

Il est parfois essentiel de suspendre le temps et de revenir sur des propos antérieurs ou anciens pour mieux distinguer les caractéristiques d'une actualité. Face à cette dernière il ne s'agit pas de prôner ou de prendre comme emblème « le nouveau » et la nouveauté – ce qui dénote généralement une volonté de se démarquer de manière originale ou d'affirmer une position de façon péremptoire dans un contexte prudent ou astringent –, mais sans doute d'y chercher l'invention par rapport aux enjeux communs d'aujourd'hui, qui, eux (tout comme nous), bien entendu, se déplacent et changent d'angle tout le temps. Ceci est d'autant plus nécessaire dans les pratiques artistiques car nous énonçons et produisons en fonction de ce que nous autorise, et permet, ce qui nous est concomitant et ce qui nous est antérieur. L'art est ainsi un projet continu dans le présent, et une oscillation permanente.

Les questions abordées ici par les notions de champ ouvert et de plein air croisent d'emblée celles de champ expérimental et d'espaces d'activités et de travail, ces dernières étant encore à explorer et à interroger. Si l'art est un « travail » continu et désintéressé (c'est-à-dire non utilitaire), et qui s'oublie comme travail et labeur, il est aussi très résistant à ses confinements : il couvre et se fonde sur des manières d'occuper le temps et l'espace « hors-limites » (ceci est valable aussi pour la peinture).

Aller dans le plein air, en art, est d'une certaine manière, « passer dans le décor » ou « s'envoyer, aller, partir ou rentrer dans le décor », comme « entrer dans le vif ». Cela a sans doute toujours été le cas, même si sont repérées historiquement certaines décisions, régimes et hypothèses, bornant ainsi ce qui peut apparaître comme des marges de manœuvre : le pleinairisme, le land art, l'art contextuel, etc. pour ne citer que les plus communes. Aller dehors, croiser les flux, le fortuit, leurs dimensions et durées, requiert sans doute des conditions, à placer hors hermétismes, spécialismes et solipsismes, et hors « tourisme » ; ces conditions demandent de créer des écarts, des marges, des ralentissements, des délais, des improvisations et des désynchronisations, justement, par rapport à ces flux, ces consensus et normes. Sans doute que par là, c'est le sens de l'atelier (comme champ ouvert, processuel, justement « en plein air »), « l'atelier d'artiste », qui devient central, sans qu'il « se gazéifie », s'indifférencie, se neutralise ou s'évapore, ou encore sans qu'il soit nécessaire de définir un « art du dehors » ou un « art social » (auxquels je ne crois pas), ou, encore, sans avoir à évoquer une rupture ou une disparition (de l'art).

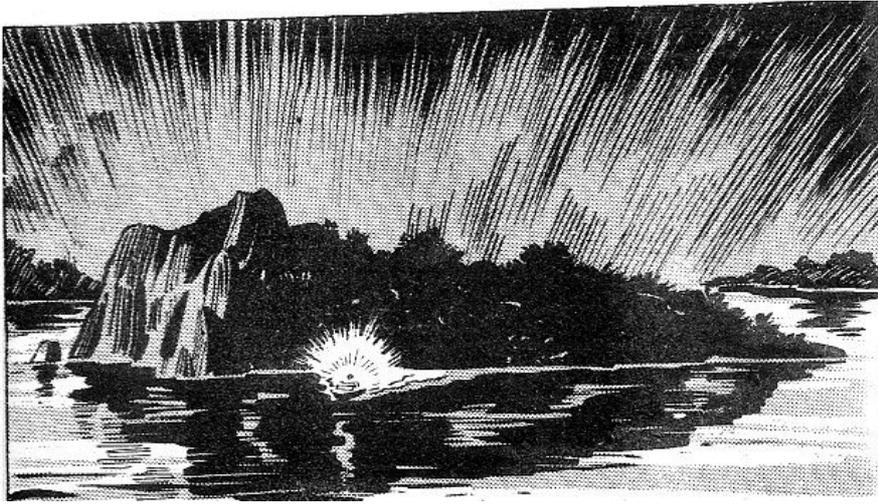
Le texte, « Des collines verdoyantes ? (redux) », présenté ci-dessous date de 2002-2003; il n'a jamais été publié jusqu'à aujourd'hui, et il l'est ici en étant laissé intact, sans retouches (à part deux ou trois). Il faut le replacer dans sa période d'écriture pour comprendre le « ton » que j'y ai pris, notamment à propos de certains passages qui semblent répondre ou riposter à des tensions : la question du numérique en art, la question de la dématérialisation, l'accès accru à l'internet, etc. Il était précédé d'un chapitre, devenu par la suite un texte indépendant qui a été publié dans plusieurs revues en France et au Canada (sous le titre « Constructions de situations collectives d'invention – homestudios et dispositifs audio en réseau » anticipant le programme AGGLO – Art Généreux Global Libre et Ouvert – que j'ai initié et coordonné avec Paul Devautour et avec de nombreux autres artistes). Il était suivi d'un chapitre trois qui a été publié également plusieurs fois sous l'intitulé « De la monstration aux téléchargements : pollinisations et émancipation – Approches des dispositifs artistiques collectifs en réseau », et qui a ensuite donné lieu à la publication du livre « LOGS » en 2005 aux Éditions è@e à Paris, en étant accompagné par les quatre hypothèses des « micro-fondements d'émancipation sociale et artistique », écrites en arborescence conditionnelle informatique. Ces trois chapitres initiaux, publiés sous le pseudo « labo », auraient dû être prolongés par deux autres chapitres : « Des arts pas des labels », et « En plein air (ou pourquoi les découvreurs de comètes sont pour la plupart des amateurs ?) ». Ceci n'a jamais été réalisé.

Pour cette édition, « Des collines verdoyantes ? (redux) » est re-travaillé graphiquement par l'ajout d'images empruntées (à différentes revues, quotidiens, etc. ou issues de reproductions d'œuvres) – comme une manière de « re-enactement » ou de « rejouer » le texte. Ce choix, d'une part, provient d'une intention de « perméabiliser » le texte (le mettre dehors en quelque sorte), de l'ouvrir à des réseaux polysémiques, et de lui enlever l'austérité qui peut apparaître dans le style de sa rédaction, et, d'autre part, intensifie mes préoccupations actuelles (« not music but people making music », commensalité, improvisations du présent, coexistences, mondes renversés, le quotidien musiqué, les auditoriums internet, musiques à délais terre/mars, etc.) et liées à « Nothing At All » (après le slogan « No Future » ressassé), projet que je mène aujourd'hui avec David Ryan, et au « Récit de Michael », mon dernier texte associant images et récit.

Jérôme Joy – mars 2015

<http://jeromejoy.org/>

< open field >
< open air >
< plein air >



des collines verdoyantes? (redux)

1 - des espaces d'échanges

L'espace artistique est un espace d'échanges, et non pas un espace en attente de médiations. Il est temps de rompre avec le fatalisme de l'activité artistique réservée à un territoire restreint, consensuel, désigné comme "public" et ainsi déconnectée d'un espace "commun". L'apparence par trop "fictionnaliste" de la circulation et de l'identification artistique (la reconnaissance par la visibilité, par la présence, d'où naîtrait la légitimité) s'est attachée à déterminer des figures de l'exclusivité et de l'exceptionnel basées sur les noms, sur les talents, sur les génies, sur "l'être-là propice" (*l'happenstance*) comme : au moment canonique de la naissance d'une éventuelle pré-supposée avant-garde ou mouvance supplémentaire, ou dans le feu sacralisateur d'une actualité flagrante, comme seuls moteurs de la création et motifs d'adhésion à une corporation, qui en contre-partie vous assure la reconnaissance et l'existence.

En revendiquant d'autres circulations, celles des espaces d'échanges, il nous faut quitter les promesses de ces (fausses) excellences forcément compétitives, pour le partage des occupations et des manières de faire : "Supprimer l'art en tant qu'activité séparée, le rendre au travail, c'est-à-dire à la vie élaborant son propre sens, Les pratiques artistiques ne sont pas « en exception » sur les autres pratiques. ... (car) c'est comme travail que l'art peut prendre le caractère d'activité exclusive", nous dit Jacques Rancière.

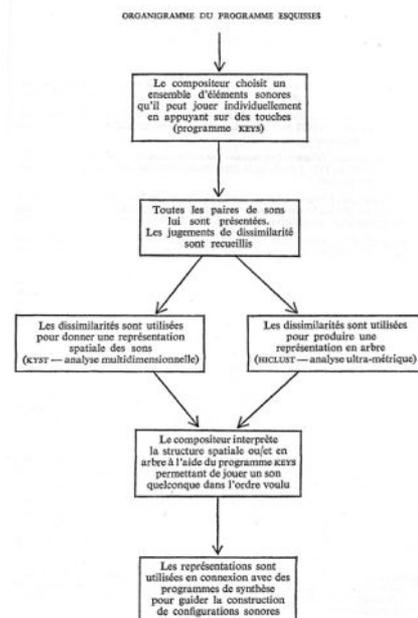




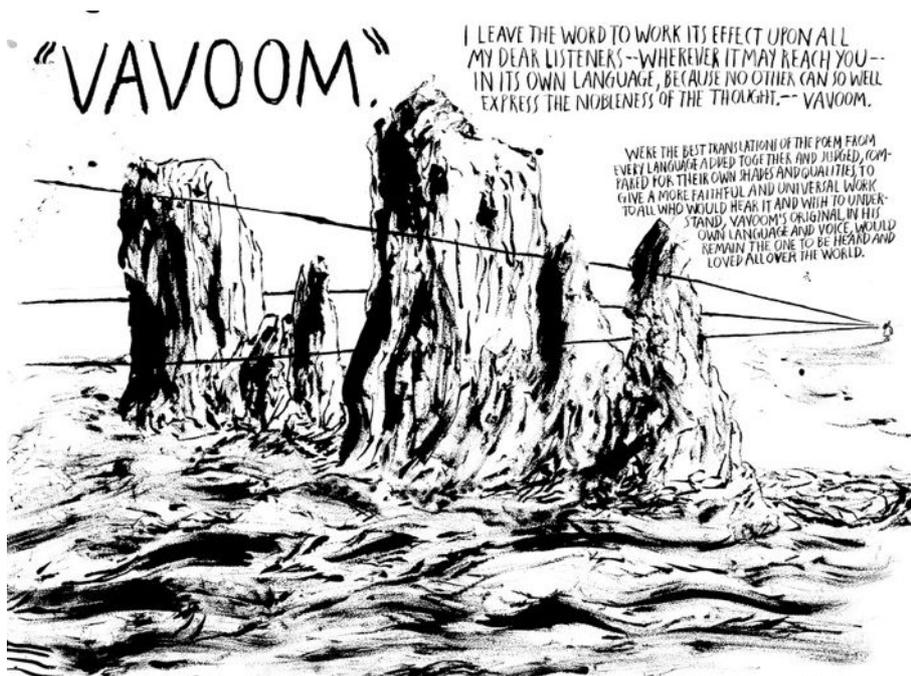
Il nous faut donc à partir de là ré-occuper des espaces discutables, des espaces polémiques, des espaces "expérimentateurs", des espaces délibérés, des espaces communs, comme dépassement critique de ceux décrétés, "publics", exclusifs, et désignés seuls porteurs de l'existence artistique et des critères de cette existence. La réalité de la pratique artistique n'est pas "isolante", elle est "connective" en plus d'être "hypertextuelle", en continue connexion avec ses contingences extérieures, avec l'histoire et le futur qu'elle imagine, qui en définissent et augmentent les conditions de production et de diffusion qu'elle rend opérantes sous forme de dispositifs signifiants, dégagés d'une médiation faisant instance. Pourtant les symptômes aujourd'hui les plus criants sont le caractère endogène des moteurs des systèmes de l'art (reconnaître les siens et perpétuer pour mieux préserver) et l'aspect quasi-panoptique de ses dispositifs médiateurs de représentation, alors que nous sommes passés d'un régime centripète (exposer, "concerter") à un régime centrifuge (mises à disposition, mises en circulation, modes d'occupation, etc.). Cette inversion a simplement lieu parce que les espaces artistiques désignés et identifiés ne proposent plus d'assurer et de garantir le développement expérimental qui devrait pourtant être leur lot et leur mission. Au lieu d'accompagner et de favoriser ces pratiques expérimentales (en quittant l'appareil panoptique pour les phalanstères et les coopératives), ils préfèrent les ignorer et les méconnaître [ce qui équivaut à les exclure en les ignorant, voire en les "éliminant" par la confiscation à demi-cachée de l'accès aux ressources de subsistance et de la disposition des espaces publics (répartitions et accès, attribués pourtant par la solidarité collective)].



Les lieux artistiques sont donc devenus des lieux de "non-discussion" : il ne s'y produit plus rien que ce qu'on y attend déjà, il n'y circule que ce qui est malgré tout consensuel (ce qui est connu par avance, ou ce qui a été validé par ailleurs, dans une "croyance quasi-hypnotique" de l'institution et de ses modalités de monstration et de représentation). Les échanges sont disqualifiés à défaut d'être requalifiés. La frilosité notoire et galopante prend ainsi le pas sur une dimension expérimentale, devenue absente et ainsi dépendante de la responsabilité de décision et de sélection qui incombe aux responsables de ces lieux, peu enclins à assumer leurs rôles de "passeurs" et d'opérateurs et définitivement absous de déterminer leurs espaces en tant que champs critiques et expérimentaux. Au lieu d'ouvrir et de porter des "zones d'activités" faisant le relais de l'émergence des pratiques actuelles, actives et bien vivaces, les lieux artistiques se contentent de faire des "compte-rendus", des "états de fait" sous le couvert d'une pertinence orientée et souvent liée à une position subjective (celle du ou des décideurs), et d'une mission "publique" interprétée et soumise à des critères déphasés et conservateurs. En effet la logique "publique" ainsi mise en place désarmore le "sens commun" de l'innovation et de la création par l'adoption consensuelle voire condescendante de valeurs de reconnaissance médiométrique, d'auto-légitimation sectorisante et corporatiste, fixant la rigidité de ses dispositifs de médiation. Ces lieux ne sont plus des lieux de transduction sociale, des lieux de production et de diffusion à disposition des pratiques artistiques, mais des lieux de médiation (culturelle) assurant des flux de communication et d'information.



Une programmation artistique aujourd'hui est plus un prétexte - voire un alibi - et une mise en conformité, qu'un engagement au travers de développements des pratiques expérimentales, quelles que soient leur nature et leur portée critique. Cette équation menée à terme pourrait amener une fiction bien plus efficace que la réalité inavouée, et ceci sur des points critiques, en mettant en visibilité de ce qui était jusqu'alors invisible : le dispositif de médiation et de représentation de ce qui est donné à voir. Bien sûr, il n'y a aucune irréductibilité de l'art; bien sûr, les pratiques artistiques sont des combinaisons et des arrangements "critiques et limites" au sein des pratiques sociétales; bien sûr, la reconnaissance de ces pratiques passent par la transmission de codes et de langages "communs". Mais il n'est pas aussi sûr que cela doit engager forcément des compromis démagogiques et des formatages dogmatiques voire même la défense d'orthodoxies (même si elles ne sont pas affichées), tel que nous le voyons perdurer actuellement.



L'expérience d'une activité artistique et de son résultat (œuvre? dispositif?) passe par une socialisation (espace d'évaluation, espace de discussion, espace de circulation), à condition que celle-ci soit construite ou en construction, et non pas imposée et standardisée.

Cette socialisation semble nécessaire aujourd'hui puisque le seul espace social décrété en dehors duquel une pratique artistique n'existe pas est l'espace d'exposition, l'espace de monstration, en tant que dispositif exclusif de représentation. La nécessité de l'échange actuellement accepté dans les pratiques de l'art est basée sur la visibilité. ÊTRE VISIBLE DONNE DE L'EXISTENCE. La pratique artistique devient donc une pratique de "l'exposition", une pratique du concert (nous disions auparavant "de l'exécution"), dont la seule finalité est de produire des œuvres pour assurer des visibilitées. Elle n'est plus une pensée mais une production de représentations. À l'encontre de cette logique, l'enjeu des pratiques expérimentales est de se réinscrire dans l'espace social.

Cette "socialisation" recouvrée, ou bien cette "recouvrance sociale", s'opère par le dépassement des dispositifs médiateurs de représentation (l'exposition, le concert), instaurés comme seuls appareils "idéologiques" de vision et d'écoute, garants d'un "espace public", et dans lesquels les seuls échanges autorisés sont des rapports entre objets soumis à la réception passive et contemplative (monstration publique attachée au marché et à l'institution) et provenant de modes "appliqués" de production. Les pratiques expérimentales prennent comme fondement des principes de réalité qui activent des rapports sociaux, donc d'échanges, liés à des dispositifs artistiques produisant d'autres significations et d'autres "situations" que les "scènes" et les formats acceptés. Cette recouvrance demande une opérabilité et une programmaticité de la pratique artistique expérimentale, nécessaires pour montrer (rendre visible) et activer le temps (continu) de l'échange présent dans le moment de la production, production toujours exclue de l'instant de représentation dans les dispositifs de monstration. Ce temps continu de l'échange est toujours projeté (vers le devenir), en train d'être expérimenté, d'être possibilisé. Les échanges sont favorisés par le fait que ces pratiques ont de manière inhérente aux systèmes qu'elles emploient et déploient, des capacités de transfert, de téléchargement, de compatibilité, de programmabilité, d'immersivité, d'interaction, qui leur permettent d'être opérantes, perméables et résistantes (virus ou pollens?).

C'est ainsi que, pour supplanter ou détourner les dispositifs de représentation, les pratiques expérimentales développent des dispositifs de production et de diffusion, en processus, en évolution, en interaction, en programmation, en improvisation, en immersion, en inversion, en retournement, qui permettent de construire une situation commune (l'auteur, le producteur, le "spectateur" se retrouvent tous dans la même situation d'évaluer ce qui est en train de se passer ou de ce qui va se passer).

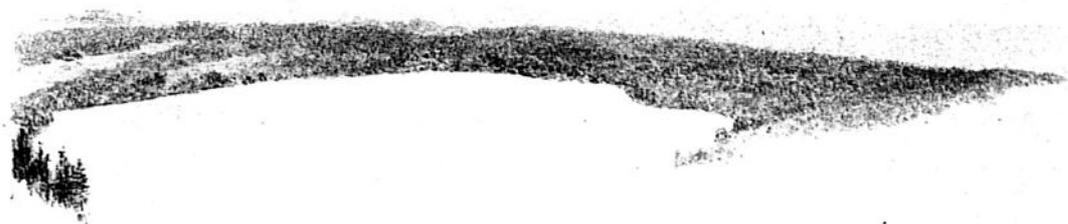
L'espace d'échanges est l'espace des processus de production et de circulation devenus visibles (même si la trace, le dépôt sont invisibles ou laissés à leur vie sociale dont la durée ne dépend que de la nécessité commune de garder quelque chose ou pas). L'exposition, elle, de son côté, ne montre que les dépôts, les "conservations", les permanences et les spectacles.

En tant que lieux physiques ou électroniques dans lesquels opèrent une ou des pratiques artistiques expérimentales sous forme de dispositif individué ou de dispositif coopératif modéré délibéré, ces espaces d'échanges déploient des espaces de transduction sociale : un transducteur est un dispositif d'échange, autant émetteur que récepteur. Envisager l'inscription et l'"opérabilité" sociales de telles pratiques, demande à interroger les relations entre espace commun (à évaluer) et espace public (déjà désigné), les bijections entre production et échange. Il s'agit sans doute moins d'un écosystème qu'un ensemble de relations actives qui donne la liberté de production et la liberté de réception des activités de création. L'espace d'échanges apporte une émancipation qui jusqu'à présent n'était pas prise en compte par les dispositifs de représentation, soumis aux fourches caudines du marché de l'art et des événements culturels. Le développement de pratiques artistiques "hors-champs", atopiques, activant un régime centrifuge d'opérations et un éclairage particulier (sympathie), provenant de leur expérience continue des réseaux, et, d'un autre côté, celui des pratiques "en-champs" attachées à leur exposition (cultu(r)elle) dominante, ne s'affrontent pas et peuvent exister simultanément sans s'exclure, sur des économies et des alternatives parallèles.

Mais la question reste posée:

Est-ce que les dispositifs actuels de représentation sont aptes à accepter leur dépassement en tant que systèmes médiateurs et légitimants et à activer un espace (commun) d'échanges et de veille, un espace de transduction sociale, un espace expérimental?

2 - des espaces d'occupation



Les réseaux (ceux télématiques et ceux constitués de niches "alternatives" solidaires) ont permis de révéler - et paradoxalement de rendre invisibles - les initiatives artistiques expérimentales dites "incompatibles" à cause des formats qu'elles utilisent et des dispositifs qu'elles déploient - dont la présentation et l'activation dans des lieux artistiques étaient devenues "inadéquates", au vu de leur processus de production et de diffusion -, alors que leur envergure critique annonçait au contraire une plus grande "compatibilité" et "portabilité" à interroger les moments et les espaces sociaux "communs", "publics" et "privés". Ces initiatives ont donc créé des modes "d'occupation", qui correspondent à leur "perméabilité" sociale et leur absence de spectacularisation, afin d'ouvrir, d'activer et d'occuper des espaces de développement qui leur étaient confisqués par ailleurs.

Ces modalités d'occupations paraissent être de deux ordres :

- la pratique artistique en tant qu'activité d'occupation "sociale", réintégrée dans l'échelle et le contexte sociaux communs (on pourrait dire aussi en tant qu'activité combinée, impliquée jusqu'à devenir parfois invisible et non revendiquée pour obtenir un "impact" et une "implémentation" plus efficaces au sens de "prendre tout son sens") ;
- et la pratique d'occupation définie à partir de la nécessité d'ouvrir de nouveaux espaces d'évaluation et d'expérimentation dans les interstices possibles existants et dans les zones franches non soumises aux critères de marchandisation et de subordination et à leurs dispositifs de représentation et de circulation; ces pratiques se révèlent être ainsi autant individuelles (sur des motivations individuées) que fondatrices d'espaces mutualisés et collectifs.

Ces occupations, similaires à des campements et à des "arrangements" inédits et souvent très localisés (difficilement reproductibles), activent la construction de "situations", de "propositions", telles des propositions d'écoute, des propositions d'habitation, des propositions "socialisantes", etc. Elles donnent naissance à des dispositifs (programmés, entrepris, modulaires, facilement accessibles et pouvant être repris et transmis à quelqu'un d'autre, etc.) non spectaculaires, sans que ceux-ci soient conçus sur des principes premiers liés à des processus relationnels ou communicationnels. Elles créent des situations précaires (du fait même de la propre précarisation de leur construction et de leur statut et même si elles peuvent être "affirmées", radicales et résistantes), "non-encapsulées" (elles ne sont pas fermées sur elles-mêmes et soumises à une seule destination, à une seule "utilisation" ou à une seule exécution), et discutables (elles posent un écart critique, une absence de primauté de l'influence de l'auctorialité, un renversement des valeurs jusqu'à présent attendues et entendues dans les systèmes de représentation, une absence d'adresse à un public "potentiel" ou "potentialisé", une définition expérimentale de sa propre délocalisation et de sa production en tant qu'œuvre, etc.).



Le terme occupation indique deux mouvements, l'un non-intentionnel, on occupe car il y a confiscation ou inadéquation ou impossibilité par ailleurs, l'autre intentionnel, l'occupation comme principe actif et nécessaire d'impliquer et de mobiliser voire même de "non-spécialiser" (s'occuper, consacrer son activité et son temps à). Ces occupations ne sont pas "envahissantes" ou péremptoires, elles ne veulent pas assujettir, elles sont simplement localisées à des endroits interstitiels d'où elles se décalent et elles oscillent (elles s'immiscent, disparaissent dans le paysage), ou bien encore elles prennent en charge un espace en friche ou en jachère, oublié, pour construire une proposition sans doute précaire mais aussi inédite et insoupçonnée. Elles inventent.

Elles fonctionnent *en guérilla* sans qu'il y ait de guerriers et de guerre, ni de manuel, ni de pacte. La confrontation entre une occupation illégale (squat) et une occupation légale (habiter) n'a pas lieu ici ; ces pratiques créent de la résistance par leur radicalité sans l'afficher et par leur forte propension à inventer des situations (habitables par tout un chacun). Elles sont là en légère infraction avec leur contexte, mais en pleine solidarité et en plein échange. On pourrait dire aussi occuper comme "employer" et "s'employer à" ; elles définissent des activités et des opérations. Les déclinaisons sont nombreuses (et il faudrait les illustrer - nous le ferons plus tard -), jusqu'à l'occupation comme de la distraction et de l'activité distraite, c'est-à-dire l'occupation comme environnement, comme construction d'ambiances.

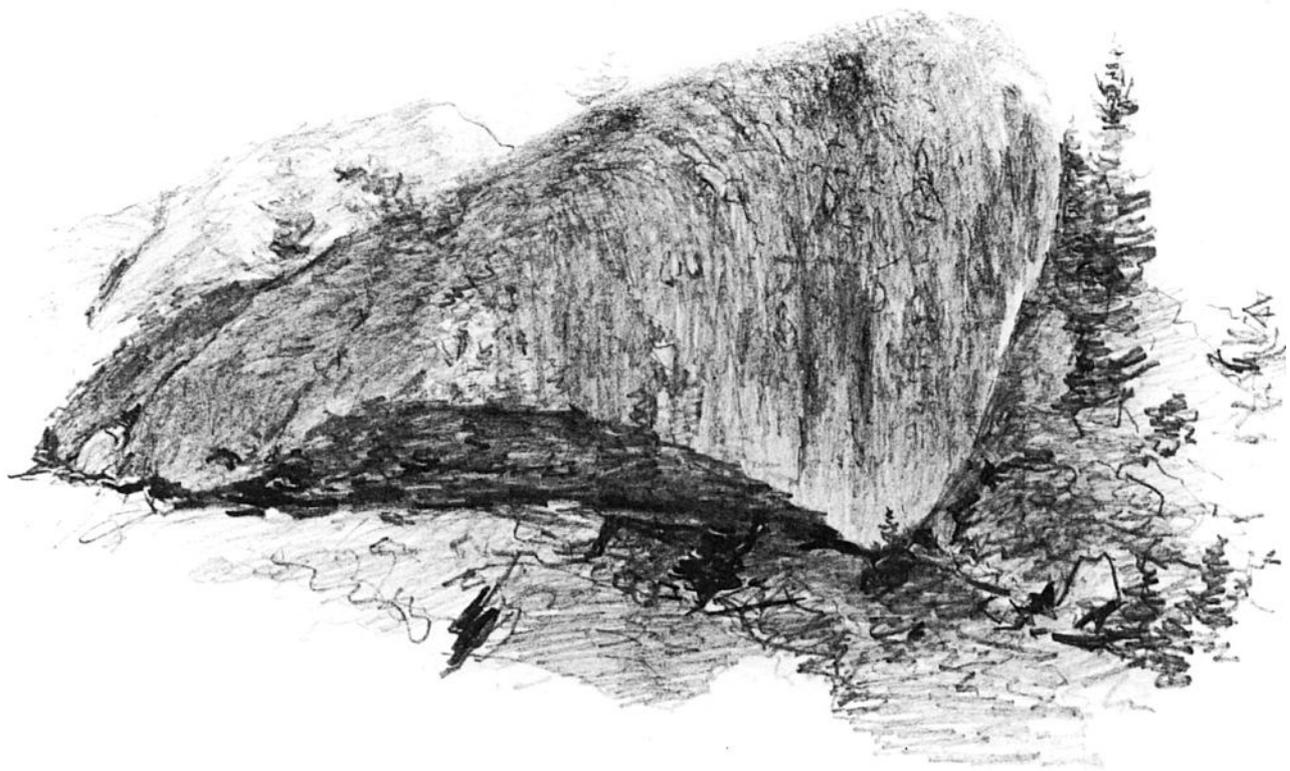


Ces pratiques inventent sans spéculation, sans stratégie, (mais avec tactique) (stratagème?), sans confiscation ni compétition ni concurrence, en prenant à son compte une culture de l'échange et du réseau, voire de la gratuité (débat à ouvrir), comme alternative au contexte néo-libéral (capitaliste) du marché et de l'institutionnalisation (marché des événements culturels) qui monopolise le jugement esthétique et qui régit de manière exclusive la visibilité des propositions artistiques et les instances de légitimation. Ces pratiques ont malgré tout une cible.

Rien n'empêche les médias de circulation artistique (exposition, concert, festival) de pouvoir favoriser ces initiatives en les accueillant et en les stimulant (voire en les émulant), à condition de ne pas les "labelliser" et de ne pas les "subordonner".

Il suffirait de laisser un espace ouvert (open-source) d'expérimentation, de recherche, de perspectives, et de le laisser être traversé par des circulations délibérées (tel un laboratoire), pour permettre la mise en expérimentation et l'interrogation de la notion d'exposition, de la notion de concert en tant que "construction d'une situation" et en tant que "zone d'activités", qu'espace commun, qu'espace expérimental public. Ceci demande une dimension critique qui la plupart du temps est absente ou évacuée des conditions de l'appropriation de ces médias et de la programmation des accès à ceux-ci.

Il n'y a aucun monopole (surtout de notre part) de l'emploi des notions suivantes: "expérimental", "espace public" et "espace critique"; suffirait-il tout simplement de mesurer les enjeux qu'ils annoncent afin d'en discerner les paradigmes et d'en évaluer les conditions.





3 - des espaces communs

La problématique espace commun/espace public a glissé vers une régulation espace aut(h)orisé/espace marginalisé (voire désigné comme pirate), espace visible/espace invisible, espace identifié/espace anonyme jusqu'à aborder le couple collectif/individuel. Une réflexion sur la question de l'espace public en tant qu'espace "commun", - c'est-à-dire en tant qu'espace discutabile, négocié et polémique, problématisé, expérimental et social, donc en tant qu'espace produit en commun - reste encore à être menée si nous prenons conscience (enfin) et si nous considérons que l'activité artistique n'a aucune position autocratique, curative et cathartique dans les espaces d'échanges sociétaux. Cette hypothèse demande aussi à reconsidérer les dispositifs de représentation non plus comme "médiatiques" et instaurateurs d'un rapport passif et contemplatif induit par la spectacularisation et l'effectivité, mais comme des dispositifs à "dépasser" pour rendre visible les processus de production.



Jusqu'à présent l'espace des représentations est à la fois celui du peu (la rareté et l'astreinte sélective pour être acteur permanent dans cet espace) et celui du flux quasi-indifférencié (l'impression du retour du même en raison de la forte modélisation conduisant inévitablement à reproduire ce qui est consensuel et non démarqué). Cet espace public des représentations est celui des indifférences alors que l'espace commun construit est celui des multitudes, des controverses et des laboratoires des différends.

Les pratiques artistiques qui nous intéressent ici ne se fondent pas sur la consommation et la contemplation en tant que principes de relations "à un extérieur", elles intiment un espace de discussions, un espace discutabile commun, sans entrer dans une réification de la conversation ou de la relation et sans en faire le lieu de la question de l'art et de sa définition, mais le moment de son opérabilité. Ces pratiques co-produisent,

apparaissent entre, et participent. Le commun ainsi ouvert est celui de la nécessité, à la fois, de la relation personnelle, individuée, - de un à un, ou de un face à un système (nous retrouvons ceci dans la question de l'interactivité, de l'opération de l'expérience) -, de la reconnaissance du possible potentiel de tout-un-chacun dans un ensemble disséminé (utilisateur de processus-dispositif opérateur à conditions, à variables), et aussi, de possibles rassemblés dans une situation controversée (ce qui serait la naissance du public, de l'audience, de l'assistance sollicitée).

[Quelles sont les conditions du commun?
la présence d'un public? pour approuver ou désapprouver?
d'un dispositif médiatique? pour rassembler ou diviser?]



Faire de l'art n'est plus seulement affirmer l'essence ontologique et romantique du faire-cœuvre, et n'est plus nécessairement capitaliser une position par des déplacements (de sens, de pions, de stratagèmes) et par la médiation d'"objets d'art" (une œuvre d'art, une œuvre musicale) en attente de son auditeur et de son regardeur. Le lien social engagé par cette pratique connective n'est plus "empathique" mais "sympathique", de révélateur il devient opérateur.

La création de nouvelles significations et représentations par construction de controverses ou par l'immersion totale dans un quotidien socialisé demande la mise en place de dispositifs modulants, sans adresse, sans audimat et sans décret, dont les opérations sont soit visibles (en tant que situations) soit invisibles (immiscés dans des interstices sociaux), et produit un commun négocié, viabilisé et recouvert.

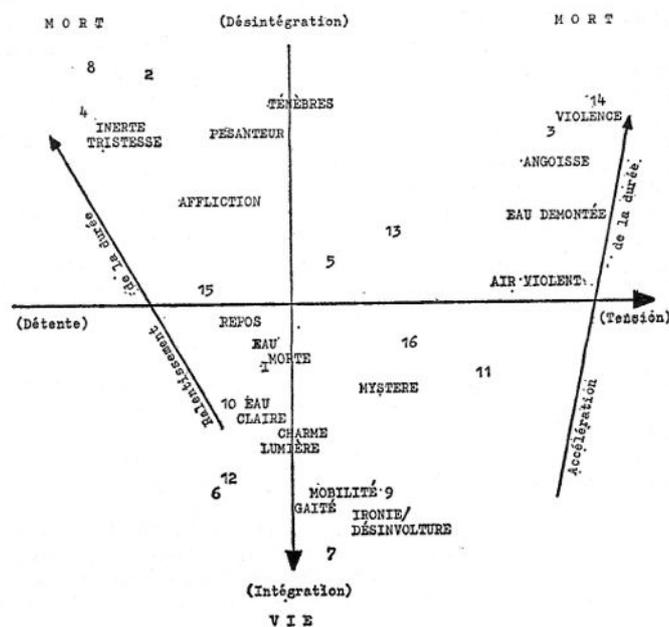
Même si d'aucuns peuvent argumenter, sans véritable conviction et par aveuglement (?), qu'une manifestation artistique (concert, exposition) est un moment de cohésion sociale essentiel en tant qu'espace public, par ses valeurs d'unicité, de singularité, de contingence, de "qualité", de contemplation, de jouissance et comme moment de reconnaissance "sociale", sentimentale et altruiste, il est évident que le fait de ne pas prendre en compte, voire d'occulter et de "fictionnaliser" les "conditions" inhérentes à ces manifestations sélectives et festives (conditions économiques, de cooptation, d'accession, de régulation, de production, etc) et de leurs caractères exclusifs, dénie la possibilité de "faire sens" et donc de faire-œuvre en dehors de celles-ci. Loin d'être des lieux de résistance (de "l'aura" des œuvres? de la conservation des privilèges acquis? de l'autorité morale et quasi-inquisitrice de montrer ou de ne pas montrer?), l'exposition et le concert sont devenus des espaces indifférenciés dans lesquels l'industrie culturelle prend désormais le pas (les marchés, les flux ambiants), faute d'en avoir défini et problématisé la capacité de résistance et la capacité critique, au grand dam des protagonistes, qui s'en défendent sous le "digne" couvert de préserver l'art de ses démons (mais ceux-ci n'apparaissent-ils pas sous un autre visage?), et de conserver un "rite social" essentiel de l'espace public. On peut comprendre en effet cette obstination et ce dévoiement au nom de la défense d'une sublimation toute kantienne de l'œuvre d'art et de la pratique artistique, et au nom de la préservation d'un fonctionnement institutionnel consensuel assez bien policé pour cacher son intolérance (voire parfois son mépris) à peine voilée (par les dispositifs de représentation impérieux).



4 - des espaces discutables

Un espace expérimental est sans doute un espace "discutable" et controversé. Il est à coup sûr ni archivable intégralement ni reproductible en tant que tel. Il s'agit d'un espace dont l'objet, la destination, l'opération, est de ne plus être de nature objectale et déclarative mais enclin à être procédural, à développer des procédures, des modules. L'espace expérimental est donc un espace de situations et d'évaluations successives dont une des finalités (ou tentatives) serait d'augmenter en soustrayant (et non pas d'ajouter). Il est ainsi relatif et relationnel. Les discussions s'intensifient, les autorités se déplacent, les résistances s'amplifient et les capacités s'échangent.

Un tel espace serait-il processif?



Les pratiques expérimentales remettent en question et réfutent les tropismes en reconstruisant continuellement leurs limites qui deviennent ainsi oscillantes. Elles sont à peine dissidentes et proposent de nouveaux agencements sans aucune attention aux *enclosures* courantes au sein de l'espace artistique.

Aujourd'hui ces espaces "discutables" ne sont pas là a priori, de facto, ils ne sont pas labellisés et ne labellisent pas, et se développent à partir de dispositifs communs mutualisés, ce qui en accroît leur fluidité, leur sociabilité et leur compatibilité avec les contextes dans lesquels ils apparaissent. Nul besoin de s'y inscrire ou de postuler à une adhésion, ils se rendent disponibles et actifs qu'à partir de la (co-)présence d'acteurs et d'opérateurs. Ces dispositifs sont spontanés et délibérés. Ils créent des solidarités désintéressées en réseau.

Ils ne sont pas des supports durables, ils sont éphémères et temporaires, activés par des guérillas précises. Leurs activités organisent de nouvelles relations entre les modes de vie (et les manières de faire) : tactiques, dispositifs, trajectoires, en opérant des passages et des liens. À la suite des praticables et des pénétrables - icônes des œuvres à expérimenter tout en restant coupées de l'expérience sociale -, et tout en proposant un dépassement de ceux-ci, ces groupes expérimentaux développent des "exécutables" qui se téléchargent, qui se transfèrent, qui s'échangent et que l'on peut modifier et adapter. Ceux-ci peuvent être intégralement numériques mais aussi transposés sous d'autres modalités, d'autres formats et d'autres supports intégrés dans les pratiques quotidiennes.

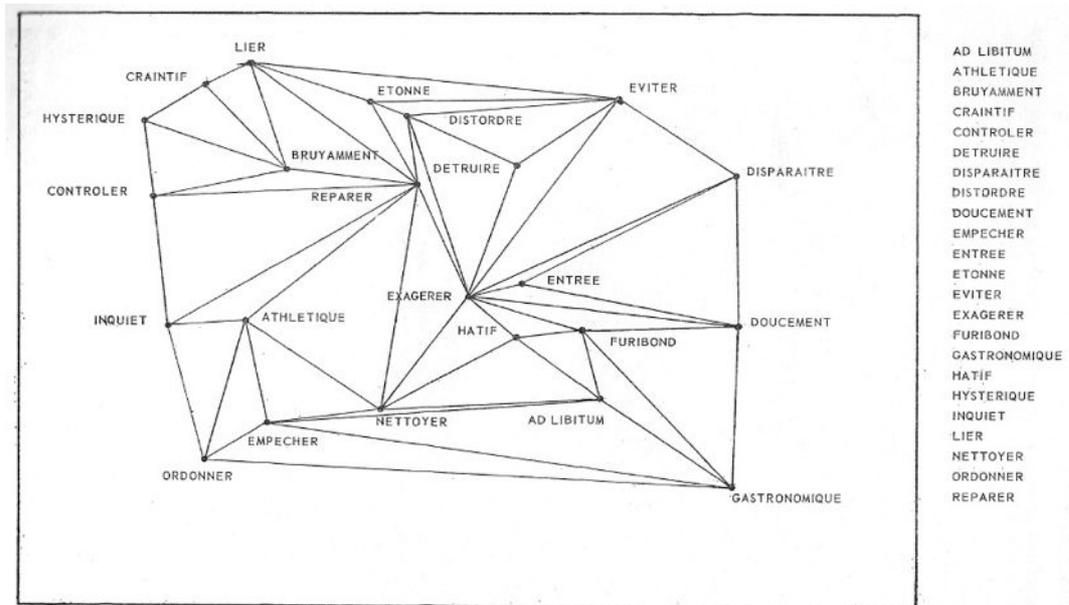


La pratique artistique est passée de la dématérialisation à l'immatérialité, non pas dans le fait qu'elle "s'électronise", qu'elle se "numérise" ou "s'internetise", mais plutôt dans le sens où "l'objet" n'est plus au centre de la pratique et dans le sens où la production de situations, de processus, de programmes, détermine des variables d'existence et de circulation, sans objet. Ces pratiques de l'immatériel sont hautement coopératives, c'est-à-dire impliquées et manifestées par des réseaux et des flux de savoir et de socialité (les dimensions collectives des formes de vie). Elles sont à la fois connectives et autonomes.

Quels en sont les modes de résistance?

Il ne s'agit pas de défendre coûte que coûte des lieux de dissidence, ou de former et de fomenter des "niches" volontairement *underground* et aigries, contre les stratégies dominantes des mises en scène de la vision et de l'écoute, il s'agit plutôt de favoriser les échanges équitables, les échanges de compétences et de situations d'expériences.

La pratique expérimentale reformule une pensée de la pratique du quotidien, de l'échange (ce que chacun peut vivre, en tant qu'individu, en tant qu'individu reconnu, en tant que partie de la multitude) et de la construction collective d'un espace commun, en rendant visible (discutable) le dispositif de production et de diffusion artistique. Passer de l'espace de médiation à l'espace commun, de l'espace "public" à l'espace d'échanges. La proposition est simple : les lieux artistiques doivent devenir des espaces expérimentaux, des terrains de l'expérimentation.



Bien sûr, les structures actuelles (de visibilité) proposent aussi un espace d'échanges, mais dont vous êtes dépendants; l'échange est caduque, l'échange est tronqué, vous avez sans doute plus à perdre qu'à gagner. Bingo! il faut jouer *gambit*.
 Seule la dimension et l'engagement critiques différencieraient ces deux types d'échanges revendiqués (équitables d'un côté et subordonnés de l'autre).

Dans l'un:

Vous gagnez une visibilité momentanée au gré de votre hôte (faisant certainement partie d'un agrégat "familial" comme il en existe tant, vassalisations locales?) et dans un cadre de "compte-rendu" public (une exposition, un concert, un festival, qui, de par leur mission et les formats utilisés, font "état de", en excluant les pratiques, celles expérimentales, qui par leur dimension "critique" rendent incompatibles ces cadres de visibilité - culturelle, artistique, sociale? - sous le couvert d'une communauté d'espaces, espace commun).

Nous l'avons vu, un espace commun n'est pas un espace dont les règles (espace réglé) sont les mêmes pour tout le monde (concert = scène de théâtre du type XVIIIème, exposition = *white cube*), mais un espace à expérimenter en commun.

Vous gagnez donc une existence en pointillé au gré de l'actualité et dont l'enjeu est plutôt de l'ordre de pouvoir continuer après ceci ou cela, ou encore de pouvoir apparaître "à nouveau" dans un autre endroit, à un autre moment de l'actualité (donc le plus rapidement possible, d'où la mise en place de votre stratégie); votre présence est déterminée par un enjeu relationnel, par un positionnement stratégique. Ces "niches"-ci ont été imposées comme seuls moyens d'existence.

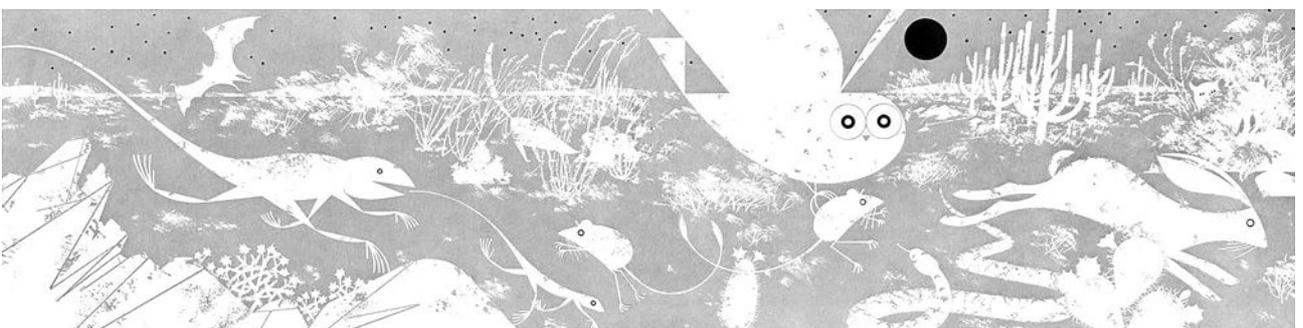
Seule l'exclusivité de l'appartenance à un groupe vous permet d'accéder à la reconnaissance publique de votre existence (mais pas forcément de vos "œuvres"), car ce groupe est le seul relais d'accès aux moyens nécessaires à cette reconnaissance, que d'un appétit (concupiscence naturelle?) vous voudriez la plus large possible, la plus idolâtre possible. *Quid* de vos "œuvres"? elles sont la monnaie d'échange.

Ceci a créé un domaine ésotérique, non nomade, normatif, et sans aucun doute asséchant.

Dans l'autre:

Vous gagnez la liberté de circuler, de faire circuler votre travail, d'activer votre énergie de création délibérément et selon des tactiques du moment, du présent, et du contexte, car l'espace est ouvert et non décrété. La situation est à refaire, vous pouvez sans doute mieux maîtriser les accès, les circulations, les distributions. Vous coopérez, vous n'êtes plus un compétiteur isolé, mais un coopérant. Vous construisez en commun un espace discutable, déployé en un réseau de localités - fonctionnant en "tradings" [dans le bon sens du terme : espaces de négociation] -.

Il s'agirait certainement de mesurer les variations d'émancipation dans et entre ces deux propositions.



Fonctionnant sur des économies minima mais en contrepartie sur un potentiel d'échanges incommensurable, ces pratiques expérimentales permettent de développer des circulations délibérées et non sélectionnées (non compétitives et non régionales). Allant à l'encontre de critères médiamétriques et d'une légitimité officialisante, elles font un autre pari : celui de l'expérimentation et d'une circulation libre; elles combinent, négocient, au lieu d'isoler. Ce sont des pratiques connectives. Les principes économiques adoptés sont plutôt basés sur l'échange direct et non pas sur la rétribution relayée (droits d'auteur, commandes, résidences, etc.). Maintenant, poser la question de leur viabilité économique est sans doute inopiné car ces pratiques ne prennent pas cette question comme un principe premier, certaines l'éluent, d'autres l'interrogent, et certaines autres l'oublient. Ces alternatives proposent des autonomies de vie (c'est-à-dire en dehors du champ qui devraient les légitimer) sans affirmer une "autonomie" d'un statut social et économique. Les supports de celles-ci sont fragiles, éphémères et la plupart du temps financés par des combinaisons fastidieuses (dans des cadres expérimentaux, pédagogiques, etc.), sans autre validité, mais ils sont très réactifs (du fait de la pluralité et du nombre croissant de "propositions", si l'une disparaît, d'autres apparaissent, etc.).

Aujourd'hui, nous sommes face, d'une part, à un maillage de multiples "centres" et relais, nationaux, locaux et la plupart assignés à un même consensus public et artistique (les Centres d'Art, les Musées, les Festivals, les Centres de Recherche, etc.), et, d'autre part, face à un formidable développement de pratiques artistiques "hors-champs", non-soumises à l'échange médiatique car elles sont compatibles avec le développement de ces pratiques en place et avec le développement de ces pratiques souvent inhérent à une forte teneur critique, foncièrement "proximité" avec les nouvelles maîtrises (programmation, *free* "gratuits", etc.), et et mobilité archive, non-téléchargeables).



Cette proximité est le plus souvent "non-comprise", sujette à des malentendus et dénoncée maladroitement comme étant sous l'emprise impérialiste des magnats et des holdings des industries de la communication et de la technologie, ou encore sous la coupe de la recherche scientifique (?), et, ainsi, ces pratiques sont accusées, paradoxalement, par méconnaissance et certainement aussi par ignorance de leurs réels enjeux, de faire le lit du capitalisme néo-libéral (cognitif).



Les pratiques expérimentales sont inassignables à un format antécédent resté exclusif (l'exposition, le concert), dont pourtant elles sont issues, et dont, de surcroît, elles proposent des dépassements. Elles réfutent cet "horizon indépassable" de l'art désigné. Même si certaines tentatives de "modulations" du système traditionnel de représentation, comme, par exemple, les délocalisations, (dans l'espace public) les effets "compilatoires" et les "cabinettisations" d'exposition ou encore les propositions décalées de concert, essaient de s'approprier des modalités plus "décontractées", plus "perméables", à l'image de soudains salons et "lounges", attractifs et attrayants, le dispositif reste le même, décrété et dominant, et se retrouve incapable d'envisager une autre implication que celle de sa propre "technologie", et de son modèle, à produire de l'effet, sans écart critique.

Même si ces propositions de "renouvellement" (rafraîchissement) des modes institutionnels de la monstration proposent des écarts relationnels et/ou événementiels, le système de représentation reste centripète : il s'agit toujours d'optimiser et de capitaliser la mise à vue d'une production, qu'elle soit artistique ou non (culturelle), dont l'exposition représente la seule et exclusive manifestation collective.

5 - des espaces critiques

Si la définition d'une activité artistique passait exclusivement et seulement par sa participation - et donc sa diffusion - à un réseau "décrété" et par incidence "normatif" et désignant des orientations dominantes ou non (acousmatique, électroacoustique, instrumentale, contemporaine, art numérique, art technologique, net art, etc.), il faudrait donc définir aussi les enjeux réels cachés derrière ces termes et ces génériques rassembleurs (différenciés en genres? en familles? en techniques? en adhésions? en moyens?, etc.).

Ces enjeux ne peuvent pas être seulement tirés d'incidences historiques, car si c'était le cas, ceux-ci auraient peu d'impact sur le principe de réalité de l'activité de créer dans le contexte d'aujourd'hui, à moins d'être nostalgique; c'est-à-dire qu'on ne parlerait plus d'enjeux, sauf ceux de pouvoir, d'appartenance ou non, de compétition et de reconnaissance, mais nous dirions plutôt : les (en)jeux sont faits.



Donc au lieu d'un champ d'activités "historifiantes" ou "techno-suffisantes" - si les moyens techniques utilisés suffisaient à permettre des définitions probables -, ces enjeux se doivent d'initier un "espace critique" (on pourrait dire aussi un "espace expérimental" ou encore une "espace de recherche").

Si ceci peut être vrai et vérifié au niveau individuel (l'unicité et l'irréductibilité "virtuelles" et symboliques de sa propre activité artistique), car chacun peut fonder sa propre mythologie subjective d'enjeux, cela ne peut suffire à construire véritablement une "critique".

Qu'en est-il donc de la fonction critique de ces enjeux et des activités de création leur donnant naissance?



Il y aurait reconnaissance d'un "espace critique" qu'à la condition qu'il y ait "émancipation" par la recouvrance dans et par l'activité artistique de la maîtrise de ses propres moyens d'existence et de circulation sociale (production, diffusion, distribution, hors donc un "programme" décrété et pourvoyeur), et qu'il y ait "implémentation", c'est-à-dire que l'activité définisse une ou des "opérabilités" (je n'ai pas dit une "fonctionnalité") dans un territoire élargi (social en quelque sorte).

Cette "émancipation" a lieu en rendant lisibles et fonctionnels les éléments du contexte d'apparition de l'activité sans qu'il y ait une légitimation "subordonnée" décrétée, - celle-ci prenant jusqu'à aujourd'hui comme seuls principes, le statut "a priori" et la reconnaissance de l'auteur présumé, et le statut de l'œuvre comme "instance" primordiale de l'entrée en art -.

En fait, aujourd'hui les "noms" circulent, les œuvres et les activités ne circulent pas. C'est l'inversion de cette mécanique qui est recherchée par l'émancipation évoquée plus haut, afin d'éviter la paupérisation de fait et la compétition artistique comme seule "aut(h)orisation", et comme seul moyen d'existence.

Cette "implémentation" (la manière dont une activité artistique prend du sens et le fait circuler, voire l'active et le dissémine) demande de déployer des "tactiques" (et non des stratégies comme on le voit beaucoup trop), des "dispositifs" (de production, de mobilité, de diffusion, etc.) définis par des techniques et des propositions d'accès, qui permettent d'évaluer des situations (et non des "objets", une pièce musicale, par exemple, devenant, dans le cadre d'un concert non-monographique ou dans une programmation de festival, un objet d'écoute, consommable, identifiable par réduction, et non une proposition d'écoute).

Ces implémentations "critiques" créent du sens, en rendant visibles, opérants, les éléments de leur contexte (non seulement spatial, mais aussi historique, contingent, etc.), les rend fonctionnels, les fait surgir à la surface du présent qu'ainsi ils informent. L'œuvre, si j'ose dire, ou le dispositif signifiant, est en creux, invisible, "non-exposé", et, au contraire, il expose et rend lisible le présent, et ouvre l'espace commun (le "communise"). Nous nous trouvons ainsi "dans" la situation (et non "face à" elle).

Nous construisons des dispositifs de la connaissance.

Sans aucune exclusivité. À faire circuler des réseaux d'invention.

Il s'agit bien de "travailler à une invention collective des structures collectives d'invention", tel que nous le proposait Pierre Bourdieu.

En rendant à nouveau "verdoyant" le paysage de l'activité musicale et artistique, et en offrant de nouvelles alternatives à l'activité de création ("des artels pas des labels"), le développement de ces pratiques en réseau devrait trouver des supports au sein même des structures publiques existantes et ouvrirait ainsi de nouvelles pépinières expérimentales et non pas des antichambres (froides) de l'Histoire.

À l'organisation des consommations et des visibilitées répondraient salutairement les organisations constructives et communes de l'invention et des circulations.

*Définissez, mesdames et messieurs, des "projets" et des hypothèses et non des programmes et des trajectoires
Ouvrez vos espaces de production et de diffusion en tant que "laboratoires" et lieux d'expérimentation, au lieu de les consacrer à la légitimation et à la sélection normative et arbitraire; ne labellisez plus, favorisez l'innovation*

Proposez des "flux", des "zones d'activités", des "propositions d'écoute", des "états de recherche", des "moments d'évaluation", en lieu et place des festivals et des concours/compétitions

Interrogez vos "technologies", testez-en d'autres, combinez, customisez à moindre coût, évaluez-les, échangez vos solutions, ne les standardisez pas et n'achetez jamais des configurations hors de prix ;-)

Vous êtes les réceptacles de budgets publics, issus de mécanismes de solidarité nationale, transmettez-les avec le même souci de solidarité et de transparence

Nous sommes dans un domaine non-médiométrique, limité, dont l'échelle ne doit rivaliser aucunement avec les critères des secteurs culturels marchands et basés sur la communication, il nous faut donc nous activer avec une acuité sociale plus forte, avec une pluralité d'activités plus engagées, impliquées et moins "spectaculaires" et la volonté d'assumer l'expérimental et la recherche comme principes de sociabilité et de développement de la création !

... en plein air

... (quitte à se demander : pourquoi les découvreurs de comètes sont pour la plupart des amateurs?)



2002 - 20 septembre 2003.



Sources :

- Diabolik, « pas d'issue pour Eva », n°68, roman en bandes dessinées, m.l.p., g.i.c.a., avril 1979.
- Diabolik, « vivre dans les ténèbres », n°63, roman en bandes dessinées, m.l.p., g.i.c.a., novembre 1978.
- Anonyme, dessin au bic.
- Michelangelo Antonioni, La Notte, 1961, capture d'écran.
- Les Assembleurs du Vide, exposition collective (Fondazione Pistoletto), A Big Social Game, Turin, 2002.
- Adalbert Stifter, Waldhang, 1865.
- Organigramme du programme Esquisses, Ircam, In Musique en Jeu, n°33, septembre 1978.
- Raymond Pettibon, « No Title (I leave the) », 2011.
- Barry Le Va, « Velocity Piece #2 », performance, La Jolia Museum of Art, 1970.
- Adalbert Stifter, Waldrücken, 1865-66.
- Portrait de Gérard Gasiorowski, ca. 1972-1975.
- Keith Arnatt, « I'm a real artist », 1969.
- Allan Kaprow, « Gas », happening, Long Island, 1966.
- Adalbert Stifter, Felsstudie 3, 1863.
- Adalbert Stifter, Steinstudie 2, 1863.
- Raymond Pettibon, « No Title (The first water) », 1989.
- Les frères Richard et Cherry Kearton photographient un nid d'oiseau, 1890.
- Barbara et Michael Leisgen, « Mimesis », 1972-73.
- Michelangelo Antonioni, La Notte, 1961, capture d'écran.
- Anonyme, dessin au bic.
- Franz Erhard Walther, « n°44 », 1968.
- Seiichi Niikumi, kawa : rivière / sasu : plage, poème, in revue Opus 40-41, janvier 1973.
- Michel Imberty, schéma de sémantique expérimentale, in Musique en Jeu, n°17, janvier 1975.
- Jean Tinguely, « Étude pour une fin du monde n°2 », Jean Dry Lake, Nevada, 1962.
- Mauricio Kagel, schéma des actions pour « Antithese » (1962), in Musique en Jeu, n°5, novembre 1971.
- Adalbert Stifter, Baumstamm, 1833-35.
- Charley Harper, « Desert at Night », illustration (tiré de The Golden Book of Biology), 1961.
- Anonyme, dessin au bic.
- Robert Kinmont, « 8 Natural Handstands », 1969/2009.
- Jean Le Gac, photographie, in revue Chorus 8-9, septembre 1972.
- « Fourth of July celebration in Butte, Montana, 1910 », photographie.
- Joseph Beuys, « Bog Action » (Eine Aktion im Moor), 1971.
- Gaston Foubert, illustration pour « L'égarée sur la route » de Gaston Chéreau, 1938, (collection Le Livre Moderne Illustré, éditions Ferenczi).
- Gilles Petit, article pour la revue Musique en Jeu, n°33, septembre 1978.

Le centre de culture populaire de saint-nazaire une expérience

Lorsque le Centre de culture populaire de Saint-Nazaire m'a, proposé, en 1974, de rester plusieurs mois dans cette ville pour réaliser une création musicale, mon idée, en tant que compositeur, était de créer une œuvre sur bande magnétique intégrant à la musique les bruits, les sons, le rythme des machines, les dialogues de la vie quotidienne à la sortie des usines, dans les quartiers, etc. Il faut dire que le Centre de culture populaire est l'émanation des syndicats des dix plus grandes entreprises de la ville, dont les chantiers navals et la SNMAS (constructeur du Concorde).

Mon idée était donc de déboucher sur une œuvre de communication, musicien — monde du travail, vision encore dominée par l'idée occidentale du compositeur-créateur, qui livre au public son travail solitaire et individuel.

C'est alors que j'entrepris un deuxième voyage en Inde, par la route cette fois. A partir de l'Afghanistan, j'ai pu moi-même jouer des ragas avec des chanteurs et musiciens de tablas. Les Afghans ont, en effet, adopté les ragas de la musique de l'Inde comme leur musique classique.

C'est au cours de ces échanges que j'ai pu me rendre compte de la liberté créatrice contenue, grâce à l'improvisation structurée dans le système des ragas, même pour ceux qui les pratiquent en amateur. Le plus frappant était de constater que des enfants pouvaient dominer tout à fait consciemment les structures rythmiques et les développements mélodiques.

Cette aisance est le fruit de l'intelligence pédagogique du système global des ragas : toute connaissance technique et théorique prend racine dans un engagement de la sensibilité et de l'imagination de l'enfant. Celui-ci doit dès le début concevoir et utiliser la musique comme un langage personnel, et non pas chercher sa propre expression à travers des compositeurs du passé.

En Inde les rencontres avec des musiciens douaniers, serruriers, patrons d'hôtel, des musiciens de temples, des musiciens professionnels, etc., m'ont éclairé sur le fait que les structures de création sont collectives, et servent de bases aux musiques les plus diverses (chansons, musiques rituelles, ragas classiques...).

Ainsi, l'imagination de l'enfant pour la musique classique est nourrie de la relation, incluse en permanence dans le matériau qu'il apprend à utiliser, avec l'ensemble de la société.

C'est à mesure que je découvrais combien la relation musique-société était différente de notre conception occidentale, que je remettais en cause le projet de Saint-Nazaire, qui devait se réaliser au retour de ce voyage.

J'envisageai alors d'utiliser le matériau des ragas pour communiquer aux gens avec qui je serais en contact à Saint-Nazaire les moyens de la création musicale, telle qu'elle se pratique en Inde. Cependant, tout cet édifice tiendrait, grâce à une éthique spirituelle qui marque toute la société indienne. N'était-ce pas plaquer une culture que de vouloir ouvrir une telle voie dans une ville française ?

Le risque d'incompréhension par rapport à une culture de type oriental, ne serait-il pas un obstacle à faire accepter une pratique non « reconnue » ? Pourtant, l'exemple de l'Afghanistan était révélateur de quelque chose de fondamentalement universel dans la pratique des ragas, puisqu'elle a été adoptée par ce peuple, aussi éloigné de la culture indienne que nous pouvons l'être nous-mêmes.

Un autre obstacle troublait le projet dans mon esprit : je n'étais pas un pédagogue, et ma vision classique de compositeur se trouvait sérieusement bousculée. Il fallait créer dans la vie et non plus dans la partition.

C'est alors qu'en Inde, la rencontre avec les chanteurs devint décisive. La voix est l'instrument primordial, et c'est pour pouvoir reproduire instrumentalement toute l'étendue des fréquences possibles, que des instruments aussi sophistiqués que le sitar et le sarod ont été inventés. On peut même dire, que presque partout dans le monde (sauf en Occident depuis le piano), la pensée créatrice s'est manifestée à travers l'utilisation quasi illimitée des possibilités de la voix humaine. Le fait que le chant indien se soit depuis longtemps libéré totalement des mots, ce qui permet l'utilisation d'un univers de fréquences presque infini, lui confère une richesse particulière par rapport au chant occidental. Le résultat est une identification à l'énergie créatrice (Brahma) rarement atteinte ailleurs, et que révèle la naissance des gestes du chanteur. Véritable quête du corps vers la conscience collective des auditeurs. (C'est seulement depuis ces dernières années que le compositeur occidental indique les gestes que doit faire l'interprète autour et avec son instrument. Mais quelle contradiction d'être obligé de les codifier !)

La compartimentation entre le compositeur, le pédagogue et l'animateur m'est apparue alors, comme artificielle : l'activité musicale pouvait être un tout. Pour pouvoir la mettre en pratique en Occident, il fallait faire une transposition de certains éléments.

Le *do*, au lieu d'être sonné par la *tampura* est joué à l'harmonium, et on garde la nomination des notes en français. Les glissements, typiques de la musique indienne, sont laissés à la connaissance ultérieure de cette musique, l'essentiel étant l'appréhension physique des paliers de l'octave, organisés dans une gamme donnée. Il s'agit donc de reconnaître une note, non par sa seule fréquence, mais par le rapport entre deux fréquences, celle de la note nommée par rapport au *do* continu. L'absence de glissements peut ainsi laisser place au contrepoint et à l'harmonisation verticale, toujours organisés dans la gamme choisie.

A mon retour, j'ai donc proposé au Centre de culture populaire d'organiser ateliers, concerts, animations, autour de la méthode de « transmission orale de la musique ».

Malgré les explications sur la méthode, les gens sont venus avec l'idée qu'ils allaient chanter des chansons de syndicalistes, ou bien apprendre le solfège, ou encore, abriter leur timidité dans une chorale. Très rapidement ils ont senti d'une part, l'effet physique et mental équilibrant que procure la production vocale de sons harmonisés par la relation à une fondamentale constante, et d'autre part, la satisfaction de posséder peu à peu une connaissance interne de la technique musicale, qui leur paraissait jusque-là un domaine abstrait, obscur et réservé.

Ainsi, la maîtrise de la respiration et la qualité de la voix se sont développées à travers la maîtrise des différentes gammes : gamme du Moyen Âge, gamme andalouse, gamme majeure, gamme mineure, gamme du printemps, etc.

Comme nous n'avions pas d'harmoniums pour chacun des quinze participants de la première année, nous avons ouvert un atelier de fabrication d'instruments capables de donner la fondamentale, et pourqu'on pas, de guider la voix dans l'apprentissage des autres sons.

Une dizaine d'instruments ont été réalisés, dont deux cymbaliums, deux instruments à cordes pincées, à archet, etc.

Avec ces instruments, et une grande toile de deux mètres sur un, qui servait de percussion et de brulages (avec l'archet), évoquant le port et les chantiers, j'ai mis au point un montage avec chœurs, voix solistes, contrepoint, parties improvisées dans les quatre gammes abordées pendant les quatre mois de l'expérience.

Le montage (Battiluis), évoquant des événements de la vie quotidienne a été joué à l'occasion des fêtes populaires et a convaincu les organisateurs du Centre de culture populaire de trouver avec la marie les moyens de continuer à long terme l'activité musicale.

Après trois ans, plusieurs groupes se sont formés, et ont essayé la « transmission orale de la musique » dans leurs familles, villages, écoles, foyers de travailleur, etc.

Cette pratique a permis une relation de groupe spécialement chaleureuse et ouverte, d'une part parce que le matériau ne conditionne pas forcément un style de musique (classique, folk, jazz ou populaire), et que les goûts les plus divers ont ainsi appris à se côtoyer, et d'autre part, parce que, favorisant le travail personnel, cette méthode n'en oblige pas moins à l'écoute de l'autre pour le rythme et pour la participation à l'improvisation collective.

Une musique ouverte est en train de trouver des styles particuliers, grâce à l'imagination des participants :

— improvisations collectives mêlant voix et instruments, à partir de thèmes choisis dans une ou deux gammes différentes;

— chansons avec parties instrumentales improvisées;

— travail d'improvisation avec l'atelier-théâtre du Centre de culture populaire.

La deuxième année, s'est créée l'association Garana qui regroupe les musiciens engagés dans l'activité de Saint-Nazaire au cours de l'hiver, et qui tente d'intégrer à un travail de création dans la musique contemporaine, l'organisation collective des sons et la relation spirituelle comprise dans les ragas.