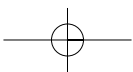
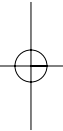
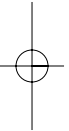


CHAPITRE VII

LA MUSIQUE EST PLEINE DE TROUS.
HISTOIRES DE VIDES DE VARÈSE À KING TUBBY



Quand Ruddy Redwood joua dans son sound system le dub-plate tronqué qu'une erreur d'un opérateur du studio de Treasure Isle avait transformé en fausse version instrumentale d'*On the beach* des Paragons, le public remplit en chantant le vide que l'absence inattendue des voix ouvrait dans le morceau. Le dub est né de cette absence à combler. Vêtir, dévêtir. Dans son studio de West Kingston, King Tubby commence par réduire les morceaux à leur noyau rythmique, basse et batterie. Ce qui a été effacé peut alors revenir par bribes, fragments de voix, motifs de cuivres, accords de guitare en écho, distorsions. Rien n'est par là vraiment mis en avant. Ces morceaux dispersés qu'une réverb dissout après quelques secondes viennent en plus, imprévus surnuméraires. Ils se contentent d'apparaître et de disparaître, spectres tournoyant autour des parties rythmiques. Le dub fait de la musique un milieu d'évanescence et de dissipation. On n'y entend jamais que des évanouissements. Les instruments solistes ne sont plus que des images indécises allant et venant entre deux seuils. King Tubby en use comme d'un décorum changeant. Le dub ne s'intéresse guère aux solistes, il repose tout entier sur sa ligne de basse. Il ne fait en cela que mettre en évidence un des traits dominants de la musique jamaïcaine, du mento au reggae en passant par le ska et le rock steady. La basse bégaye. Elle double ou triple ses notes sur les temps forts comme pour soutenir une structure rythmique que le fameux accord de guitare à contretemps (véritable signature de la musique populaire jamaïcaine) vient à chaque mesure faire vaciller. Cette fonction d'enracinement de la basse se renforce encore avec le rock steady, nettement plus lent et moins anguleux que le ska. Le dub qui n'est à ses débuts qu'un exercice

de remixage des grands succès rock steady lui emprunte ses caractères. Le bégaiement de la basse donne le temps. La batterie suit. Il arrive d'ailleurs souvent à King Tubby d'ajouter des effets à la partie de batterie, subtiles stases rythmiques qui viennent renforcer la prégnance de la ligne de basse. On ne saurait surestimer son importance. Longue courbe mélodieuse circulant d'un bout à l'autre du morceau, elle est semblable à ces tiges rampantes d'où sortent indifféremment des racines et des feuilles. Elle est leur raison commune comme la basse est la ligne d'enracinement de ce qui surgit autour d'elle. Le dub est une musique d'ingénieurs du son. En ce sens, il n'est pas, ou pas seulement, un nouveau genre musical, mais également une nouvelle pratique de la musique. Et comme toute nouvelle pratique, il s'accompagne d'une redistribution des rôles. Entre le producteur et le DJ, un nouveau personnage apparaît. Byron Smith n'était qu'un opérateur (à la maladresse créative) gravant dans le studio de Duke Reid des dubplates pour le compte des propriétaires de sound system. Avec King Tubby l'opérateur devient le producteur des versions¹, l'artiste du mixage et du remixage des pistes. Cette évolution de la fonction de l'ingénieur du son s'accompagne de l'émancipation du DJ. Celui qui se contentait d'accompagner la diffusion des morceaux entreprend à son tour de combler les vides que les producteurs de dub creusent dans les succès qu'ils remixent, sa voix se met à résonner au-dessus des dubplates. Le dub fait de la musique enregistrée le champ d'exercice et de concurrence des toasteurs des années avant que le rap ne fleurisse sur les breaks des DJ hip-hop.

La musique a changé de lieu. Elle est dans les machines à mixer et dans les voix qui se glissent dans les creux des versions. Les premiers à la mettre en œuvre ont l'état d'esprit de ceux qui par-

1. Il existe deux très bonnes compilations des versions de King Tubby, toutes deux parues sur le label anglais Blood and Fire : *King Tubby & Prince Jammy In Fine Style* (1975-1979), *Dub Gone 2 Crazy* et *King Tubby & Friends, Dub Like Dirt* (1975-1977).

tent à la découverte de contrées nouvelles. Et s'ils rencontrent effectivement des espèces encore inconnues de bruits et de sons et parcourent ainsi de nouvelles régions d'écoute, c'est qu'avec eux la musique change de nature, passe des seuils imprévus. En explorant les possibilités de mixage des pistes et de traitement des sons, King Tubby, Errol Thompson, Lee Perry, Augustus Pablo et les autres (Mad Professor, Mickey Dread, Adrian Sherwood...) découvrent que la musique peut être une affaire de milieux, de zones frontières, de creux et de trous. C'est la raison pour laquelle les premières versions de King Tubby nous semblent aujourd'hui encore si étranges. Les effets s'y succèdent sans ordre apparent, la musique se fait terrestre et poreuse ou au contraire pleine et aquatique. Crissements et distorsions encadrent des zones où des voix peinent à s'extraire du silence. On passe d'une seconde à l'autre de la stridence à l'étouffement comme si l'on changeait accidentellement de milieu sonore. C'est que la musique cesse d'obéir à la logique séquentielle et répétitive (couplet/refrain) de la musique populaire américaine telle qu'elle fut transplantée en Jamaïque. Le mot milieu est à prendre en un sens technologique. D'abord parce que les machines dont disposent les ingénieurs jamaïquains permettent de dessiner – au laser dirait Varèse – d'authentiques zones sonores. Ensuite parce que ces milieux sont dotés de véritables fonctions musicales. Les compositeurs des versions dub les utilisent comme des filtres qui réagissent à l'original, le dissipent ou le réverbèrent, l'étouffent ou l'aiguisent, le réduisent ou l'amplifient. Toute une géologie de la musique². On sait l'importance des procédés rudimentaires de traitement des sons (essentiellement réverb et delay...) dans la naissance du dub. Il faut toutefois se garder d'identifier milieux et traitements. Un

2. Que l'on trouve, dès les années vingt, dans la musique de Varèse : « Vous serez conscient des transmutations des masses en mouvement quand elles traverseront différentes couches, quand elles pénétreront certaines opacités, ou quand elles seront dilatées dans certaines raréfactions. », « Nouveaux instruments et nouvelles musiques », dans *Écrits*, éd. Christian Bourgois, 1983, p. 92.

milieu est quelque chose de complexe, il agit sur tous les paramètres du son original et se transforme avec lui, rétroagissant à ce qu'il provoque ailleurs. Les effets servent, comme les timbres orchestraux dans les œuvres de Varèse (cf. infra), à discriminer les territoires. En cisillant les terminaisons des sons (cet étrange bégaiement qui se raccourcit à mesure qu'il se répète), le delay – ou écho – fait entrer la musique dans des zones de dilution sonore. En donnant l'illusion d'un volume réverbérant, la réverb permet de sérier les plans et de déployer des espaces. Delay et réverb sont les conditions physiques – soniques – d'émergence et de différenciation des milieux, ces plis que le temps fait sur lui-même.

Le dub emprunte aux musiques qu'il remixe certains traits de son style mais il est en son principe tout à fait autre chose qu'elles. Les versions de King Tubby ont fait de la pop ce que Varèse avait fait de l'orchestre. Un champ d'expériences pour une nouvelle pratique de la musique.

Des Déserts de Varèse aux Vides d'Olga Neuwirth

Dans ses *Déserts*, créés au Théâtre des Champs-Élysées à Paris le 2 décembre 1954, Varèse a, pour la première fois dans l'histoire de la musique, introduit dans une partition instrumentale trois séquences sonores construites sur bande magnétique (respectivement entre les mesures 82 et 83, 224 et 225, 263 et 264). Ces sections sont à prendre comme des vides intersticiels, ils n'ajoutent pour ainsi dire rien à la partition originale. *Déserts* ne se divise pas en sept. Il s'agit d'une œuvre en quatre mouvements (les quatre mouvements de la symphonie classique) interpolée trois fois (« *Interpoler* : introduire dans un texte, par erreur ou par fraude, des mots ou des phrases n'appartenant pas à l'original »). Et l'on peut très bien considérer ces interpolations comme trois intermédiaires électroacoustiques non obligés. C'est ce que fait Pierre Boulez dont l'enregistrement de l'œuvre avec l'Ensemble Intercontemporain déroule sans vide l'intégralité de la seule partition (Sony, 1979). Mais ne manque-t-on pas alors l'essentiel ? Ces sections

viennent interrompre le cours de l'œuvre, elles sont littéralement en trop. Seulement, cet excédent temporel (neuf minutes en tout) nous engage à écouter différemment les autres mouvements. Le sens de ce que Varèse demande à ses instruments (quatorze vents (bois et cuivres), un piano et quarante-six percussions) est à chercher là où ils s'absentent. Et tout se passe comme si ce temps ajouté venait retrancher quelque chose. Qu'est-ce que Varèse demande à ses instruments ? Précisément de se faire oublier, de se retrancher des sons qu'ils produisent. Et ce qui par là se donne à entendre est un tout autre principe, non instrumental, de figuration du son. « Les matériaux des première et troisième interpolations, écrit Varèse, proviennent de bruits industriels (friction, percussion, sifflement, grincement ou sonorités cinglantes, broyage). Ils sont filtrés, transposés, mélangés, etc., par des moyens électroniques ; ils sont ensuite inscrits dans le plan pré-établi de l'œuvre. À ces sonorités se superposent comme élément stabilisateur des fragments de la partie instrumentale de percussion, déjà présents dans l'œuvre ou entièrement nouveaux. » Ce que Varèse décrit sous l'expression de « bruits industriels » sont – du simple fait que ces bruits sont enregistrés – des gestes instrumentaux séparés de leurs instruments, des opérations sans support, la pure et simple généralité d'une *percussion*, d'une *friction*, d'un *grincement*... Des effets qu'il produit longtemps (d'Amérique à Ecuatorial) avec les seuls instruments de l'orchestre. C'est en ce sens précis que Varèse fut un précurseur, celui d'un travail d'écriture qui, en effaçant l'idiomatique instrumentale (autrement dit en retranchant l'instrument de son propre son), annonçait la musique électronique³. L'idée musicale devance et appelle son incarnation technologique. En repliant le

3. « C'est au fond lui qui, il y a un grand nombre d'années, a prévu les musiques électroniques, et cela non seulement par des orchestrations extraordinaires et par une façon distendue de traiter les instruments, mais aussi par des choses impensables à l'époque où il les a pensées, c'est-à-dire, par exemple, des sons passés à l'envers, comme on en trouve dans *Intégrales*, où les trombones font des attaques piano suivies d'un *sforzando*, qui sont évidemment des sons rétrogradés. »

son sur lui-même, Varèse le dispose à de nouveaux gestes compositionnels. Écrire consiste à tailler des volumes, déployer des plans, discriminer des zones, différencier des vitesses. Un nouveau paramétrage directement opératoire qui ne doit rien aux critères traditionnels de caractérisation du son en intensité, hauteur, timbre et durée. Et s'il arrive à Varèse de mettre en valeur certaines couleurs instrumentales, il n'en use jamais pour elles-mêmes mais comme discriminant entre « zones d'intensités » sonores⁴. Elles viennent indiquer les changements de territoire à la manière des couleurs sur une carte d'état-major. « La couleur ou le timbre joueraient un rôle complètement nouveau de par leur caractère fortuit, anecdotique, sensuel ou pittoresque ; ils auraient pour fonction de souligner les divers éléments comme les couleurs différentes qui, sur une carte, délimitent les différentes zones, et feraient partie intégrante de la forme. Ces zones seraient perçues comme étant isolées, et la non-fusion, jusqu'ici impossible à obtenir (ou du moins la sensation de non-fusion) serait alors possibles. » Intensité, hauteur, timbre et durée deviennent, en tant qu'ils continuent à paramétrer l'écriture, les instruments d'exposition et de pénétration d'un nouveau monde dans lequel l'agglomération des partiels remplace l'accumulation des instruments, la transmutation le développement et la projection spatiale des sons leur déploiement dans les deux dimensions verticale et horizontale de l'harmonie et de la mélodie. Varèse prit conscience de cette dimension nouvelle à la salle Pleyel en écoutant le scherzo de la *Septième Symphonie* de Beethoven :

Olivier Messiaen dans une émission de Claude Samuel consacrée à Varèse, France Culture, 9 novembre 1965, 20h.

4. « En ce qui concerne les timbres, mon attitude est précisément l'inverse de l'attitude symphonique. L'orchestre symphonique tend à offrir le mélange le plus large des couleurs. Je m'efforce de faire saisir à l'auditeur la différenciation la plus extrême des colorations et des densités. Je me sers de la couleur pour distinguer entre plans, volumes et zones du son, et non pour produire une série d'épisodes contrastés comme des images de kaléidoscopes. », Varèse, « Libération du son », *op. cit.*, p. 99.

Il me semblait sentir la musique se détacher d'elle-même et se projeter dans l'espace, à tel point que je pris conscience d'une quatrième dimension en musique. [...] Ce phénomène fut une preuve vivante de ce que j'avais conçu bien des années auparavant et que j'appelle « la projection du son organisé ». Par « projection », j'entends la sensation qui est donnée par certains blocs de sons. Je dirais avec plus de bonheur « rayons de son », si proche est cette sensation de celle produite par les rayons de lumière émis par un puissant projecteur balayant le ciel⁵.

La musique de Varèse est une musique de blocs. Un bloc ne se caractérise pas par des caractères harmoniques ou mélodiques mais précisément par sa capacité à rayonner. L'impératif devient alors celui-ci, architectural plus que musical : composer les sons de manière à ce qu'ils fassent blocs et se projettent ainsi dans l'espace à la manière de ces entités pelliculaires (« simulacres ») qui, selon Lucrèce, se détachent des corps pour les donner à voir.

Le 31 janvier 2002 a été créée dans la salle Olivier Messiaen de la Maison de la Radio à Paris une œuvre pour basson et ensemble de la compositrice autrichienne Olga Neuwirth⁶. *Torsion : Transparent variation*. Les titres accolés de deux sculptures du constructiviste Naum Gabo. À cinq reprises, cet anti-concerto est interrompu par des séquences préenregistrées. Olga Neuwirth leur a donné le nom de VOIDS en référence aux espaces vides que Daniel Liebeskind a ouvert à l'intérieur du Musée Juif de Berlin le long d'une ligne qui vient trancher le cours brisé et tortueux du bâtiment (qu'on a souvent comparé à une étoile de David tronquée). Le travail de Liebeskind est à lire, pour reprendre un des

5. Cité par Odile Vivier, *Varèse*, éd. du Seuil, coll. Solfèges, 1973, pp. 61-63.

6. Par l'Ensemble Intercontemporain sous la direction de Sylvain Cambreling avec Pascal Gallois au basson. Il y avait également au programme de ce concert des œuvres de Tristan Murail et de Georg Friedrich Haas. Il a été diffusé sur France Culture le dimanche 24 février 2002 à 20h.

titres de son projet, *Entre les lignes*, entre ces deux lignes architecturales qui déterminent une structure formelle faite d'oppositions sériées (continu/discontinu, brisé/droit, plein/vide), mais qui sont aussi et surtout deux corps intersectés, l'un ouvrant dans l'autre le vide d'une tranchée ou, vu du ciel, la ligne de suture d'une cicatrice. C'est dans un de ces lieux fermés/ouverts, un de ces VOIDS (marques silencieuses, selon Liebeskind, du destin de la communauté juive d'Allemagne), à travers lesquels les bruits extérieurs sont filtrés en un lancinant murmure générique, qu'Olga Neuwirth a enregistré les cinq séquences qui interrompent *Torsion*. Cinq vides d'où à deux reprises émergent les sons d'une clarinette klezmer, lointains puis proches, un air (« Let's Play It Again Sam ») extrait d'un disque des années vingt, les craquements du vinyle ajoutant leur souffle au bruit de fond des Vides de Liebeskind. Ces intermèdes désertiques s'écoulent comme une allégorie. De l'intériorité murmurante du Musée Juif de Berlin – un lieu qui déjà en lui-même commémore un vide, le vide que produit une extermination – résonne un instrument qui n'est plus, l'instrument d'un monde détruit. Ces VOIDS sont un peu de passé à l'état pur, un passé contre lequel le présent de l'orchestre vient cogner et, parfois, se fissurer. La sculpture (*Torsion*) de Naum Gabo dit la réaction plastique de l'ensemble instrumental aux cheminements du basson, elle dit aussi et surtout la manière dont la clarinette klezmer contamine le basson, qui tord son jeu pour ressembler à ce qui n'est plus et donner à l'enregistrement des années vingt l'illusion d'une présence dans le contemporain de la musique. Un peu plus de quarante-sept ans sépare la *Torsion* d'Olga Neuwirth des *Déserts* de Varèse. Il est inutile de chercher à les comparer. Ces deux œuvres ne se ressemblent pas. Je dirais plutôt qu'elles se comprennent, qu'elles s'éclairent mutuellement, comme si la compositrice autrichienne avait composé sa partition au fil des interpolations de *Déserts* et apposé ses Vides contre les bruits industriels de Varèse. J'ai admis jusqu'ici que les séquences enregistrées venaient interrompre le cours naturel des deux œuvres et que ces interruptions n'étaient

pas sans effet sur les parties instrumentales. Mais n'est-ce pas précisément le contraire que nous entendons ? Les sons enregistrés ne viennent jamais couvrir l'orchestre d'un premier plan tyrannique. C'est au contraire quand les instruments se taisent que les bruits se font entendre, comme si l'on ouvrait le rideau de scène sur un arrière plan encore inaperçu. Ils sont ce que l'on entend après que la musique se soit tue (ou avant qu'elle ne commence à parler), des bruits délestés de leurs sources, un passé qu'il est impossible d'oublier, tout ce qui fait fond, tout ce qui gronde et que la musique ne peut indéfiniment rejeter hors d'elle-même. Varèse et Neuwirth font remonter le fond à la surface et opèrent ainsi d'heureuses et nouvelles coïncidences : coïncidence entre l'orchestre et son silence, entre l'écrit et l'enregistré, l'instrument et ses bruits, le présent et le passé, l'art et le non-art (l'industrie du métal, un air populaire improvisé à la clarinette, le murmure rémanent d'un Musée berlinois)... La coupe rectiligne de Daniel Liebeskind trace dans l'espace brisé du Musée Juif de Berlin la flèche d'un temps plusieurs fois rompu. Les séquences intersticielles de *Déserts* et de *Torsion* sont à l'inverse des portions d'espace ouverts dans le temps de la musique. L'œuvre se rapporte à ses vides comme à autre chose qu'elle-même, miroirs où elle se déjoue, se rejoue et change de dimension. D'un régime l'autre...

Les régimes de l'activité

Dans le troisième chapitre du *Tchouang-tseu*, l'auteur éponyme (370-300 avant notre ère) met en scène un dialogue entre le prince Wen-houei et l'un de ses cuisiniers.

Le cuisinier Ding dépeçait un bœuf pour le prince Wen-houei. On entendait des *hua* quand il empoignait de la main l'animal, qu'il retenait sa masse de l'épaule et que, la jambe arc-boutée, l'immobilisait un instant du genou. On entendait des *huo* quand son couteau frappait en cadence, comme s'il eût exécuté l'antique danse du *Bosquet des mûriers* ou le vieux rythme de la *Tête de lynx*.

– C'est admirable ! s'exclama le prince, je n'aurais jamais ima-

giné pareille technique !

Le cuisinier posa son couteau et répondit :

– Ce qui intéresse votre serviteur, c'est le fonctionnement des choses, non la simple technique. Quand j'ai commencé à pratiquer mon métier, je voyais tout le bœuf devant moi. Trois ans plus tard, je n'en voyais plus que des parties. Aujourd'hui, je le trouve par l'esprit sans plus le voir de mes yeux. Mes sens n'interviennent plus, mon esprit agit comme il l'entend et suit de lui-même les linéaments du bœuf. Lorsque ma lame tranche et disjoint, elle suit les failles et les fentes qui s'offrent à elle. Elle ne touche ni aux veines, ni aux tendons, ni à l'enveloppe des os, ni bien sûr à l'os même. Les bons cuisiniers doivent changer de couteau chaque année parce qu'ils taillent dans la chair. Le commun des cuisiniers en changent tous les mois parce qu'ils charcutent au hasard. Mais avec ce couteau, qui lui sert depuis dix-neuf ans, votre serviteur a dépecé plusieurs milliers de bœufs et sa lame est encore tranchante comme au premier jour. Car il y a des interstices entre les parties de l'animal et le fil de ma lame, n'ayant pas d'épaisseur, y trouve tout l'espace qu'il lui faut pour évoluer. C'est ainsi qu'après dix-neuf ans elle est encore comme fraîchement aiguisée⁷.

Le cuisinier décrit au Prince les différentes étapes de son apprentissage. Plus il progresse dans son art, moins il voit le bœuf. Au terme de sa formation, le bœuf disparaît. Il n'existe plus pour le cuisinier que par les espaces articulatoires qui s'offrent à son couteau. Il s'est littéralement résorbé dans ses vides intersticiels. Et cela n'est possible, nous dit Tchouang-tseu, que parce que l'apprenti a peu à peu désengagé sa conscience de son activité de découpage. Apprendre revient à se détacher. L'inconscience semble être la condition de l'efficacité et de la précision du geste. Pour Jean-François Billeter, ces stades de l'apprentissage corres-

7. Traduit du chinois par Jean-François Billeter, dans *L'Art chinois de l'écriture*, Skira, 1989, p. 270.

pondent aux différents régimes de l'activité opératoire. Un régime de l'activité est une certaine coordination des facultés et des forces produisant un certain effet de puissance. Cette coordination passe par des seuils d'intégration qui la font basculer d'un régime à l'autre, comme quand, après avoir longtemps essayé, on sait soudain faire du vélo ou quand, après avoir inlassablement déchiffré une partition, on en fait de la musique. Ces passages, ces changements de régime ou d'état qui voient la conscience se retirer à chaque fois un peu plus des gestes qu'elle avait engagé, jusqu'à ce qu'ils suivent un cours « nécessaire », montrent que la subjectivité est plus affaire de physique que de psychologie substantialiste. Le sujet est quelque chose qui fonctionne plus ou moins bien et dont le fonctionnement suppose, écrit Jean-François Billeter, « un *va et vient entre le vide et les choses*⁸ », c'est-à-dire une succession d'évanouissements et de réapparitions. C'est parce que le sujet a le pouvoir de s'absenter de lui-même, d'aller et venir, qu'il peut apprendre et se développer, faire franchir à ses gestes différents régimes opératoires. « Celui qui sait en quoi consiste [véritablement] l'action humaine nourrit ce que sa conscience saisit au moyen de ce qu'elle ne saisit pas. » Je veux appliquer cette physique subjective – authentique physique des qualités dirait François Châtelet – à la compréhension de deux activités musicales apparemment contraires de l'ère de l'enregistrement, le *cut* et le *mix*. De David Mancuso passant des extraits de ses disques favoris aux hôtes de son Loft à Richie Hawthain pulvérisant chaque morceau en boucles de taille variable pour les recomposer en une unique pièce métamusicale, un même acte se trouve prendre des formes presque contraires. Si la pratique du mix consistait dans ses débuts à déployer les trésors de sa discothèque, autrement dit à faire entendre sa différence, il est devenu peu à peu tout à fait autre chose, l'art de transiter d'un morceau à un autre en faisant disparaître les coutures. Cette évolution a été en grande partie déterminée par le contexte où cette pratique s'est construite et

8. Jean-François Billeter, *Leçons sur Tchouang-tseu*, éd. Allia, 2002, p. 144.

perfectionnée, les clubs disco puis house de New York et de Chicago. Le mix est un art en situation. Le DJ n'est jamais seul, il travaille en interrelation avec un public auquel il doit conformer sa musique tout en orientant subtilement sa demande. Un labyrinthe à trois entrées ou un jeu à trois parties : le plan d'action du DJ (l'articulation narrative de son set), la réserve de disques (prélevée sur sa discothèque personnelle) et les réactions des danseurs. La gestuelle inventive des DJ disco (de Francis Grosso à Pete Jones) et l'incessante amélioration de leur dispositif technique (par adjonction successive aux platines vinyles : table de mixage, disque de feutrine, écouteurs, potentiomètre⁹, *cross fader*...) vont dans le sens d'une intégration progressive de ces paramètres. Les régimes opératoires du mix portent le nom des lieux de ses basculements successifs : The Loft (David Mancuso), The Sancturay (Francis Grosso), Studio 54, Paradise Garage (Larry Levan), Warehouse (Frankie Knuckles), Music Box (Ron Hardy)... David Mancuso connaissait encore chacun de ses invités par leur nom, Francis Grosso ne voyait plus dans son sanctuaire que les corps de danseurs anonymes, Larry Levan et Ron Hardy trouvaient leur public par l'esprit, ils ne le voyaient plus, ils discernaient dans sa masse mouvante les zones émotionnelles et les mouvements contraires. Un DJ accompli ne s'intéresse pas aux corps qui dansent mais à ce qui se passe dans le vide qui les sépare. Comme le cuisinier du prince Wen-houei, il va droit aux failles et aux fentes. Les DJ font faire à leur public des voyages immobiles. C'est une réflexion qui revient souvent sur leurs lèvres. « Il faut les emmener... on va dire qu'on les emmène dans un voyage, et V. de poursuivre, les gens sont là pour danser... Ils sont là pour ne rien faire d'autre que... assimiler la musique, partager des moments avec des gens, essayer de libérer de l'énergie ». Assimiler la musique, libérer de l'énergie autrement dit se des-

9. Le potentiomètre ou pitch permet d'accélérer et de ralentir la vitesse de rotation de la platine. Le DJ peut ainsi ajuster (« caler ») les tempos des disques qu'il mixe les uns dans les autres.

saisir, se défaire, s'égarer. L'un précède l'autre. Avant d'emmener son public, le DJ doit le perdre un peu. « Tu peux emmener les gens [...] les transporter, les décoller de leur vie quotidienne...¹⁰ » C'est tout un et Tchouang-tseu ne dit pas autre chose. Assimiler la musique ne va pas sans une certaine régression comme le confesse Pei-men Tch'eng à l'Empereur Jaune.

– Vous entendant jouer la musique de Sien-tch'e au milieu de la nature sauvage, lui dit-il, la première fois je fus saisi d'effroi, la deuxième je me sentis défait, enfin je fus égaré, désesparé, incapable de me ressaisir.

– C'est ce que tu devais ressentir, répondit l'Empereur Jaune. Car, bien que jouant de manière toute humaine, j'ai [tout de suite] réglé mon jeu sur l'action du Ciel ; j'ai [tout de suite] puisé dans l'énergie pure. [Sous mes doigts], les saisons alternaient, les êtres naissaient [et mouraient], l'épanouissement entraînait le déclin et le déclin l'épanouissement, le déploiement des formes amenait leur destruction et cette destruction leur redéploiement. J'alternais les timbres purs et impurs ; les sons coulaient, s'étendaient : je réveillais les animaux hibernants comme le font le tonnerre et la foudre au printemps. J'achevais sans conclure, j'ouvrais sans ouverture, ma musique mourait et renaissait, tombait et reprenait son essor, constante seulement dans ses infinies métamorphoses et constamment imprévisible. Tu ne pouvais qu'être saisi d'effroi. [...] Ton corps a cependant commencé à se dissoudre et tu t'es mis à épouser le mouvement. C'est pour cela que tu t'es senti défait. Puis j'ai aboli toute inertie, j'ai laissé aller les rythmes. Il y eut comme un surgissement primitif, une polyphonie dans forme, un déploiement continu sortant d'une obscurité silencieuse. Cela se mouvait dans l'illimité tout en se maintenant dans un abîme monstrueux. On eût dit la mort, on eût dit la vie.

10. Cité par Morgan Jouvenet dans « Emportés par le mix, les DJ et le travail de l'émotion », revue Terrain n°37, sept. 2001, p. 51.

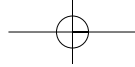
Aucun DJ ne pourrait se vanter de disposer d'un tel pouvoir. Néanmoins, à certains moments de son mix, le plus souvent les moments de bascule d'un ordre rythmico-mélodique à un autre, le DJ se met à contrôler les émotions de son public, voire à en jouer comme d'un paramètre intégré de sa performance musicale. La « physique subjective » du *Tchouang-tseu* est ici une dynamique du plaisir/déplaisir. Les échantillons relevés sur les vinyles ne sont plus nommés que performativement, ils s'identifient à leur effet d'entraînement sur les danseurs. « Tu commences par mettre des trucs un peu funky, tu vois, house, toujours, mais funky, avec des petites guitares slappées, des petits accords joyeux... Après tu pars sur des trucs un peu plus entraînants, avec quelques voix et quelques percus, qui font monter un peu la sauce... Après tu passes à une étape un peu supérieure [...], quelque chose de beaucoup plus animé rythmiquement, pis après tu peux aller encore plus haut en mettant des choses plus disco, plus chaudes... » Le mix est un art du contraste et de la rupture sensori-motrice (l'immobilité soudaine des danseurs attendant un redémarrage des parties rythmiques), variations de texture, changements de tempo, disparition/réapparition de certains lignes, stases rythmico-harmoniques, différenciation des vitesses, affleurement/enfouissement de la pulsation... Il n'est cependant pas question de réduire le travail des DJ à un pur et simple jeu affectif. L'émotion n'est qu'un paramètre parmi d'autres, une faculté d'action dont il use à des fins plus profondes. Celle par exemple d'emmener les auditeurs/danseurs au terme de leur voyage. On a beaucoup insisté sur la manière dont cette musique pouvait contribuer, notamment dans les free-parties, à construire un espace social à la marginalité soigneusement orchestrée. Il y aurait une « matière techno » faite de figures (*le touriste, la racaille, le teufeur, le traveller*, etc.), de signes, de références, d'attitudes, etc., une matière dont le modelage consisterait « en une polarisation symbolique et efficace du réel¹¹ ». Il ne fait aucun doute

11. Étienne Racine, *Le phénomène techno*, Imago, 2002, p. 165.

que la musique participe activement à ce que certains sociologues interprètent comme une « réorganisation » symbolique du monde. À condition de ne pas en faire l'élément moteur d'une authentique régression « tribale¹² ». Si régression il y a, ce doit être celle qui fait de l'émotion une épure. Point de catharsis ici, la musique est un art sans distance, mais la fusion sur une seule ligne affective de l'émotivité du public, des registres d'expression du DJ et des varia de sa performance. Le mix est une physique de l'alliage et du composite. Elle n'est opérante qu'à certaines températures.

On pourrait tisser autour du cut une histoire analogue. De Kool DJ Herc aux producteurs drum'n bass en passant par Grandmaster Flash, Terminator X et RZA, le cut hip-hop passe par tout une série de régimes opératoires. Pour Grandmaster Flash, le style de Kool Herc (alias Clive Campbell) manquait de coordination, il souffrait même d'une étrange dissociation. La puissance de son sound system (celle qui se chiffre en nombre de décibels et en volume de basse) servait des enchaînements approximatifs. Ce n'est pas la qualité du matériel qui est en cause, mais l'usage qu'il en faisait. Il semble que Kool Herc n'exploitait pas toutes les ressources de ses instruments. Il ne lui vint par exemple jamais à l'idée de brancher un casque d'écoute sur sa table de mixage. Un détail que Grandmaster Flash ne manqua pas de remarquer : le trou restait désespérément vid. Sans casque, Herc ne pouvait écouter le morceau suivant ou le break à venir, il le mixait au jugé, au souvenir. Ses cut hachaient la musique comme le cuisinier inexpérimenté de la fable de Tchouang-tseu. C'est que Kool Herc ne pratiquait pas le mix à la manière des DJ disco. Son art de la

12. Une des nombreuses surinterprétations que le mouvement techno a suscité et auxquelles Étienne Racine préfère une approche plus relativiste. « La nouveauté du phénomène techno, *explique-t-il*, est dans la combinaison spécifique d'éléments techniques et esthétiques permettant, sous une forme originale, la réalisation de ces processus intemporels de quête d'un idéal et de quête de soi – l'originalité de cette forme étant la condition essentielle de cette efficacité pour ceux qu'elle concerne. », *ibid.*, p. 186.



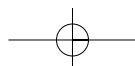
découpe, aussi primitif fut-il, ouvrait une autre voie :

À la différence de Francis Grosso, DJ Flowers ou Pete DJ Jones qui cherchent à mélanger de la manière la plus délicate qui soit deux disques, Herc, lui, les *cut*, c'est-à-dire qu'il passe de l'un à l'autre en les coupant net. Surtout, il est le premier à négliger la progression d'un morceau pour sauter directement dans ces quatre, huit ou seize mesures de folie rythmique qui mettent le feu au dance floor, le premier à balayer d'un revers de main mélodie, arrangement, paroles, refrain, bref tout ce qui fait a priori le prix d'un morceau pour la seule quête du rythme pur et inaltéré et ce près de dix ans avant l'apparition des premiers samplers¹³.

Le paradoxe est que cette pratique du *cut*, qui puise l'essentiel de son matériau sonore dans le funk¹⁴, s'est développée par une série d'emprunts au mix disco. Grandmaster Flash reprend à son compte les techniques des DJ (disque de feutrine, *slip-cueing*, casque d'écoute, *cross fader*). Un détour qui lui permet de gommer les insuffisances de Kool Herc et de faire basculer le *cut* dans un nouveau régime opératoire. Le rythme, prélevé sur les morceaux des autres, devient, littéralement, portable. « En isolant cela [*le breakbeat*], commente Kodwo Eschun, ils ont réalisé quelque chose de comparable à l'allumage d'une forme d'électricité, en rendant le rythme portable, en extrayant le beat. C'est ce que j'appelle la capture du mouvement (*Motion Capturing*) ». Mais cap-

13. Vincent Tarrère, revue Vibrations n°4, mai 1998.

14. Ce sont les DJ hip-hop qui, à contre-courant de la vogue disco, vont redonner vie au funk moribond. « Comment le funk a-t-il fait son retour sur la scène ? Grâce au hip-hop, grâce à la rue, tu vois ? Tous, James Brown, Georges Clinton, Parliament, étaient presque finis. C'était la mode du disco, tout le monde en voulait, et les DJ disco prenaient la relève. Eh bien, ce qui s'est passé, c'est que les jeunes se sont rebellés. Ils voulaient quelque chose qu'ils ne pouvaient écouter à la radio et tout ça. » Jazzy Jay, l'un des premiers DJ hip-hop, cité par Fernando Jr, *The New Beats : culture, musique et attitudes du hip-hop*, traduit de l'américain par Arnaud Réveillon et Jean-Philippe Henquel, Kargo, 2000, p. 103.



turer le mouvement, l'étincelle du break, ne suffit pas, encore faut-il ne pas le laisser retomber. La grande force de Grandmaster Flash – qu'il dut à sa capacité d'assimilation des techniques de mix des DJ disco – a été de faire passer le mouvement d'un break à l'autre, de le conserver et de l'augmenter tout au long de ses sets. Avec lui, l'étincelle se met à circuler. Il invente même une technique qui lui permet de redémarrer la machine rythmico-mélo-dique à tout instant, le *punch phasing*.

Mon objectif principal, *explique Grandmaster Flash*, était de prendre de courts extraits des disques et de les garder sur le temps, sans tricher, l'un après l'autre. Je parle de beats très brefs, peut-être quarante secondes, à faire tourner pendant près de cinq minutes, selon la popularité du disque. Après cela, je pratiquais le *punch phasing* – prendre certaines parties d'un disque où se trouve une voix, un cuivre ou un slap de batterie. Je l'ôtai et le ramenais, pendant que l'autre platine continuait de tourner. S'il y avait un cuivre avant le break, je le jouais à plusieurs reprises – BAM, BAM, BAM-BAM – pour l'essayer sur le public. Un scratch n'est que le retour en arrière (*back-cueing*) de la pointe que vous entendez au casque avant de renvoyer la boucle vers la foule¹⁵.

Il faudra attendre la jungle et la digitalisation du break dans la mémoire des samplers pour que le cut hip-hop change à nouveau de régime opératoire. Le mot *jungle* dérive de *junglist*, un terme que l'on entendit pour la première fois à Londres en 1991 dans un morceau de Rebel MC samplant une cassette s'inspirant des mixtape des sound system jamaïcain. « Alla the junglists », adresse générique aux membres d'un posse de Tivoli Gardens, quartier de Kingston également connu sous le nom de Jungle. Cette anecdote installe directement jungle – puis drum'n bass – dans la filiation des sound system jamaïcain et de la musique qu'on y joue, le

15. Grandmaster Flash cité par David Toop, *The Rap Attack, African Jive to New York Hip Hop*, pp. 63-64. Je traduis.

dub. La musique redevient une affaire d'ingénieurs du son. La programmation remplace la gestuelle et le stockage numérique la surface gravée du vinyle. La main ne joue plus que de l'interface digitale du sampler. Le breakbeat devient une « science appliquée ». Le travail du DJ consistait à isoler un break afin de le resé- quencer manuellement sur une de ces deux platines réglemen- taires. L'ingénieur/producteur le visualise sur son écran d'ordinateur. Il n'opère plus sur de la durée musicale, l'once indivisible de temps qu'il faut à la pointe pour transmettre l'intégralité du break, mais sur des portions d'espace. L'espace qu'occupe sa représentation en deux dimensions sur l'interface du logiciel. Le cut se fait à vue et il s'accompagne d'un panel d'effets sans com- mune mesure avec ce dont disposaient les premiers producteurs jamaïcains. L'un des plus révolutionnaires est le *time stretch*, qui permet d'accélérer (ou de ralentir) le tempo d'un échantillon sans modifier sa hauteur. La jungle n'est pas un art du remixage comme l'était le dub à ses débuts, sa matière est rythmique, un rythme qui passe dans toutes les dimensions de la musique. Mélodie, harmonie et timbre se découvrent une substructure enchâssée de breaks recomposés microsoniquement. Salves tex- turées de doubles croches mitraillant la carrure 4/4 des musiques techno/house. L'abandon du marquage métronomique des temps entraîne le rythme dans une syncope généralisée qui laisse appa- raître toutes sortes de fractures temporelles, de vides flottants entre les influx séquencés de breakbeats. À ce stade de son régime d'activité, le cut hip-hop retrouve les étranges zones de résonance des versions de King Tubby. Comme l'écrit très bien Erik Davis :

La drum'n bass partage avec le dub autant la racine viscérale de la basse que le déploiement adroit des trous et des silences qui étirent et déchirent l'espace-temps, ouvrant de petits vides qui ne peuvent nous aider mais nous vident de nous-mêmes. Mais en contraste avec les zones plutôt méditatives, résonantes et aquatiques ouvertes par le dub, les espaces engendrés par les junglists les plus tranchants apparaissent comme un tableau,

en perpétuel mouvement, d'« intermilieux » fracturés, difformes et compressés¹⁶.

Dans la drum'n bass, la fracture n'est pas qu'horizontale, elle est aussi et surtout verticale. La basse ne court pas au même tempo que le break. Elle suit un ralentissement progressif qui finit par se stabiliser autour de 70 bpm, soit très nettement moins vite que les parties rythmiques qui conservent les 170 bpm de leur origine hardcore. Cette étrange dissociation, contraire à la puissante domination du kick sur la basse qu'installèrent en même temps la house (qui le tenait du disco) et la techno (sa manière d'interpréter le funk électrique à la lumière de la techno-pop allemande), semble une authentique survivance du dub dans le Londres du début des années quatre-vingt-dix. Une survivance d'autant plus singulière que dans le même temps, en Écosse et dans l'Europe du Nord (le tournant a lieu en Hollande), le hardcore virait au gabber où kick et basse se mettent à fusionner dans un même martèlement épileptique. Privé de tout soutènement rythmico-harmonique, la pulsation devient folle. Le tempo moyen d'un morceau gabber oscille entre 180 et 250, voire 300 bpm. Une musique de fin du monde. Une musique qui aura porté jusqu'à son terme la logique cadastrale de la techno : tyrannie du mètre (la pulsation n'est que le marquage de la structure métrique sous-jacente) et vassalisation de la basse.

Les historiens des musiques électroniques ont plutôt tendance à faire dériver la jungle du hardcore¹⁷, une musique qui est apparue à Francfort à la fin des années quatre-vingt autour du label PCP (Planet Core Production) et qui portait le tempo techno autour de 170 bpm. Il a même existé une forme de hardcore à la

16. Erik Davis, « Polyrythmie, cyberspace et électronique noire », *Nomad's land* n°4, hiver-printemps 1999, traduit de l'anglais par Arnaud Réveillon, p. 88.

17. La drum'n bass serait plus précisément le résultat d'une greffe hip-hop (le fameux breakbeat) sur un organisme hardcore. Cf. notamment « Jungle » de Chris Sharp dans *Modulations, a history of electronic music*, Caipirinha, 2000, pp. 130-147.

rythmique étrangement dédoublée, presque syncopée qui constituerait une sorte de chaînon manquant entre hardcore et jungle et qui apparaît précisément à Londres au tournant des années quatre-vingt-dix. Une injection de breakbeats, souvent samplés, dans la rigidité du hardcore. Il faut toutefois se garder des enchaînements linéaires et trop évidemment chronologiques. Le temps de la musique est rempli d'anachronismes et de détours, il est fait de longues latences et de résurgences soudaines. La drum'n bass est naturellement liée au hardcore dont elle conserve certains traits, mais elle manifeste plus profondément, et plus structurellement, la survivance du dub sur d'autres terres et en d'autres temps que ceux qui virent sa naissance. Les musiques électroniques elles aussi ont leurs fantômes. Il apparaît au terme de cette courte enquête qu'à partir d'un certain régime d'activité, le cut hip-hop change de nature. Le flux des breaks se creuse et se fracture en lignes différentielles, comme un reflux en son sein (à la manière d'un pli temporel) des vides du dub jamaïcain, un rythme qui vient à contretemps au sens où c'est un autre temps (et une autre forme de temps) qu'il met en jeu. Passé un certain seuil d'intégration ou de déliaison des paramètres, le passé se met à affleurer. Dans tous les exemples que j'ai étudié jusqu'ici, les replis du temps apparaissent, se nouent, là où la musique s'absente. Le passé loge dans les vides. Mais ces vides sont tout autre chose que des silences. Ce sont des cadres. Ce qu'on y entend (*il y a* toujours à entendre) dessine l'espace d'une imminence. Ces vides – les VOIDS de Daniel Liebeskind et d'Olga Neuwirth comme les bruits industriels de Varèse, les milieux résonnants du dub ou les zones de fracture de la jungle – sont des ouvertures qui n'ouvrent sur rien, sur aucune chose. Qui s'y tient (il faut pour cela savoir *se tenir* à l'écoute) se tient « devant le temps¹⁸ », c'est-à-dire devant l'absolue a(na)chronicité du temps.

18. Cette formule paradoxale est le titre d'un livre de Georges Didi-Huberman : *Devant le temps, histoire de l'art et anachronisme des images*, Minuit, 2000. Je ne la lirais cependant pas dans le même sens que lui. Le temps auquel il fait face est

Quand les machines tournent à vide

Je veux pour finir explorer une autre sorte de vide, une autre forme d'absence du son à lui-même. Ce que l'on entend, aux deux sens de ce que l'on veut dire et de ce qui s'écoute, quand on dit d'une machine (sampler, platine, table de mixage, synthétiseur analogique mais aussi logiciels de traitement et de composition des sons) qu'elle tourne à vide. Dans un article publié en ouverture de *Japanese Independent Music*, Michel Henritzi propose une petite histoire du bruitisme japonais et de ses phases successives.

Aujourd'hui, *écrit-il*, la musique indépendante japonaise entre dans « la troisième phase du bruit » (ou quatrième si l'on considère le free jazz de Takayanagi Masayuki ou d'Abe Kaoru comme une forme de bruitisme). Après l'approche lo-fi de la première scène bruitiste et les expériences de processus de saturation, de démultiplication des vitesses et de stratifications multiples de la seconde, une nouvelle génération de musiciens japonais, tels que Ryoji Ikeda, Sachiko Matsubara (Sachiko M), Nakamura Toshimaru et Sakata Nosei, propose une esthétique minimale, travaillant sur l'infinitésimal et l'inaudible. [...] Dans la tendance la plus récente du bruitisme, il y a trois artistes dont les approches représentent la critique la plus avancée du discours musical dominant sur le sampling, trois artistes qui dépassent le sampling par un mésusage de la technologie. Nakamura Toshimaru mixe les sons engendrés par sa seule table de mixage, formant un système clos sur lui-même ; Sachiko M joue sur un sampler sans mémoire, avec son seul feed-back ; Otomo Yoshihide scratche directement sur une platine sans disque, l'aiguille agissant directement comme un micro-

celui de l'image, un nœud de temps (de formes de temps) à démêler. Le paradoxe que je voudrais engager est celui de qui *se tient*, à l'écoute, devant le temps musical et particulièrement devant ces vides qui, sous un autre régime que celui des images, fonctionnent comme des contre-temps.

phone amplifiant les mouvements mécaniques de son appareil¹⁹.

Ces artistes ne considèrent pas les machines comme des instruments, mais plutôt à la manière de milieux résonnants. Seulement, rien, aucun son, aucun bruit extérieur, ne viennent y résonner. La machine ne donne à entendre que l'écho de sa propre matérialité. Ce qui se dessine n'est que l'espace d'un son possible, le cadre instrumental de son advenue. Il est remarquable que ces artistes aient choisi précisément des instruments de mixage, d'échantillonnage ou de simple lecture. Aucun de ces instruments n'a été conçu dans le but de générer un son quelconque. Seuls, ils ne servent à rien. Ils ne fonctionnent que pleins (sampler, platine) ou connectés (table de mixage). Il n'est donc pas question de jouer de leurs dysfonctionnements, comme l'ont fait avec force théorisation certains musiciens anglo-saxons, mais plutôt d'un minimal et élémentaire non-fonctionnement. Il s'agit moins de *mésusage*, comme l'affirme un peu vite Michel Henritzi, que de *non-usage*. Les machines sont en état de fonctionner, prêtes à l'emploi, branchées, raccordées au secteur, en attente de pistes à mixer, d'un son à sampler et à traiter, d'un disque à lire et à scratcher. Il y a là, semble-t-il, les éléments d'une mise en condition, d'un véritable conditionnement des machines à leur propre vacuité. Un vide qui (non)fonctionne comme une réserve sans fond de sonorités simples et d'ondes rémanentes. À écouter les CD de Sachiko M et de Nakamura Toshimaru, il n'apparaît pas que cette réserve soit prise comme un matériau musical à exploiter. Ce serait encore reconduire le dogme instrumental, inventer un autre usage pour ces machines alors que tout l'objet de leur musique est précisément de n'en rien faire, de n'en pas user, de

19. « Extreme contemporary – japanese music as radical exotism », Michel Henritzi, dans *Japanese Independant Music*, coordonné par Franck Stofer, éd. Sonore, 2001, pp. 36-37. Je traduis. Le premier grand dictionnaire de la musique indépendante japonaise édité en anglais par une équipe française.

se tenir à l'écoute au sens où tout le travail consiste à *tenir* la machine dans la position de se faire entendre, ou, si l'on croit aux fantômes (qui hantent les transistors), de s'écouter elle-même. « Je pense, dit Sachiko M, que l'objectif principal n'est pas de jouer physiquement des instruments de musique, mais d'être à l'écoute du son. Il arrive que l'instrument fasse obstruction. Nous voulons seulement écouter le son le plus possible²⁰. » La musique nous précède et nous enveloppe, la musique est notre milieu et notre éternel présent. On pourrait dire d'elle ce que Watsuji Tetsuro écrit du froid dans *Fûdo* : « Dès avant que le froid nous apparaisse, nous sommes nous-mêmes sortis dans le froid²¹. »

20. Cité par Clive Bell dans « Sachiko M : Sampler amnesia », *The Wire*, avril 1999. Je traduis.

21. *Fûdo (Milieux)*, préambule et premier chapitre, traduit du japonais et présenté par Augustin Berque, revue *Philosophie* n°51, 1996, pp. 3-30. Inspiré par la lecture de *Sein und Zeit* de Martin Heidegger, *Fûdo* a été publié par Watsuji Tetsuro en 1935.