

Le même et le différent

Le même et le différent

Alvin Lucier
entretiens avec Matthieu Saladin

MF

De la réflexion des ondes à la réflexivité de l'écoute.
Une introduction à l'œuvre d'Alvin Lucier 7

Parcours 53

Les années d'études, Introduction aux musiques expérimentales, Sur la musique pour bande, Les années italiennes, Rencontre avec Fluxus, La leçon de Feldman, Découverte des phénomènes naturels, Le Sonic Arts Union et la live electronic music, La fin des années 1960 et les tournées européennes, Source : un numéro anglais, Vers la constitution d'une scène expérimentale nord-américaine

Questions pratiques 95

La patience de l'écoute, « Expérimental » un terme problématique, La voix et le phénomène, L'expérimentation comme alchimie, Le même et le différent, Interlude conceptuel, Partitions en prose, S'écouter écouter, Le feedback comme phénomène spatial, Installation sonore versus performance, L'impulsion extérieure, Sur les pièces instrumentales, Voyage dans le temps, Collaborations avec d'autres arts

Enseignement 147

Musique 109, Conférences sur les musiques expérimentales, Le tournant expérimental des universités nord-américaines

Bibliographie & discographie 167

Index des noms 171

De la réflexion des ondes à la réflexivité de l'écoute

Une introduction à l'œuvre
d'Alvin Lucier

Une expérience n'a-t-elle de sens que dans la mesure où elle contribue à vérifier une hypothèse ?

— Ian Hacking, *Concevoir et expérimenter*¹

Rite d'initiation

Le 5 mai 1965, dans l'enceinte du Rose Art Museum de l'université de Brandeis, John Cage procède à un rite d'initiation, celui de l'accession d'un jeune compositeur à l'expérimentation sonore : Alvin Lucier. Le concert a été organisé à l'initiative de ce dernier, mais ne prévoyait pas initialement un tel déroulement. Alors chef de chœur dans l'établissement universitaire, Lucier a invité Cage pour y présenter son propre travail, souhaitant le faire découvrir au sein d'une institution peu ouverte aux musiques expérimentales. Craignant l'indifférence de ses collègues du département de musique, davantage intéressés par les derniers développements du sérialisme, Lucier prépare l'événement avec l'aide du directeur du musée du campus, Sam Hunter, fin connaisseur de la néo-avant-garde et ancien commissaire au MoMA. Cage accepte l'invitation, mais à la seule condition que le concert intègre également au programme une pièce de Christian Wolff et une autre de son hôte.

À cette époque, Lucier est rempli de doutes sur son avenir compositionnel et accueille cette proposition avec circonspection. Pour comprendre la nature de ces réserves, il convient de rapidement resituer l'évolution esthétique de Lucier durant la première moitié des années 1960. Après une formation aux accents néoclassiques, marquée par l'influence de Stravinsky dont il est alors un fervent admirateur², l'apprenti musicien est parti vivre deux ans en Italie dans le cadre d'une bourse Fulbright

(1960–62). Ce séjour, décisif dans le parcours du compositeur, n'en demeure pas moins un voyage paradoxal. Alors qu'il part se ressourcer sur les terres de la tradition musicale à l'honneur durant ses études, la rencontre la plus notable qu'il y fait est celle de la musique expérimentale nord-américaine, jusqu'ici largement ignorée dans son apprentissage. Il assiste ainsi, à Darmstadt, au séminaire de David Tudor et à une performance de *Poem for Chairs, Tables, Benches* (1960) de La Monte Young, ou voit à Venise la première de la chorégraphie *Music Walk with Dancers* (1960) de Merce Cunningham, en duo avec Carolyn Brown et accompagné par Cage et Tudor. Les conséquences de ces expériences sur l'approche compositionnelle de Lucier ne sont pas immédiates, mais leur impact est profond : dès à présent, le ver est dans le fruit. De retour aux États-Unis en 1962, Lucier travaille comme chef de chœur à Brandeis et s'implique dans la scène expérimentale new yorkaise, principalement en tant que chef d'orchestre. Il côtoie notamment les compositeurs de l'école de New York et suit les premières manifestations Fluxus. Parmi les différentes découvertes artistiques et rencontres de cette période, la direction de pièces de Morton Feldman constitue une nouvelle expérience déterminante. Le chef d'orchestre y découvre une forme inédite d'attention aux sons, non plus concentrée sur leur organisation structurelle, mais simplement sur l'écoute de leur déploiement³.

L'organisation du concert de Cage à Brandeis s'inscrit dans la continuité de cette transition esthétique amorcée en Italie, qui voit peu à peu les préoccupations artistiques de Lucier s'orienter vers les musiques expérimentales. Elle en constitue même un moment charnière, une accélération soudaine, provoquée par la requête de Cage comme condition à sa venue : Lucier doit sauter le pas en tant que compositeur. Bien qu'hésitant, il se risque à évoquer

auprès de Cage les expériences débutées quelques mois plus tôt à partir d'ondes cérébrales captées via un dispositif d'électrodes que lui a prêté son collègue physicien Edmond Dewan⁴. L'affaire est alors entendue : Lucier complète l'affiche du soir, avec l'interprétation d'une pièce composée *ad hoc*, *Music for Solo Performer, for enormously amplified brain waves and percussion* (1965). Dans cette œuvre, Lucier s'intéresse aux ondes dites alpha, que le cerveau génère lorsque le sujet est en état de repos, les yeux fermés afin de se soustraire à tout stimulus visuel qui en contrarierait l'émission. Ces ondes aux impulsions incertaines et dont les fréquences se situent entre 8 et 13 Hz – soit en-deçà du spectre audible par l'oreille humaine – sont ensuite suffisamment amplifiées pour que leurs vibrations, reproduites par les membranes d'un ensemble de haut-parleurs, puissent exciter par contact divers instruments de percussion installés dans l'espace (caisses claires, timbales, gongs, etc., mais aussi un piano ou une boîte en carton)⁵.

Le programme de la soirée est introduit par la pièce *0'00"* (1962) de Cage, dont la performance a déjà débuté au moment où le public s'installe. Puis vient le tour de *Music for Solo Performer*, sur une durée de près de quarante minutes. Après un entracte, Cage, Lucier et Wolff interprètent une pièce récente de ce dernier, *For 1, 2 or 3 People* (1964), suivie, en guise de clôture, par la pièce que Cage a spécialement créée pour l'occasion et dont la partition reprend sa correspondance avec Lucier pour la préparation de l'événement : *Rozart Mix* (1965). Selon Lucier, le choix d'ouvrir la soirée avec *0'00"* a été décidé par Cage en écho au principe de *Music for Solo Performer*. Alors que cette dernière consiste à amplifier considérablement l'activité cérébrale du compositeur méditant, *0'00"* implique l'amplification (jusqu'au seuil du feedback) du corps de l'interprète s'affairant à une activité quotidienne⁶.

En dépit de son titre, l'œuvre de Lucier nécessite la présence d'un-e assistant-e, dont le rôle est particulièrement important puisqu'il consiste, d'une part, à équiper le corps de l'interprète en lui apposant les électrodes sur les tempes et, d'autre part, à distribuer, tout au long de la performance, le signal amplifié sur les différents corps résonnants. Pour cette première, l'assistant de Lucier n'est autre que Cage lui-même. C'est ainsi la figure tutélaire de l'expérimentation sonore qui accompagne humblement, ce soir-là, le compositeur novice dans son adoption, les yeux fermés, de l'axiome expérimental : « [...] abandonner le désir de contrôler le son, laver son esprit de la musique, et se mettre à découvrir des moyens pour que les sons soient eux-mêmes plutôt que les véhicules de théories ou d'expressions toutes faites de sentiments humains⁷. » Dans nombre des entretiens où Lucier revient sur cette expérience, celui-ci souligne combien cette pièce a constitué un tournant. Elle symbolise l'abandon définitif des modèles hérités de la tradition musicale européenne qui avaient pu jusqu'ici fonder sa conception de la musique. À propos de cette première interprétation au Rose Art Museum, Lucier se souvient : « J'ai eu beaucoup d'angoisse en faisant cette pièce car c'était la première fois que je laissais tomber la structure⁸. »

L'observation des phénomènes naturels

En abandonnant le dogme de la structure, Lucier s'émancipe de l'impératif d'organisation et de maîtrise, sinon de domination, du monde inhérent à une certaine tradition de la pensée occidentale et dont le modernisme musical est, sans s'y réduire, une facette. Si, dès *Music for Solo Performer*, la rupture semble consommée, il ne s'agit cependant pas à travers cette pièce de déconstruire ou

de mener une critique dialectique de la tradition dont Lucier se sépare, mais de faire l'expérience, par sa mise en acte directe, d'une alternative possible dans le rapport aux sons. Celle-ci implique en premier lieu un renouvellement de l'écoute, tel que le préconisait déjà Cage :

« Nouvelle musique : nouvelle écoute. Non pas la tentative de comprendre quelque chose qui est dit, car, si quelque chose était dit, les sons auraient la forme de mots.

*Uniquement l'attention portée à l'activité des sons*⁹. » Autrement dit, il s'agit de considérer les sons en tant qu'ils *agissent*, en tant que phénomènes vivants et non en tant qu'objets sonores réifiés, soit, selon les termes une nouvelle fois de Cage, « une affirmation de la vie », « une façon de s'éveiller à la vie même¹⁰ ».

L'expérience menée dans *Music for Solo Performer* représente pour Lucier l'acte premier de mise en pratique d'une telle relation au monde sonore. Elle ouvre sur les deux axes qui parcourent toute l'œuvre du compositeur : d'une part l'intérêt pour les phénomènes naturels et d'autre part l'exploration de la nature spatiale du son. Dans ses conversations avec William Duckworth, Lucier indique en ce sens : « L'aspect spatial fut inspiré par l'expérience d'être assis à un endroit de la pièce et d'entendre les sons émaner de tant d'emplacements géographiques autour de moi. Ce n'était guère une idée nouvelle, mais elle m'a beaucoup marqué. L'intérêt pour les sons naturels est apparu simplement parce que j'avais découvert [*uncovered*] une source sonore naturelle¹¹. » Bien qu'inaudibles, les ondes cérébrales sont envisagées comme des « sons naturels¹² », un phénomène fragile et peu maîtrisable qu'il s'agit d'observer pour lui-même, d'appréhender selon ses spécificités propres, en le révélant à et par l'écoute (en l'occurrence appareillée). Comme il l'explique en conclusion de *Chambers* – livre publié en 1980 qui réunit ses entretiens au long cours avec Douglas Simon –, toute la singularité de son

approche trouve là son origine. À la différence de compositeur-rices travaillant sur des relations purement abstraites, à la transposition de textes poétiques, ou encore à la mise en œuvre musicale d'idées politiques, Lucier s'intéresse spécifiquement à l'étude des phénomènes naturels :

« *Je semble être un phénoménologue à certains égards ; je préfère découvrir de nouvelles situations sonores, plutôt que d'inventer de nouvelles façons d'organiser un matériau*¹³. »

Le statut de « phénoménologue » invoqué ici par Lucier s'entend au moins en deux sens. Tout d'abord, il convient de comprendre la phénoménologie au sens général d'une méthodologie pour l'écoute, où l'attention se focalise sur une chose en particulier et, ce faisant, tente d'adopter une forme qui lui corresponde. Comme le rappelle Günther Anders, elle est la méthode « selon laquelle ce n'est qu'à partir d'un accès à chaque fois approprié que la chose même se donne¹⁴ ». Si le type d'attention que développe Lucier dans ses pièces ne saurait se réduire à la seule intentionalité de l'écoute (j'y reviendrai plus loin), elle implique systématiquement – au moins durant la première période de son œuvre (1965–1982) – le recours à un appareillage idoine. À l'instar des électrodes et de la suramplification seule à même de rendre perceptible la puissance vibrationnelle des ondes cérébrales dans *Music for Solo Performer*, l'instrumentarium de Lucier puise au départ plus volontiers dans le matériel de laboratoire que dans l'orchestre classique : sonars, oscillateurs, aimants et bécuns y côtoient amplificateurs, magnétophones, microphones et autres capteurs¹⁵. Mais la phénoménologie à laquelle Lucier fait référence renvoie également à un second sens, cette fois plus restreint : l'étude des phénomènes acoustiques. De l'écho des montagnes au ressac des vagues, en passant par les perturbations électromagnétiques voyageant dans l'ionosphère, l'observation de la nature constitue souvent une

source d'inspiration chez Lucier¹⁶. Ses œuvres ne donnent plus à entendre des développements harmoniques ou rythmiques, ni même des états ou des processus, mais l'activité vibratoire d'ondes sonores et les multiples phénomènes qui en résultent. Ainsi de l'écho dans *Vespers* (1968), des fréquences de résonance dans « *I am sitting in a room* » (1969), des ondes stationnaires et du battement acoustique dans *Still and Moving Lines of Silence in Families of Hyperbolas* (1973-74 ; 1984), de la diffraction dans *Outlines of Persons and Things*, ou encore des fréquences hétérodynes dans *Bird and Person Dying* (1975)¹⁷.

Au sens le plus littéral du terme, la composition est toujours de l'ordre de *l'étude* chez Lucier. Chaque nouvelle pièce est l'occasion d'examiner patiemment tel ou tel phénomène, de le dévoiler à l'écoute, afin de mieux en saisir la prégnance et d'en cerner les propriétés spatiales. Non pas que Lucier révèle à travers elles quelque chose d'inouï ; ces phénomènes sont tous à l'œuvre d'une certaine manière dans les expériences d'écoute les plus communes. Mais parce qu'ils participent de la perception même du son, ils échappent habituellement à l'attention, laissés à leur présence fantomatique¹⁸. Chaque pièce agit alors comme un révélateur photographique en rendant perceptible pour lui-même un phénomène qui à la fois hante et conditionne le processus même de l'écoute. À l'instar de *Ghosts* (1978) – où l'interprète muni-e d'une lampe intégrant un capteur sonore arpente un espace de diffusion à la recherche de ses tensions acoustiques¹⁹ –, certaines pièces peuvent s'apparenter à une chasse aux fantômes. C'est que les dispositifs singuliers que Lucier mobilise dans ses œuvres cherchent toujours à rendre perceptible l'imperceptible, soit les effets fugaces du rayonnement des ondes acoustiques²⁰. Le compositeur n'hésite d'ailleurs pas le cas échéant à recourir à des procédés de visualisation pour informer l'écoute

des relations invisibles qui la déterminent, ainsi des figures formées par le sable de l'expérience de Chladni dans *The Queen of the South* (1972) ou du tremblement d'une flamme dans *Tyndall Orchestrations* (1976). À cet égard, il n'est pas surprenant que nombre des partitions de Lucier prennent la forme de protocoles : leur interprétation consiste en premier lieu à établir les conditions nécessaires à la manifestation dudit phénomène pour ensuite en parcourir l'étendue²¹. Les œuvres de Lucier représentent en ce sens des *points d'écoute* : elles visent la construction de situations dédiées à l'observation privilégiée d'une activité²².

Longueur d'ondes

Outre l'émergence de son intérêt pour les phénomènes naturels, la performance de *Music for Solo Performer* représente pour Lucier le point de départ de son attention à la spatialité du son. Cette dernière se distingue des recherches sur la spatialisation menées par l'avant-garde européenne depuis les années 1950. Il ne s'agit pas ici de distribuer des sources sonores dans un espace, d'immerger le public en l'entourant de haut-parleurs, ou de critiquer la configuration historique du proscenium, mais d'investir l'espace sonore en tant qu'il est défini par l'étendue d'une propagation. Explicite son rapport au son, Lucier dit : « Je pense les sons en termes de longueurs d'ondes, des ondes courtes aux ondes longues. Je m'occupe des longueurs d'un son, de ses dimensions physiques²³. » Autrement dit, le son se trouve ici appréhendé depuis sa physicalité. Il est nécessaire de mesurer ce qu'une telle approche peut avoir de singulier comparée à la tradition musicale occidentale, voire même aux démarches de ses contemporains investies dans l'expérimentation postgagienne. Ses implications se situent à la fois au

niveau compositionnel et dans l'expérience esthétique des œuvres. Tout d'abord, du point de vue de l'écriture, le son n'est plus envisagé à travers la représentation bidimensionnelle du solfège, où les deux axes, vertical et horizontal, qualifient respectivement la hauteur et la chronologie : « En fait, les notes "hautes" et les notes "basses" n'existent pas, nous empruntons simplement ces termes au monde visuel pour décrire quelque chose que nous n'avons pas compris²⁴. » Considérer les sons comme des longueurs d'ondes ouvre sur une troisième dimension, essentielle selon Lucier à la compréhension du phénomène, à savoir son déploiement dans un milieu. Comme il l'indique, « les sons [...] se déplacent non seulement vers le haut et vers le bas, mais aussi vers l'intérieur et vers l'extérieur, ils traversent l'espace quelque part : ils doivent vivre dans l'espace [*they have to live in space*] ²⁵ ».

Ensuite, parce qu'elles donnent à entendre un phénomène physique, les œuvres de Lucier ne peuvent exister en dehors de leur émission et de leur écoute concrètes. À propos de *Vespers*, Robert Ashley remarque que « la musique ne saurait en aucun cas être entendue en imagination, mais seulement lors de la performance²⁶ ». C'est que l'écoute mobilisée par ces compositions est toujours une écoute *in situ* d'ondes se propageant, la perception même d'un mouvement vibratoire. L'installation sonore *Seesaw*, présentée au Whitney Museum du 21 décembre 1983 au 24 janvier 1984, l'illustre presque de manière didactique par son minimalisme : deux ondes sinusoïdales de fréquences voisines sont diffusées en continu par deux haut-parleurs se faisant face et situés aux angles opposés d'une pièce rectangulaire. La première onde est d'une fréquence fixe (256 Hz), définie pour que sa longueur corresponde à une subdivision de la distance entre les deux haut-parleurs. Elle forme ainsi une onde stationnaire, dont la propagation

se caractérise par des hyperboles se déployant de chaque côté de l'axe séparant les deux sources. La seconde onde, quant à elle, ne cesse de glisser autour de la première (entre 255,8 et 256,2 Hz), infléchissant sa propagation en la faisant tourner dans l'espace²⁷. Conçue dans le sillage de l'œuvre *Still and Moving Lines of Silence in Families of Hyperbolas*, qui s'intéressait déjà au phénomène, l'installation consiste à donner à percevoir *le mouvement du son* par l'altération de la propagation d'une onde stationnaire. Le visiteur ou la visiteuse évoluant dans l'espace d'exposition ne fait en effet pas face à une situation statique, mais se trouve pris-e dans une série d'ellipses sonores se déplaçant d'un haut-parleur à l'autre, en fonction du mouvement ascendant ou descendant du glissando²⁸.

Mais la spatialité du phénomène sonore ne se réduit pas à la seule diffusion d'ondes mécaniques dans un espace. Dans leur propagation même, les sons interagissent avec celui-ci, butent contre et sont en partie absorbés par les corps et les objets qu'ils rencontrent, se réfléchissent sur l'architecture ou se trouvent déviés dans leur trajectoire au gré des obstacles qu'ils croisent. Cette relation nécessaire entre un son et son milieu est au cœur de l'œuvre « *I am sitting in a room* », sans doute la pièce la plus connue du compositeur. Sa conception trouve une nouvelle fois son origine dans un échange avec son collègue Edmond Dewan qui, au hasard d'une conversation dans les couloirs de l'université, informe Lucier des recherches récentes menées sur des haut-parleurs par Amar Gopal Bose au MIT. Afin de tester la neutralité des appareils dans la restitution du spectre fréquentiel des sons diffusés, l'acousticien a eu l'idée de recycler vers ses haut-parleurs leur propre diffusion. Le processus à l'œuvre dans « *I am sitting in a room* » s'inspire d'un tel principe de réinjection : en bouclant une diffusion sur son enregistrement, Lucier observe les transformations des sons

recueillis. La lecture d'un texte – présentant le protocole de la pièce – est d'abord enregistrée. Sa diffusion immédiate dans le même espace est elle-même enregistrée, cette nouvelle captation étant à son tour diffusée *in situ*, et ainsi de suite. À mesure que l'opération est répétée, l'intelligibilité de la séquence initiale s'altère ; la voix énonciatrice, décrivant le processus à l'œuvre, disparaît progressivement parmi les fréquences de résonances du lieu. Comme l'écrit le compositeur, « l'espace agit comme un filtre. Nous découvrons que chaque pièce possède son propre ensemble de fréquences de résonance, tout comme les sons musicaux ont des harmoniques²⁹ ». Il convient toutefois de préciser que ce ne sont pas n'importe quelles fréquences parmi celles composant la signature acoustique du lieu qui se trouvent ainsi renforcées à chaque nouvelle itération, mais précisément celles que la voix du sujet enregistrée possède en commun avec le milieu de son énonciation. Si nombre de commentaires sur l'œuvre soulignent l'ascendant que le lieu prend graduellement sur le sujet, le processus ne donne en réalité pas à entendre un face à face entre individu et espace, mais la relation acoustique qui les unit l'un à l'autre. Autrement dit, le drone chatoyant qui se révèle discrètement à l'écoute n'est autre que l'émergence de ce qu'ils partagent, de leur communauté spectrale³⁰.

L'espace sonore est ainsi toujours appréhendé de manière dynamique dans le travail de Lucier. Il définit un ensemble de relations actives où évoluent des sujets et qui participe de leur individuation. Une pièce comme *Vespers* ne dit rien d'autre. Les interprètes aux yeux bandés et munis de sonars portatifs parsèment leur environnement de clicks qui rebondissent sur les parois de l'espace et les objets qui l'occupent, les informant en retour, par écholocalisation, sur la configuration spatiale des lieux³¹. À l'instar des chauves-souris auxquelles le titre

rend hommage, il s'agit de cartographier un espace à l'oreille, en se mettant à l'écoute des interactions entre sa propre émission sonore et l'environnement, de l'arpenter patiemment pour dessiner acoustiquement ses coordonnées spatiales³². Comme Lucier le résume dans une conférence donnée à l'université de San Diego en 2002, dans cette pièce, « l'espace *est* la partition³³ », celle-là même que les interprètes découvrent dans la relation empirique qu'ils tissent avec leur environnement.

Le battement des différences

L'attachement de Lucier à l'écoute du son comme phénomène spatial se retrouve dans l'étude des battements acoustiques qui caractérisent nombre de ses œuvres, en particulier instrumentales. Alors que les pièces composées entre 1965 et 1982 adoptent presque systématiquement un dispositif électronique *ad hoc*, la période qui s'ouvre avec *Crossings* (1982) voit resurgir un intérêt pour une musique écrite spécifiquement pour des instruments classiques, accompagnés ou non d'oscillateurs. Au-delà de la nostalgie pour une forme d'écriture ayant largement nourri ses années de formation – jusqu'à l'influence de Feldman –, Lucier explique ce retour aux instruments comme le résultat d'une conjoncture où des commandes émanant d'interprètes coïncidèrent avec son désir de plus en plus pressant de « faire des pièces où les phénomènes acoustiques se produiraient de manière aussi vive avec des instruments de musique qu'ils ne le font à l'aide de moyens électroniques³⁴ ». Ainsi dans *Crossings*, une onde sinusoïdale parcourt lentement, en un glissando continu, le spectre fréquentiel d'un petit orchestre, du grave vers l'aigu, chaque instrument se contentant de jouer des notes tenues à l'unisson du signal électronique lorsque celui-ci traverse

son registre propre. La rencontre entre la sinus et les sons émis par les instruments produit alors un phénomène de battement acoustique, soit la modulation périodique de la superposition de deux ondes de fréquences voisines³⁵. Lorsque la hauteur des notes jouées se rapproche de l'onde à la fréquence ascendante, le rythme du battement ralentit peu à peu, jusqu'à disparaître complètement au point de bascule que représente l'unisson, puis accélère à mesure que les sources divergent en tonalité. Alors que les premières pièces instrumentales se concentrant sur ce phénomène impliquent encore l'usage d'un oscillateur sinusoïdal à lent balayage fréquentiel, certaines compositions à compter de *Fidelio Trio* (1987, pour alto, violoncelle et piano) s'émancipent de tout appui électronique et substituent au générateur d'ondes un ou plusieurs instruments susceptibles de produire un glissement de fréquences (comme le violoncelle ou le trombone à coulisse).

Cette attention aux battements de fréquences remonterait au moins, selon le compositeur, à la conception de *Chambers* (1968) où, auscultant l'acoustique de différents lieux en soufflant dans de grandes conques dénichées sur les plages de l'océan pacifique, Lucier se souvient avoir observé la manifestation du phénomène lorsque la tonalité de deux coquillages utilisés simultanément variait de pratiquement une octave³⁶. Si le battement acoustique produit un effet rythmique indéniable, ce n'est néanmoins pas cet aspect qui intéresse Lucier. Les battements n'ont pas valeur d'ornements, ni de variations dans ces compositions, mais interviennent pour leur qualité « indicielle » dans la perception du déploiement des ondes. À propos des battements dans *Crossings*, Lucier exprime clairement ce principe : « Je ne voulais pas qu'ils aient un effet de coloration, mais qu'ils soient fonctionnels³⁷. » À l'instar des expériences menées au milieu des années 1970 avec *Still and Moving Lines of Silence in Families of Hyperbolas*,

où Lucier développe pour la première fois un travail spécifique autour du battement en confrontant instruments et oscillateurs – travail qu'il reprend de manière significative sous la forme d'une série de soli en 1984, au moment même où s'opère son passage de la *live electronic music* à l'écriture instrumentale –, le battement est toujours convoqué pour donner à percevoir le mouvement du son dans l'espace, une modulation produite dans le rayonnement des ondes. Revenant sur sa pièce *In Memoriam Jon Higgins* (1984), Lucier affirme : « J'ai réussi cela dans [cette œuvre], entre une clarinette et un oscillateur. Vous pouvez vraiment entendre le mouvement. Je veux rendre le battement spatial et non simplement rythmique³⁸. »

L'écoute des battements est toutefois révélatrice du travail de Lucier à un autre niveau. Pour que ces derniers se manifestent du point de vue acoustique, que la modulation opère, les fréquences émises simultanément doivent être suffisamment proches, pratiquement frôler l'unisson mais sans jamais s'y accorder. Leur écart peut varier d'une différence de l'ordre des décimales à quelques hertz au mieux. Autrement dit, il relève d'intervalles extrêmement réduits, se joue sur une microtonalité se mesurant en cycles par seconde. La musique de Lucier est un art de la nuance *inframince*. Dans ses entretiens avec Douglas Simon, le compositeur confie : « Il me semble que les petites différences sont les plus intéressantes, de légers changements subtils³⁹. » Loin des envolées lyriques, des points culminants ou des contrastes saisissants d'une certaine tradition musicale, ses pièces travaillent à même la fragilité de minimes infléchissements. C'est que Lucier s'intéresse à l'altérité irréductible qui sommeille au creux des similitudes, à la tension que les plus infimes différences peuvent provoquer, mais aussi à l'insaisissable glissement qui permet de passer de l'une à l'autre. Comme l'indique le titre de ce recueil, c'est ici dans le jeu de la

relation entre « le même et le différent », dans leur oscillation constante, que prend forme la perception du réel.

Cet aspect dépasse les compositions et installations dédiées aux phénomènes proprement acoustiques qui constituent l'essentiel de l'œuvre de Lucier. Il se retrouve de manière symptomatique dans des pièces de facture sensiblement différente écrites au tournant des années 1970 et qui s'intéressent toutes spécifiquement aux changements d'identité. Ainsi, la partition de *Gentle Fire* (1971) se présente sous la forme de deux inventaires sonores : la première liste réunit des sons considérés comme désagréables (par exemple le crissement de freins), tandis que la seconde rassemble des bruits généralement appréciés (un feu de cheminée)⁴⁰. L'interprétation consiste alors à transformer, mentalement ou à l'aide d'un synthétiseur, des enregistrements de sons présents dans la première liste en d'autres issus de la seconde, par exemple « des grognements de chiens deviennent de la neige qui craque, des crashes d'avion des rires de jeunes filles, ou des tanks à la manœuvre le ressac de l'océan⁴¹ ». À propos de cette œuvre, Lucier écrit : « C'est comme si toutes les choses étaient identiques mais avaient des apparences extérieures différentes, et que la transformation de l'une à l'autre était un processus actif où la vérité se trouve déterminée, mais où vous passez par différents états [values] en cours de route⁴². » Dans une perspective similaire, *The Duke of York* (1971) invite un·e interprète à transformer par des manipulations électroniques la voix d'un·e autre afin qu'ensemble, iels puissent se rejoindre sur l'identité sonore d'un souvenir potentiellement partagé : « Au lieu de faire de la musique où un instrument joue contre un autre, cette idée de contraste ou de compétition, nous glissons vers des idées de simultanéité ou d'identité similaire⁴³. »

Une telle position ne revient pas à nier les différences, mais à les appréhender d'un point de vue holiste,

c'est-à-dire sans les isoler les unes des autres. Il s'agit plutôt de les considérer à partir de leurs relations, lesquelles impliquent des rapports d'affects mutuels, quelle qu'en soit la nature⁴⁴. L'écoute des phénomènes acoustiques à l'honneur dans la plupart des œuvres de Lucier n'est du reste qu'une écoute des relations pour elles-mêmes, en l'occurrence des relations entre des vibrations ou entre le rayonnement d'ondes et leur milieu de propagation. Et si telle ou telle pièce semble se concentrer sur un phénomène en particulier, comme la diffraction ou la résonance, c'est pour en offrir une expérience plus approfondie au sein de la complexité relationnelle qui caractérise tout environnement sonore, de la même manière que le recours aux oscillateurs permet davantage de netteté dans l'observation des battements acoustiques. Élargie à l'échelle de la nature, à laquelle se rapportent en définitive les phénomènes étudiés par Lucier, cette perspective vise à saisir les mouvements ondulatoires comme la manifestation d'entités non pas séparées, mais à l'inverse emboîtées et intriquées les unes dans les autres, prises dans un réseau relationnel, autrement dit comme les parties actives et engagées, constituées et constituantes d'une même écosphère.

Le retrait de l'anthropos

L'attention soutenue que Lucier porte aux phénomènes acoustiques implique un déplacement dans l'attitude que les musicien·nes entretiennent habituellement avec les sons. À l'antipode de tout expressionnisme ou volontarisme, l'observation recherchée nécessite, chez celui ou celle qui s'y prête, une position de retrait, seule à même de permettre un accès au phénomène en tant que tel. L'esthétique minimaliste qui imprègne systématiquement