

**VOLUME!**

## **Volume !**

La revue des musiques populaires

**2 : 1 | 2003**

**Varia**

---

## **L'orchestre au XXI<sup>e</sup> siècle**

*The 21st-Century Orchestra*

**APO33**

---



### **Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/volume/2330>

DOI : 10.4000/volume.2330

ISSN : 1950-568X

### **Édition imprimée**

Date de publication : 15 mai 2003

Pagination : 43-67

ISBN : 1634-5495

ISSN : 1634-5495

### **Référence électronique**

APO33 , « L'orchestre au XXI<sup>e</sup> siècle », *Volume !* [En ligne], 2 : 1 | 2003, mis en ligne le 15 mai 2005, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/volume/2330> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.2330>

---

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

éditions seteun



**APO33**, « L'orchestre au XXIe siècle », *Volume ! La revue des musiques populaires*, n° 2(1), 2003, p. 69-90.

Éditions Mélanie Seteun

# L'orchestre au XXI<sup>e</sup> siècle

par

APO 33

**Résumé.** Un orchestre est, depuis la Renaissance, un ensemble d'instrumentistes réunis sous la direction d'un chef d'orchestre pour produire de la musique. L'ensemble orchestral fonctionne comme un instrument géant manipulé par le chef d'orchestre pour réaliser une pièce écrite par un compositeur. L'orchestre est donc un espace collectif qui hiérarchise les rapports entre individus, leur donnant une place et une fonction déterminée dans le processus de production collectif. Depuis le milieu du XX<sup>e</sup> siècle, une série de musiciens et de compositeurs expérimentateurs ont proposé de nouvelles formes orchestrales par l'introduction d'instrumentations et d'écritures reconfigurant les rapports entre les instrumentistes, le chef d'orchestre et le compositeur, allant parfois jusqu'à remettre en question la place et la fonction des éléments de cette chaîne de production.

Que deviennent ces expérimentations en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle ? Ces expérimentations interviennent en un temps historique de remise en question des formes d'organisation sociales et politiques qui structurent notre société. Dans quelles mesures est-ce que ces expérimentations orchestrales interrogent ces formes d'organisations collectives ? Est-ce que l'orchestre, si orchestre il y a encore, à travers les multiples formes qu'il prend en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, peut nous aider à repenser les notions de collectif et de collectivité ?

**Mots-clefs.** *Pratique artistique – Écriture – Espace – Dispositif de représentation – Technique – Collectif*

La question de l'orchestre est intervenue de manière étrange dans la pratique artistique d'APO33<sup>1</sup>. Elle semblait arriver d'elle-même, comme une évidence qui s'impose tout en paraissant totalement étrangère à notre mode de travail. La question de l'orchestre surgit alors que nous tentions de réinscrire notre pratique artistique dans une histoire qui la précède. Comme si l'histoire même, une certaine tradition musicale en particulier, que nous questionnions, nous questionnait à son tour : où en êtes-vous avec l'orchestre ?

L'orchestre au XXI<sup>e</sup> siècle s'est imposé à nous comme la dernière problématique à aborder dans le cadre des quatre rendez-vous des nouvelles musiques contemporaines organisés au cours de l'année 2002. Il venait au terme d'un parcours de réflexion et de découverte sur les pratiques artistiques sonores ou musiques expérimentales. Au fur et à mesure des rendez-vous et du développement de notre réflexion à travers l'écriture de livrets exposant au public notre perception de ces musiques et le sens que nous leur donnions, la question de l'inscription historique de ces pratiques nous est apparue déterminante. L'activité d'APO33 a, au départ, une inscription de type musical, mais la démarche expérimentale qui nous animait nous a petit à petit fait dériver vers d'autres terrains de travail et d'autres formes de pratiques du son, vers les territoires des pratiques plastiques. Cette dérive nous a conduit à nous interroger sur la filiation historique de ces pratiques, filiation dans l'histoire de la musique, filiation dans l'histoire des arts plastiques... difficile de véritablement définir d'où nous vient cet héritage, mais quelque chose nous apparut dans cet entrelacement d'histoires et de filiations : l'ouverture d'un champ d'exploration artistique dont nous ne connaissons pas encore les limites ou les frontières, un champ d'exploration qui remet en question les découpages et territoires qui délimitent et organisent le champ des pratiques artistiques entre elles, mais aussi dans leur rapport aux autres formes de pratiques, que ce soit les pratiques scientifiques ou les pratiques quotidiennes.

L'orchestre au XXI<sup>e</sup> siècle. Une tradition, une histoire, nous appelle, elle vient de la musique, longtemps considérée propriétaire du médium son dans le champ de l'art : où en êtes-vous avec l'orchestre aujourd'hui, en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle ?

Pourquoi cette question ? Pourquoi s'est-elle imposée à nous ? Peut-être parce qu'en son lieu se croisent une série de questionnements que la pratique sonore expérimentale ouvre à nouveau, mais de manière tout à fait différente. Pourquoi cette question donc, et pourquoi aujourd'hui ?

Depuis le milieu du XX<sup>e</sup> siècle, une série d'expérimentations musicales a amené les musiciens issus de la musique écrite traditionnelle à développer des formes de production sonore collectives qui rejouent de fond en comble la forme orchestre. Ces expérimentations se sont faites dans une rencontre avec la tradition du jazz qui ouvrit sur une pratique de l'improvisation totale ou dans une reformulation des modes d'écriture de la musique, notamment à travers l'écriture graphique. Aujourd'hui elles passent aussi par la réappropriation de dispositifs techniques informatiques.

Sur les lieux de l'orchestre, se rejouent aujourd'hui, à travers l'invention de nouveaux modes de production sonore collectifs, les questions de l'écriture, de la technique et du rapport à l'autre dans la production musicale.

Puisque cette question nous est posée depuis une certaine inscription dans la tradition de la musique occidentale, tentons de resituer et de proposer une analyse de cette tradition et des mouvements de rupture dont elle a été le lieu.

L'orchestre apparaît à la même époque que l'espace muséal<sup>2</sup> au début de l'âge classique. L'équivalent de l'*espace muséal* dans l'ordre de la musique est l'espace du *concert*. L'espace muséal ou le concert constituent des *dispositifs de représentation*<sup>3</sup> qui reconfigurent les formes de présentation des œuvres d'art dans l'espace et dans le temps et leur donnent une nouvelle place et fonction dans l'espace social. Alors que, au cours du Moyen-âge, les œuvres d'art participaient de la production de sens religieuse, elles vont petit à petit s'autonomiser de celle-ci. Ce processus d'autonomisation est rendu possible par la mise en place du dispositif de représentation de type muséal (salle d'exposition ou concert) qui présente un résultat (l'œuvre d'art) coupé de la pratique, c'est-à-dire de la *série des opérations spatiales* qui constituent le *geste de réappropriation symbolique*<sup>4</sup> d'un contexte social, politique, idéologique et symbolique ainsi transformé en *situation poétique*<sup>5</sup>.

La pratique de l'artiste n'est plus reconnue qu'à travers le résultat qu'il présente dans un espace muséal. L'*art*, se constituant comme champ autonome, comme domaine propre, se confond avec un *espace* en dehors duquel il n'existe pas socialement : l'espace d'exposition. La reconnaissance et le travail de l'artiste se calent sur ces limites. Le geste de réappropriation symbolique qui définit le geste artistique est plongé dans l'invisibilité, mais il se fait d'autant plus *sentir* dans le résultat produit sous la figure du « beau ». Le geste est oublié en tant que geste, la pratique artistique s'oublie comme pratique et ne se définit plus que par rapport à l'œuvre. Dans ce cadre, l'art

devient *objet* d'observation, d'analyse et de savoir<sup>6</sup>, un savoir dont le discours indique et impose à la pratique artistique ses frontières et limites. Ce savoir prend la forme de l'histoire de l'art<sup>7</sup> puis de l'esthétique (analyse qui se construit du point de vue de la réception des œuvres) ou de la poétique (qui traite des structures spécifiques des œuvres, c'est-à-dire des lois de leur production)<sup>8</sup>. Il opère sur une exclusion systématique de la *pratique*, c'est-à-dire sur l'absence d'une l'analyse de *l'inscription* de la production artistique dans des situations déterminées. C'est peut-être aussi à ce savoir sur l'art que répondent d'une certaine manière les ruptures de types avant-gardistes, dans lesquels les artistes, reprenant la parole face à des institutions savantes prétendant parler pour eux, affirment à travers la création, la mise en œuvre d'une *pratique* et non seulement d'une esthétique ainsi que le restitue une certaine lecture de l'histoire de l'art.

La *pratique* artistique expérimentale, qui se développe depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, s'inscrit dans la continuité de ces mouvements avant-gardistes, même si aujourd'hui sa forme n'est plus celle de l'avant-garde.

Parce qu'il se pose comme *pratique*, l'art expérimental ne se pense plus seulement comme objet esthétique mais avant tout comme production d'une *écriture qui se développe dans l'espace et le temps*. La pratique artistique rend visible les dispositifs de représentation qui déterminent notre pratique et invente d'autres formes d'inscription de cette pratique dans l'espace et le temps.

Notre hypothèse est que les pratiques sonores expérimentales apparaissent à partir d'expérimentations et d'inventions de nouvelles formes d'écriture<sup>9</sup> de la musique. Ces nouvelles formes d'écriture sont indissociables d'un développement technique (notamment avec l'apparition de la possibilité de l'enregistrement) et d'un rapport à l'espace comme espace des pratiques. L'invention de ces nouvelles formes d'écriture s'est notamment formulée à travers l'expérimentation de formes orchestrales, l'orchestre étant le lieu d'agencement des différentes phases du schéma de production musical traditionnel.

Un orchestre est traditionnellement constitué par un ensemble d'instrumentistes réunis sous la direction d'un chef d'orchestre pour produire de la musique. L'ensemble orchestral fonctionne comme un instrument géant manipulé par le chef d'orchestre pour réaliser une pièce écrite par un compositeur. L'orchestre est donc un espace collectif qui hiérarchise les rapports entre individus, leur donnant une place et une fonction déterminée dans le processus de production collectif<sup>10</sup>.

Cette forme orchestrale apparaît historiquement au moment où se construit l'Etat (de Louis XIV à la Révolution Française) comme unité politique autour de laquelle s'organisera l'espace social. Cette apparition de l'Etat s'inscrit dans le développement capitaliste de l'Europe moderne, c'est-à-dire le déploiement d'un marché de l'échange généralisé. A côté de l'Etat, apparaissent de nouvelles formes d'organisation du travail <sup>11</sup> (la manufacture qui deviendra l'usine). Ces transformations s'accompagnent d'un bouleversement technique et scientifique. C'est le début de la science moderne et des révolutions techniques qu'elle produira. L'orchestre reproduit l'organisation de la manufacture artisanale. Le chef d'orchestre, se confondant au départ avec le compositeur, utilise l'instrument géant pour réaliser son projet, sa partition. L'orchestre, ainsi que les autres modes de productions artistiques, devient le lieu de développement et déploiement d'une technique : technique du musicien qui se complexifie au cours des siècles (du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle), technique de l'écriture. En tant que technique, elle devient le monopole d'une élite. Seul celui qui saura acquérir cette technique pourra rentrer dans le cercle de l'élite.

L'orchestre est un terrain d'analyse privilégié pour une lecture *matérialiste* de la pratique artistique parce qu'il articule les différents éléments qui composent la *chaîne de production* de la musique : compositeur/écriture d'une partition en référence à un code ou système d'écriture pré-défini chef d'orchestre/interprétation et réalisation d'une écriture – instrumentistes/exécution du plan-partition. Par «lecture matérialiste»<sup>12</sup>, nous entendons un type d'analyse des phénomènes artistiques qui ne les pense plus seulement à partir de leur résultat mais sous l'angle de la pratique et de l'inscription de cette pratique dans un contexte déterminé, c'est-à-dire une analyse qui prend en compte les types d'*opérations* mis en œuvre par une démarche d'invention artistique et les *espaces d'inscription* de ces opérations.

L'écriture a une fonction centrale dans la chaîne de production musicale traditionnelle : c'est elle qui lie les différents éléments dans une chaîne unique. L'écriture est ce qui articule la maîtrise technique à la formulation et à la réalisation d'un projet. Elle délimite un champ de maîtrise et d'action pour le compositeur, pour le chef d'orchestre et pour l'instrumentiste. L'écriture se déploie sur l'espace abstrait de la page blanche *avant d'être réalisée* dans l'espace réel et dans le temps : l'écriture y est essentiellement *utopique*, elle impose à une réalité conditionnée un projet défini a priori dans un espace sans conditions. L'écriture est en ce sens *conquérante*. L'écriture qui se déploie est *représentative* : elle donne lieu à la production d'un système de signes abstraits permettant

de représenter une *idée* du son. La production sonore est postérieure à l'acte de l'écriture. C'est une forme d'écriture qui suppose comme unique point d'origine la conscience de l'artiste-Sujet déployant sa volonté sur l'espace abstrait de la page blanche. L'écriture représentative se distingue de *l'écriture spatiale* qui se déploie *depuis* un espace réel. L'écriture spatiale est *inscription*. Son langage est celui de *l'opération* et non plus celui d'un *système* de signes.

Dans les expériences de collectifs de musique improvisée ou encore dans une expérience comme celle du *Scratch Orchestra* de Cornelius Cardew est à l'œuvre l'apparition d'une *écriture spatiale*.

Parmi les nombreux collectifs de musique improvisée qui se sont constitués depuis le milieu du XX<sup>e</sup> siècle, nous nous arrêterons sur l'expérience actuelle de *Mimeo* (Music In Mouvement Electronic Orchestra).

*Mimeo* est un rassemblement d'une douzaine de musiciens de différents pays d'Europe utilisant l'électronique dans leur pratique musicale réunis autour de la figure « patriarcale »<sup>13</sup> de Keith Rowe.

*Mimeo* apparaît immédiatement comme une tentative de redéfinition de l'orchestre traditionnel : c'est un orchestre qui s'est révolté contre son maître et qui a tenté de faire exploser le cadre spatio-temporel du concert qui rattache l'orchestre à l'ordre de la représentation. *Mimeo* apparaît comme un orchestre anarchiste dessinant un espace d'auto-détermination qui refuse la direction d'un chef et se méfie de toute forme de représentation. Le livret de *Bruit Blanc* sur l'expérience du *Mimeo* 2000 en est tout à fait révélateur : le concert dura 24h au festival de Musique Action. Il ne s'agissait plus d'un concert mais d'une véritable expérience que le public était invité à vivre avec les musiciens, en direct.

L'improvisation est l'élément central du projet : il réalise dans l'ordre de l'écriture le geste de décapitation du chef. Ce qui est à l'œuvre dans cet espace ce n'est plus tant la réalisation d'un projet prédéfini que le développement d'un *processus* temporel indéfini. La musique produit de la temporalité, elle joue avec et dans les fluctuations, ralentissements et accélérations temporelles que le découpage rationnel en heure et minute, ou en barre de mesure, masque. S'inscrivant en rupture avec l'écriture musicale traditionnelle, elle ne dessine pas une autre forme d'écriture, mais nie la nécessité même d'une écriture pour produire de la musique. Elle inscrit la production sonore



dans l'immédiateté de la vie, dans le présent vivant d'une situation. L'improvisation totale de la musique trouve son sens dans une certaine relation au corps, au corps confronté à un contexte. Le corps de l'improvisation est un corps affecté, un corps-esprit ouvert aux affects produits par la confrontation du corps avec une extériorité. Les affects sont les multiples variations temporelles vécues par un corps-esprit confronté à une extériorité, à des corps extérieurs. La forme musicale est la formulation symbolique partagée d'affects. En niant la représentation de l'écriture, la pratique de l'improvisation vise à faire apparaître un autre rapport à la subjectivité qui n'a plus pour figure ou modèle le Sujet de type cartésien, sujet dont la pensée est mue par un acte de volonté qui se réfère à un modèle ou idéal qu'il a pour tâche de réaliser. Parce qu'elle fait émerger une autre figure de la subjectivité, celle du corps/esprit affecté par un environnement, la pratique de l'improvisation se déploie de manière quasi naturelle sous la forme du collectif. L'autre n'est plus un sujet avec lequel je dois m'accorder par rapport à une temporalité définie de manière externe, dans l'idéalité de la partition. L'accord avec l'autre réside dans l'agencement ou la composition des différents flux de temporalités que chaque individualité déploie dans le jeu. L'improvisation musicale est une découverte du temps à travers l'affection du corps, une découverte du corps en musique comme corps/esprit affecté<sup>14</sup>.

L'improvisation est une réécriture du temps dans un espace non-utopique car réel, celui des individus vivants. C'est une négation de l'écriture comme représentation fixée dans l'idéalité d'une conscience intemporelle. L'improvisation produit une écriture du mouvement en mouvement, une écriture paradoxale qui se nie au moment même où elle se déploie : elle redessine, à travers ses gestes, les mouvements d'un espace-temps, comme un dessin qui s'effacerait au fur et à mesure que son crayon avance.

Cornelius Cardew a lui pris un autre parti quand à la question de l'écriture. Le point de départ est le même : il dessine un mouvement plutôt qu'il n'indique un modèle sonore à reproduire. Mais le dessin opère de manière très différente : le dessin ne se confond pas uniquement avec l'acte. Le dessin du mouvement est matérialisé en partition pour devenir métaphore de l'espace et d'une manière de se rapporter à l'espace réel. Le chemin tracé par Cornelius Cardew dans son parcours musical va de l'espace abstrait à l'espace réel. Ce passage est indissociable d'une rencontre avec la politique, avec la réalité pratique de la lutte politique.

Cornelius Cardew est issu d'une formation musicale classique. Mais ses collaborations avec Karlheinz Stockhausen et John Cage l'ont conduit sur les voies de l'expérimentation : expérimentation d'autres formes d'écritures musicales, expérimentation d'autres formes de production collectives de la musique, notamment dans l'ensemble AMM et dans le Scratch Orchestra.

Le *Scratch Orchestra* est créé en 1969 par un groupe de jeunes compositeurs élèves ou amis de Cornelius Cardew dans un contexte de lutte politique. L'orchestre fonctionne alors comme un espace d'expérimentation artistique et politique : il s'agit dans les deux cas de renverser le capitalisme et les valeurs autoritaires, élitistes ou mercantiles de la classe bourgeoise par une inscription de la pratique artistique dans l'espace social aux côtés de la classe ouvrière<sup>15</sup>. L'acte de naissance de cette aventure artistique fut la *Draft Constitution*, une ébauche de constitution définissant les différents champs d'exploration musicale de l'orchestre. La *Draft Constitution* est écrite par Cornelius Cardew, figure autour de laquelle se cristallisent les désirs et projets du collectif. Cornelius Cardew a donc une place ambiguë, il n'est pas un chef d'orchestre dans son sens classique puisque les décisions et les propositions artistiques sont élaborées collectivement, mais il reste l'élément central qui rend possible l'ouverture d'un champ de possibilités de création multiples et l'articulation des différentes démarches dans ce champ. Les perspectives de travail ouvertes par la *Draft Constitution* sont l'interprétation traditionnelle de partitions de compositeurs contemporains (tels que John Cage ou Stockhausen) choisies collectivement, des improvisations, l'interprétation de compositions écrites par des membres de l'orchestre, l'interprétation de classiques populaires ou encore des projets de recherche plus large ouverts à des non-musiciens. La *Draft Constitution* ouvre l'espace qui permettra aux différents artistes membres de l'orchestre d'intervenir à égalité, soit en tant qu'instrumentistes, soit en tant que compositeurs. L'espace de manœuvre des instrumentistes subordonnés à un chef d'orchestre est, dans l'orchestre traditionnel, limité à la celui définit par la partition. A travers la *Draft Constitution*, Cornelius Cardew crée un autre type d'espace, un espace d'intervention et d'invention auquel chaque musicien peut participer. L'espace collectif n'est plus uniquement l'instrument au service de la réalisation de la pensée d'une conscience et d'une volonté, il devient un espace d'invention et de proposition collectif.

L'orchestre devenant un espace d'invention collectif et non plus seulement un instrument

exécutant, celui-ci n'aura plus à se limiter à une réunion d'instrumentistes-techniciens, mais pourra s'ouvrir à des musiciens ne sachant pas lire la musique écrite ou même à des non-musiciens souhaitant pratiquer la musique. Cette ouverture conduit Cornelius Cardew à repenser l'écriture musicale, notamment à travers le projet du *Great Learning*, une partition verbale écrite spécialement pour le Scratch Orchestra.

La partition du *Great Learning* est écrite avec des indications verbales qui organisent dans le temps les interventions des instrumentistes. L'exigence artistique requise par ces interprétations demandait une importante implication des membres de l'orchestre. L'écriture verbale avait pour but de retranscrire dans un langage accessible l'écriture traditionnelle. Ainsi, cette tentative d'invention révolutionnant les valeurs bourgeoises qui structuraient le champ de la musique écrite traditionnelle reproduit ces mêmes valeurs ou hiérarchisations : compositeur/chef d'orchestre versus instrumentistes-exécutants.

Mais cette expérience conduit Cornelius Cardew à chercher plus loin d'autres formes d'écritures musicales, entre improvisation et écriture traditionnelle: les partitions graphiques. Le but des partitions graphiques est à nouveau de proposer un cadre d'intervention et d'invention à des musiciens sans tomber dans l'écueil de la direction par un chef d'orchestre.

*Treatise*, partition graphique publié en 1967, va plus loin dans ce sens et préfigure les nouvelles formes d'écriture musicale non-représentatives. *Treatise*: l'intitulé de cette partition vient du *Tractatus logico Philosophicus* du philosophe Wittgenstein. Cardew reprend l'idée de Wittgenstein selon laquelle la réalité est structurée par la logique qui organise la répartition du réel dans l'espace et dans le temps. Cornelius Cardew fait une interprétation poétique du propos et de la forme du texte de Wittgenstein. Il écrit/dessine une partition en retranscrivant les formes logiques en formes graphiques géométriques. Ce qui intéresse Cornelius Cardew c'est de dégager des formes et des modes de découpage de l'espace: les formes sonores seraient comme des représentations de relations spatiales (représentations de «faits» sonores dans un espace défini comme «espace géométrique» versus «espace logique» chez Wittgenstein). Ces formes géométriques ne représentent aucun son : elles représentent (ou présentent) les relations formelles que déploie le son. Elles dessinent des possibilités de développement musical, elles retranscrivent des formes sonores possibles sans les représenter. Elles laissent à chaque interprète un *espace* pour

développer sa propre pensée musicale dans un cadre collectif. La non-représentation dissocie la partition de toute origine transcendante qui en serait le créateur proposant cette dernière comme un modèle à imiter, à réaliser. La partition comme *espace de non-représentation* se transforme en *espace d'inscription et d'intervention pour une pratique*.

Qu'est-ce qui détermine l'apparition de ces nouvelles formes d'écriture ?

L'apparition de ces écritures est indissociable d'un bouleversement technique, c'est-à-dire de l'introduction d'instrumentations ou de techniques musicales faisant apparaître de nouveaux champs d'exploration sonore qui débordent le système tonal jusqu'alors dominant. Karlheinz Stockhausen, John Cage, Cornelius Cardew ont été parmi les premiers à développer des formes d'écriture graphiques en relation avec leurs expérimentations musicales à partir de l'électronique. L'« instrument » électronique fait apparaître de nouvelles perspectives de production musicale : il bouleverse notre rapport au temps, il produit des durées qui ne sont plus celles de l'homme en performance, mais celles de la machine. Le temps est distendu et accéléré à la fois. Il est possible d'étendre le son en continu sur des durées illimitées. Le concept de « temps réel » nomme la rapidité de communication et de transmission d'informations. Avec l'ordinateur, une nouvelle étape est franchie dans le domaine de l'écriture : l'écriture n'est plus représentation du son mais retranscription du son en code. Il devient possible de composer une pièce en temps réel, à partir d'une écriture programmatique.

Le programme informatique ouvre deux possibilités de travail : soit la production d'un dispositif qui impose sa loi à une réalité (imposer un programme, c'est-à-dire articuler des lois et des mécaniques de fonctionnement à des actions qu'elles régulent et déterminent : le dispositif premier quadrille le champ de la pratique) soit la formulation de possibilités de relations à partir d'une série d'opérations (un programme : une série d'opérations). Soit on prend le programme comme possibilité réelle, soit on le prend comme métaphore d'une pratique (la pratique, alors prise comme opération sur le réel, est première par rapport au dispositif qui ne l'encercle pas totalement. On part du principe que la loi qui organise la série des opérations peut être remise en question par la rencontre d'une opération extérieure à la série).

La partition traditionnelle correspondait à l'écriture d'un projet devant lequel le compositeur/ chef d'orchestre - Sujet se trouvait en position de maîtrise : opération conquérante de l'écriture/

partition qui délimite sous l'œil d'un sujet un espace où développer une activité propre.

Avec l'écriture programmatique, les positions changent : le compositeur se confond avec le performeur ; celui-ci fait face à une machine qui peut produire de manière autonome : la frontière entre le performeur et la machine peut aller jusqu'à s'estomper dans la réversibilité des rôles (qui maîtrise ou contrôle quoi ?). La notion de dispositif tend à supplanter celle d'instrument : l'instrument fonctionne comme l'extension de la main de l'homme, il a pour but de répondre à sa volonté. Au contraire, le dispositif dépasse l'homme parce qu'il peut exister de manière autonome/automatique.

Les éléments qui organisaient la chaîne de production orchestrale sont aujourd'hui bouleversés ? Que devient l'orchestre dans ce contexte, l'orchestre comme forme d'organisation collective ?

Pour tenter de répondre à cette question, nous partirons de deux propositions artistiques actuelles.

Notre analyse portera sur des propositions artistiques qui se développent sur les bords ou dans les marges de l'institution, des propositions artistiques qui expérimentent de nouvelles formes musicales en intégrant et interrogeant les conséquences des bouleversements techniques, institutionnels, sociaux et politiques contemporains.

*picNic* est le projet d'une commande par l'ensemble Formanex<sup>16</sup> au compositeur Jérôme Joy. Ce projet repense la place du compositeur et des musiciens dans la chaîne de production musicale d'une manière tout à fait singulière.

Jérôme Joy travaille depuis de nombreuses années sur l'utilisation des outils numériques dans la production de la musique. Il produit des micro-systèmes économiques dont l'échelle, au lieu de concerner un groupe humain ne concerne qu'un individu ou groupe fini d'individus. Lorsque Jérôme Joy fait intervenir des instrumentistes dans la réalisation de ses projets, ceux-ci se retrouvent mis en situation de se voir retirer leur consommation par eux-mêmes de leur propre acte de production.

La situation dans laquelle il met l'instrumentiste et peut-être, plus largement, le musicien, s'est affirmée comme étant une donnée fondamentale du travail du compositeur. Ainsi on peut dire que Jérôme Joy ne compose pas tant des partitions en tant qu'indications de choses à exécuter, que des situations dans lesquelles les instrumentistes se trouvent eux-mêmes en train de construire.

Ainsi, plutôt que d'écrire une partition que les membres de Formanex auraient à interpréter sur leurs machines à son, il est parti de la composition instrumentale de l'ensemble (dispositifs électroniques et ordinateurs) pour proposer une forme de composition qui intègre les nouvelles données mises en œuvres par ces outils : un programme.

Jérôme Joy a construit, avec l'aide de Fabrice Gallis, un programme informatique qui fonctionne comme membre à part entière de l'ensemble, un membre qui peut exister de manière autonome par rapport à ses propres créateurs. Mais ce membre a un rôle particulier : il ne se situe pas au même niveau que les musiciens car il exerce sur eux un contrôle.

La proposition du compositeur consiste à intercaler entre des instrumentistes et l'apparition sonore du résultat de ce qu'ils produisent un dispositif de traitement et d'aiguillage des quatre sources sonores. Ce dispositif, spécialement développé pour le projet, consiste en un ordinateur muni d'interfaces et autres périphériques de gestion du son, qui va redistribuer dans l'espace et dans le temps, selon un comportement difficilement prévisible, ce que chacun des instrumentistes produit sur ses propres machines personnelles. Le processeur de gestion du son prend ici la place du chef d'orchestre, dans le sens où il canalise les sons des différents instrumentistes dans un ensemble. Mais ce chef d'orchestre agit de façon aveugle et irresponsable (il n'est qu'un robot), mettant les instrumentistes dans une situation dans laquelle ils n'ont plus personne contre qui se rebeller, où la situation de rébellion serait un non-sens. Il s'agit pourtant de développer une proposition subversive par laquelle la présence des instrumentistes puisse se révéler. Mais vu que le système dans lequel se retrouvent pris les instrumentistes se révèle être un démonteur des recettes habituelles de musicalité cette proposition ne peut se faire que par l'invention, par une surprise totale autrement dit, un déplacement, une attaque oblique, décalée parce que inconnue du système de contrainte.

Ainsi, dans *picNiv*, le compositeur n'est plus le sujet qui délimite un espace de maîtrise et le chef d'orchestre n'est plus celui qui commande à une série d'individus. Le système se révèle être encore plus « pervers ». La figure du compositeur et celle du chef d'orchestre se confondent dans celle d'un savant fou inventant un être-machine capable de contrôler des individus.

*picNiv* fonctionne comme un dispositif de contrôle. A travers ce projet, Jérôme Joy a eu l'intuition de ce qui se profile aujourd'hui derrière la sacralisation des technologies numériques : une « société

de contrôle»<sup>17</sup>. Non plus un chef identifiable qu'il suffirait de décapiter, non plus des structures de production hiérarchisées et closes sur elles-même, mais toute une série de dispositifs de contrôle qui déterminent et construisent les possibilités d'action des individus.

La création du projet *picNic* au festival Résonances du Théâtre Athénor en juin 2002 fut une expérience très singulière, tant au plan musical qu'au plan politique. Une expérience singulière et importante parce qu'elle opérait sous les yeux du spectateur la relation entre art et politique.

Autour d'une grande table ronde: d'un côté, les musiciens de Formanex et leurs dispositifs instrumentaux, en face, Jérôme Joy et Fabrice Gallis. Les deux derniers se concertent à voix basse et redéfinissent en direct des mécanismes du programme *picNic*. Les musiciens jouent, mais se sentent dépossédés de leur propre production par *picNic* qui sélectionne et redistribue les sons selon un ordre indéterminable. Alors ils commencent par se concerter aussi entre eux, ils se passent des petits mots sur papier pour coordonner leurs actions : ils se constituent en résistance. La production musicale devient indissociable de ce processus, de ce conflit entre l'homme et la machine.

Il devient difficile de dire s'il y a orchestre, mais une nouvelle forme d'organisation collective, une nouvelle chaîne de production se dessine qui déplace et rejoue les figures de l'orchestre selon les nouvelles données introduites par la machine.

Les systèmes que Jérôme Joy met en place sont très contraignants, autant sans doute que les systèmes ayant traditionnellement cours dans la musique savante occidentale. En cela ils se différencient radicalement, et s'opposent, de fait, à toute une partie des tentatives actuelles de création musicale qui contournent la question de la contrainte. Cependant, là où le système, savant, de la musique «savante» pose des impératifs prédéfinis en terme de résultat, les systèmes contraignants de Jérôme Joy se font soudain très discrets. Les instrumentistes, plus largement, les personnes prenant à charge de réaliser ses oeuvres, se retrouvent démunis d'indications quand au résultat qu'ils ont à obtenir. Et pour cause: il n'y a pas de telles indications. En cela les propositions du compositeur sont nettement expérimentales : systèmes de contraintes instaurées non pas dans le but d'un résultat à atteindre mais simplement «pour voir». Les compositions de Jérôme Joy ne fonctionnent qu'en tant que champ de découverte. Ce positionnement subvertit la géométrie communément en place dans le système politique appliqué à la musique savante,

et qui se révèle être un jeu à double sens entre dominants et dominés. Car les instrumentistes, aux ordres du chef d'orchestre, demandent intrinsèquement à une composition de conduire leurs compétences, voire de les mettre en situation dominante au sein d'un groupe de dominés, pour ce qui est des solistes en l'occurrence. L'espoir secret des instrumentistes (secret tant vis-à-vis d'eux-mêmes que des autres et du public) est de se voir attribuer l'origine de la totalité d'un résultat.

Dans *picNic*, l'espace d'inscription de la pratique artistique est matérialisé : le dispositif de représentation devient dispositif technique matériel. L'espace d'inscription de la pratique apparaît comme produit d'un découpage technique : l'espace est produit, il est le résultat d'une production. Le dispositif technique combine une série d'opérations d'écriture, écriture d'opérations, de manière de découper et d'organiser l'espace. Le dispositif est produit par un acte, mais il peut s'autonomiser de cet acte et prendre une existence qui encercle et contrôle l'acte qui l'a créé.

Du fait de la matérialisation du dispositif technique, la situation se renverse par rapport à l'orchestre traditionnel. Le dispositif de représentation qui traditionnellement organise la forme orchestre opère par une négation de l'espace réel (l'espace des pratiques) au profit de l'espace abstrait (la partition). Ici, c'est le processus strictement inverse qui est à l'œuvre : l'espace réel n'est pas nié mais surdéterminé et quadrillé de contraintes physiques qui orientent et organisent chaque geste de l'artiste. La marge de manœuvre qui existait dans le système précédent, et qui était rendu possible du fait de la distance entre l'espace réel et l'espace abstrait, est ici annihilée. L'artiste risque d'être réduit à n'être plus qu'une source de production sonore. *picNic* est un dispositif de type totalitaire. C'est pourquoi le projet *picNic* n'a de sens artistique qu'à partir du moment où les artistes qui s'y confrontent rentrent en résistance. C'est l'acte de résistance qui donne sens dans le non-sens totalitaire.

«Société de contrôle» : voici une des possibilités ouvertes par le développement technique-technologique.

Peut-être y a-t-il d'autres possibles ?

Proposition d'une alternative : le **Grand Orchestre d'Ordinateurs**.

Ce projet s'est formulé dans le cadre des recherches du collectif APO33. Ce projet a été présenté pour la première fois le vendredi 15 novembre 2002 au Musée des Beaux-Arts de Nantes.



Six artistes (4 de l'association APO33 et 2 invités) travaillent ensemble à la présentation au public de cet «orchestre». «Le Grand Orchestre d'Ordinateurs» : tout est déjà en germe dans cette expression, plus précisément dans les incohérences qu'elle annonce. Il suffit de rajouter que cet intitulé est présenté à six artistes qui vont l'examiner dans tous les sens, le décomposer, le démonter, le décortiquer, afin d'y trouver des interstices par lesquels ils vont pouvoir glisser leur approche de la création. Ce projet repose sur une double impossibilité : celle de l'orchestre et une autre, relative à la place actuelle de l'ordinateur, assemblées ici d'une façon forcée, exacerbée. Les artistes n'interviennent pas en tant que spécialistes de l'orchestre mais en tant que pratiquants d'une activité sonore expérimentale, pour leur capacité à développer quelque chose en terrain non acquis. La dimension expérimentale d'un projet ne se joue plus ici sur un terrain prévu pour cela, autrement dit sur une scène de musique expérimentale, mais dans le croisement improbable et apparemment incohérent de deux données contradictoires. Elle réside essentiellement dans l'issue incertaine du projet.

Deux issues possibles : l'une s'apparentant à un camouflage, consistant à accepter de juxtaposer les nébuleuses de conventions relatives à chacune des impossibilités citées plus haut (par exemple former un orchestre d'instrumentistes qui utilisent chacun leur ordinateur comme un instrument de musique) autrement dit, mimer l'orchestre. L'autre consistant à arriver de façon nouvelle, donc un peu brutale, au milieu de chacun de ces domaines que sont l'orchestre et l'ordinateur pour les faire s'interroger l'un l'autre. Mais revenons de plus près sur la nature de l'incohérence du projet, sur la rencontre impossible de l'orchestre et de l'ordinateur.

L'orchestre est, actuellement, majoritairement identifié en termes folkloriques, et presque autant par les musiciens que par le public. Avec son image très formalisée, il se révèle dans les projets de création expérimentale aussi agile qu'un mammouth. Les créateurs agissant dans le champ de la musique trouvent ailleurs des outils beaucoup plus souples (via les musiques concrètes, électroacoustiques et autres, acoustiques notamment). Saturé de conventions et de formalismes, l'orchestre peut sembler dépassé à bien des créateurs. De par la présence de l'électronique dans le travail du son il n'est en tout cas plus un passage obligé pour le compositeur qui souhaite voir ses oeuvres jouées, même pour celles demandant les plus grosses masses sonores.

L'ordinateur se présente actuellement aux non-informaticiens, c'est-à-dire au public, sous une forme bien particulière, non-informatique en soi, qui est le multimédia. Il est le véhicule sur lequel

les principaux médias de notre monde actuel circulent : texte, son, image fixe et animée. Il est aussi l'outil sur lequel est généré et fabriqué une grande part de ce qui se donne à lire, voir et entendre sur ces médias. Il tend alors à apparaître comme un centre auto-suffisant de création. Le créateur ayant un ordinateur à sa disposition se trouve en situation de produire tout ce qui peut apparaître sur le multimédia. Sur le plan de la création musicale, il se retrouve ainsi aux commandes d'un orchestre virtuel, d'une image d'orchestre, au moyen d'énormes réservoirs de sons dont chacun d'entre eux est disponible sur des partitions géantes pouvant superposer un nombre impressionnant de lignes timbrales différentes. L'ordinateur prolonge en cela une vieille tentative de créer le super-instrument contenant tous les autres, tentative qui se concrétisa antérieurement dans l'orgue et dans le développement de l'orchestre symphonique. En ce sens, l'ordinateur ne serait qu'une version moderne de l'orchestre traditionnel.

En quoi le musicien aurait-il alors besoin de se mettre en situation de collectivité, avec les contraintes que cela comporte, conflits entre avis esthétiques divergents alors qu'il dispose d'une armée d'instruments qui lui répond au doigt et à l'œil ?

C'est que l'ordinateur est justement plus qu'un simple instrument. Il peut en effet être utilisé comme un instrument traditionnel, mais c'est alors passer à côté des problèmes et possibilités qu'il ouvre. Une des spécificités de l'ordinateur est que son utilisation n'est pas premièrement musicale, contrairement aux autres instruments de musique. L'ordinateur n'est qu'un avatar de l'informatique. Or l'informatique a d'abord été développée par l'armée pour des finalités de communication et de contrôle. Elle a ensuite été adoptée par un système économique lui aussi mettant en œuvre des stratégies de guerre et de conquête. Aujourd'hui, l'outil informatique se généralise, dans les pays les plus riches, à tous les niveaux de l'action humaine, notamment au niveau de la communication, conduisant de ce fait à exclure toute une partie de l'humanité d'un certain champ de la communication, processus déjà largement entamé par les dispositifs médiatiques.

Grand Orchestre d'Ordinateurs : ce projet est un défi politique. Quel est le sens d'une pratique artistique qui n'inclut pas dans son geste une réflexion sur les outils qu'elle manipule ? La question n'est donc pas celle de l'ordinateur mais des dispositifs informatiques. Comment se réapproprier collectivement les dispositifs informatiques ? Comment ne pas les laisser nous dominer ?

Le GOO: proposition d'une poétique de l'informatique, d'une réappropriation symbolique de l'informatique qui reconfigure le dispositif de représentation qu'elle produit, c'est-à-dire qui détourne le dispositif de sa fonction de contrôle. Il s'agit de transformer le dispositif en instrument d'intervention et d'écriture poétique. Dans ce renversement, le collectif a une fonction centrale, nécessaire. Un artiste seul ne peut détourner le dispositif: soit il se laisse prendre par l'illusion de la maîtrise et utilise l'ordinateur comme un instrument traditionnel, soit il produit une forme d'installation qui institue l'autonomie du dispositif et l'impossibilité d'une intervention sur le dispositif postérieure à sa production: le dispositif échappe aux mains du créateur. Le spectateur d'une installation devient le reflet inverse du créateur emprisonné dans le dispositif qu'il a lui-même créé et sur lequel il ne peut plus agir.

Seule une multiplicité d'individus peut saisir le dispositif, s'y infiltrer comme un élément à part entière et travailler depuis ses vides ou ses failles à le détourner, à lui donner une nouvelle fonction.

Les membres du GOO travaillent à produire du son en réseau (via Internet): ils s'échangent des fichiers son qu'ils retransforment en direct. La circulation interne des sons produit une forme sonore particulière, spécifiquement liée au dispositif, encore en découverte par les artistes du GOO. La forme sonore correspond à la forme réseau, elle joue sur la variation des répétitions dans différents points de l'espace collectif.

Le GOO se révèle être tout à fait autre chose qu'un orchestre parce qu'il n'a pas de finalité de production pré-déterminée. Le GOO est un laboratoire d'expérimentation ouvert: c'est un laboratoire qui évolue à chaque intervention. Chaque intervention est une mise en situation du dispositif qui l'amène à expérimenter des formes différentes (par exemple, la mise en réseau avec des artistes à distance pendant la durée de l'intervention en public, ces artistes à distance étant les uniques sources productrices de son que les membres du GOO reprennent et retransforment).

Le GOO comme laboratoire déploie l'expérimentation dans les deux sens de la chaîne de production sonore: celui de la production sonore en réseau et celui des dispositifs de diffusion du son. Deux questions se posaient: comme créer un espace, un point d'ouverture pour le public qui ne participe pas directement à la production sonore en réseau? Comment se réapproprier et reconfigurer, à travers l'outil technique de la diffusion, les espaces dans lesquels nous intervenons?

Les deux questions appellent une réponse commune. Le GOO est un instrument de production sonore multi-tête, il est aussi un outil de multi-diffusion. La multiplication des systèmes de diffusion, donc des possibilités d'écoute du son, implique une multiplicité de points de vue sur l'espace d'intervention et sur la forme sonore dans cet espace : le son devient un révélateur et un mode de reconfiguration de l'espace.

L'espace d'inscription de la pratique artistique est construite ou écrite par les artistes eux-mêmes à travers la série des opérations qu'ils mettent en œuvre. L'œuvre, ou l'art, n'est donc plus seulement la forme sonore, le résultat, mais aussi la série des opérations spatiales qui accompagnent la production de la forme sonore.

Les projets de la CIA (Cellule d'Intervention d'APO33<sup>18</sup>) consistent précisément dans ce geste : inventer des *stratégies pour faire du son*. Le son est pris comme médium d'un langage : c'est un langage de l'espace qui se déploie sous une forme musicale ou sous une forme plastique. Les *stratégies pour faire du son* sont des modes d'actions, des séries d'opérations, qui jouent sur le détournement des dispositifs techniques pour les transformer en instruments d'écriture poétique d'un espace-temps.

L'outil informatique est un type de dispositif technique particulier, celui qui va de plus en plus dominer nos actions quotidiennes. Mais une histoire de la technique le précède et lui donna le jour. L'expérimentation et la connaissance des dispositifs techniques qui le précèdent nous paraissent nécessaires à sa compréhension, à son détournement et à sa réappropriation. Cette histoire de la technique est indissociable de l'histoire de la pratique artistique : ces deux histoires se croisent et se doublent sans cesse. C'est pourquoi le geste artistique, le geste de détournement symbolique qui définit la pratique artistique, nous paraît être le mieux placé pour penser les formes de ce détournement. La réappropriation, elle, concernera tout le monde.

### Bibliographie

- DE CERTEAU (M.), 1990. *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Ed. Gallimard, Folio Essais.  
 CARDEW (C.), 1974. *Stockhausen serves imperialism and other articles*, Ed. Latimer.  
 DELEUZE (G.), 1981. *Spinoza, Philosophie pratique*, Ed. de Minuit, Paris.  
 DELEUZE (G.), 1990. *Pourparlers*, Ed. de Minuit, Paris.

- DIDI-HUBERMAN (G.), 1990. *Devant l'image*, Ed. de Minuit, Paris.
- ELEY (R.) 1974, « A History of the Scratch Orchestra 1969-1972 », in Cardew (C.), *Stockhausen serves imperialism and other articles*.
- HABERMAS (J.), 1962. *L'espace public, archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Ed. Payot.
- MARX (K.), *Le Capital*, 4<sup>e</sup> section, chapitre XIII : La coopération, Ed. Gallimard, la Pléiade.
- MARX (K.) et ENGELS (F.), 1976. *L'idéologie Allemande*, Ed. Sociales, Paris.
- MAURIÈS (P.), 2002. *Cabinets de curiosités*, Ed. Gallimard, Paris.
- TODOROV (T.), 1978. « Poïétique et poétique selon Lessing » in *Les genres du discours*, Ed. du Seuil, Paris.
- Revue *Autrement* n°99, mai 1988 : « L'orchestre, des rites et des dieux », Série Mutations.
- Revue *Bruit Blanc* n°1, 2000, Mimeo, Vandoeuvre.

### Discographie

- AMM, « Combine + Laminates + Treatise 84 », Matchless Recordings/ Metamkine.
- Cornelius (C.), « Treatise », s/t, Hat Hut, musiciens : Jim Baker, Carrie Biolo, Guillermo Gregorio, Fred Lonberg-Holm, Jim O'Rourke, Art Lange.
- Formanex interprète Cornelius Cardew, « Treatise », s/t, fibrr/Metamkine.
- Formanex et Jérôme Joy, « picNic », fibrr/Metamkine.
- GOO (Grand Orchestre d'ordinateurs), « Tableaux », fibrr/Metamkine.
- Music In Mouvement Electronic Orchestra, « Mimeo », Grob/Metamkine.
- Scratch Orchestra interprète Cornelius Cardew, « The Great Learning », Organ of Corti/Metamkine.
- Sonic Youth, « Goodbye 20th Century », SYR.

### Notes

<sup>1</sup> Voir la note biographique page 89.

<sup>2</sup> Nous entendons par « espace muséal » non pas le Musée au sens strict tel qu'il apparaît en France à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle après la révolution française (et qui consiste dans le passage des collections privées dans la sphère publique), mais l'*espace neutre* dans lequel des objets d'art et autres artefacts sont mis en exposition et présentés au même niveau que d'autres objets du monde perdant ainsi leur inscription dans une pratique spécifique (comme la pratique des rituels par exemple). En ce sens, l'espace muséal commence avec les cabinets de curiosités au XVII<sup>e</sup> siècle.

<sup>3</sup> Un dispositif de représentation est un espace d'énonciation, un espace discursif qui produit du sens. La représentation n'est pas seulement une virtualité insaisissable mais est produite dans sa forme, dans sa manière de rendre visible, par un ordonnancement spatial qui opère un découpage du visible. Une grande partie des concepts mis en œuvre dans ce texte s'inscrivent et se développent dans le cadre du travail de recherche de Sophie Gosselin. Une

partie de ce travail de recherche est présenté sur le site de l'association APO33.

- <sup>4</sup> Le concept de symbolique désigne de manière plus large que le concept de beau la production d'une singularité absolue dans l'ordre de la représentation et du sens. Il désigne une singularité qui vaut comme absolu parce qu'elle rassemble en le dépassant l'ordre de la représentation instituée en un temps donné.
- <sup>5</sup> Nous entendons par « situation poétique » une situation d'invention symbolique.
- <sup>6</sup> Sur la question du savoir nous renvoyons aux analyses de Michel de Certeau dans *L'Invention du Quotidien, 1. Arts de faire* et à une lecture que nous en proposons sur le site de l'association APO33.
- <sup>7</sup> Sur la question de la constitution réciproque d'un domaine de l'art autonome de la pratique religieuse et d'un savoir sur l'art, nous vous renvoyons au livre de George Didi-Huberman, *Devant l'image*. En particulier au chapitre II qui se termine ainsi: « Tout à la fois religion seconde, rhétorique de l'immortalité et fondation d'un savoir, l'histoire de l'art constituait donc son objet, l'art, dans le même mouvement où elle se constituait en tant que sujet de discours ».
- <sup>8</sup> Cf. *Poïétique et poétique selon Lessing* dans *Les genres du discours*, de T. Todorov, 1978.
- <sup>9</sup> L'écriture peut, selon nous, prendre deux formes: une forme textuelle et une forme contextuelle. La forme textuelle suppose que le résultat écrit puisse exister indépendamment d'un espace d'énonciation spécifique alors que l'écriture contextuelle n'a de sens que par rapport à un contexte d'énonciation déterminé. L'opposition textuel/contextuel recoupe en partie (sans s'y réduire) l'opposition commune entre écriture et oralité. Cette réflexion est plus amplement développée dans le texte de l'atelier philosophique n°4 sur le site d'APO33.
- <sup>10</sup> Le chef d'orchestre qui coordonne les différentes parties composant l'orchestre, puis vient le premier violon soliste, puis la section rythmique, etc.
- <sup>11</sup> « La production capitaliste ne commence en fait à s'établir que là où un seul maître exploite beaucoup de salariés à la fois, où le processus de travail exécuté sur une grande échelle, demande pour l'écoulement de ses produits un marché étendu. Une multitude d'ouvriers fonctionnant en même temps sous le commandement du même capital, dans le même espace, en vue de produire le même genre de marchandises, voilà le *point de départ historique de la production capitaliste* ». Karl Marx, *Le Capital*, 4<sup>e</sup> section, chapitre XIII : La coopération, éditions Gallimard, la Pléiade.
- <sup>12</sup> « Matérialisme » : il s'agit ici d'une référence au « matérialisme historique » ou plutôt d'une inscription dans la continuité de la pensée de Marx, notamment telle que nous la voyons se développer dans la pensée de Michel de Certeau. (cf. Site apo33, atelier philosophique n°4).
- <sup>13</sup> Publication *Bruit Blanc* n°1, Mimeo 2000, Vandoeuvre.
- <sup>14</sup> « affecté » : nous faisons ici référence au concept d'affect de Spinoza. La pensée de Spinoza propose des concepts qui peuvent nous aider à penser la pratique de l'improvisation. Ne pouvant dans le cadre de cet article développer une telle réflexion, nous ne ferons que citer un passage du *Spinoza, Philosophie pratique* de Gilles Deleuze, p. 68. Définition de « Affections, Affects : [...] les affections désignent ce qui arrive au mode [individu], les modifications du mode, les effets des autres modes sur lui. Ces affections sont d'abord des images ou traces corporelles ; et leurs *idées* enveloppent à la fois la nature du corps affecté et celle du corps extérieur affectant [...] Mais ces affections-images ou idées forment un certain état du corps et de l'esprit affectés, qui implique plus ou moins de perfection que l'état précédent. D'un état à un autre, d'une image ou idée à une autre, il y a donc des

transitions, des passages vécus, des durées par lesquelles nous passons à une perfection plus grande ou moins grande. Bien plus, ces états, ces affections, images ou idées ne sont pas séparables de la durée qui les rattache à l'état précédent et les fait tendre à l'état suivant. Ces durées ou variations continues de perfection s'appellent « affects », ou sentiments.»

<sup>15</sup> Cf. Cornelius Cardew, *Stockhausen serves imperialism and other articles*, l'article de Rod Eley: A History of the Scratch Orchestra 1969-1972, publié en 1974 chez Latimer.

<sup>16</sup> Ensemble de musique expérimentale composé de Anthony Taillard, Christophe Havard, Emmanuel Leduc et Julien Ottavi.

<sup>17</sup> Dans le sens de Gilles Deleuze, prolongeant les analyses de Foucault, dans *Pourparlers*. Les technologies numériques ne sont que la forme visible (même si elles opèrent en se rendant invisibles) d'un ordre politique et social, d'un régime de domination opérant à travers des mécanismes de contrôle.

<sup>18</sup> Cellule artistique réunissant les membres d'APO33.

APO33 est un collectif artistique constitué en association à Nantes depuis 1997 dans le but de créer les conditions de développement des *musiques et pratiques sonores expérimentales*. Nous réunissons ces musiques et pratiques sous le terme d'*art sonore*. Pour permettre le développement de l'art sonore, APO33 mène une activité multiple : programmation de concerts ou de projets sonores, production de CD sur le label Fibrre, « formations » et interventions « pédagogiques » dans des structures scolaires, parascolaires et autres, propositions d'interventions artistiques avec la CIA (Cellule d'Intervention d'APO33) et développement d'un projet de recherche intitulé « Raccorps » sur les outils informatiques autour des questions du développement de réseaux et du rapport espace virtuel/espace réel.

<http://apo33.org>