Dear Mattin,

RE: UNCONSTITUTED PRAXIS

It seems a long time since I've known you and I feel like well, some eulogy should be necessary. It's as if you've died into the coffin-object of a book, a flaming book, a skoob tower in sound.

I've died too.
An epilogue as an analogue to the burning book that enchants me with the scam happenstance of pretended historification.

An 'I' will be no more.

An end and a beginning like in the bright sunlight of a once deserted building and a table turned over.

Like all the personas gathering in the social ether, a crowd of selves, some noisy, some provocative, some shy, some tearful, some psychotic. But all 'sequential self states', millions of them provoked by encounter, relation, chance arousals and psychical noise.

Like bleeding ears in the dark basements when we realise that the body exists; the sensual membranes vibrating like a newly-formed 'drive'; an auricular-libidinal 'drive' preparing for the onset of war.

Like the silences that most once more mass-presences and the dissolution of the spectacle that made us all listeners listening out for a signal we'd sound; the signal that there was no solo-signal, but the enlargening materiality of place and presence sounding louder than noise.

MATTIN

Unconstituted Praxis

MATTIN

Unconstituted Praxis

Unconstituted Praxis

Mattin

Publication réalisée dans le cadre de l'exposition « Noise & Capitalism-Exhibition as concert », Cac Brétigny, 1er septembre-30 octobre 2010

Pages: 216, dimension: 18 x 24 cm
Editeur : Anthony Iles
Illustration de couverture: Howard Slater
Design :Vier5
Publié par CAC Brétigny & Taumaturgia, A Coruña
CAC Brétigny 2011,
ISBN: 978-84-939591-1-1
Anti-Copyright
2011

http://taumaturgia.com/unconstituted_praxis.pdf
http://www.cacbretigny.com/unconstituted_praxis.pdf

http://www.cacbretigny.com/praxis_nonconstituee.pdf

Avec les contributions de: addlimb, Billy Bao, Marcia Bassett, Loïc Blairon, Ray Brassier, Diego Chamy, Janine Eisenaecher, Barry Esson, Ludwig Fischer, Jean-Luc Guionnet, Michel Henritzi, Anthony Iles, Alessandro Keegan, Alexander Locascio, Seijiro Murayama, Loty Negarti, Jérôme Noetinger, Andrij Orel & Roman Pishchalov, Acapulco Rodriguez, Benedict Seymour, Julien Skrobek, Taumaturgia and Dan Warburton.

Mattin en collaboration avec : Loïc Blairon, Ray Brassier, Emma Hedditch, Esther Ferrer, Jean-Luc Guionnet, Anthony Iles, Matthieu Saladin, Howard Slater, Jarrod Fowler, Taku Unami, Zibigniew Karkowski & Evil Moisture, Diego Chamy, « »[sic] TIM GOLDIE, Malin Arnell, Ilya Lipkin, Barry Esson, Loty Negarty, David Baumflek, Daniel Lichtman, Maija Timonen, Anne Duffau

Taumaturgia
Avda. da Coruña 24
15670 O Burgo
A Coruña/Spain
contacto@taumaturgia.com
http://taumaturgia.com

L'exposition « Bruit & Capitalisme – l'Exposition comme concert » de l'artiste Mattin, est le premier volet du projet « The Sore » organisé en collaboration entre le CAC Brétigny et la Künstlerhaus de Stuttgart.

'Scores" fait partie de Thermostat, projet de collaboration entre 24 centre d'art et Kunstvereine en Allemagne et en France.

thermostat Initié par

INSTITUT FRANÇAIS

Avec le soutien de

KULTURSTIFTUNG DES BUNDES

Der Bevollmächtigte der Bundesrepublik Deutschland für kulturelle Angelegenheiten im Rahmen des Vertrages über die deutsch-französische Zusammenarbeit

Fondation culturelle allemande

CAC BRETIGNY

TMTG

Le CAC Brétigny est un équipement de la Communauté d'agglomération du Val d'Orge, labellisé par le Ministère de la Culture et de la Communication. Il reçoit le soutien de la DRAC Ile-de-France, de la Région Ile-de-France, du Conseil Général de l'Essonne, de la Ville de Brétigny et de la Communauté d'agglomération du Val d'Orge.

Olivier Léonhardt, Président de la Communauté d'agglomération du Val d'Orge
Patrick Bardon, Vice-Président de la Communauté d'agglomération du Val d'Orge
Bernard Decaux, Maire de Brétigny-sur-Orge
Philippe Camo, Adjoint au Maire de Brétigny-sur-Orge, Chargé des actions artistiques et culturelles, des festivités et du jumelage /

Pierre Bal-Blanc, Directeur du CAC Brétigny/
Adjointe du directeur, chargée de production : Delphine Goutes
Commissaire du projet culturel, Responsable des publics: Julien Duc-Maugé
Médiation : Pierre Simon
Directrice administrative et financière : Sophie Mugnier
Assistante administrative : Isabelle Dinouard, Nadine Monferme
Coordination : Céline Semence
Gardiennes: Vania Pion, Angela Chennaf, Rachid Boubekeur

CAC Brétigny
Centre d'art contemporain de Brétigny
Espace Jules Verne, Rue Henri Douard
91220 Brétigny-sur-Orge/France
Tel.: (33) 01 60 85 20 76
info@cacbretigny.com
www.cacbretigny.com

Table of Contents

Introduction
Publisher's Note by Taumaturgia
Introduction by Alexander Locascio
Prologue to Unconstituted Praxis by Mattin

Texts
Oh I Love Freedom, But What Is It?
A Second Subterranean Ethics
The Multitude is a Hindrance
Going Fragile
Becoming Bilbao
The Re-animated Corpse of Basque Culture
Improvising Gaztetxes
Give It All, Zero For Rules!
Anti-CCopyright
Anti-Copyright
Devour Your Limitations!
Managerial Authorship
Theses On Noise
Noise vs. Conceptual Art
Against Representation
Idioms and Idiots

Interviews
The Velvet Spectacle: an interview with Roman Pishchalov and Andrij Orel
Towards Abject Music: an interview with Michel Henritzi
A Single Decision: an interview with addlimb
Why do you make records? a survey by Jérôme Noetinger
You Cannot Survive Any of My Desires: Acapulco Rodriguez on Mattin & Billy Bao
Fuck Separation: a conversation between Alessandro Keegan and Mattin
Take Improvisation to the Streets: an interview with Dan Warburton

Reviews
Diego Chamy on Taku Unami & Mattin at KuLe, Berlin, 05/11/2007
Benedict Seymour on Karin Schneider & Mattin at Transmission, Glasgow, 26/04/2008
Ludwig Fischer on Drunkdriver & Mattin at Silent Barn, Queens, 03/01/2009
Marcia Bassett on Mattin at No Fun Fest Music Hall of Williamsburg, Brooklyn, 16/05/2009
Julien Skrobek on Taku Unami & Mattin at Rigoletto, Paris, 14/12/2009
Janine Eisenaecher on Anthony Iles, Ilya Lipkin, Mattin and Howard Slater, Basso, Berlin, 21/01/2010
Loïc Blairon on Mattin at KYTN, Dundee 26/02/2010
Barry Esson on Emma Hedditch, Anthony Iles, Mattin and Howard Slater, liam Casey and Laurie Pitt at KYTN, 28/12/2010
Loty Negarti on Mattin at Guardetxea, Donostia, 08/07/2010

Appendix

Biographical Notes
Discography
Bibliography
Index

Traduction

en français des textes et des conversations :

Oh Comme J'aime La Liberté ! Mais Qu'est-Ce Que C'est?

Devenir Fragile

L'improvisation Dans La Rue ! Un Entretien Avec Dan Warburton

Engloutissez Vos Limites !

Thèses Sur La Noise
Noise Contre Art Conceptuel
Contre La Représentation
Idiomes & Idiots

OH COMME J'AIME LA LIBERTE ! MAIS QU'EST-CE QUE C'EST?

NOTE : Cet article, large extrait d'un essai plus approfondi intitulé « A second Subterranean Ethics », a été publié la première fois dans Mute Vol.1 n°29, en février 2005.

Comme dans un jeu, la victoire de l'un des joueurs n'est pas (... tomberait dans le langage.)
— Giorgio Agamben, L'État d'exception

Dès lors que nous comprenons en quoi nous sommes pris dans des relations sociales contradictoires, nous pouvons aussi constater que ces contradictions elles-mêmes vont plus loin que la loi qui prétend les organiser.
— De Selby

L'improvisation comme pure praxis. Impossible de rester en dehors du jeu, mais il n'y a pas non plus à se soumettre aux règles pour jouer d'un instrument. Parfois, quand des musiciens jouent d'un instrument de manière impromptue, ils sont capables de créer des moments de convergence, de communication. L'exploration sans restrictions conceptuelles de l'aspect matériel de l'instrument peut en être le moyen. Si le musicien est capable de développer une approche personnelle de la création musicale, il ne saurait en revanche y parvenir dans l'isolement, mais collectivement, en compagnie d'autres musiciens et auditeurs. La musique improvisée génère du sens à partir des restes abandonnés par la musique marchande, non pour les recycler en vue d'usages ultérieurs mais pour détruire momentanément les hiérarchies de valeurs qui structurent le geste physique de la création musicale.

Lorsqu'on lance les sons dans l'improvisation, ça peut remettre en question leur appréhension temporelle et spatiale, leur place dans la réalité. Les règles intrinsèques que l'on emporte avec soi au concert en tant qu'auditeur deviennent redondantes quand les musiciens font montre d'une manière différente de jouer. Ce moment, où l'on réalise qu'on a un « limiteur » sur la musique, remet aussi en cause d'autres notions et il fragilise la compréhension qu'on peut en avoir. Souvent, les règles intrinsèques ou les paramètres qui enferment la musique sont les mêmes que ceux qui restreignent d'autres types de forces. Si l'on envisage la politique en termes de relations sociales potentielles, il y a quelque chose de politique dans le caractère d'exploration de l'improvisation.

Il apparaît alors que les notions communes sont des Idées pratiques, en rapport avec notre puissance : contrairement à leur ordre d'exposition, qui ne concerne que les idées, leur ordre de formation concerne les affects, montre comment l'esprit « peut ordonner ses affects et les enchaîner entre eux ». Les notions communes sont un Art, l'art de l'Éthique elle-même : organiser les bonnes rencontres, composer les rapports vécus, former les puissances, expérimenter. — Gilles Deleuze, *Spinoza — Philosophie pratique*, éd. Minuit, Paris, 1981, p.161

Pour Deleuze, les puissances d'une notion commune se développent lorsqu'elle est mise en pratique. À l'intérieur d'une notion commune, des subjectivités se forment ; leur « nature » se développe en fonction de l'usage ultérieur de la notion commune. Une notion commune ne peut devenir une règle qu'à condition d'être un style : comme, par exemple, lorsque le geste ou la particularité d'un musicien en infecte (sic) un autre. À moins d'être en mesure d'abâtardir ce style, il risque de devenir un nouveau modèle dans lequel appliquer des règles. Auquel cas, son potentiel politique s'évanouit.

PRAXIS NON-CONSTITUEE

Les produits finis (ou les avancées décisives) facilitent l'identification des paramètres, en permettant de s'approprier l'œuvre d'art (ça y est ! j'ai compris !). Aujourd'hui la « praxis » se comprend généralement comme la fabrication d'une œuvre en particulier. Elle implique d'avoir une fin, une date butoir, une limite à sa puissance. L'improvisation, d'un autre côté, remet l'acte de création au centre de la praxis artistique. En fait, le sens conventionnel de la praxis s'est transformé au cours du millénaire. Pour les grecs anciens, note Agamben, son sens était différent de celui de la pro-duction. La pro-duction trouve ses limites en dehors d'elle-même ; la praxis est autonome et trouve ses limites dans l'action. Ainsi, elle n'est pas productive et peut s'exposer à la présence.[1]

Dans l'improvisation, la pensée et l'action sont réunies au sein d'une praxis non-constituée. J'entends par là une pratique qui, finalement, ne se constitue ni ne se complète et qui a pourtant sa fin en dehors d'elle-même. Son effet dépend d'une interaction : la participation des autres, à travers l'écoute et/ou la fabrication de sons.

Dans l'improvisation, les gestes accomplis requièrent une réponse de manière à poursuivre le dialogue. Mais comme les autres joueurs ne peuvent anticiper de réponse concrète, ce sont les gestes qui interrompent et initient constamment la conversation.

Contrairement, disons, aux pièces de John Cage, où les instructions conceptuelles (comme « fins ») déterminent les limites d'un hasard artificiellement séparé, l'improvisation expose complètement chaque geste à tous les autres, obligeant tous les « concepts » singuliers à coexister. Les gestes ne vont jamais seuls parce que le silence lui-même a du sens ; il n'y a pas de neutralité possible dans l'improvisation. Le sens est produit en permanence et n'est jamais séparé de son contexte. Politique dans l'exposition de la médialité : c'est l'acte de créer un moyen visible comme tel. La politique n'est ni la sphère d'une fin en soi ni celle de moyens subordonnés à une fin ; c'est la sphère d'une pure médialité sans fin envisagée comme champ de la pensée humaine.[2]

Du point de vue de l'idéologie (depuis longtemps obsolète dans la pensée capitaliste) qui identifie la valeur (économique, culturelle, spirituelle…) avec le produit tangible, clairement déterminé, l'improvisation est inutile parce que rien en elle ne fonctionne en dehors de son contexte. L'improvisation ne fonctionne que dans l'instant où les musiciens luttent pour une notion commune. Cette lutte est le but en soi. Il s'agit d'essayer de trouver un langage au sein du spectacle, dans lequel les musiciens peuvent pour un temps arrêter de reproduire des formes toutes faites. En fabricant un argot à l'intérieur de la production capitaliste froide et brutale, les points de référence commencent à disparaître.

Reste la conscience que l'on est pris dans ce système : il serait ridicule de penser qu'il ne nous détermine pas, mais tout aussi ridicule de penser, par défaut, que tout ce que nous faisons contribue à l'efficace de son fonctionnement.

ARGOT

L'époque que nous sommes en train de vivre est en effet aussi celle où il devient pour la première fois possible pour les hommes de faire l'expérience de leur essence linguistique même — non pas de tel ou tel contenu du langage, de telle ou telle proposition vraie, mais du fait même que l'on parle. L'expérience dont il est ici question n'a aucun contenu objectif, et n'est pas formulable en propositions sur un état de choses ou de situation his-

torique. (…) Elle doit pourtant être conçue comme une expérience concernant la matière même ou la puissance de la pensée.[3]

Si l'on est conscient de la manière dont ces systèmes sont susceptibles de couper ou d'introduire effectivement nos objets de désir, on pourrait être capable de trouver des manières de produire des moments de résistance. Il serait difficile de viser une situation parfaite (c'est-à-dire aboutie) dans laquelle on trouverait tout fantastique (Que se passe-t-il une fois qu'on y arrive ? On arrête tout ?). La situation émerge d'une pratique : c'est un modus operandi qu'il faut viser. Une fois que les yeux du capital — qu'il s'agisse des yeux de l'étude de marché ou de ceux de la police — savent ce que l'on cherche, on est une proie facile.

Le concept d'argot pourrait faire une analogie utile ici, bien que la musique et le langage fonctionnent dans des registres différents. N'étant pas un langage à proprement parler, l'argot s'institutionnalise difficilement. L'argot a l'aspect d'une appropriation du langage afin de le personnaliser (il peut parfois servir pour des commerces secrets ou dans d'autres affaires obscures). Dans l'argot le sens tout-fait est déformé pour servir le propos d'un utilisateur particulier à un moment donné.

Puisque la musique improvisée est la combinaison de l'exploration d'un instrument contre son utilisation habituelle et d'une manière « personnelle » de répondre, collectivement, en compagnie d'autres musiciens et auditeurs, alors le langage musical créé ne sert qu'à la communication de cet instant. Il ne peut être exporté nulle part. On peut en reprendre des idées, mais il faudra aussi les contextualiser, car chaque élément de la musique improvisée est là pour être activé par le consommateur (qui, du coup, se fait producteur). La prise de décision prend une plus grande importance dans la consommation de cette musique que pour d'autres genres musicaux dans lesquels les étapes du processus sont plus clairement déterminées, c'est-à-dire : composition ; interprétation ; reconnaissance, etc. La musique improvisée méprise la division du travail « esthétique » pour libérer des significations empaquetées : il s'agit d'infiltrer, de déformer et d'étendre les vocabulaires contenus de la praxis.

NOTES

1 Giorgio Agamben, L'homme sans contenu, éd. Rivages, 1996
2 Giorgio Agamben, Moyens sans fins, éd. Rivages, 1995
3 Ibid., p.128.

DEVENIR FRAGILE

NOTE : publié pour la première fois dans le recueil *Work the Room : a Handbook of Performance* Strategies, sous la direction de Ulrike Müller, Berlin, éd. b_books, 2006, en accompagnement du CD *Going Fragile* de Mattin & Radu Malfatti sorti chez Formed Records à San Francisco en 2006, et dans le recueil *Noise & Capitalism*, sous la direction de Anthony Iles & Mattin, paru aux éditions Arteleku, San Sebastian, en 2009.

Bien sûr, c'est pas facile de s'extraire de son propre matériau et ça peut même être pénible ; il y a une forme de vulnérabilité en jeu là-dedans. C'est sans doute là en fait qu'on trouve ce qu'il y a de plus expérimental. À quel moment estime-t-on qu'une véritable innovation, une véritable expérimentation, est en train d'avoir lieu ? Sans doute au moment où les gens se sentent fragilisés, au moment où les gens se retrouvent dans une situation très nouvelle pour eux, où ils manquent un peu d'assurance et ont peur. C'est là que les gens doivent se pousser eux-mêmes. On innove quand on sort un peu de sa merde confortable et familière Je ne sais pas exactement ce que je veux, en revanche, je sais exactement ce que je ne veux pas. -
Conversation avec Radu Malfatti.

La musique improvisée engendre des situations où les musiciens s'entrainent les uns les autres à donner des tournures différentes à leurs manières de jouer. Il n'y a pas, en soi, de progrès dans la musique improvisée, mais elle invite à expérimenter sans cesse. Lorsque des interprètes se sentent trop à l'aise dans leur approche, l'expérimentation risque de se transformer en maniérisme. Ce que j'aimerais explorer ici, ce sont les moments où les interprètes abandonnent toute prudence pour s'exposer aux modes de jugements intériorisés qui régissent notre goût musical. Ce sont des moments que j'appellerais des moments « de fragilité ».

Pendant l'été 2003, j'ai eu la chance de passer du temps à Vienne à étudier les implications politiques de la musique improvisée. Non que j'aie trouvé quelque relation directe entre les deux, mais au fil des conversations, en allant aux concerts et en jouant avec d'autres musiciens, je me suis rendu compte de certains potentiels mais aussi de certaines limitations de l'improvisation du côté de son pouvoir politique dans le milieu de la production musicale. Pour ce texte, je suis parti de conversations que j'ai eues avec le tromboniste Radu Malfatti dans le cadre de ma recherche. Alors même que les racines de Malfatti se trouvent dans le son chaotique du *free jazz* improvisé des années soixante-dix, il se concentre actuellement sur un jeu ultra calme et clairsemé. Son approche de l'exécution va à l'encontre de la stagnation qui peut se produire dans l'improvisation soutenue. Dans sa quête pour éviter la stagnation, Malfatti recherche ces situations de vulnérabilité dont j'ai parlé plus haut – des situations qui peuvent remettre en question les structures dominantes de l'appréciation de la musique.

Comment anticiper ce à quoi l'on doit parvenir lorsqu'on n'a aucune idée de ce que l'on va rencontrer en chemin ? Rester ouvert, réceptif et exposé aux dangers de la création de l'improvisation, c'est s'exposer à des situations indésirables qui remettent en cause les fondements de sa propre sécurité. En tant qu'inter-

prête, on se met dans des situations qui demandent une implication totale. Aucune vision de ce qui va arriver n'est susceptible d'apporter de lumière sur cet instant précis. Une fois sorti, aucun moyen d'y revenir ; impossible de regretter ce que l'on vient de faire. Il faut se mettre à interroger sa propre sécurité, y voir une contrainte. On est conscient et effrayé, comme dans un couloir sombre. Et maintenant on commence à réaliser que ce qu'on pensait être des murs n'existe en réalité que dans l'imagination.

Alors que ce sont les sens qui préviennent du danger, on s'en sert aussi pour le contrôler. Continuer d'aller de l'avant vers ce que l'on ne sait pas, vers ce qui remet en cause son propre savoir et l'usage qu'on en a. Continuer de se pousser soi-même, sachant que les autres interprètes pousseront eux aussi, pour en finir avec ce qui reste de confort. C'est un moment incertain, auquel aucune définition stable ne s'applique. Il s'expose à toutes les particularités qu'on a apportées à cet instant. Plus on y est sensible, plus on est à même de travailler avec (ou contre) elles. Il s'agit de rompre avec les restrictions d'avant, celles auxquelles on s'était habitué, il s'agit de créer un espace social unique qui ne puisse être transporté ailleurs.
Maintenant, il faut construire des formes de collaborations différentes, en reprenant des fragments des modes antérieurs de mises en relations.

Il se passe quelque chose ici, mais quoi ? Difficile à dire, mais une chose est sûre, il y a de l'intensité là-dedans. Ces moments sont presque impossibles à expliquer ; ils se refusent à tout classement et échappent à toute représentation.

Nous sommes obligés d'interroger les conditions matérielles et sociales de l'improvisation – des structures qui la valident habituellement comme genre musical établi. Nous risquerons autrement de fétichiser « l'instant » en ignorant ses implications.

Quand on parle de stagnation et de progression, il n'y a qu'un instrument qui nous permette d'expliquer ce que nous voulons dire, c'est le temps, l'histoire.

Quand Radu Malfatti parle des ruptures que certains musiciens ont opérés par rapport à l'orthodoxie musicale, ce qui l'intéresse ce sont les manières qu'ils ont eu de traiter ces ruptures. Certains semblent avoir cherché à consolider ou à re-métaboliser les moments de fragilité qu'ils ont pu rencontrer ; d'autres retournent plus simplement à ce qu'il y avait de rassurant dans leurs pratiques antérieures. Seule une toute petite minorité s'attache à poursuivre la recherche de la fragilité ; car il faut pour cela qu'un musicien opère une série de ruptures avec ses propres traditions. La cohérence est toujours plus simple à développer à l'intérieur de sa pratique : il y a un juste milieu à trouver entre la persistance dans une certaine orientation de la recherche et le fait de s'habituer au confort de ses propres méthodes.

When we talk about stagnation and progression there is just one instrument to help us explain what we mean, and this is time, history. - Radu Malfatti

When Radu Malfatti talks about the breaks that some musicians have made from musical orthodoxy, he looks at the ways that they have dealt with these breaks. Some seek to consolidate or re-metabolise the fragile moments they have encountered; others simply return to the safety of their previous practices. Only very few manage to keep searching for fragility; it requires musicians to make multiple breaks from their own traditions. It's easier to develop coherence within one's practice: there is a fine line between being persistent in pursuing a particular line of research, and getting comfortable within one's methods.

Quand quelque chose de nouveau arrive, les gens n'aiment pas ça. C'est aussi simple que ça ... et je n'y peux rien. - Radu Malfatti

Lorsque quelque chose de différent et de difficile à situer fait son apparition au sein de la dichotomie du nouveau et de l'ancien dans les valeurs grand public, il est difficile d'y prêter attention.

Et si personne ne reconnaît l'importance de ce que vous venez de faire, il n'en faut pas moins garder confiance. Il est difficile de se retrouver seul à essayer d'aller vers quelque chose sans trop savoir où tout ça va mener ; quelque chose qui menace de détruire la trajectoire artistique que vous avez eu tant de peine à construire. Bien sûr, quand on se sert de la musique non comme d'un moyen pour parvenir à autre chose (la reconnaissance, un certain statut) mais avec une attitude plus agressivement créative, elle produit de l'aliénation. Mais quel est votre objectif en tant qu'improvisateur ? Vous diriger vers le plus petit dénominateur commun, faire de la musique accessible au plus grand nombre ?

La musique improvisée a le potentiel de rompre avec les modes antérieurs de production musicale, mais c'est aux interprètes qu'il appartient de les réduire en morceaux pour trouver leur chemin.

L'ouverture de nouveaux champs de permissivité implique une fragilisation qui va jusqu'à la destruction de cette peur qui nous retient.

On ne parle pas ici de changer les conditions de travail de la majorité des gens, mais d'avoir une certaine conscience de ce que la culture, la créativité et la communication peuvent se transformer en outils de « l'usine hors les murs » ; nous devons débusquer les manières dont le capital exploite les pratiques culturelles. Pour cette raison, nous devons en permanence interroger nos motivations, nos *modus operandi* et leur relation aux conditions qui sont les nôtres, afin d'éviter la récupération par un système qui, autrement, nous emmurera dans son idéologie. S'opposer à ces conditions implique danger et insécurité. Leur traversée implique de s'engager et d'avoir quelque chose de ce que Walter Benjamin décrivait comme le « caractère destructeur » :

Le caractère destructeur possède la conscience de l'homme historique, son impulsion fondamentale est une méfiance insurmontable à l'égard du cours des choses, et l'empressement à constater à chaque instant que tout peut mal tourner. De ce fait, le caractère destructeur est la fiabilité même. Aux yeux du caractère destructeur, rien n'est durable. C'est pour cette raison précisément qu'il voit des chemins partout. Là où d'autres butent sur des murs ou des montagnes, il voit encore un chemin. Mais comme il en voit partout, il lui faut partout les déblayer. Pas toujours par la force brutale, parfois par une force plus noble. Aucun instant ne peut connaître le suivant. – Walter Benjamin, « – Walter Benjamin, « Le caractère destructeur », 1931, Oeuvres II, éd. Gallimard, p.332.

ENGLOUTISSEZ

NOTE : Publié en accompagnement de ma contribution à Below The Radar Series II, pour le site internet de *The Wire*, en 2009 (http://www.thewire.co.uk).
Dans toute situation, le champ d'action se voit déterminé par un certain nombre de restrictions contextuelles. Ces restrictions ont tout l'air d'être produites d'un point de vue historique, au service de certains intérêts. Travaillant avec la *Noise* et l'improvisation et ayant souvent fait des disques (collectivement plus souvent qu'à mon tour), je me demande quelles sont les limitations conceptuelles et idéologiques de la réalisation de disques ? On ne saurait répondre sans se soucier des enjeux relatifs à la propriété intellectuelle et à ce qu'elle implique : un auteur, une délimitation claire de ce qu'est l'œuvre et de ce qu'elle n'est pas, la séparation en producteurs d'un côté et consommateurs de l'autre.

La propriété intellectuelle a grandi main dans la main avec le capitalisme comme moyen de mercantiliser l'intangible, l'indéfinissable, l'insaisissable… une manière de mater la culture, de la contenir et de la stabiliser pour être en mesure de lui attribuer une valeur. Toute classification, toute catégorisation, fonctionne comme une manière de parvenir à une maîtrise et un contrôle social. Mais quand je pense à l'improvisation, je pense à son insaisissable liquidité (sic) ; dans le jargon de Marcel Duchamp comme dans celui de Henri Bergson, une affaire de « passages » plus que de « stoppages ».

Dans une situation de concert improvisé, on lance un son sans savoir ce que les autres vont en faire. On connaît bien sûr les gens avec lesquels on joue, mais fondamentalement, on est ouvert à tout. Pourquoi faudrait-il que ce soit différent lorsqu'on fait un disque ?

Quelqu'un a parlé de plagiat, mais le plagiat n'est rien d'autre qu'un sophisme capitaliste.

Comme le disait le Comte de Lautréamont, le plagiat est nécessaire. Chaque fois que quelqu'un prend quelque chose et s'en sert dans un autre contexte, il y a toujours une part de créativité en jeu. Je refuse de faire des hiérarchies entre niveaux de créativité. Je n'ai rien inventé. Tout ce que j'ai fait, c'est prendre ailleurs ; voir là un vol, c'est être dans une logique policière, ce qui est fondamentalement le cas de la notion d'auteur.

La Noise est le trou du cul de la culture où tout devient possible, c'est le manque de respect, non seulement pour les modes antérieurs de production musicale, mais aussi pour le contexte dans lequel on travaille et les différentes manières dont ce contexte se normalise ou soumet le potentiel de cette pratique comme il soumet la créativité de chacun.

THÈSES SUR LA NOISE

NOTE:
Ce texte a été publié pour la première fois dans le catalogue de l'exposition Arsenal : artists exploring the potential of sound as a weapon organisée par Ellen Mara De Wachter aux Alma Enterprises de Londres. Il fut publié en accompagnement de mon CD Proletarian of Noise, chez hibari music en novembre 2006 à Tokyo.

1. Qu'est-ce que c'est que cette putain de Noise ? Précisément du fait de son indétermination, la noise est l'activité/pratique humaine la plus sensuelle. Tenter de la figer ou d'en faire un genre est aussi crétin que de croire en la démocratie.

2. Si vous faites de la noise, il y a des chances que quelqu'un vous entende, ce qui signifie que la noise est une activité sociale.

3. La capacité de faire de la noise est à la portée de tous, mais son potentiel révolutionnaire tient à ceux qui veulent en perturber la marchandisation — comme le M.A.N le montre sur son site : www.mothersagainstnoise.us.

4. Dire « ceci est de la bonne noise » ou « ceci est de la mauvaise noise » n'est pas la question.

5. La noise sans signification ni finalité est révolutionnaire pour autant qu'elle ne soutienne rien ni personne.

6. Ce qui ne signifie pas que la noise à l'ère du capitalisme puisse être une activité autonome. Mais quand ni le langage ni les bombes n'aident plus à détruire la réalité, la noise peut contribuer à calmer l'angoisse.

7. Il vaut mieux défoncer le cerveau du public que se défoncer les oreilles — et vice versa.

8. Il faut constamment rejeter le processus identitaire qui se met en œuvre quand les gens font de la noise. Être un noisicien est encore plus pathétique que d'être un musicien.

9. Bien malgré eux, les ouvriers d'usine des siècles passés ont été les joueurs de noise les plus persévérants et les plus brutaux. La mémoire de notre passé devrait toujours être présente.

10. L'exploitation économique continue, même si maintenant la production de noise ne débouche plus sur aucun objet. Le processus de fabrication de la noise est devenu en lui-même l'objet d'une valeur financière et symbolique sur le marché.

11. L'ancienne conception de la noise était de croire en la liberté, la nouvelle conception de la noise c'est de s'arroger cette liberté.

NOISE CONTRE ART CONCEPTUEL

NOTE:
An earlier version of this text is available:
www.thewatchfulear.com/?p=3642
A version of this text was published in Spanish in *URSONATE* #0 Madrid, April 2010.

NOISE CONTRE ART CONCEPTUEL

1. Si l'art conceptuel est propre, alors la noise est sale. Si l'art conceptuel est subjectif, alors la noise est a-subjective. Bien entendu, l'artiste produit son œuvre conceptuelle à lui. Inversement, la noise est partout.

2. N'importe qui peut faire de la noise. Pas besoin d'être un artiste ni d'aller dans une école d'art ni de comprendre les différentes tendances de la production artistique, comme l'art conceptuel, la critique institutionnelle ou l'esthétique relationnelle. Le caractère quotidien de la noise est acquis depuis fort longtemps.

3. Les matons de la sémantique ergoteront sans doute sur l'usage différent que je fais dans ce texte du terme noise/bruit. S'il y a bien un terme qu'il faut aborder sans puritanisme, c'est celui de noise. Et il vaut mieux jouer avec la multiplicité de ses significations plutôt que de perpétuer la noise comme genre musical.

4. « Le capital n'aime pas le bruit » — Miguel Angel Fernandez Ordoñez, Gouverneur de la Banque d'Espagne. Comptabilité, séparabilité, mesurabilité sont autant de qualités intrinsèques au capital. Pour qu'une marchandise prenne sa valeur et puisse ainsi être marchandise, elle doit être dénombrée. La rumeur, quant à elle, est impalpable, instable, indénombrable, on peut dire qu'elle relève du bruit. Le bruit excède toute logique comptable.

5. Si l'on reprend l'affirmation de Theodor Adorno selon laquelle il y a un lien solide entre les forces de production et l'art, on remarquera que l'art conceptuel et la dématérialisation de l'objet d'art ont coïncidé avec la fin de l'étalon comme équivalent standard de la forme valeur. Absence de contrôle, pollution et intelligibilité : autant d'attributs du bruit que l'on associe aujourd'hui au niveau d'abstraction atteint par le capitalisme avec son boum des crédits, ses placements toxiques et son marché géré en temps réel.
Inévitablement, le capital imaginaire nous précipite dans la crise. Le capital se reconfigure alors pour donner l'apparence d'une fin de crise — tout en produisant plus de crise encore. La noise ne se cache jamais, c'est une crise permanente qui pousse constamment aux extrêmes l'ensemble de ses éléments constitutifs.

6. Percevoir le « bruit en-Un » (François Laruelle)[ ] — en dehors de toute logique capitaliste et en comprenant ses éléments dans ce qui fait leur spécificité sans faire de hiérarchies formelles pour savoir si un son ne vaut pas mieux qu'un autre, sachant que l'on ratera toujours quelque chose — fait que ce que l'on attend de nous devient aussi perceptible que possible.

7. Les dénominateurs communs, les improvisations totalement prévisibles, les façons vulgaires de se répondre les uns aux autres, les volumes égalisés ou les sons bruteaux. Combien y a-t-il de concerts de noise qui sonnent comme des concerts de noise auxquels vous souhaiteriez assister ? N'importe quoi (aussi bien une idée, un concept que tout autre élément) peut servir, pour autant que l'on contribue à arrêter de reproduire les stéréotypes que l'on fabrique en permanence lorsqu'on improvise ou lorsqu'on fait de la noise. Tous ces éléments doivent permettre d'aller au-delà de ce que l'on ferait avec ses propres intuitions, ses propres intentions répétitives et ses propres émotions.
L'incorporation de concepts dans la noise et l'improvisation doit permettre de développer des manières inédites de jouer pour remettre en question les situations dans lesquelles on se trouve. Des manières de jouer que l'on n'aurait jamais osé autrement.

8. « Je me suis dit que les limites qu'imposaient des décisions fondées sur mes 'goûts" personnels étaient absolument suffocantes. Les choix faits sur le principe des goûts et dégoûts subjectifs ne sont pour moi rien de plus qu'une sorte de titillation thérapeutique de l'ego qui ne fait qu'inhiber un peu plus la possibilité de partager une vision artistique (comme si c'était pas suffisamment compliqué comme ça). En plus de cela, je crois réellement que l'art véritablement bon est toujours fait avec des matériaux plus grossiers que ne l'est la personnalité de l'artiste. » — Adrian Piper, « A Defence of the 'Conceptual" process in art ».

9. C'est précisément dans les limites, dans les frontières, dans les commencements et les fins que l'on trouve les intérêts et contradictions idéologiques cachées sur lesquels s'appuient les constructions des situations dans lesquelles on se trouve. Nous avons davantage d'outils pour nous exprimer, mais il y a aussi davantage de lois pour tenter de réguler notre créativité. C'est précisément cela qui fait le contexte dans lequel nous intervenons et qui doit être sévèrement interrogé. Ce sont les limitations qui produisent en permanence notre subjectivité.

10. Dans l'art conceptuel, l'artiste fait tenir toute l'activité produite dans le moment de la présentation de l'œuvre d'art. Le concept de « pièce » est antagoniste à celui de bruit, puisqu'on ne peut pas englober tout le bruit et déclarer « celui-là, c'est le mien ». Même lorsqu'on fait beaucoup de bruit, il y a toujours des éléments qui échappent. Quand on parle du 4mn33s de John Cage, on n'écoute pas les sons spécifiques de chaque situation. On parle d'une pièce en particulier d'un compositeur en particulier.

11. On peut introduire des concepts, des idées et décisions dans le cadre d'un concert improvisé ou s'en servir en les convertissant en bruit. Mais contrairement à l'art conceptuel, où seule l'idée compte (cf. Sol LeWitt), dans la noise, c'est le bruit lui-même dans son intégralité qui importe. La noise est ultra-spécifique. La noise ne peut être représentée, puisqu'il y a ces éléments résiduels, cette désinformation — ce qui ne peut être ni compté ni déterminé — qui donne son caractère bruyant au bruit.

12. Le caractère nihiliste de la noise l'oppose à la démocratie et elle est d'un réalisme absolu dans son idée qu'on ne parviendra jamais à l'égalité ; encore moins sous le capitalisme. Ce qui ne signifie pas que nous ne devions pas essayer de nous comprendre le mieux possible depuis chacune de nos places respectives pour contribuer à un progrès démocratique fondé sur une position actuelle et non un objectif futur (en envisageant ce que l'on pourrait obtenir plus tard).

13. Il y a plus de bruit qu'on ne le pense dans le langage. On ne saisit jamais complètement ce que quelqu'un nous dit, essayer de saisir la totalité du sens dans une communication ou une phrase donnée, c'est, selon Luce Irigaray, quelque chose de typiquement masculin. Conformément à l'enseignement de Luce Irigaray, il nous faut nous comprendre les uns les autres depuis la perspective du bruit, une perspective anarchique et sans fondation, en tâchant de ne pas structurer et de ne pas catégoriser en permanence ce que les gens disent (ce faisant, on réduirait d'autant les attentes et les projections quant à ce que l'autre dit). Nous croyons comprendre ce qui se passe ; en même temps nous savons que ça n'est jamais complètement vrai. Tout pourrait exploser à tout moment. On a intérêt à écouter du mieux qu'on peut. On n'a aucune raison d'être là. On est dans/sur le/un « fond sans fond » (Luce Irigaray). Ce qui ne revient pas à la négation de toute pensée. Bien au contraire. Les structures de pensée établies doivent être radicalement reconsidérées, sans qu'il soit besoin de justifier notre présence, notre existence.

14. Même si la noise est au cœur du progrès, elle est aussi ce dont le progrès ne saurait contrôler: La noise c'est le spectacle se mangeant lui-même en un geste d'auto-cannibalisme.

15. Il est assez intéressant de voir les liens entre la noise et les origines de l'art conceptuel. Le 4mn33s (1952) de John Cage, la *Composition n°2* (1960) de La Monte Young (commencez un feu et laissez-le se consummer), le *Concept Art* (1962) de Henry Flynt, l'*Art esthapériste* de Isidore Isou. Tous ces exemples, d'une manière ou d'une autre, contiennent des éléments de la noise.

16. Deux des œuvres conceptuelles à mon avis les plus intéressantes contiennent une bonne dose de bruit tout en interrogeant les limites de l'art.

a) Graciela Carnevale, *Lock Piece* (1968) « j'ai fait prisonniers un groupe de gens. La pièce commence à ce moment-là et ils sont les acteurs » (Graciela Carnevale, 7 octobre 1968) Dans le cadre du Circulo de Arte Experimental Rosario, en Argentine, Graciela Carnevale a enfermé le public de l'extérieur dans la galerie pendant le vernissage. Ils ne sont sortis que lorsque quelqu'un a brisé la vitrine.
b) En collaboration avec Peter Nadin et Nick Lawson, Christopher D'Arcangelo a produit *Thirty Days Work* en novembre 1978. L'œuvre était accompagnée d'une déclaration : « Nous nous sommes réunis pour réaliser des constructions fonctionnelles et pour modifier ou réaménager des structures existantes en moyens de survie au sein de l'économie capitaliste. » La collaboration, première étape d'une série d'expositions évolutives et interactives dans le loft de Peter Nadin au 84 West Broadway à New York, était le point culminant d'un projet que D'Arcangelo et Nadin avaient entamé en 1977 et dans lequel les deux artistes interrogeaient le statut de leurs jobs alimentaires en tant que travailleurs manuels pour la rénovation de lofts et d'espaces de galeries, en rédigeant des contrats et en envoyant des invitations qui décrivaient leur travail, les matériaux qu'ils utilisaient et le temps que ça leur prenait.

17. Un grand moment dans ma carrière noise : le No Trend Festival de Londres en 2006. Après 13 concerts de noise intense et puissante, je me suis mis sur scène avec des lunettes sans tain et un micro à la main, avec un air à mi-chemin entre une sculpture vivante du « Ramblas » [de Barcelone] et le Lou Reed de la pochette de *Metal Machine Music*. Je suis resté là avec mon micro sans bouger pendant 10 minutes. Le micro enregistrait tous les commentaires imbéciles, le chahut, les insultes et les crachats que le public me lançait. Au bout de 10 minutes, j'ai joué le fichier enregistré à fond. Lorsque j'ai expliqué ça à Andrea Fraser lors d'un cours au Whitney Independent Study Program, elle m'a dit : « Ah oui, je vois : John Cage rencontre Dan Graham ». Ici, il y a une grande différence de compréhension selon qu'on parle d'art conceptuel ou de noise. Quand on parle d'art conceptuel, on parle d'une pièce, quand on parle de noise il faut créer un cadre fictif pour en établir les limites. J'ai été en mesure de décrire à Andrea les idées que je voulais apporter au concert, mais elle a pris ça pour une nouvelle pièce conceptuelle. Dans cette perspective, j'encadre toute l'activité qui a lieu dans le public comme si j'étais l'artiste organisateur. C'est quelque chose que l'on voit de plus en plus dans l'art contemporain. Au prétexte de faire une critique de l'auteur, les artistes utilisent de plus en plus la logique d'organisation pour s'approprier les contributions et l'intelligence globale que produit un public supposément « mis en œuvre ». Pour revenir au concert, si je faisais quoi que ce soit avec l'enregistrement, la documentation qui en ressortirait n'aurait rien à voir avec ce qui s'est passé, mais il s'agirait en revanche d'un geste purement opportuniste de ma part. Or, comme nous le savons, il n'y a rien de pur dans la noise. Il serait impossible de rendre compte de l'atmosphère, de l'odeur d'alcool, du sentiment d'être un trou du cul que chaque membre du public pourrait se vanter d'avoir reniflé. La noise n'existe qu'au présent.

18. Le chaos contrevient à la représentation. La noise contrevient à l'habitude. Le non-sens de l'être-là et sa rupture avec le corrélationnisme est plus proche de la noise que de l'art conceptuel.

19. On pourrait envisager la noise comme un hyper-chaos :

« Nous devons saisir que l'absence ultime de raison — ce que nous nommerons l'irraison — est une propriété ontologique absolue, et non la marque de la finitude de notre savoir. L'échec du principe de raison, dans cette perspective, provient alors, très simplement, de la fausseté — et même de la fausseté absolue — d'un tel principe : car rien, en vérité, n'a de raison d'être et de demeurer ainsi plutôt qu'autrement — pas plus les lois du monde que les choses du monde. Tout peut réellement s'effondrer — les arbres comme les astres, les astres comme les lois, les lois physiques comme les lois logiques. Cela non en vertu de l'absence d'une loi supérieure capable de préserver de sa perte quelque chose que ce soit. » (p.73) « Cet absolu, en effet, n'est rien d'autre qu'une forme extrême de chaos, un Hyper-Chaos, auquel rien n'est, ou ne paraît être, impossible, pas même l'impensable. » (p.87) –
Quentin Meillassoux, Après la finitude, (2006).

20. L'absolu non-sens détruit à la fois le relativisme postmoderne et le corrélationnisme kantien qui lie la pensée et l'être. Nous n'avons que le nihilisme comme outil conceptuel capable de mieux nous faire comprendre où nous vivons.

21. « Ce n'est pas horrible, il n'y a rien d'horrible là-dedans » disait Emma Hedditch au festival KYTN de Dundee en 2010, lors d'un concert où nos seuls instruments étaient notre sensibilité et notre parole. Même si ce fut l'occasion d'une atmosphère lourde pleine de projections et d'attentes. Le silence et les mots seulement. Des silences pleins d'émotion. Une forme de punk inversé où le public s'énerve contre nous (les supposés musiciens : Emma Hedditch, Howard Slater, Anthony Iles, Mattin) parce que nous étions trop sensibles les uns aux autres. Parce que nous essayions de nous comprendre les uns les autres. C'était un concert de noise.

22. Quel outil conceptuel le nihiliste peut-il utiliser sans tomber ni dans le corrélationnisme ni dans le relativisme postmoderne ?

La Détermination Dernière implique une ascèse de pensée dans laquelle cette dernière abjure les pièges de l'intuitionniste intellectuel autant que ceux de la représentation objectivante. En se soumettant à la logique de la Détermination Dernière, la pensée cesse de provoquer, d'appréhender ou de refléter l'objet ; elle devient non-thétique et se transforme ainsi en véhicule de ce qu'il y a d'inobjectivable dans l'objet même. L'objet devient soudain le patient et l'agent de sa propre détermination cognitive. Plutôt que de se pencher sur l'intuition intellectuelle pour sortir du cercle corrélationnel — attitude qui menace d'en appeler de nouveau à une sorte d'harmonie préconçue entre être et pensée — la Détermination Dernière délie la synthèse corrélationnelle pour effectuer (plutôt que représenter) une identité sans unité et une dualité sans distinction entre sujet et objet. Elle effectue une disjonction non-corrélationnelle entre la réalité inobjectivable et l'objectivisation idéale à travers l'actualisation de l'identité dernière entre l'être-forclos de l'objet et celui du réel en tant qu'être-rien. L'identité sans unité et la dualité sans distinction sont les marques de la Détermination Dernière pour autant que sa structure relève de ce que Laruelle appelle une « dualité unilatérale ». À travers la dualité unilatérale entre la pensée et la chose, la Détermination Dernière manifeste une adéquation non-corrélationnelle entre le réel et l'idéal sans réincorporer le premier au sein du second, que l'on pense la machinerie de l'inscription symbolique ou la faculté d'intuition intellectuelle. –
Ray Brassier, Nihil Unbound, 2007

Les extrêmes se touchent !

1 Pour toute explication sur le « voir en-Un » de François Laruelle, voir le texte Idiomes et idiots dans le present livre,

CONTRE LA REPRESENTATION : UNE REVOLUTION SOUS VOS YEUX

NOTE :

NOTE : D'abord publié anonymement au sein de l'édition de fin d'année du Whitney Independent Study Program, une version mise à jour de ce texte a été publiée dans Mute, Vol.2, n°15, en avril 2010.

La représentation ouvrière s'est opposée radicalement à la classe.

Guy Debord, thèse 100, La Société du spectacle, éd. Gallimard, Paris, 1992, p.72.

LA REPRESENTATION COMME FORME DE MEDIATION : FRAGMENTATION/ SEPARATION.

La représentation en politique peut être envisagée comme une forme de délégation. L'on se défait de la responsabilité de certains actes et de certaines pensées pour les déléguer à quelqu'un d'autre qui parlera en lieu et place. En démocratie représentative, une personne ordinaire n'a pas la possibilité de développer le langage spécifique nécessaire pour s'adresser au pouvoir ou à l'autorité. Il y a séparation entre le quotidien et ces moments où l'on prend des décisions politiques dans la société ou la communauté. Comme l'a montré Guy Debord, « la représentation sépare la vie de l'expérience », de même que la séparation des disciplines, la division du travail et la distinction entre travail et loisir. Cela dit, et c'est Jean-Luc Guionnet qui me l'a fait remarquer, la critique de la représentation de Debord omettait de critiquer le langage dont elle-même se servait. Vu que la représentation est un moyen classique de toute pratique artistique, il ne fait aucun doute que Debord et d'autres situationnistes ont cherché à remplacer l'art. Ils voulaient une vie sans séparation. Tant que l'on acceptera l'art comme discipline séparée, il sera plus difficile de produire à travers elle un changement politique direct et concret. Penser que l'action politique ne peut avoir lieu que dans le domaine de la politique ou dans la rue est une pareille acceptation de la séparation.

Certaines questions ont été posées à l'occasion d'une discussion : Qui est le sujet politique aujourd'hui ? Où est le combat politique aujourd'hui ? Bien des années ont passé depuis la critique concise du spectacle par Guy Debord. Le capitalisme a continué de développer des formes puissantes et complexes d'aliénation, parmi lesquelles les plus récentes englobent des formes de biopouvoir et les réseaux sociaux. Les gens ne sont plus seulement spectateurs de leurs propres vies à travers la représentation, ainsi que le déclarait Debord, mais ils créent leur réalité par le biais des représentations disponibles sur MySpace et Facebook. Le profit coule à flot grâce à la mise en partage de la créativité, des émotions et des informations personnelles de chacun — autant d'éléments par ailleurs fort utiles aux études de marchés et à la surveillance policière.

Nous ne contemplons plus nos vies à travers certaines formes de représentation. Nous avons intégré le spectacle au point que la manière même dont nous interagissons les uns avec les autres, dans notre expérience et notre vie de tous les jours, le reproduit, non pas avec un sentiment de passivité ou de distance, mais avec un désir pressant de nous amuser, d'être nous-mêmes, connectés. Faites-vous entendre, produisez, écrivez, écoutez, commencez votre blog, commentez les forums en ligne, exprimez-vous. Jamais jusqu'ici nous n'avons eu à ce point accès à la représentation de nous-même et jamais jusqu'ici notre subjectivité n'en a été à ce point le produit.

Mais tout n'est pas si mauvais sur internet. De nouvelles réalités et de nouvelles manières de travailler ensemble s'élaborent grâce au Mouvement pour le Logiciel Libre, un exemple particulièrement intéressant des façons de contrer la division entre les domaines de la production et de la consommation. Mais pour le spectacle, consommer ne suffit plus non plus ; il faut désormais être connecté. N'y aurait-il pas là une forme plus intime de séparation ? Que dire de tous ces utilisateurs d'iPhones qui ne sont plus qu'à moitié là et à moitié ailleurs ? La séparation en préalable à la connexion, une séparation de soi-même ?

Imaginons maintenant que nous soyons dans la même pièce que Gregg Bordowitz. Lors de son allocution au Whitney Independent Study Program, nous avons été impressionnés par son attention à ce qui se passait dans la salle. Quels genres de relations se sont construites alors ? Quels genres d'environnements ont été créés ? Il a réussi à créer un type d'atmosphère différent dans cet espace où tant de discussions avaient déjà eu lieu. Il a provoqué de la perplexité et nous a inspirés en attirant notre attention sur la politique de la salle et sur les phénomènes répressifs qui y étaient à l'œuvre. Une révolution en chambre est parfois nécessaire.

Jusqu'où est-on prêt à s'impliquer dans la situation dans laquelle on se trouve ?

Les éléments d'une pratique révolutionnaire sont déjà à portée de main. Il n'y a plus qu'à pénétrer sous la surface de notre réalité, cette réalité qui nous paraît si neutre et si dénuée d'intérêt. En même temps, nous sentons une main invisible qui nous pousse à agir d'une certaine manière. La main d'un processus de normalisation qui empêche les choses de se désordonner. Les moyens de troubler cette neutralité peuvent être extrêmement simples : qu'on parle ou qu'on fasse du bruit, qu'on change ses habitudes ou qu'on soit de la plus parfaite honnêteté, qu'on dévoile les choses les plus intimes en public ou qu'on garde son calme lorsqu'il est question de s'amuser. Arrêter de se soucier du qu'en dira-t-on peut aussi aider. À n'en pas douter, cela signifierait abandonner, au moins momentanément, les restrictions de l'expression de soi propres à MySpace et Facebook. Pourquoi ne pas être quelqu'un d'autre ? Peu importe qui, peut-être même un étranger.

L'IMPROVISATION : AUSSI INSTABLE QU'INDETERMINEE

Saboter toute instance de représentation.
Le Comité invisible, L'insurrection qui vient, éd. La Fabrique, Paris, 2007, p.111.

Lorsque nous parlons d'improvisation, nous n'évoquons pas seulement la production de sons ou d'événements singuliers mais également la production d'espaces sociaux. Nous l'invoquons à la fois comme un terme stratégique et comme un outil conceptuel. L'improvisation renvoie dès lors à la création de musique expérimentale aussi bien qu'à des pratiques intramondaines et quotidiennes. De par l'usage historique qui en a été fait depuis longtemps hors du champ de l'art contemporain, elle ne se donne ni comme une origine ni comme une appellation labellisée par un quelconque groupe d'artistes ou de musiciens (contrairement à l'art conceptuel, la critique institutionnelle, l'EAI [Electroacoustic Improvisation], etc.). Il appert que n'importe qui peut la pratiquer sans avoir à en comprendre les enjeux complexes en rapport à tel ou tel discours. L'improvisation, contrairement à d'autres genres de créations ou de pratiques musicales, ne se doit d'être fidèle à aucune racine ni origine. Elle est hérétique par défaut. Là où on l'applique, elle entraine des flashes d'instabilité. Lorsqu'elle fonctionne, son caractère insaisissable échappe à toute solidification et à toute marchandisation — du moins pendant un certain temps.

VERS UNE DENSIFICATION DE L'ATMOSPHERE : INTERPRETATION RADICALE ET CONTEXTUALITE

Peut-on, dans le contexte de l'art, avoir une relation non-représentationnelle à la réalité ? Si oui, alors on y parviendra vraisemblablement en prenant acte des spécificités de la salle. On essaiera autant que possible de mettre la salle en jeu et de rompre avec les habitudes et comportements antérieurs pour en créer de nouveaux. En d'autres termes, on essaiera d'aller contre les processus de normalisation. J'ai pu remarquer combien la pratique de l'impro-

visation impliquait de tenir compte de tout ce qui se passe dans une salle. Non pour créer quelque chose de nouveau qui soit plus facile à utiliser ailleurs par la suite, mais comme manière d'intensifier l'instant en intervenant sur les rapports sociaux.

L'improvisation peut être une forme de contextualité [site-specificity] extrême aussi bien qu'une autocritique radicale, personnelle et immanente. Comme elle n'a nul besoin de défendre ou de consolider une position pour des situations à venir, l'improvisation est toujours tournée vers l'autodestruction.

On pourrait la voir comme une pure médialité sans dehors, comme un pur moyen sans fin qui contrevient à toute forme de séparation, de fragmentation ou d'individualité. Quand peut-on sentir l'effet de cette mise en jeu de l'espace ? Lorsque l'atmosphère est dense et qu'elle fait prendre conscience que quelque chose d'important est en train de se jouer. Puisqu'il n'y a pas de catégories toutes faites ou de mots pour décrire cette expérience, ce qui se joue précisément demeure très difficile à décrire. Du fait des difficultés même que l'on peut avoir à l'assimiler ou à la comprendre immédiatement, cette étrangeté qui nous affecte va à l'encontre de tout processus de normalisation. Une fois qu'on a produit cette dense atmosphère, les gens prennent douloureusement conscience de leur position sociale et de leurs comportements habituels. Si la densité de l'atmosphère est suffisante elle peut même devenir physique et troubler nos sens en produisant d'étranges sensations dans nos corps. Grâce à ces perturbations multisensorielles de l'apparence de neutralité, on acquiert le sentiment de se trouver dans un lieu étrange — sans vraiment savoir où se mettre. On devient vulnérable. Tout mot et tout mouvement deviennent signifiants. Une fois là, pas moyen de revenir en arrière. Ce n'est pas un sentiment d'espace et de temps unifiés qui se crée là, mais une hétérotopie dans laquelle un même lieu vient à renfermer des temporalités et des espaces différents. Les hiérarchies en vigueur et les organisations conventionnelles de l'espace sont dévoilées. Le temps traditionnel de l'interprétation ainsi que la répartition de l'attention (le comportement respectueux du public à l'égard des interprètes, etc.) sont laissés de côté. Si l'on va suffisamment loin dans la distribution active des vulnérabilités, ces hiérarchies peuvent s'estomper, non pour aboutir à un semblant d'égalité, mais pour produire des relations sociales au temps et à l'espace alternatives. La création d'une classe affective ?

Comprenez-moi bien, je ne suis pas ici en train d'évoquer quelque variante d'une « esthétique relationnelle » dans laquelle l'interactivité avec le public ajoute à la plus-value culturelle d'œuvres d'art sans relief réalisées par certains artistes autorisés à l'idéologie douteuse.

DISTANCIATION

Le *Verfremdungseffekt* de Bertolt Brecht (improprement traduit par « effet de distanciation ») tente d'éliminer le quatrième mur du théâtre en distanciant et en interrompant l'illusion qui sépare le public de la scène et des acteurs, afin de rendre manifeste la condition « passive » et « aliénée » du public. Ce qui conduit le public à comprendre à son tour combien une telle situation est contingente.

Dans l'improvisation, l'effet de distanciation est double, étant donné que la situation de l'interprète est elle-même troublée. Puisque l'interprète et le public se retrouvent dans une situation qu'ils n'ont pas pu anticiper, la séparation entre eux n'est plus si évidente.

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

La densité de l'atmosphère dans l'improvisation révèle le conservatisme dans la construction de la situation (public, interprétation, directeur, organisateur). Elle provoque le désir d'un nouvel ensemble de conditions. Il n'y a pas de prescriptions dans l'improvisation. Le but est de créer une situation sans précédent — qui soit étrange pour tout le monde ; sans programme didactique ou préfabriqué. Dans son texte Le spectateur émancipé, Jacques Rancière se sert de l'exemple de Joseph Jacottot, un professeur de français du 19ème siècle qui avait entrepris d'apprendre à ses étudiants ce qu'il ignorait lui-même. Ce faisant, Jacottot avait pris comme point de départ l'égalité devant l'intelligence, remettant en cause toute prétention à la maîtrise épistémique. Selon Rancière, Jacottot en « appelait à l'émancipation intellectuelle contre l'idée standard d'instruction du peuple ». Jouer l'autorité du savoir (comme la critique de Debord ou la didactique de Brecht), c'est reproduire la logique de la maîtrise, y compris lorsqu'on vise sa déconstruction. Brecht joue certaines stratégies les unes contre les autres (en introduisant le réalisme social dans le scénario épique ou romantique) de manière à rendre apparents leurs techniques et leurs effets spécifiques.

Toujours est-il que sa didactique éloigne constamment le spectateur de ce qu'il ne sait pas, de ce qu'il « a encore à apprendre ». Rancière prétend penser différemment le fait de voir et d'entendre — non comme des actes passifs mais comme « des manières d'interpréter le monde », de le transformer et de le reconfigurer. Il a beau être contre cette distance pédagogique et contre toute idée de genre ou de discipline, il pourrait aller plus loin dans l'explication de la manière dont cette opposition peut être mise en œuvre. Le rejet de ces inégalités n'est pas suffisant. Il nous faut aussi un modèle d'expérience alternatif ; indifférent aux revendications du savoir hiérarchisé. Encore une fois, l'interprétation impliquerait une médiation, puisqu'on serait en train de réfléchir la situation au lieu d'être à l'intérieur de la situation.

La question est donc de savoir comment être le plus possible « à l'intérieur » de la situation, avec un minimum de réflexion, de sorte qu'on explore, qu'on vive et qu'on expérimente cet instant précis. Ici, je ne m'aligne pas sur l'idée romantique de Feuerbach d'une vérité en tant que non séparée, mais j'affirme que le Réel lui-même ne contient pas de telles séparations. Ces séparations, on peut les comprendre comme des vérités idéologiquement et historiquement construites dont on se sert pour médier notre expérience du Réel. Quoi qu'il en soit, plus on s'approche du Réel, moins ces vérités toutes faites nous aident à le vivre ou à en faire l'expérience. Si l'on est suffisamment « à l'intérieur », c'est qu'on a été capable de mettre de côté nos préjugés, nos prescriptions et nos idéologies.

« Réel », ici, doit se comprendre sans détour comme ce qui arrive « réellement » tout simplement parce que c'est en train d'arriver ici et maintenant. Il est lié à l'idée que l'on peut ressentir une douleur réelle et se comporter conformément à la réalité de cette douleur : en effet, c'est là une caractéristique intéressante du jeu des enfants, lorsqu'ils connaissent la douleur, ils l'expriment. Ce qui ne veut pas dire que le « réel » dans son sens adjectivé commun ne renferme pas un lien fort, quoique complexe, avec le réel comme nom, qu'il s'agisse de celui de Laruelle ou de Lacan. Seule la production de concepts nouveaux et radicaux dans une langue indifférente aux structures dominantes pourra nous aider à comprendre les singularités de l'atmosphère dense que nous avons engendrée.

L'ETRANGER

L'Étranger (ou l'identité du réel) est non-réfléchi, vécu, expérimenté, consommé tout en restant en soi sans avoir besoin de s'aliéner par le biais de la représentation.

. – François Laruelle

Jusqu'où peut-on détourner une situation de laquelle on fait partie ?

Lorsque l'improvisation est réussie, elle met tout le monde dans une situation d'étrangeté ; elle nous rend étrangers. Dans son non-marxisme, François Laruelle utilise le concept de l'Étranger pour décrire le concept plus radical et universel de prolétariat. L'Étranger est un sujet pensant radicalement immanent et performatif, non-représentationnel et non-normatif. C'est une force (de) pensée et c'est un hérétique au sens où il refuse l'autorité et la tradition. Comme le dit Ray Brassier :

L'Étranger : nom que l'on donne au Sujet de la pratique-de-la-théorie, modelé (« cloné ») à partir d'un matériau donné (philosophique, mais en l'occurrence sonique/musical/esthétique/culturel, etc.) déterminé par [le ?] réel en dernière instance (=Un, etc.), dont il effectue l'immanence. Le sujet-Étranger, c'est ce que l'on devient lorsqu'on pense-pratique-interprète dans l'immanence radicale.

Au nom de l'espace, je m'aventurerai à massacrer le système complexe de la non-philosophie de Laruelle. Laruelle tente d'explorer le Réel par le biais d'une immanence radicale sans ajouter les

niveau de réflexion ou de représentation à travers lesquels nous médions habituellement nos expériences. Pour comprendre le concept d'Étranger, il faut comprendre la « Détermination dernière » [Determination-in-the-Last-Instance — DLI]. L'expression fut inventée à l'origine par Marx et Engels au sein du matérialisme historique et développée par Althusser dans son analyse de l'infrastructure/superstructure (qui, en dernière instance, reste réciproquement co-constituée par ce qu'elle détermine). Pour Laruelle, la Détermination dernière est simultanément réelle, universelle, immanente, hétérogène et irréversible.

La Détermination dernière n'est pas simplement une causalité immanente, mais elle est elle-même immanence radicale. Une syntaxe sans synthèse excluant toute réciprocité, toute convertibilité, toute systématicité, toute finalité, tout formalisme, tout matérialisme et tout technologisme. Laruelle ne cherche pas à donner la preuve empirique de ses concepts, au lieu de cela, il s'en sert comme de pensées allant de soi en corrélation avec le Réel. La Détermination dernière n'échappe pas à elle-même, ni ne s'aliène elle-même. La Détermination dernière est la causalité de l'imprévisible (le non-définissable et le non-démontrable) émergence théorique et pragmatique — d'ailleurs, lorsqu'on interroge l'étymologie d' « improvisation », on découvre que sa racine latine improvisus signifie « imprévu ». C'est la pratique-de-la-théorie qui est l'événement en soi. La Détermination dernière invalide ou suspend l'autorité théorique comme toute revendication d'un savoir du Réel. Le Réel ne correspond à aucune doctrine ni à aucune discipline, même s'il peut être « cloné » en concept et même si à partir de là on peut s'interroger sur l'immanence du concept lui-même, en le prenant pour axiome plutôt qu'en s'en servant pour comprendre ou déterminer le Réel. On ne peut pas se plonger dans le Réel, mais on peut le cloner en concept et ensuite s'en approcher aussi près que possible en traitant performativement le concept, avec le minimum de réflexion possible.

À la suite de Laruelle, on pourrait prendre l'improvisation comme axiome, au sens où l'on ne peut jamais tellement déterminer si l'on est en train d'improviser ou non (compte tenu du nombre de questions que ça soulève sur le libre arbitre, la subjectivité et l'idéologie ; des questions qui sont, je pense, impossibles à résoudre de façon satisfaisante). L'adoption de cette approche axiomatique de l'improvisation comme domaine auquel on peut contribuer par ses idées, ses décisions et ses concepts pour se restreindre et se concentrer sur le lieu de l'improvisation, permet d'en mieux approcher un aspect en particulier. Pour l'improvisation, tout peut devenir outil et l'on en apprend beaucoup des féministes comme Judith Butler et Peggy Phelan sur la manière de tirer la notion de performativité de son usage conceptuel (comme dans l'œuvre de Laruelle) afin d'intensifier la rencontre avec ce concept selon lequel « le personnel est politique ».

Les concepts radicaux peuvent permettre une critique radicale depuis l'intérieur, sans respect des signifiants maîtres comme le Capital et l'hétéronormalisme.

Dans The End of Capitalism (As We Knew It) : A Feminist Critique of Political Economy, J.K. Gibson-Graham dit :

Le capitalisme est le phallus ou « signifiant maître » au sein d'un système de différenciations sociales. L'industrialisation capitaliste se fonde sur la distinction entre noyau (le monde développé) et périphérie (le soi-disant Tiers-Monde).

Si l'on appréhende le capitalisme comme le « signifiant maître », alors « le dernier Étranger » [Stranger-in-the-last-instance] est le sujet le plus singulier et le plus vulnérable et il n'a de représentation ni dans l'ordre hégémonique ni dans la classe ouvrière. L'Étranger est trop singulier et contextuel pour se résumer à d'autres concepts universalisés. L'Étranger est le sujet ultime impossible, celui qui respecte l'autorité du Vécu et de l'Expérience et non celle du Représenté.

IDIOMES & IDIOTS

NOTE : Première publication en accompagnement de l'enregistrement d'un concert à Niort, w.m.o/r 36 (Visby), en avril 2010.

11 Paragraphes sur un concert improvisé

par Ray Brassier, Jean-Luc Guionnet, Seijiro Murayama et Mattin

Improviser : emprunt (1642) à l'italien improvvisare, dérivé de improvviso « qui arrive de manière imprévue », lui-même emprunté au latin improvisus. Ce dernier est formé de im- (äj in-) et de provisus, participe passé de providere « prévoir », de pro- et videre (ävoir).[1]

0 – QUE S'EST-IL PASSE ?

On a fait quelque chose ensemble : un concert. On voudrait tenter de se l'expliquer : que s'est-il passé exactement ? Comment est-ce arrivé ? et pourquoi ?... On voudrait raconter le déroulement du processus, mais pas seulement ; on voudrait aussi récapituler toutes les discussions qui ont eu lieu avant et après (et jusqu'aujourd'hui), en expliquant les questions posées par le concert – des questions qui sont à la fois abstraitement théoriques et très concrètes. Notre espoir, c'est qu'en agissant ainsi, l'expérience du concert nous permettra de parvenir à une meilleure compréhension de la représentation de l'art dans l'art.

1 – AVANT LE CONCERT

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

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

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

Ce qui conduit d'emblée à un dilemme : trois d'entre nous sont des interprètes-improvisateurs expérimentés ; si l'autre ne tient pas à participer en tant que théoricien universitaire – pour réfléchir, commenter ou fournir d'une autre manière encore un accompagnement de deuxième ordre à l'interprétation – alors qu'est-ce qu'il va faire exactement ? Étant donné qu'il a abjuré tout recours au commentaire ou à la parole, il semble qu'il n'y ait d'autre option pour ce qui le concerne que de participer à l'interprétation aux côtés des autres. Mime et claquettes ayant été écartés, il devient compliqué d'éviter le recours à un instrument. Mais quel instrument ? Après quelque hésitation, le choix de la guitare électrique se présente pour des raisons purement pratiques : un pâle souvenir d'apprentissage de quelques rudiments de guitare à l'école, il y a longtemps de cela, et même si l'instrument n'a pas été retouché depuis, reste chez lui le sentiment d'avoir au moins une vague idée de la manière d'obtenir de la guitare qu'elle produise des sons. Aucun autre instrument ne semble offrir même un tel minimum de confiance.

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

2 – NE COMMENCEZ PAS A IMPROVISER, POUR L'AMOUR DU CIEL !

Nous envisageons l'improvisation comme un axiome, au sens où l'on ne peut jamais vraiment déterminer si l'on est en train d'improviser ou non (compte tenu du nombre de questions que ça soulève sur le libre arbitre, la subjectivité et l'idéologie ; questions que nous pensons impossibles à résoudre de manière satisfaisante). L'adoption de cette approche axiomatique de l'improvisation comme domaine auquel on peut contribuer par ses idées, ses décisions et ses concepts pour se restreindre et se concentrer sur le lieu de l'improvisation, permet d'en mieux approcher un aspect en particulier.

Lorsque nous disons improvisation, nous ne parlons pas seulement de la production de sons ou d'événements particuliers, mais également de la production d'espaces sociaux. Et nous l'invoquons à la fois comme terme stratégique et comme outil conceptuel. L'improvisation peut dès lors se référer à la fois à la création de musique expérimentale et, aussi bien, à une pratique quotidienne banale. Or, où qu'on l'applique, l'improvisation est censée provoquer quelque forme d'instabilité. Si elle fonctionne, ce qu'elle a d'indéfinissable doit échapper à toute solidification et à toute marchandisation – au moins pour un temps. Le but serait d'appliquer ces arguties élaborées à propos du monde à n'importe quel discours en train de s'articuler, de sorte qu'on le comprenne toujours une fois dans l'extériorité du monde – le mot « monde » n'étant d'ailleurs pas le plus approprié ici ; peut-être vaudrait-il mieux dire « ce que ça n' 'est" pas ».

Peut-on, dans un contexte artistique, avoir une relation non-représentationnelle à la réalité ? Auquel cas, on y parviendrait très certainement en tenant compte de toutes les particularités de la salle. Il faudrait essayer de tirer le meilleur parti possible de la salle et rompre avec les habitudes et comportements anciens pour en créer de nouveaux. En d'autres termes, on devrait s'évertuer à aller à l'encontre des processus de normalisation. Nous avons remarqué que l'improvisation est une pratique qui exige qu'on prenne en compte tout ce qui se passe dans une salle. Ce n'est pas simplement la création de quelque chose de nouveau dont on pourrait se servir ailleurs plus tard, mais une manière d'intensifier l'instant à travers la modification des relations

sociales. L'improvisation peut devenir une forme extrême de la contextualité [site-specificity] de même qu'une autocritique radicale, personnelle et immanente. De plus, puisqu'il n'y a nul besoin de défendre ou d'élaborer une position pour des situations futures, l'improvisation tend toujours vers l'autodestruction.

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

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

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

Quelle est la condition du dépassement de telles limitations ? Le refus de tomber dans une pratique qui reproduit les règles établies ou qui répète les manières stéréotypées de produire de la musique, y compris celles que l'on accepte comme faisant partie intégrante de ce que l'on est supposé faire pour être reconnu comme « musicien expérimental ». Prenons par exemple la règle qui régit la distance convenable entre le fait de jouer et le fait d'être dans le public (qui revient à la répartition des rôles passifs et actifs entre interprètes et membres du public). Dès lors qu'on joue ou qu'on s'engage à jouer lors d'un concert, cela signifie que l'on a quelque chose à proposer, à offrir. Mais si cette proposition consiste à *faire le public*, on risque alors de la transformer en une situation banale, normale. Alors que ce qu'on peut trouver de plus intéressant dans la situation du concert, c'est qu'elle offre la possibilité de créer un espace social différent : les gens qui se rendent au concert ont envie d'être affectés, d'être touchés ; ils ont envie de recevoir quelque chose — ou peut-être pas ? Auquel cas la décision de l'interprète de ne pas donner frustrerait le désir du public à *ne pas recevoir*… Bien que l'acceptation de ce rôle passif soit très problématique, elle offre aussi la possibilité pour l'interprète de faire quelque chose d' « extraordinaire » ; de créer une situation qui va à l'encontre de nos interactions sociales habituelles. Les concerts les plus intéressants que nous ayons vus ou auxquels nous ayons participé étaient ceux où cette position et ces rôles conventionnels, que l'interprète et le public héritent tous deux des règles de la situation de concert, s'entremêlaient ou se développaient pour devenir autre chose, ceci parce que le public avait accepté de jouer un rôle plus responsable et plus actif, au point qu'il en était venu à imaginer pouvoir faire n'importe quoi.

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

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

Nous apportons chacun nos propres outils dans la situation de concert : instruments, idées, durées, savoir-faire, connaissance… Croire que l'on peut rompre avec tout ça d'un coup d'un seul est pour le moins irréaliste. Auquel cas, que signifie « réagir les uns aux autres » ? Nous pensons que ça a à voir avec le fait de s'efforcer de ne pas le faire de manière trop évidente ; avec le fait de se forcer à tenter quelque chose qui n'a encore jamais été tenté ; quelque chose qui risque la fragilité, l'angoisse ou la tension susceptibles de nourrir les autres interprètes ; avec l'espoir que tous en deviendront ainsi d'autant plus attentifs. Le but serait de parvenir à un mode d'interaction qui permette à chaque interprète de s'approprier un sentiment de la durée qui lui soit personnel : le passage du temps se vit d'une manière toute particulière dans certains concerts ; il y avait quelque chose de cet ordre-là à Niort.

3 – PENDANT LE CONCERT

Juste avant le concert, au moment du réglage de la balance son, nous avons réalisé la nécessité de faire quelque chose de notre mode d'interaction, vu le caractère évident de notre association les uns avec les autres. On a donc conçu une structure destinée à contraindre notre interaction. Le concert allait durer 45 minutes. On a divisé ces 45 minutes en trois parties de 15 minutes chacune. Chacun d'entre nous pouvait décider de jouer dans une ou deux partie, mais jamais dans les trois. Nous nous sommes en revanche laissé la possibilité de ne jouer dans aucune des trois parties. Il y avait donc non seulement la possibilité d'un silence de 15 minutes intervenant pendant le concert, mais il y avait

aussi celle d'un silence de 45 minutes dans le cas où nous aurions par hasard décidé tous les quatre de ne jouer dans aucune des trois sections. Bien sûr, pour une raison ou une autre, nous avons enfreint ces règles, mais cette structure a quand même provoqué des manières assez inhabituelles d'interagir les uns avec les autres.

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

4 – VIOLENCE CLINIQUE

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

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

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

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

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

5 – onze façons de NE RIEN DIRE

1. De « ne rien avoir à dire » à « trouver quelque chose à dire » par déplacement de sa propre position au gré de ce mouvement.

2. Autour de la question du concert, la musique et la philosophie se sont rencontrées, sans savoir pourquoi. Quoi qu'il en soit, nous voulions y apporter quelque changement.

3. Nous avons échangé des idées sur « ce qu'est un concert » pour en trouver une pratique efficace, principalement en déterminant ce que nous préférions *ne pas* voir dans un concert.

4. Le cadre conventionnel du concert se voyait ainsi déplacé (ce qui était susceptible de créer des possibilités d'ouverture de la vision et de renouvellement de l'écoute). Néanmoins, nous ne savions pas quoi faire.

5. Entre parenthèses, nous avons joué une sorte de concert, un non-concert. Mais, cela dit, quelle est la relation entre A et non-A ?

6. La décision prise à travers la réflexion et dans la tension psychologique était notre source d'énergie. Ce projet remettait aussi en question notre identité de musiciens ou de philosophes. L'on est musicien seulement quand on a réussi à donner une présence, une vie à la musique. Il en va de même pour le philosophe. Soyons musicaux, philosophiques, etc. en même temps… (il faut entendre le « labeur » dans le mot « collaboration ». Ce qui implique généralement une collaboration dans laquelle chacun se trouve à sa place habituelle en tant que musicien, philosophe, etc., sans qu'il y ait subversion de l'identité ou tentative de glisser vers d'autres, vers X).

7. En mettant la philosophie et la musique entre parenthèses, en séparant nos professions de nous-mêmes, nous nous sommes simplement sentis humains en tant qu'ils ressentent, réagissent et réfléchissent : l'expérience de ne plus nous sentir « nous-mêmes » (ne nous sentons-nous pas trop enserrés et parfois même emprisonnés dans nos professions ?).

8. Le profond silence à l'intérieur de nous, rempli de l'immense énergie qui menace d'exploser quand on la bloque : cette zone innommable serait le fondement de notre expérience du langage. Voilà où nous nous trouvions.

9. Le public était ainsi invité à partager cette expérience et certains ont même donné l'impression de ressentir directement l'impact de la tension qui émanait de nous, oubliant leurs propres attentes par rapport au programme du concert.

10. Une fois le non-concert terminé, notre travail a repris et nous avons essayé de mettre cette indicible expérience en mots. Ce texte fait partie de cette tentative.

11. Oser faire, chaque fois, sans sombrer dans la routine, afin de renouveler, de stimuler et de *dynamiser* le quotidien.

6 - NON

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

Derek Bailey :
La principale différence, je pense, entre l'improvisation libre et [le reste de la musique], c'est que cette dernière est idiomatique alors que l'improvisation libre ne l'est pas. C'est un idiome qui lui donne forme contrairement à l'improvisation. Elle prend forme de la même manière qu'une langue vernaculaire ou un accent oral. L'improvisation libre prend quant à elle ses racines dans l'occasion plus que dans le lieu. Peut-être occupe-t-elle le lieu de l'idiome. Mais elle n'a pas le passé, les racines si vous voulez, de ces autres musiques. Ça force est ailleurs. Dans le jeu libre, il y a plein de styles — des styles de groupes et des styles individuels — mais ils ne se fondent pas en un idiome. Ils n'ont pas cette sorte de prise ou d'allégeance sociale ou régionale. Ils sont idiosyncrasiques.

On pourrait bien sûr interpréter la déclaration de Bailey comme une stratégie parmi d'autres pour affirmer une position individuelle dans le monde de la musique. Mais bien que ces stratégies soient généralement assez simples (voire stupides parfois), la stratégie non-idiomatique nous paraît très dynamique, pleine de questions et de problèmes intéressants — même si Derek Bailey n'est pas spécialement la meilleure application de sa propre idée (mais n'est-ce pas là le signe d'une bonne idée ? Lorsque l'idée ou la théorie que l'on se fait dépasse complètement toute pratique ou toute subjectivité ?).

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

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

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

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

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

Notre concert à Niort a opposé le désapprentissage à l'esthétisation de la technique de l'improvisation. Cette dernière provient de la tendance à extraire la dimension sonique ou auditive du concert de son enveloppe non-esthétique, comme par exemple le cadre social et le dispositif du concert, pour donner toute sa place au son conformément à l'esthétisme de la « pure » expérience de l'écoute. Cependant, l'improvisation libre risque de dégénérer en une esthétisation de la technique dans laquelle les compétences exhibées par le virtuose se voient fétichisées tout comme celles du virtuose idiomatique. On ne parviendra à la critique immanente de l'esthétisme ni en disloquant la musique dans l'idéologie ni en lui administrant une couche supplémentaire de conscience réflexive. C'est plutôt une question de nivellement de la hiérarchie entre pratique immanente et théorie transcendante à travers le réengagement de la théorie dans la pratique, mais ce de telle manière que s'aggrave la crise par laquelle la conception convulsive vient interrompre la sensation contente d'elle-même. Le but serait de parvenir à une critique qui ne repose plus sur la sécurité d'une distance mais une critique qui reste « à l'intérieur ». Il ne s'agirait donc plus vraiment d'une critique mais plutôt de la découverte d'un dehors *au travers d'*une intériorité.

7 - REPRESENTATION

Représenter : emprunté (v.1175) au latin repraesentare « faire apparaître, rendre présent devant les yeux, reproduire par la parole », « répéter », « rendre effectif », « payer sans délai ou comptant », puis « amener devant quelqu'un » (VIe s.), « livrer à la justice » (VIIIe s.) et « remplacer quelqu'un » (Ve s.). Le verbe latin est formé de re- à valeur intensive, et *praesentare* (→présenter). (…) [Le sens législatif est attesté à partir de 1283.
Représentation « image, ressemblance » (v.1370) ; sens législatif attesté pour la première fois en 1398.] [2]

Dans les années quatre-vingts, Claude Levi-Strauss, exprimant son opposition

vigoureuse à ce qui était alors l'art contemporain, s'exclamait : « Ils imaginent qu'ils peuvent peindre comme les oiseaux chantent ». Comme cela arrive souvent lorsque des penseurs critiquent l'art, la précision de leurs remarques désigne quelque chose de supposément négatif mais qui, d'un autre point de vue, peut aussi se révéler une dynamique accessoirement positive. On ne saurait rattacher la remarque de Levi-Strauss au non-idiomatique. Si je ne fais que savoir, je suis dans la « pure présence » (animalité) ; si je sais que je sais, je suis dans la représentation (double niveau/idiome). L'humain est censé être *sapiens-sapiens*, l'animal *qui sait qu'il sait* ; ce qui signifie que les êtres humains ne peuvent jamais sortir de la représentation ; en d'autres termes, cela signifie que « nous » ne serons jamais capables de peindre ou de chanter comme les oiseaux parce que nous demeurerons attachés à nos constructions et à nos origines culturelles. Mais ajouter un niveau aux deux premiers (je sais que je sais que je sais), en particulier si ce niveau se nomme *non-chose* (connaissance), peut passer pour une tentative de revenir artificiellement au premier niveau : le non-idiomatique serait alors le processus (long et subjectif) de l'élaboration d'un « oiseau artificiel ».

La séquence serait la suivante :

1—premier niveau : chant d'oiseau

2—deuxième niveau : accent vernaculaire

3—troisième niveau : ou bien le super-idiomatique (qui joue avec la multiplicité des idiomes) ; ou bien le non-idiomatique : qui prend la musique « en-Une » (= niveau *aproblématique*)

On peut envisager la représentation comme un gâteau d'un millier de niveaux (un *mille-feuille**) [les mots en italique suivis d'un astérisque sont en français dans le texte original], chaque niveau se réalimentant lui-même et alimentant plus ou moins les autres (en fonction de la puissance du filtre entre la sortie d'un niveau et l'entrée de tous les autres). Pour être en mesure de se situer soi-même relativement à un idiome il faut prendre position parmi les milliers de niveaux du gâteau ; traiter le problème, c'est intervenir sur le gâteau en l'assujettissant malgré lui à une modification irréversible : ici, l'interaction avec l'objet est particulièrement dynamique (au point de requérir des mesures de sécurité) — que l'on y perde ou non son accent (mais qu'est-ce que l'absence d'accent de toute façon ?).

Le NON est un niveau ajouté au millier d'autres, mais un niveau transmis du point de vue d'une vision pratique « en-Un » : elle est la mille et unième. Il s'agit d'un nouveau niveau, c'est-à-dire fonction d'une connaissance inconnue : une immanence pratique comme addition qui est en même temps soustraction ; un plus qui est aussi un moins. Tant qu'on pensera que savoir implique toujours déjà une puissance de connaître et que la connaissance est une régression dans ces puissances censée nous ramener à un simple connaître, sans savoir qu'on sait — alors on continuera d'insister sur le fait qu'il n'est pas possible de simplement savoir (=connaître) — c'est pourtant précisément à cette condition que l'on accède par l'intermédiaire du NON…

La question est de savoir si la représentation est un aplatissement par le bas ou un nivellement par le haut ; autant dire, une élévation… La « réalité » de l'influence dans un contexte d'improvisation réside dans l'accès à un niveau de représentation en *moins* (c'est la réalité de la synchronicité). Des choses arrivent et sont aussi peu représentées que possible.

Pourquoi donc ne pas considérer la rumeur alentour, à l'intérieur ou à l'extérieur de l'œuvre comme faisant partie intégrante de sa matière ? Qu'entendons-nous par rumeur ? Le flux/afflux/influx de données et de signes générés par la forme de l'œuvre ; dans la mesure où cette dernière est elle-même un point particulier à l'intérieur d'un gigantesque flux de données et de signes. La rumeur est l'affirmation qu'une pièce artistique ne peut résister aux flux qu'elle génère et dont elle est faite. Le problème serait dès lors d'infléchir un flux vers un autre de telle manière qu'il empêche la pièce de leur devenir perméable : Perméabilité=OUI ; œuvre=NON. Ce qui ne signifie pas qu'une œuvre devrait être plus conceptuelle que matérielle : elle pourrait encore être n'importe quoi et même plus (ou moins) que n'importe quoi… Bien entendu, ce que nous appelons « rumeur » pourrait s'appeler différemment étant donné que la proximité sémantique de ce mot avec celui de « commérage » est susceptible de provoquer un malentendu. Mais nous pensons que cette proximité a ou peut avoir son importance : prenez l'histoire de l'art ou encore les débats et commentaires qui accompagnent un événement artistique, y compris lorsqu'ils sont promulgués par le soi-disant artiste lui-même. Pour autant, en suivant cette logique, toute œuvre d'art serait un moyen de dire NON à la rumeur, tout en sachant que la rumeur se nourrit des NON de ce genre. Ce qui voudrait dire que forme et processus musicaux ont quelque chose à voir avec ceux de la rumeur qui entoure la musique — même si la rumeur est toujours une manière de résistance. Lorsqu'il s'agit de musique écrite, on interprète souvent l'influence (entre autres facteurs) comme ce qui vient à résonner comme quelque chose d'autonome.

Dire que l'improvisation a toujours au moins un niveau de représentation en moins revient à dire qu'elle est un déploiement de l'influence dans le réel — et c'est là que réside l'immanence de la musique, plus que dans l'immanence de l'interprétation ou du contexte de ou dans la musique. Et dire que l'influence se produit « en réalité » signifie simplement qu'on ne se la représente pas comme influence. « Réel », ici, doit se comprendre sans détour comme ce qui arrive « réellement » tout simplement parce que c'est en train d'arriver ici et maintenant. Il est lié à l'idée que l'on peut ressentir une douleur réelle et se comporter conformément à la réalité de cette douleur : en effet, c'est là une caractéristique intéressante du jeu des enfants. Ce qui ne veut pas dire que le « réel » dans son sens adjectivé commun ne renferme pas un lien fort, quoique complexe, avec le réel comme nom, qu'il s'agisse de celui de Laruelle ou de Lacan.

La critique en art, ou la critique de l'art, consiste invariablement à superposer deux niveaux. On pourrait la décrire de la façon suivante : elle transforme tout en théâtre de sa propre représentation, y compris dans ces situations où tout est déjà théâtre. Autrement dit, la désignation de la représentation est toujours déjà accomplie et, oui, elle est toujours oubliée. Désigner la représentation, c'est encadrer le cadre : geste doublement redondant. Au bout du compte, la distance critique finit par tout convertir en fourrage pour l'analyse sociologique et en objet des sciences humaines (ces dernières se réduisant à une grotesque caricature de ce qu'il y a de plus caractéristique dans la posture scientifique). Être averti du fait qu'on représente l'art qu'on est censé produire n'est autre que le moteur qui fait avancer tout processus historique en art.

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

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

7 – TOUTE MUSIQUE EST IDIOMATIQUE

La proposition « Toute musique est idiomatique » est l'affirmation d'un point de vue plus qu'une affirmation sur la musique elle-même. Elle en dit long sur celui qui le dit mais ne dit quasiment rien de la musique elle-même. À l'inverse, la proposition « La musique est susceptible de tendre vers le non-idiomatique » en dit long sur ce que peut être la dynamique interne de la musique. Croire, en

dépit de tous nos efforts, que quelle que soit la musique produite, elle sera toujours idiomatique, c'est assumer un point de vue du dessus, une perspective aérienne ou une sorte de cartographie générale de toutes les musiques existantes et possibles. C'est considérer que son jeu ou sa composition, son interprétation se déploient conformément à cette carte, comme en faisant immédiatement partie intégrante — qu'on joue avec et sur cette carte. Se fondre dans l'idée d'une musique non-idiomatique ne signifie pas que l'on n'a pas cette carte ; ça signifie simplement que notre moi ne se situe au même endroit ni dans notre activité intellectuelle ni dans notre pratique artistique.

À un autre niveau, cela peut aussi signifier que ce que l'on considère comme un idiome n'est qu'un ensemble d'influences, d'imitations ou de principes à partir desquels il est possible d'engendrer toute proposition musicale. C'est là un point de vue par trop historique, et au sens le plus appauvri du terme « historique ». L'être humain semble être en effet un grand imitateur parmi les animaux que nous connaissons. Mais poursuivre en déclarant que « toute musique est néanmoins idiomatique », c'est faire signe vers cette faculté d'imitation. En revanche, dire que « la musique est susceptible de tendre vers le non-idiomatique » ne revient pas à affirmer que l'on peut, en tant que musicien, opérer en dehors de toute imitation ou toute influence ; c'est simplement indiquer que la musique est susceptible de se produire indépendamment de toute mise en œuvre de ces relations ; ou que la musique elle-même constitue un véhicule puissant grâce auquel on peut parvenir à un point de vue critique sur ce qu'on pourrait appeler la prison de l'imitation autoréférentielle. Contrairement à tout le reste, l'élan vers le non-idiomatique évite à l'improvisation de déboucher sur une série de *private jokes* et sur la citation de références musicales que seuls quelques privilégiés sont capables d'apprécier à leur juste valeur.

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

Derek Bailey :

L'improvisation libre est différente de la musique qui contient de l'improvisation. Lorsque j'ai composé le livre *Improvisation,* j'ai trouvé utile de considérer ces choses en des termes qui avaient été développés dans le cadre de l'étude du langage. La principale différence, je pense, entre l'improvisation libre et la musique que vous avez citée, c'est que cette dernière est idiomatique contrairement à l'improvisation libre. Elle prend forme de la même manière qu'une langue vernaculaire ou un accent oral. L'improvisation libre prend quant à elle ses racines dans l'occasion plus que dans le lieu. Peut-être occupe-t-elle le lieu de l'idiome. Mais elle n'a pas le passé, les racines si vous voulez, de ces autres musiques. Ça force est ailleurs. Dans le jeu libre, il y a plein de styles — des styles de groupes et des styles individuels — mais ils ne se fondent pas en un idiome. Ils n'ont pas cette sorte de prise ou d'allégeance sociale ou régionale. Ils sont idiosyncrasiques. En fait, on peut voir l'improvisation libre comme la somme d'une variété apparemment infinie de joueurs et de groupes idiosyncrasiques. Et en fait il y en a tellement qu'il est plus simple de penser l'ensemble comme non-idiomatique.

Question : Comment quelqu'un peut-il croire que son expression n'a aucun accent ? Même l'accent non-idiomatique est idiomatique ! Mais c'est le fait de tendre vers cela (ou le *vis-à-vis**) qui constitue une énergie si singulière et qui fournit une puissante source pour la musique, comme par exemple dans la plupart des cas où l'on empêche quelqu'un de jouer sur ou avec les genres musicaux comme formes établies, à travers l'affirmation de l'incorporation totale de l'expérience musicale dans l'intériorité de chaque musicien. Qu'est-ce que la culture ? Quelque chose comme un noyau de savoir très résistant dont on ne parvient pas à se débarrasser et avec lequel il faut faire au jour le jour (sans même qu'on ne sache rien de ce savoir). Mais la musique n'est jamais complètement idiomatique non plus : le jeu non-idiomatique est un jeu qui ne chercherait pas à représenter ce que l'on croit que la musique doit être ou la manière dont elle doit fonctionner. De ce point de vue, l'idiome lui-même est radicalement a-subjectif. Il devient subjectif en se faisant représentation d'un idiome particulier : c'est la musique comme idiotie… C'est la question de l'insertion de l'idiotie du réel (Clément Rosset) dans l'être humain : on ne choisit pas d'avoir l'accent qu'on a, mais on peut travailler avec ou contre lui. Un non-idiome est une manière ingénieuse de tenir la musique à l'écart des métaphores linguistiques et d'insister sur le fait que « Non, la musique n'est pas un langage ». On ne remarque jamais l'accent qu'on a dans sa propre langue.

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

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

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

D'une certaine manière, le non-idiomatique implique à la fois qu'on puisse être dénué de tout accent et qu'on puisse avoir un tel accent que personne ne sache d'où il vient. De ce point de vue, la musique non-idiomatique est une manière de faire de la musique populaire telle qu'elle devrait exister ; ce qui signifie qu'elle n'est pas la musique populaire. Il y a un « comme si » dans cette histoire, mais qui n'est pas celui de la représentation : « Je joue ce que je joue, où et quand je le joue, sachant ce que je sais, *comme si* j'étais un véritable musicien populaire (c'est-à-dire folklorique, ce qui ne revient pas forcément à « populaire »). » Ainsi, le non-idiome suppose un « *comme si* » proche de celui dont se servent les scientifiques dans leur propre travail : « Tout se passe comme si… ». Il est étrange de constater que populaire signifie « très connu » à la place de « folklorique » (la rumeur, encore elle). Or, la seule manière de produire quelque chose qui relève d'une « musique populaire », c'est d'être un musicien non-idiomatique. Le Non-idiomatique = la popularité contre le populaire (l'idiome contre la gloire). Pourtant, le fait que les musiciens d'improvisation

puissent soi-disant jouer avec n'importe quel musicien dans n'importe quel contexte ne signifie-t-il pas que leur non-idiome n'est en réalité qu'un « super-idiome » qui inclut tous les autres ? Non : en ajoutant un niveau qui est un « niveau moins », le NON écarte l'idée de tout super-idiome. L'Un immanent indexé par le NON de Laruelle est précisément un Pas-tout. Finalement, être un musicien non-idiomatique c'est en réalité être un musicien idiomatique contemporain.

8 – POLITIQUE DE LA DISTANCIATION

Pourquoi la société a-t-elle besoin de libres improvisateurs ? Nous sommes de petits *entrepreneurs* ; très doués pour nous gérer nous-mêmes et nous comporter comme nos petits patrons et ouvriers, producteurs et consommateurs. D'une certaine façon, le contexte de la musique improvisée est comme un petit laboratoire de préfiguration des développements futurs du capitalisme, vu que la fonction d'improvisateur requiert plusieurs des caractéristiques prisées par son économie : motivation personnelle ; force de caractère ; hyper flexibilité et adaptabilité ; capacité à s'adapter rapidement à diverses circonstances ; capacité à se produire devant un public (pour les clients) ; autopromotion permanente (« Regardez mes qualités individuelles, ma façon tellement spéciale de jouer de mes instruments : vous ne trouverez nulle part ailleurs ce que je vous propose »).

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

Que l'on considère l'infra-texte politique implicite dans le dispositif du concert en relation à la machinerie théâtrale de la représentation. Le *Verfremdungseffekt* de Bertolt Brecht (improprement traduit par « effet de distanciation ») tente d'éliminer le quatrième mur du théâtre en distanciant et en interrompant l'illusion qui sépare le public de la scène et des acteurs, afin de rendre manifeste la condition « passive » et « aliénée » du public. Ce qui est censé conduire le public à comprendre à son tour combien une telle situation est artificielle. Dans l'improvisation, l'effet de distanciation est double, car la situation de l'interprète est elle-même perturbée. Puisque l'interprète et le public aussi bien se retrouvent dans une situation qu'ils n'ont pas pu anticiper, la séparation entre eux n'est plus si évidente.

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

Le but dans le fait de provoquer une atmosphère dense pendant l'improvisation, c'est de montrer ce qu'il y a de conservatisme dans la construction de la situation (une situation qui implique un public, l'interprétation, le directeur, l'organisateur) et donner l'envie d'un nouvel ensemble de conditions. Il n'y a pas de prescriptions dans l'improvisation. Le but est de créer une situation sans précédent ; qui soit étrange pour tout le monde ; sans programme didactique ou préfabriqué. Dans son *texte Le spectateur émancipé*, Jacques Rancière se sert de l'exemple de Joseph Jacottot, un professeur de français du 19ème siècle qui avait entrepris d'apprendre à ses étudiants ce que lui-même ignorait. Ce faisant, Jacottot prenait comme point de départ l'égalité devant l'intelligence, remettant en cause toute prétention à la maîtrise épistémique. D'après Rancière, Jacottot en « appelait à l'émancipation intellectuelle contre l'idée standard d'instruction du peuple ». Jouer l'autorité du savoir (comme la critique de Debord ou la didactique de Brecht), c'est reproduire la logique de la maîtrise, y compris lorsqu'on vise sa déconstruction.

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

9 – ETRANGER ET IDIOT

Si l'on devient (ou si l'on vient à être) un musicien non-idiomatique par la conscience de ce que les idiomes sont représentations d'idiomes, alors devenir un musicien non-idiomatique c'est devenir un (super) étranger (au sens où le sujet de Whitehead est un « su[per]jet »).

Si l'on devient (ou si l'on vient à être) un musicien non-idiomatique en poussant son propre accent à l'extrême, alors devenir un musicien non-idiomatique c'est devenir un (super) idiot (au sens où le sujet de Whitehead est un « su[per]jet »).

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

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

Le « super-étranger » = l' « étranger solaire » au sens où cet étranger met en lumière les idiomes (soleil).

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

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

10 – LANGAGE TEXTUEL, NON-LANGAGE

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

Le vocal nous paraît posséder une dynamique tournée vers le langage, alors que la musique instrumentale, de par ses origines, relève du non-langage.

Nous parlons maintenant du concert et les conversations que nous avons eues avant qu'il ait lieu n'ont pas été sans le conditionner.

Ce qui nous intéresse par dessus tout, c'est de réunir le langage et la musique au lieu de les séparer.

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

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

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

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

V. Les deux structures de l'activité linguistique humaine sont :
Le supra : langage
L'infra : non-langage

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

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

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

IX. La génération d'après, la génération contemporaine, comme tendance opposée : l'épuisement musical et l'ennui qui est ressorti petit à petit de la première génération, à cause de l'évolution de nos oreilles, ont créé une force de motivation pour un changement radical.
Aujourd'hui, à la place de la vitesse, la lenteur.
à la place du changement, la quête de profondeur.
La question de l'écoute est davantage focalisée que celle des jeux musicaux ; ou peut-être l'une est-elle déterminée par l'autre : retour [feedback].
Une attention particulière portée à l'aspect non-linguistique, différemment de la génération précédente : le silence.
Des stratégies subtiles et variées sont indispensables pour pouvoir apprivoiser le langage et le non-langage tout en les arrachant à leur fascination : c'est une question d'équilibre délicat : ni trop près ni trop loin.
Il faut attendre l'arrivée d'un son en se jetant dans le son ou le silence, en entendant l'interminable et l'incessant. Il n'y a plus d'auteur.

Pour cette génération, le non-idiomatique pourrait prendre un nouveau sens : la musique non-idiomatique libère l'écoute de l'auditeur parce qu'elle ne l'oblige pas à acquérir un idiome ou une syntaxe musicale pour être comprise.
La musique non-idiomatique s'adresse à l'écoute individuelle plus qu'à l'écoute collective enracinée dans les notions de catégories et d'idiomes.

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

1 www.etymonline.com/index.php?search=improvisation
2 www.etymonline.com/index.php?search=representation

BIOGRAPHICAL NOTES

" " [sic] Tim Goldie
" " [sic] Tim Goldie is one of the most original noise musician/performers on the European scene. His double album *ABJECTOR [sic]* is a violent and considered examination of the fragmentation of language, the de-composition of instrumental research and the painful suffering that accompanies it. Valerio Tricoli, Netmage Festival, Italy 2009

addlimb
Collective addlimb was formed by a small group of people based in Belgrade, Serbia, with a shared interest in experimental music, and, in particular, contemporary improvisation. Amidst the global atmosphere of rejection and suppression of what we believe to be democratic and genuinely critical qualities of this music, it is intended to try and open the door towards its theoretical grasping, extending the scope of its practice, and its promotion, primarily on the local scale.

Anthony Iles
Anthony is a writer, pamphleteer and editor. He is a contributing editor with *Mute* magazine. He and I co-edited the book, *Noise & Capitalism*, published in September 2009 by Arteleku-Audiolab. www.saladofpearls.blogsome.com/ and www.metamute.org

Marcia Bassett
Artist and musician based in Brooklyn. She was involved in bands such as Double Leopards and Hototogisu (with Matthew Bower). Since 2003 she has recorded solo as Zaïmph. I put out her record *Emblem* on w.m.o/r. www.zaimph.org/

Billy Bao
'When I came from Lagos (Nigeria) to San Francisco (Bilbao) life was tough here or there. I did not mind, I had a purpose in my life: to fight the system that fucks up everyday of our life. Back in my home town, I was an unknown songwriter but, as soon as I arrived to the streets of Bilbao, I discovered Punk Rock. It had energy and attitude and was exactly what I needed. Next thing was to get a band. I found out the most primitive drummer in Bilbao, Alberto Lopez (ex-La Secta, ex-Yogur, ex-Atom-Rhumba), and the noisiest guitarists around, Mattin and Xabier Erkizia. The band was formed under my name, it could not have been any other way. These songs go beyond what rock and roll is and what it could be, in fact they are the degeneration of Rock & Roll against the regeneration of Bilbao.' Billy Bao, Bilbao Dec 2004

Loïc Blairon
Loïc used to play double bass in improvisation contexts. Now his interest is turning towards theory and language and his practice is moving closer to performance and art. I released his first solo record on w.m.o/r. www.loicblairon.fr/

Ray Brassier
Is a member of the Philosophy faculty at the American University of Beirut, Lebanon. He is the author of *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction* and the translator of Alain Badiou's *Saint Paul: The Foundation of Universalism* and *Theoretical Writings*, and Quentin Meillassoux's *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*.

Lucio Capece
An Argentinan saxophonist living in Berlin. We played together since 2005 as NMM www.luciocapece.blogspot.com/

Diego Chamy
An Argentinian artist living in Berlin. He used to play percussion but now is working within more performative territories. www.diegochamy.blogspot.com/

Deflag Haemorrhage/Haien Kontra
A group I play in with " " [sic] Tim Goldie. It was formed at the end of 2001 in Hackney. The beginning of Abject Music. Our complete discography (*Luxury* & *Humiliated*) are released by Tochnit Aleph. www.mattin.org/DHHK.html

Drunkdriver
Arsecore band from Brooklyn consisting of: Michael Berdan (voice), Kristy Greene (guitar), Jeremy Villalobos (drums). One of the most ferocious bands that I have ever seen, perhaps too much to survive for a long time. The project came to an abject end last spring over internet rumours. Drunkdriver share the same label with Billy Bao (Parts Unknown) and like Twin Stumps they were part of a great noise rock scene that emerged in recent years in New York City.

Janine Eisenaecher
Janine (1983) is a conceptual performance artist, freelance researcher and curator, based in Berlin/Germany. She works solo and in various constellations, mostly on the topics of identity, work, gender-specific questions, (post-)colonialism and economic structures in artistic work itself. Eisenaecher is a founder member of (e)at_work and of Emanuelle (Berlin n@work), and she works as co-curator/-organiser for Performer Stammtisch and as tutor of the art association Flutgraben e.V., in both with the focus on speaking and writing about performance art (practice). Eisenaecher studied Theatre, Comparative Literature and Philosophy at Freie Universität, Berlin.

Barry Esson
Along with Bryony McIntyre, Barry runs Arika, which produces some of the most cutting edge festivals in terms of experimental music and films such as Instal in Glasgow and Kill Your Timid Notion in Dundee (soon it will move to Edinburgh). www.arika.org.uk/

Xabier Erkizia
Musician, artist and curator very important in promoting experimental music and sound art in the Basque Country. He runs Audiolab in Arteleku (which published the book, *Noise & Capitalism*). He also directs the experimental music festival Ertz in Bera, which was the first festival that I ever played in 2001, and is also where Emma Hedditch, Anthony Iles, Howard Slater and myself performed together for the first time in 2009. He also plays in Billy Bao.
www.arteleku.net/audiolab/

Esther Ferrer
Esther (born in Donostia/San Sebastián, Basque Country in 1937) is a Spanish interdisciplinary artist and performance art teacher. In 1966, Esther Ferrer joined Walter Marchetti and Juan Hidalgo in the Spanish art performance and contemporary music group Zaj, famous for its radical and conceptual performances. Their pieces were presented in Spanish concert halls (originally devoted to the production of classical music) despite the difficulties of carrying out such experimental practices during Franco's fascistic regime.

Ludwig Fisher
The bastard child of G.W.F. Hegel.
www.ludwigfischer.blogspot.com/

Margarida Garcia
Portuguese musician and artist based in Lisbon. She plays electric double bass and she often collaborates with Barry Weisblat and Marcia Bassett.
www.margaridagarcia.blogspot.com/

Jean-Luc Guionnet
Is a French electroacoustic music improviser and composer with a long running interest in philosophy. www.jeanlucguionnet.eu/

Josetxo Grieta
A noise rock band consisting of Josetxo Anitua, Iñigo Eguillor and myself. It was formed in Bilbao in 2006 and it ended up tragically in April 2008 when Anitua decided to end his life.
www.mattin.org/Josetxo_Grieta.html

Emma Hedditch
Artist and writer based in South London, who often works collaboratively with other artists and groups of individuals with an interest in process over products. Heavily influenced by politicised conceptual practice and feminism, her work often forms collectively produced films, fanzines as well as 'social situations' such as workshops, screenings and events.

Michel Henritzi
French writer and musician. He often writes for Revue & Corrigée. Member of the bands Dustbreeders and Howlin'Ghost Proletarians. He runs the label Élevage De Poussière (which released Junko's *Sleeping Beauty*) and A Bruit Secret releasing a lot of minimal Japanese improvisation. I published his infamous record 'Keith Rowe Serves Imperialism' on w.m.o/r.
www.michelhenritzi.canalblog.com/

Junko
Legendary screamer of the Japanese group Hijokaidan (the English translation would be something like emergency stairs). Hijokaidan described themselves as 'Kings of Noise'. Her solo record *Sleeping Beauty* is probably the most horrific and beautiful record ever made.

Alessandro Keegan
Alessandro is a musician, artist and writer living in Queens. He was part of the noise rock band Twin Stumps.
www.akeeganart.blogspot.com/

Alexander Locascio
Formerly active in the U.S. labour movement, now living in Berlin. Recently completed a translation of Michael Heinrich's *Critique of Political Economy*, and now working on a translation of the same author's *How To Read Marx's Capital*.

Radu Malfatti
Trombonist based in Vienna. He used to play free jazz but since the '90s he has focused upon ultra minimal composition and improvisation (what some people might call reductionism). He is part of Wandelweiser group of composers and he runs b-boim records:
www.timescraper.de/b-boim.html

Seijiro Murayama
Percussionist with a deep interest in improvisation and philosophy. He was the first drummer of Keiji Haino's band Fushitsusha. He often collaborates as a duo with Jean-Luc Guionnet and he has also collaborated with the French philosopher Jean-Luc Nancy.
www.seijiro.murayama.name/

Loty Negarti (Aitor Izagirre)
Uneducated passenger. Improvisation, graffiti, writing, poetry… . Originally from Getxo (like me) but now living in Donostia/San Sebastián, Aitor is one of the most active agents in the Basque underground scene. His activities include running the zines Soliloquio and Pidgin (experimental and concrete poetry) and Hamaika, one of the best labels I have encountered in years. Aitor is completing his PhD in philosophy at the University of the Basque Country. www.gabone.info/

Eddie Prévost:
Percussionist, writer and founding member of the group AMM, Prévost has devoted his life to improvisation. Since 1999 he has been running an improvisation workshop in London every Friday. People like Tim Goldie, Anthony Guerra, Denis Dubotsev, Romuald Wadych, Seymour Wright and myself met there. He runs the label Matchless recordings
www.matchlessrecordings.com/

Roman Pishchalov & Andrij Orel
Writers and translators based in Kiev, Ukraine. They used to run the experimental music magazine Autsaider, www.autsaider.org/

Acapulco Rodriguez
Writer of the most fucked up rockers around and member of the legendary 15 year old band Chinese Restaurants.
I produced their first single 'River of Shit' released this year on SS Records (Sacramento). He also runs the label Azul Discográfica, www.azuldiscografica.com/

Bruce Russell
Bruce is a New Zealand experimental musician and writer. He is a founding member and guitarist of the noise rock trio The Dead C and the free noise combo A Handful of Dust (with Alastair Galbraith). He has released solo albums featuring guitar and tape manipulation. He established the Xpressway record label, which was active from 1985 until the early 1990s, releasing mostly

cassettes and a few records. Russell then founded the Corpus Hermeticum record label. Xpressway released only music by New Zealanders, usually song-based. Corpus Hermeticum releases, by contrast, may feature New Zealand or international artists, and they eschew song forms in favour of free-form, experimental, usually improvised sounds.

Matthieu Saladin
Matthieu is musician and researcher. His music-making takes the form of a conceptual approach to music. He is interested in the history of musical forms and the relationships between music and society. He has a PhD in Aesthetics (University of Paris 1 – Panthéon-Sorbonne): his research focuses on the aesthetics of experimental music. He is a lecturer in the history and aesthetics of musics (20th century) at University of Lille (FLSH), and co-editor of the academic journal *Volume!* (about popular musics).

Karin Schneider
Karin is a Brazilian artist and filmmaker living in New York. She was involved in running the Orchard Gallery on the Lower East Side (2005-2008).
www.karinschneider.com

Benedict Seymour
Ben is a writer, filmmaker and musician based in London. He was the Deputy Editor of *Mute* magazine and he is a member of groups Antifamiliy and Petit Mal (with Melanie Gilligan).

Julien Skrobek
Julien is a musician based in Paris working with a conceptual approach to improvisation. I released his record Le Palais Transparent in Free Software Series. He runs the label Appel Music, www.appelmusic.org/

Howard Slater
Howard is a London-based writer and researcher and editor of *Break/Flow*.
His texts have appeared in *Mute* magazine, *Datacide* and *Noisegate*. He is currently working on a book, *Anomie/Bonhomie: Notes Towards the 'Affective Classes'*, forthcoming from Mute.

Taumaturgia
Taumaturgia was conceived as a label devoted to improvised music and experimental practices. We are against copyright policies and the idea of intellectual property, thus we try to share and maintain freely the potencies of such activities as abstract forms. Taumaturgia is based on A Coruña since 2007.

Taku Unami
Taku is a musician based on Tokyo.
He plays objects and things which he finds to hand. He heads two main projects, the depressive easy listening project HOSE and chamber black metal Totas Causas de Malignitat. He runs the label hibari music, www.unami.hibarimusic.com/

Dan Warburton
English writer and musician based in Paris. He often contributes to *The Wire* and runs the online improvisation and experimental music zine, *Paris Transatlantic*, www.paristransatlantic.com/

MATTIN DISCOGRAPHY

- February 2001 Mattin, *Betzain,* CDr w.m.o/r 00 (London).
- March 2001 Mattin, *Tinnitus,* CDr w.m.o/r 01 (London).
- June 2001 Mattin/Prévost/Parlane, *Sakada,* CD w.m.o/r 02 (London).
- July 2001 Mattin, *Higu,* CDr w.m.o/r 03 (London).
- September 2001 Bi Rak (Mattin/Dennis Dubovtsev), *Betzain,* CDr w.m.o/r 04 (London).
- May 2002 Mattin/Rosy Parlane/Xabier Erkizia, *Mendietan,* CD w.m.o/r 05 (London).
- November 2002 Sakada, *Undistilled,* CD Matchless Records (Essex).
- March 2003 Mattin, *Gora,* CDr Twothousanand (London).
- April 2003 Mattin/Rosy Parlane, *Agur,* 3" CDr Absurd Records (Athens).
- April 2003 Belaska, *Vault,* CD w.m.o/r 06 (London).
- September 2003 *Sakada,* 3" CD Sound 323 (London).
- February 2004 Radu Malfatti/Mattin, *Whitenoise,* CD w.m.o/r 07 (Bilbao).
- April 2004 Taku Sugimoto, Yasuo Totsuka & Mattin, *Training Thoughts,* CD w.m.o/r 09 (Bilbao).
- May 2004 Margarida Garcia & Mattin, *For Permitted Consumption,* CDr L Limnomable (Ljublijana).
- May 2004 Mattin & Tim Barnes, *Live at Issue, NYC,* CDr Quakebasket (New York).
- May 2004 Radu Malfatti, Klaus Filip, Mattin, Dean Roberts, *Building Excess,* CD Grob Records (Cologne).
- May 2004 Sakada, *Never Give Up in the Margins of Logic,* 3" CD Antiopic (New York).
- August 2004 Sakada, *Bilbao Resiste, Resiste Bilbao,* CDr Fargone Records (New York).
- August 2004 Junko & Mattin, *Pinknoise,* CD w.m.o/r 13 (Bilbao).
- September 2004 Mattin, *Basque Rd,* CDr Document (Sydney).
- October 2004 Mattin / Dion Workman, *Via Vespucci,* CD Antifrost (Barcelona/Athens).
- October 2004 Mattin & Taku Unami, *shyrio no computer,* CD w.m.o/r/hibari (Bilbao/Tokyo).
- November 2004 Sakada, *Askatuta,* CDr The Rizhome Label (Adelaide).
- July 2005 Billy Bao, *Bilbo's Incinerator,* 7" w.m.o/r (Bilbao).
- July 2005 *NMM-No More Music at the service of capital,* (Lucio Capece & Mattin) CDr Why Not LTD (Kuala Lumpur) Rereleased by No Seso (Buenos Aires) in Aug 2006.
- September 2005 Deflag Haemorrhage / Haien Kontra, *Luxury,* CDr w.m.o/r (London).
- September 2005 Mattin, *Songbook,* CDr hibari (Tokyo).
- November 2005 Billy Bao, *R'nR Granulator,* CD w.m.o/r (London).
- December 2005 Dion Workman / Mattin, *S3,* CD Formed Records (San Francisco).
- January 2006 *Francis/Guerra/Stern/Mattin,* 7" cmr (Auckland).
- February 2006 Billy Bao, *Auxilio!,* CDr Herbal Live Series (Vienna).
- February 2006 Mattin, *Songbook vol.2,* CDr Ausaider Magazine (Kiev).
- February 2006 La Grieta, *Hermana Hostia,* CDr w.m.o/r (Bilbao).
- March 2006 Mattin & Cremaster, *Barcelona,* CDr Audiobot (Antwerp).
- May 2006 *Guionnet/Denzler/Unami/Mattin,* CDr Fargone Records (New York).
- May 2006 Mattin, *Songbook vol.3,* Black Petal CDr (Tokyo).
- May 2006 Radu Malfatti / Mattin, *Going Fragile,* CD Formed Records (San Francisco).
- June 2006 Josetxo Grieta. *Reminder of a Precious Life,* CDr Audiobot (Antwerp).
- June 2006 Kneale/Mattin, *con-v,* CDr (Madrid).
- August 2006 Axel Dörner & Mattin, *Berlin,* CD Absurd Records/1000+1 Tilt (Athens).
- September 2006 Lene Grenager, Harald Fetveit, Lasse Marhaug, Lucio Capece & Mattin, *cdr,*CDr The Seedy R! (Riccarton).
- September 2006 Mattin & Tim Barnes, *Achbal al Atlas,* CD Little Enjoyer (New York).
- October 2006 Mattin, *Songbook vol. 4,* CD Azul Discográfica (New York).
- October 2006 *Tony Conrad, Tim Barnes & Mattin,* CD Celebrate PSI Phenomenon (Lower Hutt).

- November 2006 NMM, *Universal Prostitution,* CD iDEAL, absurd, 8mm (Sweden, Italy, Greece).
- November 2006 Mattin, *Proletarian of Noise,* CD hibari (Tokyo).
- December 2006 Josetxo Grieta, *Euskal Semea,* CD w.m.o/r (Berlin).
- May 2007 Matthew Bower & Mattin, *A New Form of Beauty (1975),* CD Bottrop-Boy (Berlin).
- July 2007 Ryu Hankil, Jin Sangtae, Taku Unami, Mattin, *5 modules III,* CDr manual modules (Seul).
- October 2007 Claudio Rocchetti/Mattin, *Long Live Anti-Copyright, Death to Intellectual Property,* CDr Troglosound (Italy).
- October 2007 *Mattin split with Analoge Suicide, & GEN 26 [&]* 3" CDr (Ljublijana).
- October 2007 Mattin/Taku Unami, *Attention,* CD h.m.o/r (Tokyo/Berlin).
- November 2007 Billy Bao, *Fuck Separation,* EP S-S Records (Sacramento).
- December 2007 Mattin, *Broken Subject,* CDr Free Software Series (Berlin).
- February 2008 Billy Bao, *Dialectics of Shit,* LP Parts Unknown (New York).
- February 2008 Billy Bao, *Accumulation,* 7" Xerox Music (London).
- March 2008 Josetxo Grieta, *Sonrisas vendo, Donde nos llevan,* CDr Taumaturgia (A Coruna).
- June 2008 *Junko & Mattin,* LP Tochnit Aleph (Berlin).
- June 2008 Josetxo Grieta, *The Art of Disctraction,* LP Ozono Kids (Barcelona).
- August 2008 Junko, Michel Henritzi & Mattin, *JE T' AIME!,* CDr Absurd (Athens).
- January 2009 Josetxo Grieta, *Distancia #2387,* CDr Hamaika (Euskal Herria).
- January 2009 Josetxo Grieta, *Hitzak, Eginak, Animaliak, Pertsonak,* DVD Discos Crudos (Bilbao).
- May 2009 Billy Bao, *Sacrilege,* CD Afterburn (Melbourne).
- June 2009 Deflag Haemorrhage / Haien Kontra re-issue of *Luxury,* CD Tochnit Aleph (Berlin).
- June 2009 Deflag Haemorrhage / Haien Kontra, *Humiliated, CD* Tochnit Aleph (Berlin).
- June 2009 Consumer Electronics, *Crowd Pleaser,* LP Hand to Mouth (Berlin).
- July 2009 Billy Bao *May 08,* LP Parts Unknown (New York).
- July 2009 Billy Bao *I am going to kill all the rich man,* cassette drone errant (Philadelphia).
- August 2009 Alan Courtis, Bruce Russell, Eddie Prevost & Mattin, *The Sakada Sessions,* LP Azul Discográfica (New York).
- August 2009 Drunkdriver/Mattin, *List of Profound Insecurities,* 12" Badmaster/Suicide Tax Records (Philadelphia).
- October 2009 *Mattin & Malatesta,* cassette Ozono Kids (Barcelona).
- February 2010 Mattin & Taku Unami, *Distributing Vulnerability to the Affective Classes,* CDr Rumpsti Pumsti (Berlin).
- March 2010 Billy Bao, *Urban Disease,* LP PAN (Berlin).
- April 2010 La Grieta *decisión,* CDr Black Petal (Tokyo).
- May 2010 Ray Brassier, Jean-Luc Guionnet, Seijiro Murayama, Mattin, *Idioms and Idiots,* CD w.m.o/r (Visby).
- December 2010 Mattin, *Object of Thought,* LP Presto!? (Milan).
- May 2011 Mattin, *Exquisite Corpse*, (with Margarida Garcia, Keving Failure and Loy Fankbonner) LP w.m.o/r, Azul Discográfica, Ozono Kids (Stockholm, New York, Barcelona).

Audio files available at:
http,//www.mattin.org/discography.html

BIBLIOGRAPHY

Theodor Adorno, *Prisms,* Cambridge: MIT Press, 1990.

Giorgio Agamben, *The Coming Community,* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

Giorgio Agamben, *Means without End,* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

Giorgio Agamben, *The Man without Content,* California: Stanford University Press, 1999.

Giorgio Agamben, *Etat d'exception,* Paris: Seuil, 2002.

Peio Aguirre, 'Basque Report', available at www.artszin.net/basque_report.html

Hannah Arendt, *Between Past and Future: eight exercises in political thought,* New York: Penguin, 1968.

Jacques Attali, *Noise: The Political Economy of Music,* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

Alain Badiou, *Ethics: An essay on the understanding of evil,* New York: Verso, 2000.

Alain Badiou, *Saint Paul: The Foundation of Universalism,* (Trans.) Ray Brassier, Stanford: Stanford University Press, 2003.

Derek Bailey, *Improvisation: Its Nature & Practice In Music,* New York: Da Capo Press, 1993.

Etienne Balibar, *Spinoza and Politics,* London: Verso, 1998.

Walter Benjamin, *Understanding Brecht,* (Trans.) Anna Bostock, London: Verso, 1983.

Walter Benjamin, *One Way Street,* London: Verso, 2006.

Walter Benjamin, *Reflections,* (Trans.) Edmund Jephcott, New York: Schocken Books, 2007.

Levi Bryant, Nick Srnicek and Graham Harman (eds.), *The Speculative Turn,* Melbourne: re-press, 2010.

Werner Bonefeld (Ed.), *Revolutionary Writing: Common Sense Essays In Post-Political Essays.* New York: Autonomedia, 2003.

Ray Brassier, 'Axiomatic Heresy: The Non-Philosophy of Francois Laruelle', available at http://www.mdx.ac.uk/www/CRMEP/STAFF/brassier_axiomatic%20heresy.pdf

Ray Brassier, *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction,* Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2007.

Ray Brassier and Bram Ieven, 'Against Aesthetics of Noise', *nY* # 2, 2009, http://www.ny-web.be/transitzone/against-aesthetics-noise.html

Jon Bird and Michael Newman, *Rewriting Conceptual Art,* London: Reaktion Books, 1991.

John Cage, *Silence,* London: Calder Boyars, 1968.

John Cage, *A Year from Monday,* Middeltown: Wesleyan University Press, 1967.

Cornelius Cardew, *Treatise Handbook,* London: Hinrichsen Edition, 1971.

Cornelius Cardew, *Reader,* Essex: Copula Press, 2006.

Cornelius Cardew, *Stockhausen Serves Imperialism,* London: Latimer New Dimensions, 1974.

Guy Debord, *Society of the Spectacle,* Detroit: Black & Red, 1977.

Gilles Deleuze, *Spinoza: Practical Philosophy,* San Francisco: City Lights Books, 1988.

Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Kafka: Towards a Minor Literature,* Minnesota: University of Minnesota Press, 1986.

Katja Diefenbach, 'Living Labour, Form-Giving Fire', in Gal Kim (Ed.), *Post-Fordism and its Discontents,* Forthcoming, Berlin: B_books, b_books, Maastricht: JVE, Ljubljana: Peace Institut.

Frere Dupont, *Species Being and Other Stories,* San Francisco: Ardent Press, 2007.

Monsieur Dupont, *Nihilist Communism,* San Francisco: Ardent Press, 2009.

JK Gibson-Graham, *The End of Capitalism (As We Knew It): A Feminist Critique of Political Economy,* Oxford UK and Cambridge USA: Blackwell Publishers, 1996.

Henry Flynt, 'Against 'Participation': A Total Critique of Culture', 1994. In Philosophy, Henry A. Flynt Jr., http://www.henryflynt.org/aesthetics/totcritcult.html

Michel Foucault, 'Of Other Spaces', 1967. Available: http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html

Michel Foucault, 'Preface to The Order of Things'. Available: http://serendip.brynmawr.edu/sci_cult/evolit/s05/prefaceOrderFoucault.pdf

Shulamith Firestone, *The Dialectic of Sex,* Lowa City: The Women's Press, 1979.

Antonio Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks,* New York: International Publishers Co, 1971.

Charles Harrison and Paul Wood (Eds.), *Art in Theory 1900 – 2000 An Anthology of Changing Ideas,* London: Blackwell, 2007.

Michael Heinrich, *Critique of Political Economy: An Introduction to the three volumes of Marx's "Capital",* Trans. Alex Locascio, forthcoming.

Anthony Iles, 'The Production of History and the History of Production' in *Det Jyske Kunstakademi: Afgang 10,* Aarhus: DJK, 2010.

Anthony Iles & Mattin (Eds.), *Noise & Capitalism,* San Sebastian: Arteleku, 2009. Available: http://www.arteleku.net/audiolab/noise_capitalism.pdf

Douglas Kahn, *Noise Water Meat,* London: The MIT Press, 1999.

Dmytri Kleiner, 'Copyfarleft and Copyjustright' available at: http://www.metamute.org/en/Copyfarleft-and-Copyjustright

Ken Knabb (Ed.), *Situationist International Anthology: Revised and Expanded Edition,* Oakland CA: Bureau of Public Secrets, 2006.

Liz Kotz, *Words to Be Looked At,* Cambridge, Mass: Mit Press Ltd, 2007.

Seth Kim-Cohen, *In the Blink of an Ear: Towards a Non-Cochlear Sonic Art,* New York: Continuun International Publishing Group Inc. 2009.

Katerina Kolozova, 'The Project of Non-Marxism: Arguing for "Monstrously" Radical Concepts', 2007. Available: http://eserver.org/clogic/2007/Kolozova.pdf

François Laruelle, *Determination-in-the-last-Instance,* available: http://speculativeheresy.wordpress.com/2008/07/20/chapter-3-of-laruelles-introduction-to-non-marxism-determination-in-the-last-instance-dli/

Henri Lefebvre, *The Production of Space,* (Trans.) Donald Nicholson-Smith, London: Wiley-Blackwell. 1992.

Lawrence Liang, *Copyright, Cultural Production and Open Content Licensing,* http://pzwart.wdka.hro.nl/mdr/pubsfolder/liangessay/view

Karl Marx, *Capital.* vol. 1, Trans. Ben Fowkes, London: Penguin, 1990.

Karl Marx, *A Contribution to the Critique of Political Economy,* (Trans.) S.W. Ryazanskaya, Moscow: Progress Publishers, 1970.

Karl Marx, *Early Writings,* Translated by Gregor Benton Rodney Livingstone, Harmondsworth: Penguin Books, 1975.

Karl Marx, *Grundrisse,* (Trans.) Martin Nicolaus, Harmondsworth: Penguin Books, 1993.

Quentin Meillassoux, *After Finitude,* (Trans.) Ray Brassier, London: Continnuum, 2008.

Theorie Communiste, *The Present Moment,* Trans. Anon, http://libcom.org/library/present-moment-theorie-communiste (accessed April, 2011).

Thomas Metzinger, *Being No-One: The Self-Model Theory of Subjectivity,* Cambridge, MA: MIT Press, 2003.

Thomas Metzinger, *The Ego Tunnel: The Science of the Mind and the Myth of the Self,* New York: Basic Books, 2009

Antonio Negri, *The Savage Anomaly,* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

Peter Osbourne (editor). *Conceptual Art,* London and New York, Phaidon Press, 2002.

Paul Patton (Ed.), *Deleuze: A Critical Reader,* Oxford: Blackwall, 1997.

Peggy Phelan, *Unmarked: the politics of performance,* London: Routledge, 1993.

Platoniq, 'Copyfight or Copylight? Liberate or lead culture?', *Zehar* #57. Available: http://www.platoniq.net/press/Copylight.html

Vanessa Place and Robert Fitterman, *Notes on Conceptualisms,* Brooklyn: Ugly Duckling Press, 2009.

Edwin Prévost, *No Sound is Innocent,* Essex: Copula Press, 1995.

Edwin Prévost, *Minute Particulars,* Essex: Copula Press, 2004.

Edwin Prévost, 'Free as Air: On sampling' in *Mute* Vol.1 #23, March 2003.

Miller Puckette, *Theory and Techniques of Electronic Music,* San Diego: University of California Press, 2006. Available: http://crca.ucsd.edu/~msp/techniques/latest/book-html/

I.I. Rubin, *Essays on Marx's Theory of Value*. Trans. Milos Samardzija & Freddy Perlman, Delhi: Aakar Press, 2008

Bruce Russell, 'Free Noise Manifesto', available at: http://www.corpushermeticum.com

Bruce Russell, *Left-handed blows: writing on sound, 1993–2009,* Christchurch: Clouds Publisher, 2009.

Ron Sakolsky (Ed.), *Sounding off ! Music as Subversion/Resistance/Revolution,* New York: Autonomedia/Semiotext(e), 1995

James Saunders (Ed.), *The Ashgate Research Companion to Experimental Music,* Aldershot: *Ashgate*, 2009.

Howard Slater, Stammer Language: Some thoughts on improvisation prompted by Eddie Prévost, No Sound is Innocent', available: http://www.metamute.org/en/stammer_language

Valerie Solanas, *S.C.U.M. Manifesto,* available: http://www.womynkind.org/scum.htm

Baruch Spinoza, *Ethics and On the Correction of the Understanding,* London: J.M. Dent & Sons, 1956.

A. Sanchez Vazquez, *The Philosophy of Praxis,* London: Merlin Press, 1977.

The Invisible Committee, *Call,* available: http://zinelibrary.info/call

The Invisible Committee, *The Coming Insurrection,* available: http://libcom.org/library/coming-insurrection-invisible-committee

Paolo Virno, *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas,* Madrid: Traficantes de Sueños, 2003.

Paolo Virno, *The General Intellect,* available: http://www.generation-online.org/p/fpvirno10.htm

Ben Watson, 'Free Improvisation Actuality' in *Mute* Vol.1 #19, April 2001.

Joseba Zulaika, 'Postindustrial Bilbao: The reinvention of a new city' in *Basque Cultural Studies Program Newsletter,* no 57 April.1998.

Noise & Capitalism
L'exposition comme concert

Pour sa première exposition personnelle en France, l'artiste basque espagnol Mattin propose de prendre comme point de départ son livre « Noise & Capitalism » publié récemment et d'étendre son sujet d'investigation sur le bruit et l'improvisation au niveau social et politique. L'espace d'exposition du CAC Brétigny est organisé comme le lieu d'un concert improvisé d'une durée de deux mois accessible au public pendant les heures d'ouvertures du centre d'art.

Traité selon des degrés d'intensité différents, aucune ?uvre ou événement rythmant la durée de l'exposition ne restera statique, production et réception s'engageront de concert et seront soumis à une diffusion en temps réel dans l'espace et sur le site Internet du lieu.

En superposant les régimes de production et de réception de l'exposition et du concert, le potentiel et les différents usages du terme « noise » (bruit) seront explorés plutôt que simplement reconduits comme un genre musical.

Des interventions réalisées par différentes personnes prendront place selon différents niveaux de visibilité, certaines actions seront plus formalisées que d'autres. Elles pourront prendre la forme d'un fanzine improvisé et suivrent un programme de performances réglées selon un agenda ou bien se dérouler en continu pendant une semaine dans une invitation à improviser avec les conditions matérielles de l'exposition…

Historiquement, le bruit (noise) sous ses différentes formes a perturbé les codes établis, l'ordre, les discours, les habitudes et les désirs tant au niveau esthétique qu'au niveau moral. Le bruit a la capacité d'excéder une logique du cadrage en étant excessif, complexe, saturé ou difficile à décoder, il est trop chaotique pour être mesuré. Au premier abord, le bruit a le pouvoir de suspendre les valeurs du jugement comme le bien et le mal ou le vrai et le faux. En avoir une pensée en termes moral ou éthique est ridicule. Le bruit à l'aide de sa violence épidémique met en crise les divisions entre activité et passivité, connaissance et émotion.
En nous faisant prendre conscience de notre incapacité à le déchiffrer, le bruit peut exposer notre condition aliénée, remettre en question notre propre position subjective.

La pratique du bruit et de l'improvisation peut-elle de quelque façon que ce soit nous aider à mieux comprendre ou même à contrer le niveau de marchandisation que les modes de production capitalistes ont atteint ?
Peut-on utiliser le bruit comme une pratique qui va au-delà des relations instituées entre l'artiste et le public ?

Peut-on pousser l'autoréflexivité à un point de rétroaction positive?

CAC Brétigny
1er septembre-30 octobre 2010

Commissaire Pierre Bal-Blanc

"Filling the world" as César Vallejo said "with powerful weak"

I hope you're still alive

Comradely Greetings

Howard
22nd August 2010

CAC BRETIGNY