en habitant un espace squatté ou dans la relation qu'on a à ses instruments.

SI JE SUIS ALIÉNÉ, POURQUOI EST-CE QUE JE NE SQUATTE PAS MOI-MÊME ?

DW : Est-ce que tu jouais quoi que ce soit de ton côté à l'époque ?

M : Non, je n'ai commencé qu'au début des années quatre-vingt dix, lorsqu'une autre scène a commencé à émerger, plus influencée par Sonic Youth, l'indé américain. Plutôt *noise*. Ça s'appelait Getxo Sound. Mais la politique avait changé à ce moment-là. Tout le monde commençait à chanter en anglais pour prendre ses distances vis-à-vis du contexte immédiat. J'imagine que c'était une réponse directe à l'approche populiste du Rock Radical Vasco (le rock radical basque). C'était aussi une affaire de classe. J'ai joué de la basse dans un groupe indé qui s'appelait Inte Domine et j'ai chanté sur une chanson. Le reste du groupe était plutôt furieux contre moi parce que je n'ai pas tellement le sens du rythme et que j'avais tendance à changer la ligne de basse. Le batteur [Iñigo Eguillor] passait son temps à me hurler dessus. Je joue toujours avec lui à La Grieta et il continue à me hurler dessus (rires) — en fait, ce n'est pas vrai : il est l'une des personnes les plus gentilles que je connaisse. Iñigo et moi avons joué avec

Jose txo Anitua sous le nom Jose txo Grieta jusqu'à l'année dernière, quand Jose txo est mort. Il jouait dans un groupe génial qui s'appelait Cancer Moon. Iñigo et l'autre type de Inte Domine jouent aujourd'hui dans un groupe qui s'appelle Gringo.

BILBAO, MIERDA, ROCK'N'ROLL

DW : Quelles étaient les autres musiques que tu écoutais à l'époque ? du jazz ? de la musique contemporaine ?

M : Non, pas avant que je ne sois à Londres. On écoutait toujours des trucs depuis une sorte de perspective rock. C'est peut-être toujours le cas, mais je comprends mieux les problèmes en jeu dans le rock, son côté parfois obtus, son côté mâle. J'avais un amis japonais, Natsuki Uruma, qui m'a emmené voir Masonna et ce fut une découverte extraordinaire. Et puis, plus tard, j'ai vu Filament — ces ondes sinusoïdales très hautes généraient une perception de l'espace tellement différente !

POURQUOI FAUT-IL CONSTAMMENT CARTOGRAPHIER SES INFLUENCES ?

DW : Bilbao a dû beaucoup changer depuis qu'ils ont construit le Guggenheim Museum. Qu'est-ce que tu ressens quand tu y retournes aujourd'hui ?

M : Avant, on pouvait avoir l'impression qu'il se passait quelque chose dans la rue. Dans l'un des lycées dans lesquels je suis allé, il y a eu des *sit-in* et le bâtiment a été squatté parce qu'ils voulaient parler le basque. Il y avait une tension politique permanente et très riche. Aujourd'hui c'est plus dilué, ce n'est pas si présent. Ceci dit, l'autre jour je marchais dans le quartier que j'ai habité à Algorta et je suis tombé sur une librairie anarcho-autonome qui s'appelle Eztabaida et je me suis dit « Génial ! Il se passe quelque chose ». On pourra vendre nos disques chez eux, ils ont l'air intéressés. Et puis c'est à cinq minutes de l'endroit où j'ai habité. Mais, plus généralement, Bilbao s'est embourgeoisé. Jusqu'où me suis-je embourgeoisé moi-même ?

DW : N'as-tu pas un sentiment d'appartenance nationale toi-même ? Est-ce que tu te vois comme un Espagnol ou un Basque ou quoi ?

M : À Bilbao, il n'y a jamais tellement eu de tradition forte pour parler le basque, alors je ne le parle pas, mais j'ai grandi dans cet environnement. À l'école, il y avait des livres d'histoire espagnole et des livres d'histoire basque. Je me sens encore très lié à une certain *basquitude*, mais pas au genre de politique que défendent les séparatistes basques. C'est l'idée de résistance qui m'intéresse, les gens qui refusent tout passeport et qui vivent sous terre, mais pas l'aspect idéologique de ce pour quoi ils se battent. Ce n'est pas la construction d'une nation Basque, ou de tout autre nation (y a-t-il une nation possible sans police ?), qui m'intéresse. C'est ce que Jean Genet disait à propos de l'OLP, je m'intéresse aux rebelles, ils sont si beaux, etc., mais une fois qu'ils ont leur nation, ne comptez plus sur moi. Pour moi,

c'est facile à dire : Genet a effectivement vécu plusieurs années avec l'OLP.

DW : Tu as pas mal voyagé — tu as vécu à Berlin pendant deux ans et avant cela sept ans à Londres. Tu es basé à New York en ce moment, hein ?

M : Oui, mais jusqu'au 5 juin seulement, parce qu'ensuite je vais à Gotland en Suède, là où habite ma copine. C'est là que Ingmar Bergman a vécu les 40 dernières années de sa vie et où *Pippi Longstocking* a été filmé. En ce moment je suis en train de participer au Whitney Independent Study Program et j'habite à un bloc de Ground Zero dans un studio qui appartient à Jeff Perkins. C'est un artiste particulièrement intéressant qui a fait des spectacles lumière pour le Velvet Underground, pour Cream et plus tard pour The Germs, à l'époque où il habitait Los Angeles. C'est aussi un très bon ami de Henry Flynt. Cette année nous avons organisé une conférence de quatre heures dans notre cuisine avec Henry Flynt qui évoquait la crise économique et le communisme.

QUELLE EST LA DISTANCE QUI SÉPARE NOS REVENDICATIONS POLITIQUES DE NOS ACTIONS QUOTIDIENNES ?

DW : Quand et pourquoi as-tu déménagé à Londres ?

M : J'étais un très mauvais étudiant, probablement le plus mauvais. Alors en 1995, je suis parti à Londres pour apprendre l'anglais. Et apprendre à faire la plonge. J'ai travaillé comme plongeur dans un hôtel à Harrow. Quelques années plus tard, j'ai travaillé dans une usine, à Poole dans le Dorset, qui fabriquait et empaquetait des tartes et je me suis dit, il va bien falloir que je fasse quelque chose de ma vie. C'est pour ça que l'année d'après je me suis inscrit dans une école d'art. J'ai fait une Fondation à Camberwell (une école d'art), j'ai eu un diplôme à la Central Saint Martins (en dehors de Anne Tallentire, l'école était pourrie) et puis un autre diplôme en théorie de l'art au Goldsmiths, un endroit génial.

DW : Qui y avait-il au Goldsmith à l'époque ?

M : Irit Rogoff était assez impressionnante. Tout était intéressant et expérimental. On pouvait essayer des trucs. Tout ça ouvrait pas mal les yeux. Plus tard on a pu se rendre compte que c'était assez problématique d'un point de vue politique. Ils sont très forts pour générer une terminologie et une théorie très sophistiquées, mais je me demande parfois à quel point ils tiennent à les mettre en pratique et en quoi ça pourrait aider les défavorisés. Je me demande aussi en quoi ce que nous faisons aide à transformer la culture dominante et les gens qui en sont exclus.

Ce qui a été le plus important pour moi, c'est l'atelier de Eddie Prévost où j'ai rencontré des gens comme Tim Goldie, Anthony Guerra, Denis Dubovtsev et Romuald Wadych, des gens géniaux. J'ai entendu parler de l'atelier de Eddie par l'intermédiaire du [LMC](#).

*JUSQU'OU CE QUE NOUS FAISONS CONTRIBUE À TRANSFORMER LA CULTURE DOMINANTE
ET LES GENS QUI EN SONT EXCLUS ?*

DW : Donc tu t'es mis à écouter de la musique improvisée lorsque tu as fait la Saint Martins dans ce cas ?

M : Je suis allé à un Festival LMC (Lancaster & Morecambe College) en 1999 où j'ai vu John Tilbury, Mass Producers et Filament. Ils avaient une sorte d'étale avec tous les magazines *Resonance*, alors j'en ai pris quelques-uns et j'ai commencé à les lire. C'est comme ça que j'ai entendu parler de l'atelier d'Eddie. Et ça m'a vraiment changé la vie. Les gens étaient tellement impliqués dans ce qu'ils faisaient. Des gens comme Seymour Wright. On avait l'impression de faire quelque chose d'intéressant et d'important. C'était très orienté et on avait le sentiment d'une auto-organisation. La générosité d'Eddie était exemplaire au sens où il nous donnait le courage de juste nous lancer et de faire les choses. Ça nous a inspiré l'envie de nous auto-organiser, de trouver nos concerts, de faire tourner nos labels, d'écrire sur ce que nous faisons et ainsi de suite.

DW : Comment les ateliers étaient-ils organisés ?

M : Eddie avait une sorte de... stratégie, comme des façons de jouer, en duos, en trios, en quartets. On ne discutait pas tellement. Peut-être que ça tenait au groupe AMM. Après les ateliers on allait dans les *pubs* et c'est là qu'on discutait. On partageait les infos et on organisait les concerts. J'aime parler ! Je ne fais pas de distinction entre le fait de parler et le fait d'improviser de toute façon, ce sont les deux aspects d'une seule et même chose. Je ne pense pas qu'il y ait quelque pureté que ce soit dans le fait de jouer de la musique. Il y a quelque chose de musical dans la discussion et quelque chose de la conversation dans le fait de jouer, ils se nourrissent l'un l'autre. Il s'agit de pratiques aux tenants à la fois idéologiques et historiques, de cadres qui limitent (ou précisent) notre champ d'action. Plus on en parle, plus on est en mesure de les comprendre et de les transformer.

LA PAROLE EST-ELLE UNE FORME DE PRAXIS ?

DW : Quand tu as commencé, tu utilisais une guitare et un sampler. Quand l'ordinateur est-il devenu ton instrument ?

M : Je suis allé à Berlin en 2000 et il y avait cette conférence en off du ICMC (International Computer Music Conference) sur la musique composée par ordinateur à Podewil, et un tas de types jouaient, comme Zbigniew Karkowski, Merzbow, Pita, tout le monde était là. C'était très rafraîchissant. Lorsque je suis rentré à Londres, je me suis trouvé un ordinateur. Fondamentalement, j'aimais bien l'idée que l'ordinateur ne soit pas seulement un instrument de musique mais aussi un outil pour plein d'autres choses. Je pouvais tout faire pour mon label avec mon ordinateur : emails, couvertures, site web, mastering, graver les CD... Mais je crois

que l'idée même d'instrument est de plus en plus problématique. Nous nous trouvons devant tellement de possibilités : se borner à un seul instrument semble très réducteur. En particulier à une époque où les trompettes s'efforcent de sonner comme de l'électronique, l'électronique comme de l'acoustique et ainsi de suite. J'essaie d'envisager les idées comme des instruments, d'avoir une approche plus ouverte de ce que peut être l'improvisation, plutôt que de me concentrer formellement sur ce qu'elle a été jusqu'ici. L'improvisation a fini par s'enfermer complètement.

*COMBIEN DE FOIS A-T-ON PENSÉ QUE LES CHOSES POURRAIENT ÊTRE AUTREMENT SANS POUR
AUTANT JAMAIS OSER CHANGER LA SITUATION DANS LAQUELLE ON SE TROUVE.*

DW : Explique-nous comment fonctionne le larsen sur les ordinateurs.

M : C'est très simple. J'ai toujours eu une approche très directe des choses. Quand on monte le volume de l'ordinateur et qu'on met le petit micro intégré au niveau maximum, ça produit un larsen, comme avec n'importe quel autre type de micro. Je le fais passer à travers des filtres en ajoutant du bruit ou un signal aléatoire. Il s'agissait pour moi d'utiliser des éléments marginaux dans d'autres types de musique, de prendre quelque chose qui n'a pas de valeur et de m'en servir. J'étais influencé par Keiji Haino et Bruce Russell et je voulais que l'ordinateur sonne comme ça, comme ces types qui jouent de la guitare de façon très brutale. Je ne voulais pas sonner comme [le label] Mego. Je ne voulais pas que ça sonne *digital*. Je ne voulais pas que ça sonne avec les cliquetis. Je voulais quelque chose de brut. Du punk rock. Quand j'ai vu Masonna, on aurait dit du punk poussé à l'extrême. Les gens trouvent le punk rock un peu stupide, un peu limité dans ses paramètres, mais en même temps son côté affectif est très libérateur. Ça donne l'impression qu'on en est capable. Je joue encore dialectiquement avec ça, j'essaie de faire quelque chose à partir de cette contradiction entre sophistication et brutalité.

JUSQU'OU VA MA PRÉTENTION ?

DW : Quand as-tu commencé le label w.m.o/r ?

M : En février 2001, pour sortir mes propres trucs et pouvoir en garder le contrôle. Je m'intéressais à trois choses à l'époque : ce son Haino/Russell à la guitare, les larsen bien méchants de Whitehouse. Et Radu Malfatti, lui-même tout aussi radical mais d'une manière différente. Il y avait un truc qui se passait et qui ouvrait vraiment l'esprit. Est-ce qu'on a le droit de faire ça ? Oui, c'est possible ! On entend un morceau de 30 secondes de silence dans l'album *New Britain* de Whitehouse et, quand on amplifie à mort le *Die temperatur des bedeutung* de Malfatti, c'est carrément bruitiste. On se rend compte que c'est très similaire. Peut-être que ça consiste à aller à l'encontre d'une certaine idée de la « musicalité » pour trouver sa propre voie, mais l'extrême et le pervers m'ont toujours intéressés.

EN CE MOMENT MÊME, JE POURRAIS FAIRE LES CHOSES AUTREMENT ET JE NE VEUX PAS AVOIR
À ME DEMANDER PLUS TARD : QUAND EST-CE QUE J'AI RATÉ MA CHANCE ?

DW : Comment as-tu découvert la music de Malfatti ? Quel morceau a ouvert la brèche ?

M : J'avais beaucoup entendu parler de Malfatti et puis on a fait une tournée avec Joel Stern. On est allé à Nickelsdorf (en Autriche) et Christof Kurzmann nous a parlé du duo (qu'il venait de sortir, Rotophormen [charhizma]) avec Annette Krebs et Andrea Neumann. Il a mentionné Radu et Bernhard Günter, genre « Si t'aimes le silence tu vas aimer ça ». J'ai vu Günter en concert et j'ai pensé « Ouah ! Pas mal du tout ». Après avoir écouté tous ces disques punks joués le plus fort possible, être en mesure d'entendre tous les détails, c'était fantastique. J'écoutais aussi Cage et les *Blank Tapes* de Reynol, des trucs hyper silencieux. Le minimalisme m'a toujours beaucoup intéressé. Genre, jusqu'où peut-on pousser le minimalisme ? Jusqu'où peut aller l'ennui ? Quelles sont les questions qui surgissent quand on pousse les choses à l'extrême ? Alors quand j'ai entendu parler de Radu Malfatti et Wandelweiser, des trucs comme le morceau sur Spinoza d'Antoine Beuger, *Calme étendue (Spinoza)*, ça m'a plu. Apparemment il a fallu un mois entier à Beuger pour jouer cette pièce qui consiste à extraire tous les monosyllabes de l'*Éthique* de Spinoza et les lire un par un toutes les huit secondes. Il jouait donc de quatre à huit heures par jour, juste assis là à lire calmement. La nature extrême de l'œuvre, sa durée, pose la question de ce qu'est un concert, de ce qu'est la musique, de ce qu'est un public dès lors qu'il ne peut entendre tout le concert et jusqu'où on peut s'y plonger. Ça rompt avec tellement d'idées reçues sur ce que c'est qu'un concert ou une performance. Et puis, il y a la question de la valeur, comment mesurer la valeur produite pendant ce concert ? Est-ce qu'il faut le juger en fonction de sa qualité musicale ? Qu'en est-il de la qualité musicale de la pièce ? Faut-il lui attribuer de la valeur relativement au degré d'ennui qu'elle produit ? Mais est-ce que nous ne nous ennuyons pas nous-mêmes, alors que nous lisons et écrivons en permanence dans des forums internet, des *blogs* et des sites comme celui-ci ? Il y a une autre pièce que j'ai trouvée intéressante de ce point de vue, c'est la *Closed Gallery Piece* de Robert Barry, une exposition à Amsterdam en 1969 chez Art and Project qui consistait simplement en un carton d'invitation qui disait ceci : La galerie sera fermée pendant la durée de l'exposition. C'est le genre d'œuvres qui interroge la production de valeur et les limites de ce qu'on peut considérer comme de l'art ou non. Mais pourquoi mes références ne concernent-elles que des musiciens ou artistes masculins ? Graciela Carnevale a fait une exposition bien plus radicale dans un contexte beaucoup plus difficile (l'Argentine sous une très forte répression) une année auparavant. Elle faisait partie du Grupo de Artistas de Vanguardia formé dans les années soixante et qui est à l'origine de certains des exemples d'art politique et d'investigation les plus importants d'Amérique Latine. Leurs pratiques de l'art encourageaient le spectateur à s'interroger sur des notions comme le pouvoir, les disparités économiques, l'État et le rôle social de l'art. L'une des premières œuvres du groupe, *Experimental Art Cycle (Rosario, October 1968)*, consistait en une série d'expositions individuelles qui remettaient en cause le rôle de la galerie en plaçant l'art dans un contexte plus large. Le soir du vernissage de l'exposition de Graciela Carnevale, elle a enfermé les invités dans l'espace d'exposition (elle

s'est faufilee dehors et a fermé la porte de l'extérieur). La seule issue possible a été lorsqu'un membre du public a brisé la vitrine de la galerie. Cette exposition interrogeait avec radicalité la notion d'auteur en obligeant le public à activer l'espace, à penser les structures de pouvoir et à en faire quelque chose dans une situation complètement barrée. Pour moi, les œuvres d'art les plus intéressantes du siècle dernier ont probablement été les ready-mades de Duchamp, le *4mn33s* de John Cage et le premier film de Guy Debord, *Hurléments en faveur de Sade*, qui, c'est assez intéressant, est sorti la même année que celle où Tudor a joué *4mn33s* pour la première fois, en 1952. Même si, politiquement parlant, je ne ferais confiance ni à Cage ni à Duchamp et même si le cinéma de Debord est très inspiré de celui d'Isidore Isou, ce que leurs œuvres ont en commun, c'est qu'elles introduisent un changement de paradigme sur la manière dont l'art et la musique peuvent se comprendre. Ils interrogent avec radicalité le cadre de l'activité artistique et la relation qu'il entretient à notre quotidien. Elles convoquent le contexte social dans lequel on les montre ou les produit avec une certaine frontalité. Leur nature minimale pousse les gens à interroger la production et la réception de la pièce en même temps. Dans les ready-mades de Duchamp, est-ce que le travailleur est celui qui a participé à la production en masse de la roue de bicyclette ou celui qui la revendique comme œuvre d'art ? Ou bien, dans le cas de Cage ou Debord, qui joue la pièce quand c'est le public qui active le contexte dans lequel elle est présentée, souvent par sa fureur même ? J'ai vu *Hurlément en faveur de Sade* projeté à New York et, près de 60 ans après, le film provoquait encore le conflit : des gens se sont mis à chanter, d'autres leur ont demandé de se taire, d'autres encore ont répondu : « Vous croyez vraiment que ça a été fait pour être apprécié avec autant de puritanisme ? » Je m'interroge souvent sur l'improvisation aujourd'hui. Les gens ont l'air de faire cette musique uniquement pour montrer quels grands joueurs ils sont, plutôt que d'essayer d'ouvrir les choses ou de montrer [à quel point tout ça est contingent](#). Si quelqu'un intervient pendant un concert, ça les met en colère, comme si on leur enlevait quelque chose. Ou, pire encore, si quelqu'un les copie, ils imaginent qu'on les a floués. Cette mentalité je-veux-être-un-génie me rend malade.

*JE SUIS FIER DE POUVOIR DIRE QUE JE N'AI RIEN INVENTÉ
TOUT CE QUE J'AI FAIT, JE L'AI PIQUÉ AILLEURS.*

DW : Quand as-tu rencontré Radu ?

M : Grâce à Christof Kurzmann, j'ai obtenu une résidence de trois mois au Quartier 21 de Vienne pendant l'été 2003 et j'y ai organisé un concert avec Klaus [Filip], que je connaissais déjà, Dean Roberts et Radu. On a continué avec l'enregistrement de ce disque qui est sorti sur Grob [*Building Excess*] et ça a été un grand moment. Ce quartet était vraiment particulier, complètement surréaliste, vraiment très beau. C'est probablement le truc le plus doux que j'aie jamais fait. Je suis vraiment très content de cet album. Ça n'était pas le cas de Radu. Le label a dû le payer 400€ (plutôt que des exemplaires du disque, il a préféré de l'argent). Je me souviens que tu as toi-même été assez critique.

DW : Ah bon ? Tu te souviens de mes articles mieux que moi manifestement. Peut-être que *Whitenoise* m'a davantage frappé et ça venait peut-être d'un [excès de EAI \(Electroacoustique Improvisation\)](#). Je l'ai réécouté il n'y a pas si longtemps et ça m'a beaucoup plu, si ça peut te consoler. Est-ce que Radu avait écouté tes trucs bruitistes avant que vous ne jouiez ensemble ? Quand j'ai moi-même joué avec Frédéric Blondy et lui, j'ai été averti par Axel Dörner que Blondy jouait du piano comme Fred Van Hove et que ça inquiétait Radu. Jusqu'à ce que nous fassions le concert, et puis il a été enchanté.

M : Non, je l'ai jouée cool avec lui. Je lui ai montré mon côté soft (rires). J'avais vraiment très envie de jouer avec lui. Je préparais à ce moment-là [ma thèse](#) sur l'improvisation et la politique et j'ai eu une longue conversation avec Radu, vraiment très intéressante. Et puis à la fin de mon séjour à Vienne, on a enregistré *Whitenoise* aux Studios Amann et ça a super bien marché. Ça sonnait juste. C'est l'une des meilleures choses que j'aie faites. C'était très clinique — on n'a fait qu'un seul truc pendant 30 minutes, comme un échauffement. Radu avait trois micros sur son trombone — Amann est très méticuleux, tu sais — et l'ordinateur était très fort, donc on s'était mis dans deux salles différentes à s'écouter l'un l'autre à travers des casques. On n'a pas fait de montage du tout, sauf pour virer les silences, comme pour virer les gargouillements d'estomac de Radu et les bruits de salive dans la bouche. C'était très simple et direct. Une grande expérience. Quand on a terminé, on savait qu'on avait fait un bon disque. Pour moi, *Whitenoise* ne fait que réaffirmer une approche déjà existante de la musique improvisée. Aujourd'hui, j'ai envie de faire des disques plus difficiles à situer. Les gens me disent que ce que je fais est trop conceptuel, que ça ne parle plus de musique, que c'est post-musical. Alors que bien entendu ça parle de musique. Peut-être pas de la musique qu'on aime, mais je continue de faire des concerts et d'enregistrer des disques qui contiennent du son. Je ne procède pas par soustraction, comme si le fait d'apporter des idées empêchait de se concentrer sur la musique. Je procède par ajout d'idées et de concepts qui permettent d'explorer ce qu'il est possible de faire sans avoir à réaffirmer ou consolider un genre musical déjà existant. Comment faire une musique qui ne soit pas trop facilement cataloguée ? Prends *Attention*, par exemple. Quand Taku Unami et moi avons terminé ce disque, nous ne savions pas comment les gens allaient réagir. Beaucoup s'en sont moqués et l'ont pris comme une blague, mais d'autres non : Jean-Luc Guionnet m'a dit qu'avec *Whitenoise*, c'était le meilleur album auquel j'aie participé, et Miguel Prado à même trouvé que c'était meilleur que *Whitenoise*. Alex (Angelus Novus) a fait dessus un des articles les plus intéressants qu'on ait jamais eu et un autre type sur *ZGUN*, un blogzine punk, a même fait un article en forme de poème concret. La sortie du disque lui a donné envie d'expérimenter le format avec lequel il travaillait. Je me sens beaucoup plus encouragé par ce genre de réponses que par les gens qui viennent me dire que je suis un « bon musicien ». Ils mentent probablement de toute façon.

DW : Est-ce que le *Pinknoise* de l'année suivante (avec Junko) cherchait délibérément à se faire l'antithèse de *Whitenoise* ?

M : Eh bien, ça n'est pas faux. L'un est assez calme et l'autre assez fort. L'histoire de tout ça

est très simple — en mars 2004, quand j'ai produit ces CD, j'étais en Australie chez Swerve de Dual Plover. Il y avait un magasin informatique dirigé par des australiens chinois qui vendait des boîtiers de CD, 5 blancs et 5 roses. On en avait besoin de beaucoup, alors on s'est servi des blancs pour *Whitenoise* et des roses pour *Pinknoise*.

DW : Comment s'est passée la session avec Junko ?

M : Formidable. C'est comme... une autoroute, il n'y a qu'à la suivre. Jouer avec elle, ce n'est pas de l'improvisation, c'est essayer de conserver le même niveau d'intensité. On a baisé l'un des haut-parleurs (pardon Taku !). Junko est quelqu'un de tellement spécial. Quand on a enregistré ça, j'étais avec Taku, qui a mastérisé l'album, et on a ramené Junko à la gare pour qu'elle prenne son train. Je n'oublierai jamais cette image d'elle, nous faisant simplement au revoir de la main. J'étais tellement touché par cette personne capable de produire les sons les plus horribles et les plus brutaux et qui avait l'air si doux.

*SUR LES 39 INTERVIEWS PUBLIÉS SUR CE SITE,
IL N'Y EN A QU'UN AVEC UNE FEMME*

CETTE INTERVIEW PARTICIPE AU DÉSÉQUILIBRE SEXISTE QUE L'ON OBSERVE SUR CE SITE

À la fin de 2007, j'ai organisé un concert solo pour elle dans une toute petite salle à Berlin, une cave vraiment très exiguë avec un énorme [système son](#). Le micro de Junko était à la limite du feedback et elle a joué pendant une heure, l'heure la plus longue de ma vie. Chaque hurlement était comme un couteau acéré planté dans le cerveau et plus les gens quittaient la salle plus c'était fort parce qu'il y avait moins de protection entre les haut-parleurs et soi. À la fin du concert, il ne restait plus que huit personnes, trois d'entre elles en larmes et on avait tous l'air complètement hagard, comme si on venait de voir nos pères se faire violer pendant une heure entière. L'aliénation la plus totale sous la forme de la poésie sonore la plus belle qui ait jamais existé.

DW : Unami fait partie de tes partenaires de concerts réguliers ces temps-ci. Quand as-tu commencé à travailler avec lui ?

M : Je l'ai vu jouer la première fois avec Mark Wastell au Bonnington Centre, mais j'avais déjà entendu l'un de ses CDR, *Musique for Whitenoise* [2002], que j'ai trouvé très intéressant. Le bruit blanc m'intéresse beaucoup, comme tu peux l'imaginer. Donc je suis allé au concert et il m'a dit, « oh bien sûr on peut organiser une tournée pour toi ». Ma collaboration avec Taku m'inspire énormément. J'aime beaucoup sa... Je ne sais pas si c'est le mot juste, mais... sa perversion, l'idée que tout soit possible, le plus fou comme le plus idiot. Essayer des trucs. On peut tout faire. Par exemple, dans cet entretien, je devrais me contenter de ne parler que de

mes origines et de ma musique, pour qu'on puisse comprendre ce que je fais. Mais s'il y a une chose que j'ai apprise de l'improvisation, c'est qu'on ne sait jamais exactement ce qu'on est en train de faire. Est-ce que je sais vraiment ce que je suis en train de faire ? Est-ce que tu le sais toi ?

DW : Non.

M : Quels sortes de privilèges nous permettent de faire ceci ? J'aimerais beaucoup faire une analyse marxiste et/ou féministe de la situation. Pourquoi est-ce que tu ne ferais pas ça plutôt que de te concentrer sur les détails d'une vie musicale pathétique et misérable.

POURQUOI N'AI-JE JAMAIS RENCONTRÉ AUCUN ACTIVISTE FÉMINISTE OU QUEER SUR LA SCÈNE DE L'IMPROVISATION ?

DW : Premièrement parce que je suis pas assez enclin à l'analyse marxiste pour m'attaquer à cette tâche et deuxièmement parce que ces détails m'intéressent vraisemblablement plus que toi. J'écoute plus facilement un morceau de musique que je ne lis un livre de philosophie, contrairement à mon ami, qui est aussi le tien, Jean-Luc Guionnet. À propos de Jean-Luc, comment l'as-tu rencontré ?

M : Je l'ai entendu la première fois avec Hubbub au Freedom Of The City en mai 2003 et puis il a organisé un concert pour Tim Goldie, lui et moi-même aux Instants Chavirés. Je me rappelle ce concert, Tim avec ses lunettes sans tain qui disait : « Putain, comme c'est cool ! »

DW : C'était surtout vachement *fort*.

M : Eh ben, on aime bien s'amuser nous (rires).

*EST-CE QUE JOUER FORT EST LE SEUL MOYEN QUE J'AI DE M'AMUSER ?
NON NON, J'AIME AUSSI ÊTRE PLUS SOFT.*

Est-ce que Jean-Luc t'a parlé de ce projet qu'on a ensemble ? On est sur le point de sortir le concert qu'on a fait à Niort avec Seijiro Murayama l'été dernier. On s'intéresse tous à la philosophie et Jean-Luc a remarqué certains liens entre la non-philosophie de François Laruelle et l'improvisation non-idiomatique. J'avais déjà rencontré le philosophe Ray Brassier à Londres qui avait organisé des conférences sur le thème de la *noise* à l'université du Middlesex, et il m'a dit avoir fait sa thèse sur un obscur philosophe français qui s'est révélé être François. Donc, Ray était le type avec qui travailler. On a pensé qu'il aimerait faire un truc sur le langage, une sorte de commentaire, quelque chose comme ça, donc on a fini par se rencontrer à Paris pendant quelques jours. Et il a dit : « Je ne sais pas ce que je veux, mais je sais que je ne veux pas être "le philosophe", je veux être là avec vous ». Donc, j'ai dit, genre « Bon, de quoi est-ce que tu sais jouer ? » Et il a dit, « Ben quand j'avais à peu près dix ans, une bonne sœur m'a

appris à faire deux trois accords à la guitare... » Et Jean-Luc se disait « Merde, j'ai joué avec trop de mauvais guitaristes. Qu'est-ce qui va se passer ? » Et puis on a eu cette opportunité de jouer au festival NPAI de Niort. C'était la première fois de sa vie que Ray avait une guitare entre les mains. On a mis au point une structure très simple de manière à pouvoir jouer en solo pendant les premières 15 minutes. Donc le voilà, ce type qui n'a jamais joué de guitare électrique de sa vie, en train de jouer dans un festival de musique improvisée. Tout le concert a été particulièrement intense, fantastique. Beaucoup des musiciens qui étaient là n'ont pas aimé ça du tout parce qu'il y avait d'autres choses en jeu que la musique. Mais d'autres ont vraiment apprécié. Notre but était de faire pleurer les gens. Et ça a été le cas pour une personne au moins ! Et donc, c'est ça qu'on va sortir. On a appris quantité de choses intéressante grâce à ce concert. D'abord, qu'il n'y a pas besoin d'être musicien pour improviser. Faire partie de la musique n'est pas le plus important du tout. Jusqu'où peut-on étendre la notion d'improvisation ? Et se débarrasser des rôles ? Qui est le philosophe là ? Qui est le musicien ?

DW : As-tu toujours ressenti le besoin d'expliquer avec des mots ce que tu fais ?

M : J'ai toujours envisagé la production musicale comme faisant partie de la production sociale, en tant qu'elle est liée à différents éléments de la société. Comme je l'ai déjà dit, j'ai grandi avec le punk et les paroles des chansons que j'aimais parlaient de la réalité, les jeunes s'exprimaient en jouant de la musique. Pour moi ça a toujours davantage consisté à avoir une attitude. Comment s'exprimer au sein de la société. Qu'est-ce que ça veut dire de produire des sons dans cette société ? Dans les années soixante on parlait davantage de ça, de politique, et j'ai envie de revenir à ça. La production de musique est politique en soi et politique par elle-même. J'ai envie d'explorer ça. De ce point de vue, je trouve le Scratch Orchestra extrêmement intéressant, au sens où tout le monde était le bienvenu pour participer et où il n'y avait pas d'impression [esthétique unifiée](#). J'ai pu écouter leur mini 33t de 10mn de 1969 et c'est tellement riche en idées. Je suis allé voir une exposition de Cornelius Cardew l'autre jour au Centre d'Art Contemporain (CAC) de Brétigny et ils présentaient le film *Journey to the North Pole* sur le Scratch Orchestra qui a été réalisé en 1971. Il y a deux moments en particulier qui m'ont vraiment impressionné. L'un avec John Tilbury allongé par terre faisant un chant d'oiseau et une mélodie en même temps tout en étant attaché à cinq autres personnes — imagine un peu voir ça dans la rue ! — un autre avec Keith Rowe citant Mao ; disant, en gros, que la culture est produite soit au profit de la classe bourgeoise, soit contre elle. Pour qui est-ce que nous faisons ça ? Les distinctions de classes sont peut-être plus floues aujourd'hui qu'à l'époque, mais je n'en pense pas moins que ce qu'on fait est ou bien au bénéfice de la culture dominante ou bien à son détriment. Dans l'improvisation, il y a une erreur d'interprétation qui voudrait qu'on fasse tout ça pour soi-même. Que représente-t-on en réalité ? Si l'on imagine le lecteur lambda de ce site, on peut lui trouver des particularités : genre, orientation sexuelle, statut économique et social, une certaine éducation, une certaine race.. En faisant quelques statistiques, on se rendra compte que le lecteur en question ne représente qu'une toute petite partie de la société, probablement assez privilégiée et sans doute assez bien intégré dans la

culture dominante. Bien entendu, il nous est difficile de nous préoccuper de tout ce que nous ne sommes pas, ou de ce avec quoi on a du mal à s'identifier, mais il nous faut prendre acte de ce qu'il y a beaucoup de gens qui vivent dans des conditions beaucoup plus difficiles que nous et que ce que nous faisons est susceptible de les aider ou de ne rien changer à leur marginalisation. Je crois qu'il ne faut pas oublier ça et qu'il ne faut pas oublier les gens au-dessus de nous qui nous pourrissent la vie.

. « INUTILE DE PRÉCISER QU'AUUCUNE MUSIQUE SCRATCH N'EST SOUS COPYRIGHT »

— CORNELIUS CARDEW, 1971

DW : Qu'est-ce qui t'intéressait dans le plan de Tilbury ?

M : Le fait qu'il se trouve dans la rue et non pas dans un contexte professionnel, dans un cadre ouvert, un espace public et social où toutes sortes de gens passent ; et lui il arrivait là en prenant ce risque sans avoir peur de se ridiculiser complètement ! Ça me rappelle une chose qui s'est passée pendant les émeutes récentes à Athènes, quand des journalistes sont tombés sur un groupe qui attaquait des lieux symboliques du néolibéralisme pour se faire entendre, en se servant des bris de verre et des alarmes anti-cambriolage comme autant d'instruments. Ils improvisaient dans la ville. C'est tellement stimulant, comme si les Futuristes, le Scratch Orchestra et le Black Block joignaient leurs forces pour aboutir à une forme ultime de *dérive** sonore ! Imagine qu'on utilise des sirènes de police comme instruments de musique ! Imagine un peu le joli *drone* que ça ferait si on en réunissait une vingtaine ! L'espace urbain offre tellement de possibilités pour la production de bruit qu'il faudrait se servir de la ville comme d'une salle de concert — où le public sera toujours garanti !

L'IMPROVISATION DANS LA RUE !

DW : Penses-tu que la musique ait perdu son aspect politique aujourd'hui ?

M : C'est lié à la question précédente sur les classes. Le capitalisme a développé des formes très sophistiquées d'aliénation et de fragmentation. Qu'est-ce que la conscience de classe contemporaine ? Aujourd'hui, on renferme souvent en soi-même plusieurs classes sociales différentes ; c'est très difficile d'avoir rapport aux autres en termes plus généraux, on n'a jamais de relation aux autres qu'en fonction d'intérêts très spécifiques — des intérêts relatifs à la forme très singulière d'une musique improvisée comme l'EAI, par exemple — ou encore par le biais de médias extrêmes comme les logiciels de réseaux sociaux Facebook ou Myspace, qui permettent en même temps à quelqu'un de tirer profit de nos échanges. Pour ne parler que de la scène de l'improvisation, eh bien, évidemment, elle a perdu son aspect politique. Tout le monde a l'air tellement claustrophobiquement obnubilé par un tout petit nombre de putain de sons qu'un tout petit nombre de « grands joueurs » sont capables de produire. Ça, ça ne m'intéresse pas, je n'ai pas envie de me retrouver dans une putain de petite niche. Parce que

ça m'est arrivé d'en faire partie, mais maintenant je n'en ai plus rien à foutre. Je trouve des alliés, des gens avec lesquels travailler et ce sont ceux-là qui comptent pour moi. Je pourrais critiquer les gens autant que tu veux, mais qu'est-ce que ça apporterait ? Comprends-moi bien, la critique m'intéresse, pour autant je crois qu'il y a des choses plus importantes à critiquer que ces quelques grands improvisateurs. Je veux savoir ce que signifie cette musique et si le fait de la jouer peut devenir un moyen de transformer notre environnement immédiat. Est-ce que ces gens se soucient de ça ? Pourquoi est-ce qu'ils s'en foutent ? Moi je ne m'en fous pas.

ARRÊTE UN PEU D'ÉCRIRE ET ORGANISE PLUTÔT DES CONCERTS DU BLACK BLOCK !

DW : Tu joues donc le provocateur, le mauvais garçon de la musique ?

M : Eh bien, ça en dit long sur cette scène, n'est-ce pas ? Sur d'autres scènes, ce qu'on fait passerait pour normal (comme la scène punk ou *noise*), mais ici, dans l'improvisation, si tu fais quelque chose qui sort un peu de l'ordinaire, on te taxe de provocateur, le « mauvais garçon de la musique » ou autres appellations imbéciles. Je ne me suis jamais présenté de cette manière-là. J'ai un ensemble de centres d'intérêts que je cherche à explorer et à essayer. Parfois ça fout les gens en rogne, mais c'est pas mon problème. J'ai parlé à plusieurs personnes de l'expérience qu'ils avaient eue de la scène de l'improvisation et de son conservatisme sur quantité de questions. Au début, quand j'ai commencé l'improvisation, il y avait tellement de tabous : tu étais censé n'improviser qu'avec ton instrument, pas avec ta voix ; se déplacer dans une salle passait pour étrange et interagir avec les gens était tout simplement hors de question. Il y avait tellement de trucs du genre, « Oh, mais tu ne peux pas faire ça ! Il faut respecter ceci, il faut respecter cela ! » Et ça participe d'un certain *statu quo*. Pour moi, l'improvisation c'est prendre des risques, pas tout seul dans mon salon mais dehors, sur scène ou avec d'autres gens. J'ai un problème avec la notion de respect : il faut se respecter les uns les autres, tu joues trop fort, tu joues pas assez fort, tu as pris cette idée ici et là... Respecter quoi ? La normalité ? Cette normalité qui nous forme et nous contraint tous les putain de jours de nos vies ? Je préfère envoyer chier quelques branleurs plutôt que de déprimer tout seul à la maison.

ARRÊTEZ DE LIRE ET LANCEZ-VOUS DANS LA GUERILLA URBAINE !

DW : Tu as dit tout à l'heure que tu avais mis en place une « structure très simple » pour le concert de Niort. On a l'impression que c'est quelque chose que tu fais souvent. Je voulais te demander à propos du concert que j'ai vu à Paris [Comète 347, le 21 avril 2008], où tu as commencé par jouer assez normalement avant de t'arrêter, soudain, pendant dix bonnes minutes. Tu t'es dirigé vers le bar où tu as effectivement pris une bière assis à côté de moi dans le public ! C'était quoi l'idée à ce moment-là ?

M : Je ne m'intéresse pas seulement au fait de jouer mais aussi à tous les aspects du concert. Quel est le cadre de notre improvisation ? Que se passe-t-il quand différentes notions de

silence sont actualisées dans un concert ? Il y a plein de sortes de silence. Il y a le silence de Radu Malfatti avec lequel on reste et qu'on écoute. Mais si les gens te voient partir prendre une bière, ça devient un type de silence très différent. Et puis les gens eux-mêmes appréhendent le silence différemment. Ce qui m'intéressait là-dedans, c'était la manière dont notre silence ce soir-là différait des silences de Radu. Par exemple, quand Taku Sugimoto joue une note par heure, il y a beaucoup de silence, mais il est là, le musicien encadre le silence et ça devient très formel. Beaucoup de sons sont produits pendant toute cette heure, mais du fait qu'ils ne l'ont pas été par le musicien, on ne les perçoit pas comme ayant la même valeur musicale que la note de Sugimoto. Je trouve ça problématique au sens où on accepte certaines hiérarchies *de facto*, alors qu'en réalité on devrait produire plus de sons qu'il ne le fait. Notre condition de public nous empêche-t-elle de produire quelque chose d'intéressant ? On pourrait dire : « Pas maintenant, ça n'est pas encore votre tour, ça n'est pas votre cadre, on a payé pour entendre et voir quelqu'un d'autre, si vous voulez vous exprimer, faites carrière et montrez-nous que vous prenez ça au sérieux. » Mais on a du mal à prendre au sérieux l'interruption d'un concert. Et pourquoi ? Ça peut pourtant le rendre beaucoup plus intéressant. Par plein de côté, je pense que l'improvisation est en retard sur les autres disciplines des arts visuels. Par exemple, dans les arts visuels, quand le minimalisme est arrivé après l'expressionnisme abstrait, le contexte est devenu quelque chose d'important : l'œuvre d'art faisait partie de l'espace dans lequel on la présentait. Les néons objets du quotidien de Dan Flavin n'évoquent pas seulement la lumière mais la manière d'affecter l'espace : l'œuvre d'art ne se contente pas d'essayer de soutenir l'attention, comme une peinture de Rothko, mais elle pousse à percevoir l'environnement différemment. L'idée de Clement Greenberg selon laquelle l'œuvre est autonome allait devenir problématique faute de prendre en compte le contexte et les forces de production derrière la réalisation de l'œuvre. L'art conceptuel et plus tard la critique institutionnelle ont donc commencé à étudier le cadre et à prendre en compte toutes les conditions dans lesquelles les œuvres sont réalisées. Pour moi, le réductionnisme a vraiment ouvert la voie d'une réflexion sur le contexte de production de cette musique. Il y a de très bons disques qui font ressortir les sons contextuels, comme *dach* ou le disque *live* de Futatsu, mais on les envisage encore d'un point de vue formel. Et c'est ce qui me pose problème avec le réductionnisme qu'on rencontre aujourd'hui : plutôt que d'utiliser le silence et l'espace pour analyser le contexte de production et nous autoriser à expérimenter une relation différente avec le public, on en est toujours à regarder le silence d'un point de vue formel. Il y a des gens qui essaient différents trucs, en ayant une approche plus conceptuelle que formelle, et c'est vraiment bien. Comme la pièce de Lucio Capece (sur la *Société du spectacle* de Guy Debord) sur l'album *Wedding Ceremony*, que tu as tant critiquée dans le magazine *Wire*. La critique de la notion de « public » chez Debord, est aussi juste que dévastatrice. Son film de 1978, *In girum imus nocte et consumimur igni*, est probablement le meilleur film que j'aie jamais vu. Je trouve que sa critique de l'aliénation, quoiqu'elle puisse paraître un peu datée aujourd'hui, est particulièrement utile. Il est temps d'en développer une qui soit un peu plus à jour, maintenant que nous sommes devenus la société du spectacle. Nous ne contemplons plus notre vie à travers certaines formes de représentation. Nous avons intégré le spectacle au point que nous, c'est-à-dire la manière dont nous interagissons les uns avec les autres, notre interaction et notre expérience au quotidien,

nous le reproduisons non plus avec un sentiment de passivité ou de distance mais avec l'envie pressante de s'amuser, d'être nous-mêmes et connectés. Faites-vous entendre, produisez, écrivez, écoutez, commencez votre propre *blog*, commentez les forums en ligne, exprimez-vous... On n'a jamais eu jusqu'ici un tel accès à la représentation de soi. Mais la subjectivité n'a jamais été à ce point un produit de la représentation non plus. La distance entre production et consommation est en train de se réduire — nous consommons notre propre production, nous ne sommes plus les consommateurs passifs de notre vie mais les participants actifs du développement de nouvelles formes d'aliénations qui mettent en jeu nos sentiments et nos émotions, tout en nous faisant croire que nous sommes plus libres que jamais. Nous ne vivons plus dans la société du spectacle, nous sommes nous-mêmes le spectacle, nous générons ce que Marx appelait une « intelligence générale » ou un « savoir social général », qui n'est pas seulement du savoir partagé par beaucoup de gens mais aussi une capacité à penser et à faire son autocritique. Tout à l'heure, j'ai dit que nous renfermions en nous plusieurs classes sociales et ça vient du fait qu'on nous pousse de plus en plus à exposer notre imagination, notre savoir, notre désir, notre capacité à nous exprimer, en d'autres termes, notre potentiel, et ce afin d'être plus visibles et plus sociaux. Ce faisant, nous gagnons en valeur dans cette économie de l'attention. En ce moment même, dans cette interview, même s'il n'y a pas d'argent engagé, nous savons que nous sommes en train de produire un capital culturel, qui ajoute à ma reconnaissance et à ma réputation d'improvisateur et à la tienne en tant que journaliste ayant un savoir spécifique sur l'improvisation. Alors peut-être que dans le futur il sera plus facile pour moi de me faire inviter dans des festivals, ou peut-être qu'il sera plus facile pour toi d'écrire pour d'autres magazines susceptibles de te rémunérer concrètement cette fois. Comme le dit Paolo Virno de l'intellect général : « Ils ne sont pas des unités de mesure ; ils constituent l'incommensurable hypothèse de possibilités hétérogènes réelles. » Non pas que nous produisons de la valeur concrètement, mais nous produisons un potentiel de production de valeur. C'est pour ça que l'improvisation a tellement d'importance aujourd'hui : notre capacité à réagir à de nouvelles situations, à être inventifs et imaginatifs, à être « originaux », a pris une plus grande valeur dans l'ère du post-fordisme, où l'on ne produit plus des objets mais des services, du savoir et des expériences. La manière même que nous avons, nous, improvisateurs, de combiner pensée et action ainsi que notre appropriation de la subjectivisation — par exemple quand nous jouons de nos instruments — pourrait bien faire de nous, non pas des musiciens d'avant-garde mais des capitalistes d'avant-garde !

L'HEURE DE L'AUTO-DÉTOURNEMENT EST VENUE !*

DW : L'idée d'anti-copyright est une question qui a son importance chez toi. Pourquoi ?

M : Les gens avec lesquels j'ai des affinités politiques s'intéressent à ces questions. Je lisais des critiques de la notion d'auteur, *La mort de l'auteur* de Roland Barthes et le *Qu'est-ce qu'un auteur ?* de Michel Foucault, et il m'a semblé que l'idée d'auteur était devenue assez pourrie, complètement liée au capitalisme. Comment peut-on attribuer une idée à un unique individu, quand on sait toutes les influences dont elle participe ? C'est une idéologie bourgeoise.

Aujourd'hui, la technologie est capable de foutre tout ça en l'air et c'est particulièrement intéressant. De plus en plus de gens s'approprient des choses du passé. Jusqu'où peut-on aller avec le concept d'auteur ? Tout ça est très problématique et il y a beaucoup de choses à explorer. Pour moi, l'improvisation va à l'encontre de l'idée d'auteur. Et pourtant, dès lors qu'on produit un disque, il y a une sorte d'autorité, c'est une sorte de manifeste. Je pense qu'on devrait avoir le même genre d'ouverture avec la fabrication de disques qu'avec la situation du concert. Les gens essaient d'encadrer et de limiter l'aspect exploratoire de l'improvisation et je pense qu'il doit au contraire rester en mouvement, indéfinissable, instable. Pourquoi imposer des limites ? Bien entendu, on peut comprendre les limites : un concert a un début et une fin, mais beaucoup de gens discutent du concert avant qu'il ne commence et après qu'il se soit terminé. Le cadre est toujours perturbé par des considérations sociales, et c'est la même chose avec un disque. Dès qu'on le joue sur une platine différente, ça devient une expérience différente. On a parlé de ça dans une correspondance email à propos de ton article sur l'album *3D* de Seymour Wright et Keith Rowe. Toi et moi, on voit les choses très différemment. De mon côté, le commentaire le plus intéressant que j'ai lu sur cette sortie était celui de Brian Olewnick, qui a joué le disque sur trois lecteurs différents en même temps. Évidemment, il n'a pas pu appuyer sur *play* sur les trois lecteurs en même temps et même si ç'avait été le cas, les lecteurs auraient eu des temps de déclenchements différents. Ce qui fait qu'en jouant les trois disques en même temps, il ne recréait pas le concert mais produisait quelque chose d'unique pour lui seul. Ce que je trouve intéressant, c'est qu'il a joué, qu'il a expérimenté avec le disque lui-même, en évitant toute forme d'objectivité, plutôt que de déclarer, comme tu l'as fait, que l'un ou l'autre des trois enregistrements était plus précis ou meilleur.

INUTILE DE PRÉCISER QUE RIEN, DANS CETTE INTERVIEW, N'EST SOUS COPYRIGHT

DW : Et j'imagine que la Free Software Series rentre là-dedans.

M: Bien sûr. J'étais de retour à Bilbao en 2004 et il y avait ce *hacklab* dans un squat où on faisait la promotion du logiciel libre dans une perspective très politique. Cette question m'intéressait, mais je ne suis pas le plus doué techniquement parlant. Ils proposaient des leçons gratuites sur GNU/Linux auxquelles j'ai assisté tous les mercredis ; c'est l'une des communautés les plus progressistes qu'il m'ait été donné de rencontrer. C'est à peu près à cette époque que Julien Ottavi travaillait avec GNU/Linux, et il m'a initié à certains trucs aussi. Je me suis rendu compte que beaucoup de gens faisaient de la musique avec GNU/Linux, mais, pour une raison ou pour une autre, la musique produite avec un logiciel propriétaire était censée être « meilleure », une musique en quelque sorte de « qualité ». Je trouvais ça à la fois étrange et assez stupide. Par conséquent, la promotion du logiciel libre était aussi une manière de laisser les choses ouvertes, de laisser aux autres la possibilité d'y accéder. Une manière de déplacer le débat de la propriété intellectuelle vers autre chose. Je suis tellement en retard sur les sorties de Free Software, que je dois faire toutes mes excuses à Loty Negarti, Taku Unami et Martin Howse. J'espère sortir les disques cet été. Je suis vraiment désolé pour tout ça !

PIRATE BAY VIENT D'ÊTRE VENDU À UNE INDUSTRIE DU JEU POUR 7,8 MILLIONS DE DOLLARS.

DW : Comment envisages-tu les cinq ou dix années à venir de cette musique ? Es-tu optimiste ?

M : Je pourrais critiquer la fadeur de beaucoup de choses que je vois, mais ce n'est pas non plus là que je trouve mon inspiration. Je m'intéresse davantage à des gens comme Emma Hedditch, Karin Schneider, Julien Skrobek, Mathieu Saladin et Miguel Prado, des gens très divers avec beaucoup d'énergie et qui font avancer les choses. Et il y a des gens au Pays Basque qui font des trucs très intéressants, comme Xabier Erbizia, Loty Negarti, Xedh et tout le monde autour de Arto Artian (www.artoartian.org).

DW : Parle-moi un peu de *Feedback Conceptual*. Comment est-ce que je suis censé écouter une pièce de six heures ?

ELLE A ÉTÉ FAITE POUR ÊTRE ÉCOUTÉE AU TRAVAIL
QUAND ON TRAVAILLE HUIT HEURES PAR JOUR,
ON A BIEN LE TEMPS
DE FAIRE UNE PAUSE
DE MANGER
DE SE MASTURBER
ET DE FAIRE UNE SIESTE
AU BESOIN

M : De même qu'il n'y a pas de bonne manière d'improviser, il n'y a pas de bonne manière d'écouter les choses. Si tu veux écouter *Feedback Conceptual* en une seule fois, c'est possible, mais si tu veux faire autrement, il n'y a pas de problème non plus. L'avantage des lecteurs de fichiers, c'est qu'on peut mettre le curseur en n'importe quel endroit et écouter à partir de là, comme sur un lecteur de disque (mais quand on essaie de réduire six heures et demi en un seul disque, on risque d'obtenir un réductionnisme plutôt hardcore — et probablement plus silencieux encore que la sortie de Francisco Lopez sur Mego !). Comment mélanger *noise* et improvisation avec l'art conceptuel tout en essayant de montrer les implications politiques des choses dont on se sert ? J'avais envie d'essayer de théoriser certains aspects de la *noise* et de les ramener à la musique. Qu'est-ce que le Larsen pouvait bien signifier en termes conceptuels ? Je voulais aussi y inclure le débat sur la propriété intellectuelle et en faire un élément à part entière de la pièce. J'ai été très inspiré par les pièces de Xabier Erkizia [*Spam Detect*] et par *antypology* « O », un poème sonore électro-chimique de Aitor Izagirre (Loti Negarti). Le fait que notre conversation ait constitué une bonne part du processus m'intéressait également. Il se passait plusieurs choses à la fois et c'est devenu un grand *melting pot* de langues et d'exploration. La discussion a ses propres qualités musicales, de la même façon que la musique produit du discours.

DW : Je n'ai pas compris de quoi vous parliez parce que tout est en espagnol.

M : Alors il faut l'écouter comme on écoute du son. Pourquoi est-ce qu'il faudrait que ce soit en anglais de toute façon ? La plupart des discussions en ligne qu'on voit sur cette musique sont déjà en anglais. Le disque sur lequel je suis en train de travailler est une suite de *Attention*. Un autre CD-essai qui tente de combiner réalisation d'un CD et langage, une dialectique permanente entre *noise* et langage, et la manière dont le langage peut modifier le contexte de l'écoute ou la perception de l'espace. Je voulais un truc qui me retourne le cerveau, qui remette en question le cœur de ce qui fait le jugement même ; quelque chose de social, d'idéologique, pas quelque chose qui vienne confirmer mon « très bon goût ». C'est l'exploration de l'aspect conceptuel des choses qui m'intéresse, estomper ou rendre problématique la distinction entre public et interprète. J'ai récemment fait un concert au Future Tenant de Pittsburgh avec du bruit de *laptop* très fort pendant à peu près la moitié du set, et puis je me suis arrêté et j'ai dit : « Je trouve que ce que je fais est très conventionnel et que la manière dont vous réagissez l'est aussi. Si on essayait un truc : j'aimerais qu'on mette l'ordinateur à la cave » (où il y avait un autre système son). Alors on a tout transporté en bas ; il y avait du Larsen en permanence et les gens se sont mis à jouer avec le Larsen en mettant leurs téléphones portables et des pièces de monnaie sur les baffles (comme le fait Taku Unami). Nous étions tous partie prenante. À Washington le lendemain, j'ai arrêté de jouer après une dizaine de minutes et je me suis assis dans le public en commençant à me critiquer moi-même. C'est important d'être capable de critiquer ses propres partis pris. Quand Marx parlait de « la plus impitoyable critique de tout ce qui existe » il s'incluait certainement lui-même.

*EN NOUS CRITIQUANT NOUS-MÊMES NOUS FAISONS AUSSI LA CRITIQUE DES STÉRÉOTYPES
QUE NOUS SOMMES.*

DW : Parle-nous du concert avec Radu Malfatti au Erstquake de New York en septembre 2006.

M : Je voulais parler avant avec Radu de ce que nous allions faire, mais on n'a eu qu'une brève conversation pendant le déjeuner. Je voulais qu'il joue l'une de ses compositions pendant que j'enregistrerais les sons pour les diffuser pendant les silences. Selon moi, il est possible d'amener de la composition dans le contexte d'un concert improvisé, parce que la réception de la composition elle-même devient l'improvisation. Mais la balance son était un désastre, j'ai eu des problèmes avec ma carte son et ça s'est terminé en improvisation totale. Je le voyais me regarder en jouant, comme si rien de tout ça n'était en train d'arriver. C'était très intense et les gens étaient assez mal à l'aise parce qu'ils savaient qu'ils en faisaient partie (en fait, un membre du public s'est évanoui). Le lendemain, Radu et Klaus ont fait un très très beau concert à Brooklyn qui est venu en quelque sorte confirmer ce que je pensais depuis longtemps déjà : il y a des gens qui font de la musique bien plus belle que la mienne ! Radu aime le calme, moi pas. C'est la transformation qui m'intéresse, essayer des trucs, même s'ils ne marchent pas. Je préfère tester des idées en improvisant pour explorer les limites du contexte dans lequel on se trouve plutôt que de confirmer et de réaffirmer une appréhension toute faite

de la musique ou de ce qu'est jouer d'un instrument ou de ce qu'est la politique.

IL EST PLUS SIMPLE D'AVOIR UNE IDÉE QUE DE JOUER D'UN INSTRUMENT