

CRÉATION MUSICALE ET STRATÉGIES OBLIQUES _LA 114ÈME CARTE**MUSIC CREATION AND OBLIQUE STRATEGIES _ THE 114TH CARD**

CHARLIE GALIBERT

Abstract (IT): Il mondo della musica non è La musica del mondo. Il mondo della musica è stato costruito imitando la riproduzione della rappresentazione della musica mondiale. La storia della musica è la storia del rapporto tra la musica e il Tempo, per riduzione della separazione dal mondo, sospensione ed estensione del Tempo. La consapevolezza della separazione dal mondo rivela la nostra relazione poco chiara con il mondo e dà all'arte il suo posto pieno. Questo rapporto creativo con il mondo, l'immaginario, porta storicamente, contemporaneamente alla musica elettronica, a un'esigenza di controllo e previsione sul trascorrere del tempo. Il ruolo e il luogo di Brian Eno, dagli anni '70 fino alla sua ultima opera (ottobre 2022), viene esaminato, in particolare dal punto di vista del suo gioco creativo di 113 carte, *Oblique Strategies* (Eno/Schmidt, 1975) e nel suo rapporto con altri artisti sistemi di sostegno alla creazione, che coinvolgono la letteratura e la pittura, e che danno origine a potenziali forme generative esponenziali della creazione (Queneau, Perec, Scholtès) - e, in definitiva, il desiderio di una nuova alleanza con la natura minacciata dalla fine dell'antropocene.

Abstract (EN): The world of music is not The Music of the World. The world of music was built by imitation reproduction representation of World Music. The history of music is the history of the relationship between music and Time, by reduction of the separation from the world, suspension and extension of Time. Awareness of separation from the world reveals our unclear relationship to the world, and gives art its full place. This creative relationship to the world, the *imaginarium*, leads historically, at the same time as electronic music, to a need for control and prediction concerning the passage of time. The role and place of Brian Eno, from the 1970s until his last opus (october 2022), is examined, particularly from the angle of his creative 113 cards game, the *Oblique Strategies* (Eno/Schmidt, 1975) and in its relationship with other artistic systems of support for creation, involving literature and painting, and giving rise to potential exponential generative forms of creation (Queneau, Perec, Scholtès) - and ultimately, a desire for a new alliance with nature threatened by the ending anthropocene.

Keywords: music, creation, oblique strategies, time, generative forms of creation.

CRÉATION MUSICALE ET STRATÉGIES OBLIQUES _ LA 114ÈME CARTE

CHARLIE GALIBERT

« J'adresse mon salut à tous les habitants de la Terre, moi, Mamma Africa, suspension en noix de coco et tranches de bambous accrochée au cerisier trentenaire de la Clua, chantant mon carillon de bois au moindre coup de vent, dont la rythmique évoque le lancinant début du « Larsk tongues in Aspic » (part 1) de King Crimson (1976)¹, dont personne ne se rappelle, sauf moi, et dont l'obsédante musique monte dans l'espace jusqu'à la bulle originaire du début du temps parmi tous les chants du monde.

Tam-tam, tam-tam, tam-tam.

Les saisons m'ont usée, la pluie, le soleil, le vent, la chaleur, le froid. Je touche au bout de ma vie. Bientôt je vais tomber. On ne m'entendra plus. On ne s'apercevra même pas qu'on ne m'entend plus

Tam-tam, tam-tam, tam-tam

Mais ce n'est pas important. J'ai fait mon taf. Là-haut tout là-haut, plus haut que les oiseaux, on m'entendra toujours. On m'entendra à jamais. Même Laïka m'entendra à jamais. Ça tombe bien, c'est pour elle que je joue.

Tam-tam, tam-tam, tam-tam »

(Charlie Galibert, Mamma Africa, Textoeuf, inédit).

« Ne pas faire ce que personne n'avait jamais pensé à ne pas faire »

(Daniel Schmidt, in Olivier Bernard, 2022, p. 417)

Nous sommes séparés du Monde, perdus, nous le cherchons. Nous cherchons à le montrer/faire entendre à nos frères et sœurs humains par et dans des œuvres/artefacts plus ou moins vivants, plus ou moins compréhensibles, mais authentiques et sincères pour peu qu'ils soient illuminés, émerveillés, possédés, car nous voulons prendre nos frères et sœurs dans nos bras pour que le Monde *Nous* prenne tous et toutes dans les siens.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=CVb2tnFN5AA>

La peinture, l'écriture, la musique - tout l'art - (la science ? le sens commun ? = l'*imaginariium* / le *narrativium*²) cheminent dans la même inquiétude de retrouvailles/alliance, de prédiction, d'avance sur le temps ou extension/suspension de l'instant, suscitant ainsi une *inspiration* (création, *Eupocalypse*) opposée à l'*expiration* (*Apocalypse*, mort) mortifère de l'*anthropocène-Poubellien* finissant.

1. Qu'est-ce que la musique ?

Cette question a-t-elle seulement un sens ? Cela ne recouvre évidemment pas ici le sous questionnement de l'historicité, de l'époque, du type - populaire, savante, académique, contemporaine, post contemporaine - pas plus que la fonction ou le statut de la musique.

Ma proposition sera : *la musique n'est pas (de) la musique. La musique n'est pas la musique.*

L'objet-sujet de cette contribution est d'interroger la musique comme n'allant pas de soi (la musique comme « *sous entendue* » ?) et d'examiner à travers la pratique sur le long terme (1970-2020) d'un compositeur-artiste, Brian Eno (1948 -), la manière de poser cette question. La création musicale est le style individuel du questionner en acte de ce qu'est la musique.

² L'imaginaire, loin d'être une vue de l'imagination, est bien plutôt une vie de l'esprit. L'imaginaire est le combustible qui alimente notre pensée sur le monde et la forme que prend cette pensée. Il contient inséparablement le sens commun, la science et l'art. On peut donc en utiliser toutes les formes : depuis les concepts (science) aux notions (sens commun) en passant par les œuvres (art). Terry Pratchett nomme le *narrativium* cette mise en récit qui constitue la base du rapport humain au monde dans toutes ses formes : orales, écrites, gestuelles, comportementales, de réflexions, d'actions, créations. Pour ma part, je le nomme l'imaginaire. Faculté du pur possible que l'histoire a bien sûr socialisée, l'imaginaire conjoint le *conte vraisemblable* qu'évoque Platon comme l'image même du monde et l'*ouverture-de-l'homme-au monde* qu'évoque la phénoménologie.

2. La musique n'est pas La musique. La musique n'est pas MUSIQUE.

Scolie 1. Elle est anthropologique, politique, religieuse, économique, objet de la musicologie, individuelle, spirituelle (...).

Scolie 2. Elle est art, au sens de représentation, de mise en représentation du Monde, en même temps que Boite noire de cette mise en représentation. Par son activité foisonnante autour, dans et hors-de la musique (Bernard, 2022), Eno n'est ainsi pas un musicien.

Scolie 3. On pensera à Tolkien et à la création du monde moins par *Le Verbe* que par *Le Chant*, par le tissage en commun du thème originel d'Iluvatar par les Ainurs (équivalents des anges ou des démiurges), en une harmonie dépassant les limites de l'ouïe, « musique dont les échos atteignirent le Vide qui ne fut plus le Vide » (Tolkien, 1978). Le son, le chant, la musique est incarnation dans le monde de l'espace-temps qui permet aux Ainurs d'entrer dans l'histoire. C'est l'ouverture de l'Être à l'espace-temps et à l'histoire - l'humanisation de l'Être. Illustration de la façon humaine de sortir de l'Être et d'entrer dans l'histoire avec son propre espace temps.

3. La musique est une façon de se séparer du monde, de le poser en *représentation*, de l'écartier, l'éloigner, le perdre - en croyant s'en approcher ou le retrouver.

La baleine, le lémurien, le singe hurleur, le vent, la pluie, le froufrou imperceptible de la neige, la chute de pierres, l'orage, les bois de bambous, les oiseaux - l'infinité de l'Être - *SONT* Le Chant du Monde, La Musique du Monde.

Scolie 1. On ne saurait confondre Musique du Monde et monde de la musique (espace-temps historique de l'humain).

Scolie 2. Au commencement de la musique est la Nature.

Que cherchons nous dans la musique ? Même Wikipedia est capable de nous le dire. Sons, bruits, ruptures, continuité, harmonie, dysharmonie - au commencement de la musique est la nature. La sensibilité humaine et l'imitation des bruits et sons de l'orage, de l'eau, le chant des oiseaux. « La Musique est faite des bruits de la nature et des soupirs de l'âme ». (Henri de Régnier). La nature est la première musicienne ! Combien de productions musicales humaines sont des mises en musique et peintures de la variété des paysages, des lumières et des couleurs, des transpositions pour le chant et les instruments des charmes naturels. Clément Janequin et ses Chants (des oiseaux, de l'alouette, du rossignol), Vivaldi et ses Quatre Saisons, Beethoven et la Symphonie n° 6 « Pastorale », Borodine, Dans les steppes de l'Asie centrale, Debussy, La Mer... La nature est au cœur de l'art romantique. Les bois (Der Freischütz de Weber, les Scènes de la forêt de Schumann, Murmures de la forêt de Wagner), l'eau (Années de Pèlerinage de Liszt, La Moldau de Smetana), la tempête (Tchaïkovski), la nuit (Nocturnes de Chopin), Igor Stravinski (L'Oiseau de Feu, Le Sacre du printemps) ou Béla Bartók (En plein air, Mikrokosmos, Journal d'une mouche pour piano), rendent compte de l'infinité musicale de la nature. Passionné par les oiseaux, Olivier Messiaen en enregistre environ 70 espèces et compose une multitude d'œuvres inspirées par leur chant. Patiemment, il élabore un système complexe et original à partir de ses nombreuses recherches, lui qui considérait que les oiseaux lui avaient tout appris.

Scolie 3. Disons-le tout net : la reproduction des sons du monde ou les variations sur les sons du monde ne présente aucun intérêt herméneutique ou analytique dans le cadre de la reproduction/imitation/représentation. Le monde du Beau et du Vrai de Platon. La Représentation n'est rien en effet à l'échelle du Vivant et du Monde³. La Représentation est la forme-structure à la fois finie et infinie, ouverte et fermée, qui contient, enferme et donne sa liberté limitée à l'Homme, dont l'Humain ne sort pas. Complexité de la simplicité, aspiration toute platonicienne au Réel et au Vrai. Platonicienne car elle est la forme élémentaire même du conte vraisemblable que le philosophe grec ose comme définition minimale de l'Homme, cet animal de la représentation (« l'Homme a été nommé « Homme », parce que « reconsidérant ce qu'il a vu » - an athron ha opope »). L'Homme est l'être de la représentation, Celui- Qui-Prétend à l'intériorisation de la réalité extérieure et à l'extériorisation de la réalité intérieure. A la différence de l'animal, ce que l'on appelle Homme n'a pas de relation naturelle et immédiate à ce qui EST (La Nature, Le Monde), ni à ce qu'il est (l'Humain, la Culture). Nancy Houston le nomme « l'espèce fabulatrice ». NOTRE condition est la fiction. Toute NOTRE histoire humaine n'est que la façon convaincue illusoire savante artistique politique religieuse, de NOUS la rendre intéressante, de nous rendre intéressant⁴.

La représentation consacre en la travaillant au corps et au cœur, et en en faisant un absolu adorable, exclusif et incluant, l'infime force, à l'échelle planétaire, la présence - minuscule à l'aune de l'Espace et du Temps du Vivant - de la petitesse de l'homme. « Quand nous aurons disparu, écrit Nancy Huston, même si notre soleil continue

³ La présentation et le développement de la thématique de la représentation, est exposé en détail dans Galibert, 2020, « L'homme du Monde », <https://www.ilsileno.it/edizioni/wp-content/uploads/2020/11/Galibert-II-Sileno-Edizioni.pdf>. J'y renvoie la lectrice et le lecteur en toute humilité et pour ne pas alourdir le présent exposé.

⁴ Ce que NOUS ne sommes pas aux yeux des autres êtres peuplant la Planète.

d'émettre lumière et chaleur, il n'y aura plus de Sens nulle part. Aucune larme ne sera versée sur notre absence, aucune conclusion tirée quant à la signification de notre bref passage sur la planète Terre ; cette signification prendra fin avec nous. » Ainsi NOTRE musique disparaîtra-t-elle avec nous - sauf à considérer des ordinateurs auto alimentés nous survivant déroulant une musique répétitive à l'infini ou en générant une démunie de la jouissance même d'aller se perdre dans l'espace interstellaire....

4. La surface des choses

Scolie 1. Nous ne cherchons pas ce que nous trouvons. Nous ne trouvons pas ce que nous cherchons. Nous restons à la surface entre le Monde et Nous. Nous ne passons pas de l'autre côté du miroir. À la surface, on peut s'imaginer que tout est en continuité, sans différences. Le son est une bulle à la surface du silence.

De l'autre côté du miroir, la chambre de l'éternel enfant humain est moins bien rangée et les objets sont plus vivants. Les pions du jeu d'échecs parlent. Les fleurs chantent. Il faudrait traverser le miroir pour comprendre que les objets, ainsi que tout ce qui nous entoure, sont vivants. Cette vie se trouve, comme l'expose Deleuze à propos de De l'autre côté du miroir de Carroll, sous la surface. À la surface, on trouve des événements sans rapports avec les êtres, les choses ou ce qui pourrait se constituer comme un état des choses (Deleuze, 1969, 19-20). A la surface le Grand Bouc (Tournier, 1975) peut voler et chanter⁵.

⁵ « Vendredi entraîna Robinson vers le cyprés. Bien avant d'arriver en vue de l'arbre, Robinson crut entendre un concert céleste où se mêlaient des flûtes et des violons. Le vent redoublait de violence quand les deux compagnons parvinrent au pied de l'arbre-chantant. Attaché court à sa plus haute branche, le cerf-volant vibra comme une peau de tambour, tantôt immobile et frémissant, tantôt emporté dans de furieuses embardées. Sous la lumière changeante de la lune, les deux ailes de vautour

Scolie 2. Ailleurs qu'à la surface, dans le jeu entre ce côté-ci et l'Autre Côté, entre la représentation et le Monde Vivant, entre La Musique du Monde et le monde de la musique, il y a l'inéclaircissabilité (Galibert, 2021). Le monde de la musique (imitation, transposition, représentation) n'est pas la Musique du Monde.

Peut-être la représentation, la surface, est-elle l'esprit qui fait commencement, commencement incessant, répétition - vérité ? temps ? Une seule note choisie me lie à d'innombrables dangers, à de fréquentes et irrévocables décisions. Il faut écouter et entendre toujours, sans laisser une seconde se relâcher l'intensité de l'émotion, Il faut tenir sa musique. Alors, à un moment, même si mon morceau est là avec toutes ses notes, ses harmonies, sa structure mélodique, il reste quelque chose de défectueux, une discordance à réduire, un silence qui subsiste, une résistance énorme... Si l'on écoute, c'est bien que l'on N'EST PAS le monde. Si l'on écoute, c'est bien que l'on n'entend pas. C'est bien qu'il y a une différence, une résistance, une distance.

On sait bien que le monde ne nous écoute pas ! Mais on veut croire que l'on entend le monde ! C'est à ça que sert la Nature (la mer en constitue un exemple archétypique) : à faire croire à l'éternité, à la vérité. Mais l'espace passe aussi ; l'espace c'est du temps chanté. Le temps est situé aussi ; le temps c'est l'espace hurlant au passage du temps. Il n'y a pas d'adéquation du monde et de l'esprit, pas de vérité. Il y a bien du dehors et du dedans, mais ça ne correspond pas.

s'ouvraient et se fermaient au gré des bourrasques. Ainsi Andoar-volant et Andoar-chantant semblaient réunis dans la même sombre fête. Et il y avait surtout cette musique grave et belle, si déchirante qu'on aurait dit la plainte du grand bouc, mort en sauvant Vendredi. Serrés tous trois sous un rocher, Robinson, Vendredi et la chevrette Anda regardaient de tous leurs yeux ce spectacle terrible, et ils écoutaient de toutes leurs oreilles ce chant qui semblait à la fois tomber des étoiles et monter des profondeurs de la terre » (Tourmier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, 1975, Gallimard, chapitre 33)

Moi qui pense que l'homme est pris dans la représentation, le symbolique, la parole, le langage, dans cela qui nous sépare du monde, le langage en tant que notre perte du monde, voilà que la musique me montre qu'il n'y a même pas de représentation. Dehors : rien n'est simplement quelque chose. Dedans : il n'y a pas de rien, jamais, il y a toujours quelque chose. Il est question dans la création même de distance, d'oubli, de perte. Et d'infinité, de puissance. Ce n'est pas à représenter, à faire ressemblance, à chercher une structure, une explication, une compréhension, que le musicien s'attache : ne demande jamais au musicien ce qu'il a voulu (re)composer !

La Nature (encore la mer comme archétype) est le rapport entre l'esprit et la vérité - la distance. Cette distance joue un rôle fondateur dans les représentations que se fait l'esprit humain, C'est peut-être même cela, l'esprit : *la distance*, l'écart, le grand écart avec Le Chant et La Danse du Monde. L'esprit, c'est ce qui fait un nœud dans l'esprit pour ne pas oublier la distance et vouloir la résoudre. Un compositeur se retrouve nez à nez avec une sorte de rhétorique de l'Apocalypse pour faire advenir la vision de ce Rien monstrueux qu'est le Monde : ça va de la profusion des sons à la rétention du souffle.

Scolie 3. Je résume : il y a du dehors, il y a du dedans. Entre les deux, il y a de la distance, une perte, une chute. Comment passe-t-on de l'un à l'autre ? Est-ce que l'on peut passer de l'un à l'autre ? Je dis : l'oeuvre (musicale, picturale, littéraire) relève d'une origine indéfinie et d'une fin infinissable. C'est le lieu de tous les commencements. Faire oeuvre (ici musicale) se situe avant, à l'origine de l'aventure humaine au premier pas à la descente de l'arbre,

Même s'ils sont « *Ceux-là-à-l'oreille-de-qui-murmurent-les-pierres* », les musiciens sont aux prises avec L'inéclaircissabilité. Le Presque Rien : un bruit, un son, un

silence, une mélodie. Le Presque-Rien : la composition entière, le morceau tout entier. En fait, cela, ils ne le disent pas. Jamais. Ni comme ça, ni autrement. D'ailleurs, on ne parle pas vraiment de ça, la création. Créer (composer ici), c'est aussi ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit. D'abord on a envie de hurler. On crie. Ensuite on compose : on traduit dans l'ultra silence de la musique, les cris aigus et brefs de la réalité⁶.

Pour paraphraser Duras ou Cixous, la peinture c'est pour hurler longtemps, pousser des cris jusqu'à la couleur. La littérature, c'est pour hurler longtemps, pousser des cris jusqu'à la musique. La musique c'est pour hurler longtemps, pousser des cris jusqu'au silence.

Je pense ici, j'entends ici, la musique brute de Stockausen, Varese, Xenakis, Berio. Les recherches de Kraftwerk, Cluster, Ashra, Tangerine. La puissance illuminée de Klaus Schultze, (<https://www.youtube.com/watch?v=j-1P-M9-LM&list=RDj-1P-M9-LM&index=1>), à des créations aussi diverses que Throbbing Gristle, Ghedalia Tazartes, The Residents, Laurie Anderson, aujourd'hui Rone ou Anna von Hausswolff. Même aux « Sonals » de Michel Redolfi, ces jingles de moins de 10 secondes qui annoncent individuellement chaque arrêt du tram, à Nice (<https://www.youtube.com/watch?v=isVgOfhOYb8>), en parallèle avec un minuscule aphorisme de Ben.

⁶ On se reportera pour l'acception, le statut et le rôle du silence aux travaux de John Cage (1961/2012) et à la suite du présent exposé.

5. Le pas de coté. Musique et Temps.

Vient un moment où l'humain aspire à s'élever (s'enfoncer ?, faire un pas de coté ?) de l'imitation/transposition/représentation/reproduction. Où la création aspire à maîtriser planifier la création par détachement ou indifférence à la reproduction. Repose ou pose autrement l'interrogation sur la question de la musique : en quoi la musique est-elle quelque chose de différent d'autre chose ? Ainsi, l'art de faire des outils fait des sons, la religion chante, l'économie, la politique, l'art musiquent en un sens. En quoi la musique peut-elle être un art, l'art de faire de l'art, quelque chose d'artistique, de séparé. En quoi et comment la musique peut-elle devenir de la musique ?

Comment passe-t-on de l'infini du son à la représentation humaine ? Comment se déplacer dans l'infini ? Comment tenter de le maîtriser, le prévoir, l'apprivoiser, la planifier ? Passer à autre chose, renoncer à l'imitation, la reproduction, la course poursuite, le patinage à la surface débouche sur des recherches de façons de faire, modes d'emploi, des boites, coffrets et valises transportables, des essais-erreurs, hypothèses - à des stratégies. Parfois, d'ailleurs, à des manières esthétiques, artistiques, des trucs qui engagent tout : le corps, l'esprit, les sensations, l'intuition - une/des aesthesis.

La musique est utilisée par beaucoup comme une réponse (quelle qu'elle puisse être : opéra, musique planante, méditation, rave, mouvement social...) alors que la musique est une question. De quelle question est la musique ? La musique pose la question du temps, de l'instant, de la durée, de la mesure et de la démesure. La musique interroge

le temps : Die zeit ist der begriff der da ist / die zeit ist der musik der da ist. Le Temps est le concept qui est là. Le temps est la musique qui est là⁷.

Le temps est la musique de la question....

Die Zeit ist der Begriff selbst, der da ist und als leere Anschauung sich dem Bewußtsein vorstellt; deswegen erscheint der Geist notwendig in der Zeit, und er erscheint so lange in der Zeit, als er nicht seinen reinen Begriff erfaßt, das heißt, nicht die Zeit tilgt⁸.

« Beaucoup de mes chansons ont à voir avec la navigation maritime, avec les bateaux, déclare Eno en interview. Et cette métaphore m'intéresse parce que, quand vous naviguez, vous vous dirigez vous-mêmes en tenant compte de puissants courants. Pour moi cette image de la combinaison entre la volonté humaine et le "Zeitgeist" (le temps qui passe) est très forte . » (Eno, interview, 1998, <http://jeannoel.roueste.free.fr/techno/interviews/eno/eno.html>)

La musique est un aménagement du temps, une adéquation, un refus, un jeu, un flirt. Creusement extension suspension étirement gonflement. Passer sasser filtrer le temps. Arrêter suspendre⁹...

⁷ Le déroulé de la puissante réflexion entre la musique et le temps, de leur notable complicité, traverse l'histoire de la réflexion depuis Saint Augustin (Œuvres, 1998), précisément dans son « Traité de la musique », mais également dans « Les Confessions » (X, 33 ; id., Œuvres, 1998) jusqu'à son approfondissement contemporain, par exemple chez Massimo Dona et sa « philosophie de la musique » (2006).

⁸ « Le temps est le concept lui-même, qui est là et se présente à la conscience comme perception vide ; donc l'esprit apparaît nécessairement dans le temps, et il apparaît dans le temps tant qu'il ne saisit pas son concept pur, c'est-à-dire qu'il n'efface pas le temps » (Hegel, 1991, Philosophie de l'Esprit, chapitre 8, traduction C.G.)

⁹ « Musique sans fin, qui peut-être là aussi longtemps que vous avez envie qu'elle soit là. Je souhaitais aussi que cette musique puisse se déplier différemment tout le temps - comme s'asseoir près d'une rivière : c'est toujours la même rivière, mais elle change sans arrêt » (Eno, 2016, Reflection, self titled).

6. Brian Eno, donc.

Scolie 1. Ambient music.

Précurseur, Brian Eno (<https://www.brian-eno.net>) a défié les lois temporelles dans son approche musicale. Considéré comme l'un des pionniers de l'ambient, une musique expérimentale et minimaliste, son traitement du son est remarqué dès les années 70 alors qu'il fait partie du groupe Roxy Music. Il collabore à plusieurs reprises avec David Bowie, Devo, Ultravox, U2, Coldplay, Genesis, Laurie anderson, mais aussi John Cage, Gavin bryars, Philipp Glass...Il se définit lui-même comme « non musicien » et plutôt comme « un explorateur des possibles sonores » (installation sonore, texture sonore, ambiance sonore...), du rock aux musiques de film (notamment *Dune* de David Lynch), en passant par la musique expérimentale et les installations sonores. Il est considéré autant comme le « père spirituel » de la musique d'ambiance¹⁰ que comme une des personnalités les plus influentes et les plus novatrices de la musique populaire. Brian Eno prône une méthodologie de « la théorie sur la pratique, la sérendipité sur la prévoyance et la texture sur l'artisanat ». Dans l'état de création, il met en avant le corps par rapport à la tête, et l'homme par rapport à la machine. Sa façon de ressentir et de penser résonne dans ses musiques où l'espace/temps musical est spécial, intemporel, où les textures sonores sont profondes et douces.

Une musique faite de nappes de synthétiseurs et de mélodies répétitives censées créer le calme et l'espace nécessaire à la détente ou à la réflexion. « *Ambient 1 : Music for*

¹⁰ En 1893, Erik Satie écrit une musique répétitive représentant musicalement l'ambiance d'un cabinet préfectoral. Il va devenir le modèle des minimalistes américains, Cage, Riley, Glass, La Monte Young ou Adams. Satie, compositeur de pièces si pauvres qu'elles en deviennent géniales comme les *Vexations* et leur unique thème joué, sans broncher 840 fois ou encore ces *Musiques d'ameublement*, une tapisserie sonore, un carrelage phonique que l'on écoute d'une oreille seulement. Brian Eno se souviendra de cette œuvre en enregistrant en 1978 son album *Ambient 1 : Music for Airports*.

airports » est probablement le plus célèbre des disques de musique d'ambiance. Il s'agit d'un prolongement de « *Discreet Music* » (1975), l'album manifeste de l'ambient music selon Brian Eno où l'on peut entendre une réécriture, sous la forme de trois variations d'après le « *Canon en ré majeur* » de Pachelbel¹¹.

<https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/maxxi-classique/les-musiques-d-ambiance-d-erik-satie-a-brian-eno-7496717>

Dans ce disque, l'œuvre baroque est jouée par un orchestre à cordes (dirigé par Gavin Bryars), dont les sonorités se mélangent dans un jeu d'échos, le temps est suspendu, de nouvelles harmonies apparaissent.

Ainsi, en 1975, le temps a opéré une rotation sur lui-même puisque des musiques d'ameublement du XIXe siècle et des harpes du XVIIIe siècle ont inspiré à Brian Eno une réécriture étonnante d'une œuvre baroque. Une esthétique planante qu'il développera aussi avec *Low*, *Heroes et Lodger*, trois disques de David Bowie qui feront l'objet, à leur tour, de trois symphonies composées par Philip Glass.

Scolie 2. L'infini, la répétition, le remplissage

La musique est injection de désir d'infini (humain) dans de l'infini (extra humain). Le monde est infini, on ne peut l'appréhender dans sa globalité, mais seulement en *infimes*

¹¹ La naissance de la musique ambient remonte à 1975 : après un accident de voiture, Brian Eno est cloué dans un lit d'hôpital pendant plusieurs jours. Une amie lui rend visite, et lui propose de mettre de la musique et de laisser l'album tourner en quittant la chambre. Mais le volume est trop bas et frustré, Eno ne peut pas aller monter le son. Il pleut dehors, et Eno commence à écouter les notes d'une harpe qui se confondent avec le bruit des gouttes de pluies. C'est finalement une agréable expérience musicale : il se retrouve dans un paysage sonore avec une musique qui s'intègre à l'environnement et qui ne s'impose pas. De là, lui vient « l'idée de composer une musique qui, au lieu de s'imposer dans l'espace sonore, compose un paysage duquel on peut faire partie. ». C'était l'aube de la musique d'ambiance enregistrée...

parties elles-mêmes possiblement infinies dans leur finitude même. La musique est tentative d'injecter de l'infini humain dans l'infini extra humain, de le fractaliser, le mathématiser (J.S. Bach). Répétition fractalisation démultiplication : Ravel, « Le Bolero », John Surman, « Upon reflexion », Mike Oldfield, « Tubular bells »...

La musique est du temps distendu, explosé, faisant exploser le temps humain par injection d'infini. Une tentative de retrouver-habiter-vivre l'infini extra humain de la nature avec du fini humain démultiplié, répétitif, technologique. Démultiplier ouvrir l'Infini Vivant par de l'infini humain¹². Extension étirement remplissage du temps jusqu'à l'oublier, jusqu'à en mourir, le chant du sable du sablier sur/dans nos têtes. Possession par la musique/le Temps/le Monde : transe, émerveillement devant le monde.

« A la fin des années 60 et au début des années 70, explique Eno, dans le même interview (1998), les gens ont commencé à écouter la musique de manière différente. C'était probablement parce que les systèmes de hi-fi étaient bien meilleurs et bien moins chers qu'ils ne l'étaient auparavant. Les gens se sont de plus en plus intéressés à la texture du son, à son atmosphère. Et c'est bien sûr de là que la musique psychédélique est sortie. La musique psychédélique est le premier style de pop music qui s'intéresse vraiment aux sons. Ce qui a commencé à se produire, c'est que les gens

¹² S'agissant de « l'infinité » de la musique ou des musiques, on pensera ici à la bande son musicale du documentaire de Werner Herzog, « Requiem pour Katia et Maurice Kraft (2022), <https://www.youtube.com/watch?v=9GRVOVY52Xo>), réalisée par Ernst Reijserger (créations : kourey ndey, early days, song for the living, arrangements de titres préexistants : Stabat Mater, Lahar, d'après J.S Bach : Requiem op.48 : Agnus Dei, Introit, Kyrie / Pie Jesu, Gabriel Fauré, Tu lo Decidiste, Ana Gabriel, Es Demasiado Tarde, Ana Gabriel, Messa da Requiem, Recordance / Lux Aeterna, Verdi, Isolde's Liebestod, Wagner. L'ambition de cette bande son est de coller/révéler/donner à entendre, dans l'espace-temps fini-infini humain, le temps infini de la création de la Terre par les volcans, la Grande Cosmologie Terrienne originaire.

écoutaient moins les paroles et les mélodies que l'atmosphère de la musique. A cette époque, les gens mettaient dans leurs morceaux des orchestres, des chœurs russes classiques, tout ce qu'ils voulaient... J'étais à la recherche d'une musique plus épurée ».

Cage : « 4'33'' » ... de silence (« Everything we do is music » dit Cage, singeant Debussy : « La musique n'est pas dans les notes, mais dans l'espace entre elles »). Occuper, saturer le temps, tel était déjà la Note unique de La Monte Young. Une bonne partie du travail de La Monte Young consiste à se concentrer de plus en plus précisément sur les détails du son. Terry Riley travaille dès les années 50 avec des bandes magnétiques montées en boucle et utilise, durant toute sa carrière, des bandes magnétiques pour créer des effets musicaux, aussi bien en studio que sur scène (« In c », 1964). John Adams, Gavin Bryars Harold Budd, John Hassel, Phillips Glass (« Glasswork », « Einstein on the beach », Hiroshi Yoshimura, Diamanda Galas : autant de créateurs et créatrices qu'a fréquenté, voire influencé, Eno, comme l'atteste sa collaboration avec Robert Fripp, créateur du mythique King Crimson, et retourné à l'expérimentation (« No pussyfooting », « Evening star », ...).

Le musicien, comme tout artiste, est un préposé à la stupéfaction devant le monde, à l'impression que produit *l'insaisissabilité du monde* et qui nous laisse muet, pantois, émerveillé, souffrant et en deuil du monde hors de nous. Cette sensation blanche que nous connaissons tous dans notre simple présence d'humain devant le monde (les couchers de soleil, la mer, le deuil, l'amour, la souffrance, l'émerveillement devant une bête ou devant une œuvre) - *l'esthétique* entendue à la fois comme perception et processus de connaissance et manière d'habiter le sensible et le senti. Le monde est là, devant nous, et tous sens réceptifs - bouche ouverte, mains tendues, yeux écarquillés

- nous souhaitons l'accueillir, nous le prions, l'espérons, le forçons, mais il ne vient pas¹³.

Scolie 3.

L'inaccessibilité du fond du monde ne désire pas l'homme, ce qui est entre le monde et nous, l'espace et le temps qui vibre et coule partout et toujours entre le monde et nous. On se rappellera Yves Klein pour qui La Beauté et Le Beau n'existaient que dans La Nature, l'Humain, l'artiste ne pouvant qu'en être le médium et n'étant en aucun cas le producteur/créateur du Beau et de la Beauté, tout juste, peut-être, du SENS, ce qui est un autre nom de la beauté-vérité pour l'humain. Ou d'Albert Camus disant que le Beau était le Monde SANS L'Humain. Le monde est là, devant nous, et tous sens réceptifs - bouche ouverte, yeux écarquillés - nous souhaitons l'accueillir, le prions, l'espérons, le forçons, mais il ne vient pas. À Tipaza, la respiration du ciel et de la mer est apparue à Camus comme la seule image du sacré : la tendre indifférence du monde, que Pessoa appelle plus radicalement la stupéfiante objectivité du monde. Devant le spectacle du soleil et des nuages courant au-dessus du jardin Boboli (Florence), Camus se sent littéralement projeté hors de lui et en tire la leçon que le monde est beau et que hors du monde il n'y a point de salut, que l'homme n'est rien et que la vérité du monde

¹³ « Les ordinateurs sont le reflet des hommes qui les ont développés. Et les hommes qui les ont développés vivent entièrement dans cette partie de leur corps (il montre sa tête). Donc l'acte physique d'utiliser cet objet (il montre la souris) me dégoûte. Ça me rend malade de l'utiliser, je pense que c'est une horrible machine. Quand je dis que les ordinateurs ne sont pas assez africains, je veux dire qu'ils n'impliquent aucune partie de notre corps dans un rythme physique, de façon excitante... Vous savez, nous avons ce truc ici qui s'appelle notre corps, qui a mis trois millions d'années pour arriver où il en est aujourd'hui et qui fonctionne vraiment bien. Et maintenant voilà qu'on arrive à cette machine qui n'a que 25 ans derrière elle et qu'on abandonne complètement cet outil-là (en montrant son corps). C'est complètement idiot. Je travaille tout le temps avec des ordinateurs et ça m'insupporte. Je me sens mourir quand je les utilise. Vous savez la raison pour laquelle les gens qui travaillent en permanence sur des ordinateurs pratiquent toujours des sports extrêmes ou bien sont sado-masochistes ? C'est parce qu'ils n'utilisent pas leur corps au quotidien. (rires dans l'assistance) Vous ne saviez pas ça ? » (Eno, 1998, Interview, id.)

c'est la nature sans humains. « Contempler la beauté du monde est savoir que l'on en est en même temps exclu. Ce désert n'est qu'à ceux capables d'y vivre sans jamais tromper leur soif, car c'est à cette seule condition qu'il se peuple des eaux vives du bonheur » (Camus, 1972, 105)¹⁴.

La musique électronique est un jeu humain avec le temps comme finitude, menace, perte, irréversibilité, négativité. Entropie, mort. Par injection de négentropie, remplissage, présence, l'artiste fait plus qu'être-là dans l'être là. Il injecte du bonheur dans le malheur du temps. Ou bien du malheur conscient : regret, nostalgie, illusion, espoir, désir.

Remplir de temps la finitude, étirer, allonger, suspendre, arrêter dans tous les sens, le Temps, le gonfler, injecter du temps humain (négentropie, information, sens, réversibilité) dans le temps extrahumain (entropie, irréversible, non information, bruit blanc, hors sens), le créateur pratique la thermodynamique de la négentropie¹⁵.

7. La créativité augmentée des Stratégies obliques

Scolie 1.

Passionné du son et doué d'une pratique singulière de la réalisation, Brian Eno intègre une procédure aléatoire dans la conception et la réalisation du processus de

¹⁴ Peut-être le « Prophecy thème » (<https://www.youtube.com/watch?v=3qsUvCmA7PI>) du film « Dune » (1984) illustre-t-il musicalement ce propos philosophique ?

¹⁵ « Une musique qui se tient par elle-même sans musicien (...), une sorte de son flottant, sans marque définie. Un environnement musical qui ne reproduise pas des sons existants mais qui donne l'impression d'un environnement qui pourrait exister ». (Eno, 1978, Notes d'accompagnement d' Ambient 1. Music for Airports).

création. Les « Obliques stratégies », de Eno et Schmidt (http://www.multimedialab.be/doc/citations/brian_eno_strategies.pdf), sont un coffret-système de 113 cartes mentionnant des phrases et axiomes sensés *décadenasser* l'imaginaire, en actionnant « plus de cent dilemmes qui en valent la peine ». Qu'on en tire une au hasard ou plusieurs, les cartes (qui s'adressent principalement aux musiciens), prodiguent des conseils ou posent des questions, obligeant l'esprit à changer d'angle de réflexion (exemples : « Transforme un élément mélodique en élément rythmique » ; « Remplis chaque battement par quelque chose » ; « Ferme la porte et écoute de l'extérieur » ; « Liste les choses que tu pourrais faire et fais la dernière de cette liste » ; « Arrête-toi un moment », « Ce n'est qu'une question de travail » ou « Examine avec attention les détails les plus embarrassants et amplifie-les »)¹⁶.

Pour déverrouiller le blocage mental, pour établir un autre cadre, *Les Stratégies obliques* invitent les musiciens à improviser, créer, composer, selon des instructions précises qui ouvrent un autre plan de créativité. Le travail créatif est réamorçé grâce à une nouvelle piste et une nouvelle instruction, sur lesquelles s'appuyer. Sujette à interprétation, la carte permet à chacun de s'approprier une instruction selon les blocages qu'il rencontre, instaure de l'aléatoire dans le processus créatif et libère la réflexion. A titre d'exemples, vous pourrez tirer au sort les cartes « Utilise une vieille idée », « Honore ton erreur comme une intention cachée », « Ne fais rien le plus longtemps possible » ou encore « Quelles erreurs as-tu commises la dernière fois ? »... (<https://www.slate.fr/story/112989/strategies-obliques>).

¹⁶ Les trois premières éditions du jeu, datant de 1975, 1978 et 1979, furent produites en quantités limitées (500 pour la première). Une quatrième édition, privée, a été produite à 4 000 exemplaires en 1996. Une cinquième édition a paru en 2001. Il existe également des éditions en français et en japonais. <http://stoney.sb.org/eno/oblique.html> ; <http://www.rtqe.net/ObliqueStrategies/FrenchEd.html> ; <https://carinelallemand.files.wordpress.com/2014/11/oblique-strategies.pdf>

Scolie 2. Créativité générative

L'ensemble constitue une série qui a ceci de particulier de faire sens vers l'infini des représentations possibles dépassant la limitation du jeu lui-même par mixage de ces éléments, à l'image du poème « infini » de Queneau (1961), « 100 000 milliards de poèmes », qui a engendré une littérature générative combinatoire donnant lieu, en 1997, à un logiciel de génération aléatoire de sonnets (<https://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/machines-ecrire-0>) repris dans « Machines à écrire » dirigé par Antoine Denize, Gallimard, 2004).

Les 113 cartes d'Eno-schmidt sont également parentes avec le jeu intellectuel des « 243 cartes postales en couleurs véritables » de Georges Perec (1989) générées par la combinatoire des cinq entrées considérées par Perec comme propres à tout message inscrit sur une carte postale (localisation, considérations, satisfactions, mentions, salutations), inlassablement reprises et appliquées, y compris dans le domaine scolaire (<https://www.lyceeecorbusier.eu/p5js/?p=3537>).

Parmi les autres proximités des *stratégies obliques*, citons l'étrange « Mutus Liber », (https://fr.wikipedia.org/wiki/Mutus_Liber, livre libre de mot dans lequel veillent les arcanes secrètes qui ne demandent qu'à descendre dans le Monde en empruntant la tête et la sagesse des hommes pour transmuier le plomb en or, la banalité en précieux, la haine en amour. Ou le non moins étrange « Codex Seraphinianus » (https://fr.wikipedia.org/wiki/Codex_Seraphinianus et <https://www.pinterest.fr/josherrera0/codex-seraphinianus/>) dans lequel veille l'œuvre inattendue, l'encyclopédie du monde imaginaire, de Serafino Serafini.

Dans la même veine, La boîte-coffret noire, d'Armand Scholtès (Galibert, 2022) est un coffret cartonné de 47 x 33 x 3,5 cm, contenant à l'origine environ 100 feuilles

peintes colorées encrées, chaque feuille unique et singulière de dimension 42 cm x 29 cm, exhibant une dizaine de formes-tropes (la courbe, le carré, le rectangle, le triangle, le trait, les colonnes rayées verticales et horizontales) mixant 3 à 4 matériaux (peinture, crayon de couleurs, encre de Chine...) et utilisant une dizaine de pigments (ocre, jaune, vert, rouge, bleu violine...), l'ensemble « représentant » les formes et structures élémentaires fondamentales et originaires du Monde - minéral-végétal-aquatique-aérien - et, à travers la prémonition - l'annonce ou la dénonciation - de sa disparition, le message et l'exhortation de sa préservation. La Boite Noire contient donc à la fois et en même temps, la création, l'apocalypse et l'eupocalypse¹⁷, le début et la fin, le possible, le probable et le souhaitable, l'entropie et la néguentropie, le chant de la vie et le silence de la mort. D'où sa proximité avec le jeu de 113 cartes créatrices de Eno et Schmidt.

Scolie 3. L'ancêtre commun de toutes ces machines génératives de créativité remonte peut-être au « Yi Jing », classique « machine à divination » chinoise, traduite par « Livre des mutations », « Classique des changements », « Canon des mutations », ou encore « Livre des transformations » (https://fr.wikipedia.org/wiki/Yi_Jing ; édition française, 1992). Il s'agit d'un traité de divination donnant l'interprétation de tirages effectués avec des tiges d'achillée millefeuille. Il repose sur 8 trigrammes et 64 hexagrammes, constitués respectivement de 3 et 6 lignes brisées ou continues, obtenus en comptant les tiges d'achillée utilisées durant le tirage, et pour chacune de ses formes il fournit de courtes sentences qui laissent la place à de nombreuses interprétations. Pour l'hexagramme 6, par exemple, le « Conflit » : « Tu es sincère et tu rencontres de

¹⁷ Peri Dwyer Worrell, Eupocalypse Trilogy : Box Set of All Three Books. « Pour qu'un nouveau monde se développe, l'ancien monde doit disparaître. L'histoire de l'Eupocalypse est le seul événement du cygne noir qui fait basculer l'humanité vers l'avenir dont elle a toujours rêvé : la liberté, la responsabilité et la décentralisation ».

l'obstruction. Une halte prudente à mi-route apporte la fortune. Mener l'affaire à son terme apporte l'infortune. Il est avantageux de voir le grand homme. Il n'est pas avantageux de traverser les grandes eaux »

Plusieurs artistes ont témoigné d'un intérêt pour le Yi Jing, notamment différents représentants de la contre-culture des années 1960-1970. Dans « Le Maître du Haut Château » de Philip K. Dick (1962)¹⁸ les personnages principaux consultent les hexagrammes qui révèlent le déroulement futur de l'intrigue. Parmi des écrivains majeurs adeptes du Livre des Prédications : Raymond Queneau, entrevu plus haut, Julio Cortazar (1963), José Luis Borges, particulièrement la Bibliothèque de Babylone (Borges, 1951) contenant tous les ouvrages parus à paraître ou qui ne paraîtront jamais ainsi que la bibliothèque même qui contient tous ces ouvrages, ainsi que... On pensera également aux sept formes morphodynamiques élémentaires à l'origine de l'ensemble du vivant telles que répertoriées par René Thom (1981) dans sa « Théorie des catastrophes »...

John Cage a composé plusieurs œuvres en s'inspirant du classique chinois, à commencer par « Music of Changes » (1951), et son travail a suscité un intérêt pour l'ouvrage chez d'autres compositeurs, comme Udo Kasemets et James Tenney. Le Yi Jing est considéré comme un précurseur de la mécanique quantique (Capra, 1975), de la programmation informatique, ou de la théorie du chaos.

Représentation de l'instant et de l'espace comme choix parmi tous les instants et tous les espaces, ainsi en va-t-il des prédictions créatrices des « Obliques stratégies », et ce

¹⁸ Le rapprochement Yi Jing/Oblique Stratégies prend tout son sens lorsque l'on sait que Phillip K. Dick était un tel admirateur de la musique d'Eno qu'il a créé un personnage à l'image même de celui-ci, Brent Mini, pour son roman « Siva » (1981) !

choix, c'est l'esprit, la logique, la pensée-imagination d'Eno - souvent surnommé d'ailleurs « Brain Eno » !), la façon dont son esprit modèle sa perception restitution du monde, son mode de représentation, le style que prend sa pensée-sensibilité-musicalité, sa façon personnelle d'être debout au milieu du Monde pour le rendre plus habitable.

Scolie 4. Yi king, Queneau, Perec, Scholtès, Eno : tous ces « systèmes de création » déclenchent des générations de textes, d'images, de sons, factoriels ou aléatoires, qui permettent de permuter les possibles dans une dimension encyclopédique selon un certain nombre de paramètres, mettant la création à la portée de tous - proches des modalités de développement de l'Être (du Beau) à travers la manipulation des formes, couleurs, de mots et de sons qu'ont « expérimenté » toute leur vie Armand Scholtès, Raymond Queneau, Georges Perec et Brian Eno.

« Je n'ai jamais voulu apparaître dans ma musique. La pop music est tellement basée sur le culte de l'individu que je trouvais intéressant de faire une musique impersonnelle. Par exemple, l'une des idées de l'ambient music était de composer une musique qui tienne par elle-même, sans musicien » (Eno, 1998, Interview, id.).

La musique d'ambiance ou le nouvel âge sans rythme dominant allonge notre perception du temps et de l'espace.

8. La musique et la peinture contre la fin du monde

Le nouvel album de l'artiste (engagé dans « la sauvegarde de la culture humaine sur le temps long », en tant que membre fondateur de l'ONG américaine « The Long Now

Foundation »), intitulé « *ForeverAndEverNoMore* » (octobre 2022) tourne autour de la question de la crise climatique. « *Comme tout le monde - à l'exception, apparemment, de la plupart des gouvernements de ce monde - j'ai réfléchi à notre avenir précaire et incertain, et cette musique est née de ces réflexions* » (<https://leclaireur.fnac.com/article/113629-brian-eno-pionnier-de-la-musique-ambient-annonce-un-nouvel-album-solo//>

<https://www.youtube.com/watch?v=aacHEVsFLF4>). Depuis le dernier rapport du GIEC qui nous apprend qu'il ne nous reste plus que trois ans pour agir avant d'en arriver à une situation irréversible, l'implication du monde artistique devient indispensable. « *There Were Bells* » (<https://www.youtube.com/watch?v=-gH-acWKpNY>), morceau-phare du nouvel album, a été pour la première fois joué sur scène à l'Acropole d'Athènes, en août 2021, alors que la Grèce était frappée par de violents incendies. « Je me suis dit, nous sommes là dans le berceau de la civilisation occidentale et nous assistons probablement à sa fin », avait déclaré Brian Eno au moment d'introduire sa performance.

Le Coffret des « Oblique stratégies » rejoint étonnamment la « Boîte noire » Scholtensienne, les deux écrans génératifs sont autant de Monde en valises, Valises du Monde, invitant à transformer le Monde mourant en Vie, à rafraîchir notre mémoire au minéral au végétal à l'aérien, par la peinture et la musique, à nous rendre le Vivant, le Souffle, la Planète avant la fin de l'anthropocène, l'apocalypse, le collapsus.

« *There Were Bells* » propose un son quasi-mystique, dans lequel la voix de l'artiste se pose sur des gazouillements d'oiseaux. Ses sommations environnementales nous écorchent les oreilles : « *There were horns as loud as war that tore apart the sky. /*

There were storms and floods of blood of human life »¹⁹. Proche de l'appel d'Armand Scholtès (<https://www.armandscholtes.com/>), ce dernier opus du musicien-non-musicien rejoint le travail du peintre-non peintre dans son chant à la structure-essence du Vivant, de l'Être, du Souffle, chacun des deux artistes se faisant le médium de la Planète contre homo anthropocensis ou homo poubelliensis - Homo capitalismus - pour la donner à voir et entendre sous une forme conceptuelle-sensible-audible partageable par l'humain. Le Vivant, structures, formes, couleurs, sons, est dynamique du Souffle²⁰. Face à l'infini du Chant du Monde en danger d'expiration, la peinture chante contre la fin du Monde. Face à l'infini des formes-couleurs du Monde en danger d'expiration, la musique peint contre la fin du Monde. Nous chantons pour passer le Temps. Nous chantons pour que le Temps NOUS passe moins vite.

La musique et la peinture sont notre respiration du Monde.

Notre ultime chance d'inspiration.

La 114 ème carte des stratégies obliques...

« Stop, stop. Pause, pause. Same time tomorrow. And wild beasts shall rest there And owls shall answer one another there And the hairy ones shall dance there And sirens

¹⁹ « Il y avait des cors aussi forts que la guerre qui déchiraient le ciel. / Il y avait des tempêtes et des flots de sang de vie humaine ». (Traduction C.G.)

²⁰ Aucun irénisme, aucune philosophie planante ni épistémologie éthérée dans cette analyse. L'album « Reflection » (2017), par exemple, est bien une musique générative sous algorithme. « Une règle pouvait dire « monte de cinq semi-tons toutes les cent notes et une autre « monte de sept demi tons toutes les cinquantes notes » (Strauss, 2016), ce qui permet au morceau de se métamorphoser sans cesse, les règles elles-mêmes pouvant changer pendant la durée de la journée, mais cela reste au service de l'auditeur et en lien avec le moment vécu de la journée puisque « l'harmonies est plus claire le matin, opérant une transformation graduelle pendant l'après midi avant de revenir à la tonalité originelle le soir » (Strauss, 2016, id.). « Musique sans fin, qui peut-être là aussi longtemps que vous avez envie qu'elle soit là. Je souhaitais aussi que cette musique puisse se déplier différemment tout le temps - comme s'asseoir près d'une rivière : c'est toujours la même rivière, mais elle change sans arrêt » (Eno, Reflection, self titled, 2016)

in the temples of pleasure Speak my language. Good night »²¹.

<https://www.youtube.com/watch?v=ePMwwa436ug>

« Les musiques que nous aimons par-dessus tout se taisent la plupart de notre temps.

Les livres que nous aimons le plus nous oublient la plupart de notre temps.

Les êtres que nous aimons le plus sont absents la plupart de notre temps.

Que faisons-nous donc vraiment quand nous ne faisons rien ?

Rien que ruminer l'essentiel, l'essentiel de l'absence infinie, jusqu'à en modeler une boule de lumière que nous appelons le présent et qui roule de nos mains pour aller se cacher dans le noir pour pleurer. »

(Charlie Galibert, *Que faisons-nous vraiment ?* Textoeuf, inédit).

Références bibliographiques

AUGUSTIN, 1998, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 1998.

BERNARD, O., 2022, *Brian Eno, le magicien du son*, Paris, Le Camion blanc.

BORGES, J.L., 1951, *Fictions*, Gallimard.

CAGE, J., (1961/2012), *Silence, conférences et écrits*, Genève, Editions Contrechamps et Héros-Limite.

²¹ « Stop, Stop. Pause, pause. Demain, même heure. Et les bêtes sauvages y resteront. Et les hiboux se répondront là-bas. Et les poilus danseront là-bas. Et des sirènes dans les temples du plaisir. Parlez ma langue. Bonne nuit. » (Traduction CG).

- CAMUS, 1972, *Œuvres*, Paris, Gallimard, La Pléiade.
- CAPRA, F., 1975, *Le Tao de la physique. Une exploration des parallèles entre la physique moderne et le mysticisme oriental*, Paris, J'ai Lu.
- CORTAZAR, J., 1963, *Marelle*, Paris, Gallimard.
- DELEUZE G., 1969, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit.
- DENIZE, A., 2004, *Machines à écrire*, Paris, Gallimard.
- DICK, P.K., 1966, *Le Maître du Haut Château*, Paris, J'ai Lu.
- DICK, P.K., 1981, *SIVA*, Paris, Denoël, Présence du futur, n°317.
- DONA, M., 2006, *Filosofia della musica*, Milano, Bompiani.
- GALIBERT, C., 2015-2021, « *Codex Scholtensis. Armand Scholtès ou l'art du Monde. Encyclopédie non autorisée et non exhaustive d'Armand Scholtès* », 206 pages, inédit.
- GALIBERT, C., 2021, Conférence sur la création, autour d'Armand Scholtes et Virginia Woolf. « *Entre pamoison et inéclaircissabilité. Ou comment Armand Scholtes peint le Monde* ».
- GALIBERT, C., 2022, *Armand Scholtes, la Boite noire ou le Monde en valise*, création, textes et peintures CG, sur papier Canson A3, 35 pages, exemplaire unique, septembre, inédit.
- GALIBERT, C., *Texteoeufs*, inédit.
- HEGEL, GW, 1991, *Phénoménologie de l'Esprit*, Paris, Aubier.
- HOUSTON, N., 2020, Les mythes, in Servigne, P., et Stevens, R., *Aux origines de la catastrophe*, Paris, Les Liens qui nous libèrent, pages 142-147.
- Mutus Liber*, 1677, Anonyme, La Rochelle, Pierre Savouret.
- PEREC, G., 1989, *243 cartes postales en couleurs véritables*, dans *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil.
- QUENEAU, R., 1961 (rééd. septembre 2006), *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard.
- SERAFINI, S., 1981, *Le Codex Serafinianus*, Milan, Franco Maria Ricci.

STRAUSS, M., 2016, Brian Eno details « *generative* » editions of new album *Reflection*, *Pitchfork*, 15 décembre.

THOM, R., 1981, *Modèles mathématiques de la morphogénèse*, Paris, Bourgois.

TOLKIEN, J.R.R., 1978 (pour la traduction française), *Le Silmarillion*, Paris, Bourgois.

YI KING, 1992, *Le livre des transformations*, Paris, Librairie de Médecis.

Sitographie et liens

ENO, B. : les indispensables :

[https://music.apple.com/ca/playlist/brian-eno-les-](https://music.apple.com/ca/playlist/brian-eno-les-indispensables/pl.41bbe4ec334c465b9627c76a649e7de0?l=fr)

[indispensables/pl.41bbe4ec334c465b9627c76a649e7de0?l=fr](https://music.apple.com/ca/playlist/brian-eno-les-indispensables/pl.41bbe4ec334c465b9627c76a649e7de0?l=fr)

[https://www.google.com/search?client=firefox-b-](https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&sa=X&tbm=vid&q=Musique+brian+Eno&ved=2ahUKEwivmeiMyLn6AhVHSvEDHd1SCnEQ8ccDegQIBxAD&biw=1366&bih=643&dpr=1)

[d&sa=X&tbm=vid&q=Musique+brian+Eno&ved=2ahUKEwivmeiMyLn6AhVHSvEDHd1SCnEQ8ccDegQIBxAD&biw=1366&bih=643&dpr=1](https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&sa=X&tbm=vid&q=Musique+brian+Eno&ved=2ahUKEwivmeiMyLn6AhVHSvEDHd1SCnEQ8ccDegQIBxAD&biw=1366&bih=643&dpr=1) (consulté le 2/11/2022).

ENO, B., 1998, Interview,

<http://jeannoel.roueste.free.fr/techno/interviews/eno/eno.html>

Interview menée par le Jean-Michel Reusser. Virgin Megastore des Champs Elysées, le 5 novembre 1998. Mise en forme de l'interview : Antoine Calvino. Photo : Richard Dean. (consulté le 2/11/2022). (consulté le 2/11/2022).

GALIBERT, C., 2020, « *L'homme du Monde* », Edition Il Sileno, Lago (CS), e-book,

<https://www.ilsileno.it/edizioni/wp-content/uploads/2020/11/Galibert-Il-Sileno-Edizioni.pdf>, (consulté le 2/11/2022).