

Hantologie musicale : la question de la mémoire dans les arts audio

Hervé Zénouda

(laboratoire IMSIC, université de Toulon)

Depuis une quinzaine d'année un courant musical, faisant référence à la notion d'hantologie développée par Jacques Derrida (Derrida, 1993), travaille la question de la mémoire autour de la captation audio. Ce courant musical étonne autant par les problématiques explorées que par la réception d'un public étonnement large dans les réseaux sociaux numériques ainsi que dans la presse spécialisée. Ce qui rassemble les différents acteurs de ce courant n'est pas une esthétique ou un style musical particulier (celui-ci croise plutôt de manière transversale plusieurs genres musicaux) mais bien une préoccupation philosophique d'un rapport au temps et à la mémoire.

Rappelons que la captation du son est un phénomène récent dans l'histoire du sonore, à peine un siècle et demi (Edison, 1877) face à des millénaires de pratique sonore et musicale. L'impact de cette révolution technologique n'est toujours pas entièrement assimilé. La capacité d'enregistrer le son est apparue, quelques années après la naissance de la photographie en 1839, dans une période très courte qui a vu naître, à la fin du XIX^e siècle, plusieurs innovations importantes qui vont bouleverser le XX^e siècle : la photographie (1839¹), l'enregistrement sonore (1877²), le cinéma (1891³), la radio (1895⁴)⁵...

Si l'enregistrement sonore a de nombreuses similitudes avec la photographie (le premier capte les ondes sonores et la seconde la lumière), les deux technologies ont la particularité d'en appeler à un moment passé, capté, un instantané du réel qui fonctionne comme preuve de réalité. Il est loin d'être anodin de noter que le courant musical qui nous occupe ici apparaît dans un moment où cette preuve de réalité de la photographie, du cinéma et de la captation sonore est largement remise en cause par les apports des traitements d'image et du son issus du numérique⁶.

La théorie médiologique (Debray, 1991) de son côté, met en évidence deux moments forts dans la vie des supports : le premier concerne la phase de captation des données, le second les possibilités d'émergence d'une écriture spécifique. Ainsi, si la partition musicale a comme fonction première la mémorisation d'une mélodie ou d'un rythme, elle autorise dans un second temps à développer des techniques d'écritures spécifiques au support papier (l'œil se joint à l'oreille dans le processus de composition par la spatialisation du processus temporel et induit le développement de techniques comme la polyphonie, le renversement, la rétrogradation...). L'enregistrement sonore apparu en 1877 permet de son côté, soixante-dix ans plus tard, à Pierre Schaeffer de donner naissance à la musique concrète (Pierre Schaeffer, 1948) issue des manipulations de sons bruités rendues possible par l'enregistrement (montage, mixage, ralentissement ou accélération de bandes, lecture inversée...)⁷. L'accélération exponentielle des innovations technologiques (Rosa Hartmut, 2014) a pour corollaire une réduction drastique de cet écart temporel entre ces deux moments de la vie des supports. Ainsi d'une saisie du passé comme preuve de réalité, la naissance d'un nouveau langage permet la réécriture de l'évènement autorisant l'interprétation subjective de cette réalité voire une manipulation ou une création pure d'un évènement fictionnel qui acquiert un statut de réalité par la simple magie des supports d'enregistrement. Ces différents degrés de jeu sur la mémoire sont tout à fait intéressants à analyser dans le cadre de la création dans les arts audio et sont au cœur des préoccupations des artistes-musiciens qui se reconnaissent dans le courant de l'hantologie musicale. Comment ceux-ci jouent-ils avec ces différents degrés de réalité ? Manipulent-ils la mémoire en changeant le point de vue

¹ La date officielle de l'invention de la photographie est le 7 Janvier 1839, avec la présentation par Arago de l'« invention » de Louis Daguerre (Wikipédia).

² En 1877 Thomas Edison dépose le brevet du Phonographe bien que les premiers enregistrements de voix datent de 1960 (Edouard-Léon Scott de Martinville) (Wikipédia).

³ « Thomas Edison expérimente en 1891 le format 19 mm à défilement horizontal et photogrammes circulaires, dont le premier résultat réussi est considéré comme le premier film de l'histoire » (Wikipédia).

⁴ En 1895, Guglielmo Marconi expérimente les premières liaisons hertziennes (Wikipédia).

⁵ Voir à ce sujet les travaux de Ludovic Tournes, 2011.

⁶ Tellement remise en cause que le réalisateur Christopher Nolan construit, pour son film *Tenet* (2020), son marketing promotionnel sur le fait qu'aucun effets numériques n'aient été utilisés. Que tout ce que l'on voit à l'écran a bien été « réellement » tourné et que de ce point de vue, l'œuvre qu'il présente est « vraiment » du cinéma...

⁷ Pour un éclairage saisissant entre support et écriture musicale, voir l'article de synthèse de médiologie musicale de François Delalande « La seconde révolution musicale » (Delalande, 2001).

temporel et le contexte de réception ? L'écrivain argentin Jorge Louis Borges a très brillamment traité cette question du contexte de réception dans sa nouvelle « *Pierre Ménard : auteur du Quichotte* » (in *Fictions*, Borgès, 1944) où il relate le cas étrange de l'écrivain fictif Pierre Ménard qui aurait écrit au XX^{ème} siècle un Don Quichotte rigoureusement identique à la version originale de Cervantes datant de 1605. Borges, tout au long de cette nouvelle, décortique avec malice les écarts de compréhension de ces deux textes identiques, différenciés simplement par des dates de création différentes (un au XVII^{ème} siècle et l'autre au XX^{ème}). Il montre l'importance des non-dits, de la nécessité d'un référentiel commun entre l'auteur et le récepteur, il éclaire l'apport et le travail actif du lecteur dans son effort de compréhension de l'œuvre.

On peut souligner que ces deux moments de la vie des supports (comme trace et comme création) ont tendance à fusionner dans les technologies digitales. En effet, celles-ci ne sont plus fondées sur la captation du réel mais bien sur sa simulation (par le calcul numérique) de celle-ci. L'enregistrement comme preuve d'un événement ayant existé comme un ici et maintenant fait place à une construction d'une réalité (dans une simulation liée au calcul numérique) sans référence directe à un quelconque « réel » (Baudrillard, 1995). Ainsi, notre travail propose une réflexion sur le statut de l'enregistrement. Notre hypothèse est que la question de l'hantologie musicale apparaît au moment où l'enregistrement comme trace perd sa position centrale pour faire place à des nouvelles modalités de l'enregistrement liées à la simulation numérique. L'hantologie musicale traite ainsi dans le même temps d'une double nostalgie : celle portée par la notion de spectre et celle qui célèbre la mémoire des supports analogiques agonisants.

- Le concept d'hantologie chez Derrida

Ce n'est pas le lieu ici d'analyser dans les détails la pensée complexe de Derrida liée à l'hantologie, mais plutôt de s'interroger sur la référence savante d'un courant musical expérimental s'insérant dans le courant de la musique populaire. Est-ce un simple besoin de distinction ? Jusqu'à quel point doit-on prendre cette caution intellectuelle au sérieux ?

Derrida joue sur l'homophonie entre le terme « ontologie » (science de l'être) et le terme « hantologie » (science de la hantise) et fait de la figure du « spectre » la notion centrale de sa pensée ontologique. Le spectre « est » et « n'est pas » dans un même temps. C'est un mort qui vit encore par des traces laissées dans les mémoires de l'autre et/ou sur des supports variés (photographies, enregistrements audio ou filmographiques...), c'est un revenant qui hante le présent. Ce statut d'être et de non être en fait par nature un être indécis. Derrida reconnaissant la nature multiple et indécise de la réalité (il s'appuie pour cela sur l'ambiguïté des mots qui portent en eux de nombreuses significations souvent opposées et qui induisent des failles sémantiques dans le discours qui décrit cette réalité, fait de la notion de « spectral » sa structure même). Cette multiplicité de la réalité redéfinit notre rapport à celle-ci. Le visible ne représente pas ce qu'il est mais est le résultat d'un conglomérat d'éléments non visibles qui nécessite une déconstruction de la réalité pour atteindre son essence. De même, l'être est toujours multiple et nécessite une pensée critique radicale tournée vers soi, c'est la notion de « différance » (avec un « a ») qui refuse de se reconnaître dans une unité, une présence, une définition. Cette « différance » se retrouve entièrement dans la notion de spectre, « être » sans lieux qui erre de redéfinition en redéfinition dans la mémoire de l'autre. La pensée de Derrida est donc une pensée de la trace mais aussi une pensée de la transmission. Ainsi, le spectre a besoin de l'autre pour exister à nouveau et c'est par la trace qu'il peut le faire. Tel l'héritier qui en reprenant ce que son prédécesseur lui a transmis, le fait revivre et revenir en lui. « S'il n'y a pas de père sans fils c'est donc que le fils engendre le père, qu'il est le père du père... » (Ramond, 2007).

Comment ces « spectres » hantent et construisent le monde contemporain, quelles sont les modalités de présence de l'absence ? Les « spectres » les plus puissants étant peut-être les événements où les idées qui ne se sont pas réalisés, qui ne sont pas encore survenus, des futurs qui ne sont pas parvenus à se concrétiser et sont devenus ainsi spectraux. Rappelons que la pensée spectrale de Derrida a été développée à partir de son livre « *Spectres de Marx* » (Derrida, 1993) où il constate à la fois l'échec du communisme réel (avec la chute du mur de Berlin en 1989) et sa persistance en tant qu'idée révolutionnaire qui hante le monde. L'hantologie renvoie à ce sentiment de perte et de nostalgie de mondes perdus. Nostalgie d'une certaine innocence liée à la croyance en une réalité plus stable. Ce sentiment dépressif souligne aussi une perte de confiance dans notre présent, notre expérience vécue actuelle serait dévitalisée et ainsi incapable de produire des représentations esthétiques porteuses d'avenir (Fisher, 2021, p.128).

Notons que ce sentiment de perte de réalité et d'expérience directement vécue se retrouve chez de nombreux analystes de la société contemporaine comme Guy Debord (Debord, 1967) ou Jean Baudrillard (Baudrillard, 1995) qui pour le premier souligne que les expériences directement vécues s'éloignent dans

des représentations⁸ et pour le second qui proclame le meurtre de la réalité par l'avènement des simulations informatiques. De son côté, Jean-Louis Weissberg (Weissberg, 1999) reprend à sa manière la notion de spectralité dans son mot valise « spectacteur » qui désigne le nouveau statut de l'utilisateur de dispositifs numériques : à la fois acteur et spectateur, présent à distance dans différents lieux simultanément. Mais si ce « spectacteur » est bien présent à distance grâce à l'ubiquité digitale, il y est présent comme spectre, présent uniquement comme trace numérique.

Ainsi, on le voit, la notion d'hantologie développée par Derrida synthétise la condition hyper-moderne de l'homme contemporain. Perte de la réalité (Baudrillard, 1995) et d'expériences directement vécues (Debord, 1967), accès instantané à de multiples traces du passé par le stockage illimité des données numériques, reconfiguration infinie de ces données, présence à distance en tant que spectre dans les réseaux numériques (Weissberg, 1999), tels sont bien les éléments essentiels de notre environnement contemporain dans lequel émerge l'hantologie musicale. Cet arrière-plan sociologique et philosophique donne ainsi toute sa pertinence et sa profondeur à ce courant musical.

- Catégorisation des œuvres

« *Au même moment la culture populaire établissait clairement qu'elle n'avait pas à être populiste* »⁹

Nous nous proposons ici de catégoriser quelques œuvres qui peuvent s'apparenter au courant de l'anthologie musicale même si certaines ne s'y réfèrent pas directement. Nous avons choisi d'analyser un corpus varié d'œuvres croisant plusieurs champs et esthétiques musicaux. En effet, si Bryars et Reich se retrouvent sous l'étiquette « musiques savantes occidentales », les autres références (Basinski, Kirby, Macé, Metei) se situent plutôt dans le champ des musiques expérimentales populaires. La dernière référence enfin (Mitzpah) est clairement inscrite dans le cadre du rock (post-punk). Cette pluralité des styles musicaux spécifiques à l'hantologie musicale fait écho de manière particulière à l'effritement généralisé des frontières esthétiques et des différentes sphères culturelles (rapport arts savants/arts populaires) que nous avons eu l'occasion d'analyser par ailleurs (Zénouda, 2017 et Zénouda, 2020).

La marque de l'hantologie sonore est la présence centrale d'une captation audio, la plus concrète possible qui révèle la matérialité de musiques ou de sons passés. Les marques de ce passé se retrouvent souvent dans les craquements de l'usure d'ancien vinyle ou autres marqueurs physiques autant que les connotations esthétiques des différents extraits sonores ou musicaux. Des effets comme l'utilisation de la réverbération ou des filtrages de fréquences comme marques esthétiques perceptives connotent les traitements sur ces échantillons d'époque et soulignent le méta-texte créatif de la démarche de l'artiste.

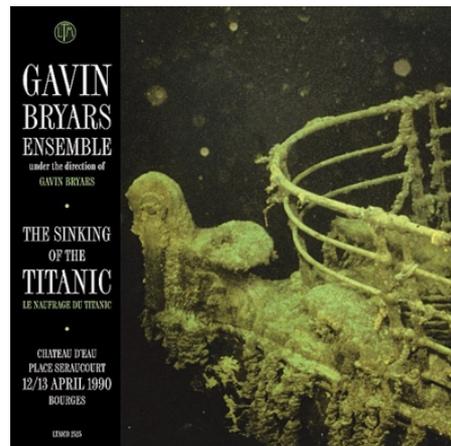
Une première catégorie s'apparente au documentaire musical. A notre connaissance ce sous-genre a été initié par l'œuvre du compositeur anglais Gavin Bryars édité par Brian Eno sur son label *Obscure Records* « *The sinking of the Titanic* » (Gavin Bryars, 1969) puis repris par Steve Reich dans « *Different trains* » (Steve Reich, 1983) puis « *The Cave* » (Steve Reich, 1990-93). Il s'agit ici de documenter et commenter, avec des techniques sonores ou musicales diverses, un événement ou une thématique particulière. L'œuvre produite a alors à la fois valeur de création artistique et de documentaire.

⁸ « Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation » (Debord, 1967, thèse 1: 8)

⁹ Mark Fisher : *Spectres de ma vie*, 2021, p.102

a/ Le documentaire musical

- "The sinking of the Titanic" (Gavin Bryars, 1969)



"The sinking of the Titanic" (Bryars, 1969)

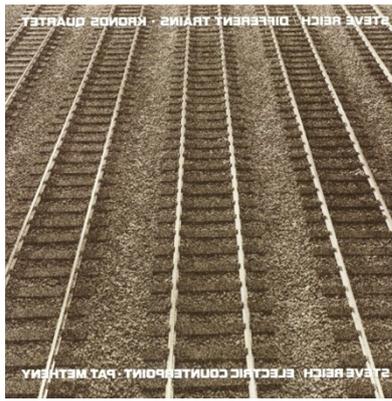
Partant du rapport de l'opérateur radio Harold Bride lors du naufrage du Titanic, relatant que l'orchestre du navire continua à jouer (la pièce « *Songe d'automne* » (Archibald Joyce, 1912)) pendant toute la durée du drame et jusqu'à l'engloutissement final, Gavin Bryars a cherché à transmettre cette situation exceptionnelle de manière acoustique en jouant sur le filtrage (particulièrement les fréquences aigues) et la réverbération pour transformer progressivement le timbre de son orchestre et faire ressentir physiquement cette longue descente dans l'océan. Cette lente désagrégation acoustique de la musique est accompagnée d'autres matériaux sonores plus documentaires (voix, bruitages...) qui accentuent la dimension tragique et mélancolique de l'œuvre. Gavin Bryars nous propose ainsi une œuvre forte dans sa capacité à nous faire revivre l'expérience physique de l'engloutissement d'un monde tout en nous donnant des éléments documentaires de l'évènement. C'est bien un nouveau genre musical qui se crée qui allie l'« objectivité » de la captation audio et la « subjectivité » du commentaire musical.

- « *Different trains* » (Steve Reich, 1988)

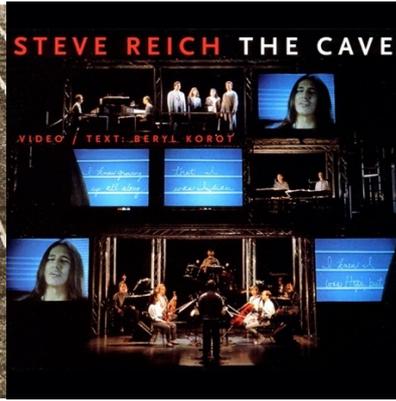
Dans « *Different trains* » Steve Reich met en corrélation deux temps reliés entre eux par la présence centrale des transports ferroviaires. D'un côté, un souvenir de jeunesse où le compositeur prenait chaque semaine le trajet New-York/Los Angeles pour rejoindre un de ses parents vivant séparés sur des côtes différentes et de l'autre les trains mis en place par l'Allemagne nazie, dans la même période, dans le cadre de la solution finale contre les juifs. L'histoire personnelle et la grande histoire se télescopent mêlant des niveaux dramatiques différents. La pièce est constituée d'une partition jouée par un quatuor à cordes accompagnée par une bande magnétique. L'écriture musicale utilise largement le figuralisme qui associe la figure rythmique d'un des exercices de base de l'apprentissage des percussions communément appelé « paradiddle » (Steve Reich a été batteur de Jazz) à des enregistrements de rythmes produits par le train sur les rails. La dimension documentaire est particulièrement présente dans la technique de la « Speech melody » qui consiste à utiliser le discours parlé comme matériau musical (technique que Reich utilisera dans plusieurs de ses pièces comme « *The cave* » (Steve Reich, 1990-93), « *City Life* » (Steve Reich, 1995), « *Three Tales* » (Steve Reich, 2002), « *Daniel Variations* » (Steve Reich, 2006)¹⁰). La technique de la « Speech melody » consiste à enregistrer une voix parlée dans le contexte d'entretiens et d'extraire les micro-mélodies présentes dans l'intonation de la voix (les mélodies du discours). Ces matériaux mélodiques seront le point de départ de tout le travail d'écriture instrumentale du compositeur. Les enregistrements sont issus d'interviews de la gouvernante du compositeur, d'un porteur de bagages de la ligne New-York/Los Angeles ainsi que de survivants de la Shoah.

Ici aussi, la tension entre document sonore et commentaire musical est le marqueur fort de ce genre musical qui a déjà produit quelques œuvres importantes mais reste néanmoins encore largement à explorer.

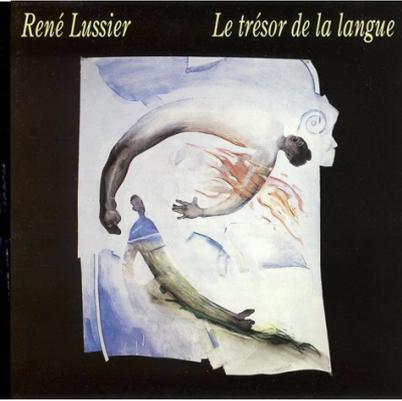
¹⁰ D'autres compositeurs ont utilisé cette technique, particulièrement le compositeur québécois René Lussier dans sa pièce majeure « *Le trésor de la langue* » (1989) ou chez François Bernard Mâche dans sa pièce « *Kowar* » (1972). On peut trouver des prémisses de la mélodie de la parole dès 1928 avec le quatuor à cordes N°2 de Léos Janacek « *Lettres intimes* » (1928).



« *Different trains* »
(Reich, 1983)



« *The cave* »
(Reich, 1990-93)



« *Le Trésor De La Langue* »
(Lussier, 1989)

b/ Traitements de studio sur des enregistrements sonores

Dans cette catégorie, les enregistrements sonores sont pris tel quels ou transformés par les techniques élémentaires du travail de studio (traitements de filtrage, de réverbération ou d'écho, travail de montage, mixage ou mise en boucle). La captation sonore reste au centre du résultat sonore final.

- « *Disintegration loops* » (William Basinski, 2002-2003)



« *Disintegration loops* » (Basinski, 2002-2003)

A mi-chemin entre les techniques musicales de Gavin Bryars (transformation sonore progressive d'une musique) et de Steve Reich (utilisation intensive de boucles sonores), William Basinski propose une œuvre processus consistant à la mise en boucle d'une même séquence musicale qui se détériore progressivement pour devenir, à la fin de l'œuvre, quasi inaudible.

C'est en voulant numériser des bandes datant d'une vingtaine d'années de ses compositions de sa jeunesse que Basinski découvre avec stupeur la désagrégation du support magnétique (les particules d'oxyde de fer de la bande se transforment progressivement en poussière et se déposent à l'intérieur de l'enregistreur) et ses répercussions sonores sur sa musique. Ce qui est donc enregistré sur le support numérique est la détérioration progressive de la bande magnétique. Au-delà de ce quasi axiome médiologique, la détérioration sonore ne se produisant pas de manière égale sur la musique : des effets de filtres et aussi des silences apparaissent produisant de nouvelles formes de mélodies résultantes (mélodies résultantes différentes que celles produites par la technique de déphasage temporel de Steve Reich de deux boucles sonores identiques joués par des musiciens à des vitesses différentes), on peut avancer que c'est ce phénomène purement physique de dégradation de la bande qui finit par « composer » (en ajoutant des craquements irréguliers, des filtrages, des modifications de volumes intempestifs, des modifications de vitesse de lecture, des silences) la musique finale en imposant ses transformations aléatoires sur un matériel musical pré-composé.

Le compositeur termine son projet le matin du 11 septembre 2001 et est un témoin direct de l'attentat qui détruit les tours de Manhattan. Cette synchronicité fortuite relie ainsi sa composition et les attentats dans un fort sentiment de fin d'un monde...

- « *The Caretaker : everywhere at the end of time* » (James Kirby, 2016-19)



« *The Caretaker : everywhere at the end of time* » (Kirby, 2016-19)

Le projet ambitieux de James Kirby intitulé « *The Caretaker : everywhere at the end of time* » se déploie sur pas moins de 6 CD. Il a néanmoins, et malgré sa durée inhabituelle, reçu un accueil public et critique inespéré et surprenant. Le projet a été inspiré au compositeur par une scène du film « *Shining* » de Kubrick quand la salle de bal de l'hôtel se repeuple des fantômes des clients du passé. L'ensemble de ces six CD documente la perte progressive de la mémoire d'une personne atteinte de la maladie d'Alzheimer, chacun des CD correspondant à une étape (une phase) de l'évolution de la maladie.

La première phase correspond au début de la maladie, la seconde à la prise de conscience du malade de sa situation. La troisième phase correspond à ses derniers instants de lucidité tandis que la quatrième et cinquième phase entame une nouvelle étape, celle de post conscience où l'angoisse et la confusion prennent le dessus. Ici, la douleur ne vient plus de l'oubli mais des bribes de souvenirs (de plus en plus incohérents et coupés de leurs contextes). Enfin, la sixième phase accentue cet état vers de plus en plus d'incohérence pour aboutir enfin à la dernière étape de mort cérébrale et de vide.

Le matériau sonore est tiré de 78 tours de musiques légères allant du début des années 1920 à la fin des années 1940. Plusieurs enregistrements vont être plusieurs fois repris tout au long de ces six CD mais de plus en plus transformés et détériorés. Progressivement, ceux-ci seront de plus en plus distordus. A partir de la phase quatre (celle de la post-conscience) des sons humains vont se rajouter (voix, souffles...) aux extraits musicaux pour aboutir à un magma sonore bruitiste agressif et terrifiant. Ainsi, si les extraits de vinyles sont peu modifiés dans les trois premières phases : soit joués tel quel soit modifiés légèrement par ajout de réverbération et de mise en boucle, ceux-ci seront de plus en plus transformés dans les phases suivantes (changements de hauteur, de ralenti...), pour arriver à partir de la phase quatre à des détériorations plus radicales (distortion, montages, collages, accumulation) produisant une manière sonore plus bruitiste et électro-acoustique. Enfin la phase terminale correspondant au vide de la mort cérébrale propose une musique ambiante apaisée qui se conclut sur une note continue d'un orgue.

Si on peut rapprocher le travail de Kirby des préoccupations de Bryars et Basinski dans les œuvres précédemment citées (dans leur désagrégation progressive de leur matériaux sonores), on ne peut que souligner l'ampleur et la radicalité de « *The Caretaker : everywhere at the end of time* » qui en fait un projet hors-norme (6 CD correspondant à 6h30 de musique) où le compositeur aborde de front la question de la désagrégation de la mémoire dans la maladie d'Alzheimer et de la folie. Paradoxalement, c'est cette radicalité qui va faire le succès du projet.

c/ Montage/mixage/orchestration d'enregistrements sonores

Dans cette catégorie, un travail musical (instrumental ou autre) est apporté en supplément des traitements des enregistrements sonores vus précédemment. Les mélodies des vieux vinyles peuvent être reprises ou

arrangées par un travail instrumental, l'enregistrement est moins vu comme document sonore que comme potentiel musical.

- « *Passagenweg* » (Pierre-Yves Macé, 2009)



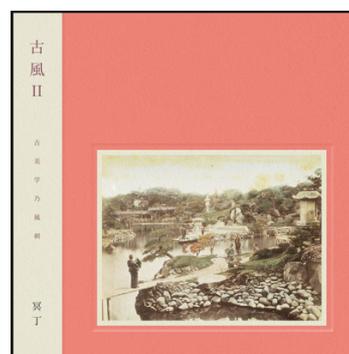
« *Passagenweg* » (Macé, 2009)

Inspiré par le *Livre des passages* (1930, 1982) de Walter Benjamin, le compositeur français Pierre-Yves Macé convoque des 78 tours de musiques populaires françaises des années 1920-30. Le musicien en extrait pour chacun que quelques mesures qu'il met en boucle et qu'il mixte avec d'autres extraits, improvise dessus, ajoute des mélodies et accords, appliquant ainsi un réel travail de réécriture exigeant. Aux bruits de l'aiguille du phonographe qui gratte le microsillon, marque de fabrique sonore de l'hantologie musicale, s'ajoutent les clics informatiques des ordinateurs portables. Plusieurs temps ici se confrontent : passé et présent, et le travail du musicien consiste à faire ressurgir les traces enfouies dans ces microsillons d'une autre époque et les réactualisant. Les captations sonores sont toujours au centre du projet musical mais sont utilisées avec une plus grande liberté et sont dans un rapport d'égalité avec les ajouts instrumentaux du compositeur, ils deviennent un élément parmi d'autres de la composition tout en marquant de manière indélébile le résultat final par leurs aspects surannés et mélancoliques.

- « *Kofu* » (Metei, 2020-21)



« *Kofu I* » (Metei, 2020)



« *Kofu II* » (Metei, 2021)

Nous retrouvons ce sentiment de mélancolie dans le travail de Metei, compositeur japonais de musique électronique qui va évoquer le Japon traditionnel dans deux magnifiques albums « *Kofu I* » (2020) et « *Kofu II* » (2021) remplis de tristesse et de délicatesse. Il s'agit ici d'une reconstitution historique, chaque morceau est perçu comme une carte postale sonore venue du passé (la maison d'édition a pour titre « *Lost Japan* ») bien qu'il soit entièrement composé pour l'occasion. Nous retrouvons ici des captations sonores d'époques (chants, voix parlées, bruits de rues) mais intégrées à un travail de composition préalable. Le musical est ici premier, les captations sonores venant se greffer à la composition.

La catégorisation que nous proposons prend bien comme critère principal le statut de l'enregistrement sonore dans l'œuvre. Certains compositeurs vont considérer que la sélection d'un document sonore et sa présentation hors contexte est en soit un acte créatif et suffisant (démarche qui pourrait être associée à celle d'un « ready made » de Duchamp) alors que d'autres vont appliquer un travail de relecture par les différents traitements appliqués. D'autres encore vont considérer ces extraits musicaux comme des éléments

musicaux au même titre que les ajouts instrumentaux (mélodies, rythmes, harmonie) qu'ils apporteront. La distinction entre les catégories b et c est assez fine mais s'explique dans un continuum où le document sonore perd sa position centrale. Enfin, la dernière catégorie (d) fait disparaître complètement le document sonore pour proposer une reconstitution complète du passé évoqué. Ici, il ne s'agit plus de travailler sur une trace audio concrète mais uniquement la trace mémorielle de ce passé (Ulrich et Benjamin Fogel dans leur petit traité sur l'hantologie musicale (Fogel, 2012) nomment cette catégorie « hantologie traumatique » (« l'hantologie traumatique incarnerait la partie du courant qui ne crée pas à partir d'une trace auditive du passé, mais à travers les répercussions traumatiques de celui-ci »), cette dernière catégorie vient dans leur texte après l'anthologie brute (« qui se construit exclusivement à partir d'une matière première sonore en provenance du passé ») et l'hantologie résiduelle (« où le compositeur ajoute des éléments de son cru, que ce soit dans les traitements des documents sonores que dans l'ajout d'éléments musicaux inspirés ou non des documents sonores »).

d/ Re-création d'un passé sans existence

- « *Lonesome harvest (Reenactment N°1, Paris 1981)* » (Mitzpah, 2022)

« *C'est l'idée d'être hanté par des événements qui ne sont pas encore survenus, des futurs qui ne sont pas parvenus à se concrétiser et sont devenus spectraux, qui confère au concept de Derrida une telle puissance* »¹¹



« *Lonesome harvest (Reenactment N°1, Paris 1981)* » (Mitzpah, 2022)

Dans un tout autre genre musical (post-punk), le projet de disque du groupe Mitzpah a la particularité d'avoir mis quarante ans à se réaliser. Les deux principaux protagonistes du groupe sont des acteurs pionniers du punk Européen. En 1981, la vague punk est passée et une nouvelle décennie s'ouvre, le duo élabore alors un projet de disque qui cherche à témoigner de ce moment particulier de passage entre deux époques et souligner la dimension spirituelle du nihilisme punk. Le projet avorte et il faudra attendre quarante années pour qu'en 2021, les conditions de réalisation du projet soient enfin réunies.

Le défi du disque aura donc été d'enregistrer un album qui pointe vers ce passé non réalisé tout en sonnant contemporain. La notion de « ré-enactment » (recréation) utilisée dans le monde de l'art de la performance (univers dont est issu le chanteur du groupe Gregory Davidow) est convoqué, à la différence notable que cette récréation pointe non pas sur un événement passé réalisé (tel un biopic au cinéma) mais bien sur un passé qui n'a pas eu d'existence publique.

L'écoute de la production finale procure un étrange sentiment de voyage dans le temps : à la fois passéiste et contemporain. En effet, si les morceaux portent indéniablement la marque de leur époque de conception, la production sonne résolument contemporaine. Le résultat est un entre-deux qui réactive le passé en le réinjectant dans le présent. Le livret du disque se clôture sur une citation du philosophe Yeshayahou Leibovitch¹² « *Souviens-toi de ce qui devrait être* » qui nous paraît résumer parfaitement le parfum qui émerge de ce disque, à la fois nostalgique mais aussi appel dynamique ancré dans le présent à être fidèle à son passé.

- Vers de nouvelles situations de réception des réseaux numériques

Face au succès public de « *The Caretaker, Everywhere at the end of time* » de James Kirby, nous ne pouvons que nous interroger sur les nouveaux dispositifs de diffusion liés au numérique et l'explosion des formats temporels qui en découlent. En effet, ces nouveaux supports permettent, notamment sur le Web, de

¹¹ Mark Fisher : *Spectres de ma vie*, 2021, p.121

¹² Philosophe et scientifique israélien (1903, 1994), citation extraite du documentaire qui lui est consacré « *Itgaber, le triomphe sur soi* » (Eyal Sivan, 1993).

nouvelles temporalités qui configurent des expériences de réception inédites¹³. Ainsi l'expérience proposée par James Kirby devient un véritable phénomène viral touchant un public bien plus important que ce style de musique et le format proposé de 6,5 heures pourrait le supposer. Des situations de réception proches de la performance d'expériences limites trouvent ainsi leur public. Pour exemple, le musicien et You Tuber *Feldup* met en ligne une vidéo consistant à simplement commenter en direct son expérience d'écoute de la totalité du projet (6,5 heures donc d'affilée). Cette vidéo obtient plus de 500 000 vues... Cet exemple est loin d'être un cas isolé, les expériences limites sur le Web deviennent de plus en plus courantes et touchent des domaines variés et parfois surprenants (voir la vidéo édifiante de Pacôme Thiellement décrivant le phénomène du *Mukbang* qui consiste à se filmer en train de manger une quantité astronomique de nourriture¹⁴).

De même, la fragmentation des publics mondialisés que permet les réseaux numériques offre de nouvelles visibilitées pour des expériences musicales ardues ou marginales. Cette fragmentation mondialisée des publics favorise des hybridations esthétiques en tous genres (Zénouda, 2020) ainsi qu'une déterritorialisation aussi bien physique que sectorielle (Zénouda, 2019). Les frontières entre les genres musicaux mais aussi entre les sphères culturelles (populaire/savant) s'estompent dans un double mouvement où le « savant » cherche de nouveaux publics et le « populaire » des lettres de noblesses.

- Conclusion provisoire

L'hantologie musicale pose ainsi de profondes questions concernant le fonctionnement de la mémoire et la place de la captation sonore dans ce processus. On peut souligner que l'enregistrement sonore dans sa fonction de captation d'un « moment » du réel a fait l'objet d'un nombre bien moins important de travaux théoriques que la photographie en a produit dans notre société dominée par l'image. L'adossement à une référence culturelle « savante » (les travaux de Jacques Derrida) pour un courant musical expérimental populaire est aussi à souligner. Il permet de réunir des musiciens venus d'horizons différents qui ne sont pas reliés entre eux par des esthétiques sonores communes mais bien par un questionnement philosophique fondateur. Les écrits de Derrida, réputés difficiles, étant le plus souvent conçus pour ne pas donner de réponses mais plutôt produire du questionnement ne peut que nourrir ces musiciens. L'anthologie musicale exemplifie de ce point de vue l'effritement des frontières entre genres esthétiques mais aussi entre sphères culturelles (savant/populaire), effritement qui s'est largement accéléré par l'avènement des modalités du numérique. L'anthologie musicale célèbre enfin de manière originale, comme un dernier soubresaut nostalgique, la clôture de la « parenthèse indicielle » (Barboza, 2000) des médias analogiques.

Reste à savoir de quelles manières l'hantologie musicale peut se renouveler en dépassant quelques marqueurs de surface peut être trop présents (craquements de vinyles, utilisation de la réverbération...) qui peuvent l'enfermer dans un simple effet de mode associé à un moment de l'histoire musicale, un comble pour des compositeurs s'interrogeant sur le rapport au temps et à la mémoire...

¹³ L'histoire des supports audio (du vinyle 78 tours au fichier numérique) montre une extension régulière des durées des musiques proposées pour atteindre aujourd'hui avec les vidéos en ligne des durées potentiellement sans limites...

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=ipZ1TxU9ydo>

Bibliographie sélective

- BAUDRILLARD Jean, *Le crime parfait*, Paris, Galilée, 1995.
- BARBOZA Pierre, *Du photographique au numérique : la parenthèse indicelle dans l'histoire de l'image*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- BERTON Mireille, *Le médium (au) cinéma, le spiritisme à l'écran*, Georg Editeyr, 2021.
- BERTON Mireille, *Le corps nerveux des spectateurs - cinéma et sciences du psychisme autour de 1900*, Paris, Age d'homme, 2021.
- BORGES Jorge Louis, *Fictions* (1944), Paris, Gallimard, 1951.
- DARBON Nicolas, *Musica multiplex : Dialogue du simple et du complexe en musique contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel, 1967.
- DEBRAY Régis, *Cours de médiologie générale*, Paris, Bibliothèque des Idées, 1991.
- DELALANDE François (sous la direction), *Le son des musiques (entre technologie et esthétique)*, Paris, Buchet/Chastel, 2001.
- DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.
- FISHER Mark, *Spectres de ma vie : Ecrits sur la dépression, l'hantologie et les futurs perdus*, Entremonde, 2021.
- FOGEL Ulrich et Benjamin (Playlist Society) : https://www.playlistociety.fr/wp-content/uploads/2012/06/L_Hantologie_V2.10.pdf, 2012.
- LEHMANN Harry, *La révolution digitale dans la musique*, Paris, Allia, 2017.
- RAMOND Charles, *Matérialisme et Hantologie*, <https://www.cairn.info/revue-cites-2007-2-page-53.htm>, 2007.
- ROSA Hartmut, *Aliénation et accélération*, Paris, La Découverte, 2014.
- TOOP David, *Ocean of Sound : Musiques ambiantes, mondes imaginaires et autres voix de l'éther*, Eclat, Paris, 2004.
- TOOP David, *Hanted weather, Music, silence and memory*, London : Serpent's Tail, 2004.
- TOURNES Ludovic, *Du phonographe au MP3 : une histoire de la musique enregistrée*, Autrement, Paris, 2011.
- WEISSBERG Jean-Louis, *Présences à distance*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- ZENOUDA Hervé, *Scénographie numérique de la musique contemporaine* in *Parcours d'artistes au numérique : réseaux et création*, Paris, L'Harmattan, 2021.
- ZENOUDA Hervé, *Hybridations musicales à l'ère de la mondialisation numérique* In *Revue Hermès N°86*, 2020.
- ZENOUDA Hervé, dossier « *Arts sonores et musiques instrumentales au temps des déterritorialisations numériques* », *Revue LINKS* (CNRS) série 3_4, <http://links-series.com/musique-espace-habite-music-inhabited-space/>, 2019.
- ZENOUDA Hervé, *Vers une Science de l'Information et de la Communication Musicale* in "Métamorphoses numériques" *Art, culture et communication*, Paris, L'Harmattan, 2017.
- ZENOUDA Hervé, *Les images et les sons dans les hypermédias artistiques contemporains : de la correspondance à la fusion*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Discographie sélective

- BASINSKI William, *Disintegration loops*, Musex International, 2002-2003.
- BRYARS Gavin, *The sinking of the Titanic*, Obscure Records, 1969.
- KIRBY James, *The Caretaker : everywhere at the end of time*, History Always Favours the Winners, 2016-19.
- LUSSIER René, *Le Trésor De La Langue*, Ambiances Magnetiques, 1989.
- MACE Pierre-Yves, *Passagenweg*, Broccoli, 2009.
- METEI, *Kofu I*, Kitchen Label, 2020.
- METEI, *Kofu II*, Kitchen Label, 2021.
- MITZPAH, *Lonesome harvest (Reenactment N°1, Paris 1981)*, Pop Supérette, 2022.
- REICH Steve, *Different trains*, Nonesuch Records, 1989.
- REICH Steve, *The cave*, Nonesuch Records, 1990-93.

Filmographie sélective

- DESPLECHIN Arnaud, *La sentinelle*, Why Not Productions, 1992.
- MARKER Chris, *La jetée*, Potemkine, 1962.
- MULLIGAN Robert, *L'autre*, Twentieth Century Fox, 1972.