

# EMPREINTES

On dit d'un bon whisky qu'il est, selon certains équilibres, empreint des particularismes des lieux et du contexte de sa production. Qu'elle provienne de rivières tumultueuses, de lochs aux profondeurs tapissées de tourbe ou de sources cristallines, s'écoulant sur du granit, du calcaire ou du quartz, acide, chargée en sels ou en fer, la présence d'une réserve naturelle d'eau a depuis toujours conditionné l'implantation des distilleries, qui ne jurent que par sa qualité en revendiquant son influence sur les arômes du whisky. Parmi d'autres facteurs contingents et contextuels, les levures utilisées au cours de la fermentation contribuent à enrichir la palette aromatique en réagissant à des microclimats spécifiques. Aussi, à partir du XXe siècle, les producteurs, contraints de faire vieillir leur whisky au moins 3 ans, commencèrent à s'intéresser aux vertus organoleptiques du chêne (jadis apprécié essentiellement pour sa robustesse et son étanchéité) et à son impact sur la palette aromatique et chromatique. Il est ainsi fréquent que le vieillissement s'opère dans des fûts ayant contenu d'autres alcools au préalable (bourbon, sherry, etc.). L'air ambiant qui s'infiltré à travers les pores du bois a également son importance. Le fût respire, il inhale l'air du pays. Ainsi les whiskies qui vieillissent à proximité de la mer, notamment ceux de l'île d'Islay et de l'île de Skye (Ecosse), s'imprègnent des arômes marins et développent des saveurs salées parfois très marquées.

On peut en dire autant des lambics. On doit aux micro-organismes invisibles présents dans l'air des aliments et des boissons élémentaires : pain, fromage, vin, bière, etc. Des millénaires durant l'homme a apprécié ces aliments de base et ces plaisirs avant que quiconque n'examine la levure au microscope et ne produise des cultures conformes à ses désirs. Si au fil de l'Histoire toutes les bières ont été fermentées par ces levures sauvages, rares sont les brasseries qui persistent à utiliser le procédé de la fermentation spontanée – parmi les plus connues, citons celles de la vallée de la Senne, qui coule à travers et, le plus souvent, en dessous de Bruxelles. C'est cette indomptabilité d'un élément fondamental de la fabrication de la bière qui fait des lambics des bières interpellantes au goût, pouvant choquer ou séduire quiconque apprécie les explorations sensorielles. La micro-flore sauvage produit plus d'arômes et de saveurs vivaces que les levures cultivées. La sauvagerie est excitante. Feu Michael Jackson, critique et spécialiste britannique de la bière et du whisky, l'a exprimé par cette analogie : la bière sauvage, c'est la musique live, contextualisée, en situation, par rapport au studio qui, neutralisateur d'accidents, écrète les nuances, nivelle les productions, homogénéise la création.

Le geste musical est, à l'origine, essentiellement performance. Il se déroule et se dévoile en acte ; ce sont les pratiques de l'écriture, d'abord, et les méthodes de captation, ensuite, qui ont minoré sa valeur performantielle pour lui préférer la forme, abstraction faite du temps et du contexte de l'exécution. Jusque là, la musique a toujours été *hic et nunc*, entendue lorsque jouée. Cet *hic et nunc* tend parfois à être retranscrit par certains enregistrements refusant la neutralité et l'aseptisation d'usage en studio. Lo-fi (low-fidelity) est une expression apparue à la fin des années 1980 pour désigner des pratiques adoptant des méthodes d'enregistrement primitives dans le but de produire un son sale, volontairement opposé aux sonorités jugées aseptisées de certaines musiques populaires. D'autres pratiques se chargent de rendre le réel, d'en saisir l'empreinte ou d'y référer. On pense notamment à ces tentatives de capturer un moment et un lieu précis liés aux circonstances de l'enregistrement (*field recording*). De manière générale, les pratiques de *field recording* révèlent une multitude de manières de tendre le micro vers le monde, en s'intéressant à des objets très diversifiés : la vie quotidienne domestique, la vie d'une région, d'un lieu, culturel ou naturel, certaines activités particulières liées à des industries ou des métiers, des événements qui sortent du quotidien, témoignages de pratiques sociales ou de moments de socialité, comme les carnivals, les fêtes populaires ou cérémonies religieuses, ou plus largement des situations sonores remarquables aux oreilles du collecteur (Aki Onda, Francisco Lopez, Johannes Helden, Hildegard Westerkamp, Annette Vande Gorne, Sarah Peebels, Tobias Hazan, David Jackman, Michael Rüsenberg, Justin Bennett, Chris Watson, Lionel Marchetti, Peter Cusack, Eric La Casa, Toshiya Tsunoda, Richard Harrison, Jacob Kirkegaard, Disinformation, Minori Sato, etc.). Bien qu'il semble de prime abord n'être qu'une curiosité ou un cas particulier de musique expérimentale, cet objet sonore *a priori* peu identifiable qu'est le *field recording* se révèle fondamental, en ceci qu'au-delà d'un travail de mémoire et de poésie du quotidien il est peut-être par-dessus tout une manière de penser le contexte avant la forme, les environnements et les situations plutôt que les configurations *ex-nihilo*. Nous l'avons vu, le geste musical est prioritairement performatif, il se dévoile en acte (dans les actes du langage, un performatif consiste en le fait qu'un mot ou une expression constituent par eux-mêmes la chose qu'ils énoncent). Approcher le réel pour ce qu'il est, sur le plan musical, c'est être à son écoute, disponible à son immédiateté, dans un monde de surinformation auditive et de saturation des signaux. L'esthétique cagienne, mieux qu'une autre, a mis en exergue cette dimension fondamentale qui lie la pratique musicale, la performance et la vie. Au tournant des années 1950, le compositeur John Cage a en effet renouvelé l'exercice de l'écoute avec *4'33"*, pièce silencieuse constituée des sons de l'environnement que les auditeurs perçoivent lorsqu'elle est interprétée – une conception de la performance musicale décisive pour le développement ultérieur des pratiques néo-avant-gardistes (Fluxus multiplie, la décennie suivante, les concerts et situations expérimentales centrées sur le fait musical et son contexte d'exécution). Quoi qu'on attende d'elle, la musique n'est pas déliée d'une situation, d'une concrétude, elle n'est jamais totalement autonome. À croire que la seule chance pour la musique d'être perçue sans trahison, à l'heure où nous avons dépassé la simple trahison des images pour une trahison des perceptions, est d'être vécue ou comprise en tant que situation, autrement dit elle doit être contextualisée pour s'incarner véritablement – par-delà le spectacle, sa scène et donc sa mise en scène, ses effets, ses simulacres. À trop l'abstraire on rêve d'une musique désincarnée, fantôme de l'harmonie et du dépassement. Mais elle n'existe qu'en passant par nous, par un ou des sujets, physiques, psychiques ; elle émane du réel et s'incarne dans un moment et un lieu définis. Elle est un incident de la vie dompté par l'esprit. Elle se vit, empreinte des micro-événements participant de son espace-temps spécifique, elle nous échappe et nous emmène, *in fine*, chaque fois un peu plus loin.

Sébastien Biset, automne 2009

- V3 d'un texte rédigé à l'intention d'un atelier d'édition éphémère (Art Act, Appendices, M. Fadat).
- Version réduite d'une V2, « Empreintes (des lieux et des contextes) », publiée dans *Flux News*, hiver 2010.
- Version accompagnant l'enregistrement *Openfield* et la vidéo *This Way Out (09)*, package à 30 exemplaires, Perkunowa Recds.