

Sébastien STh Biset

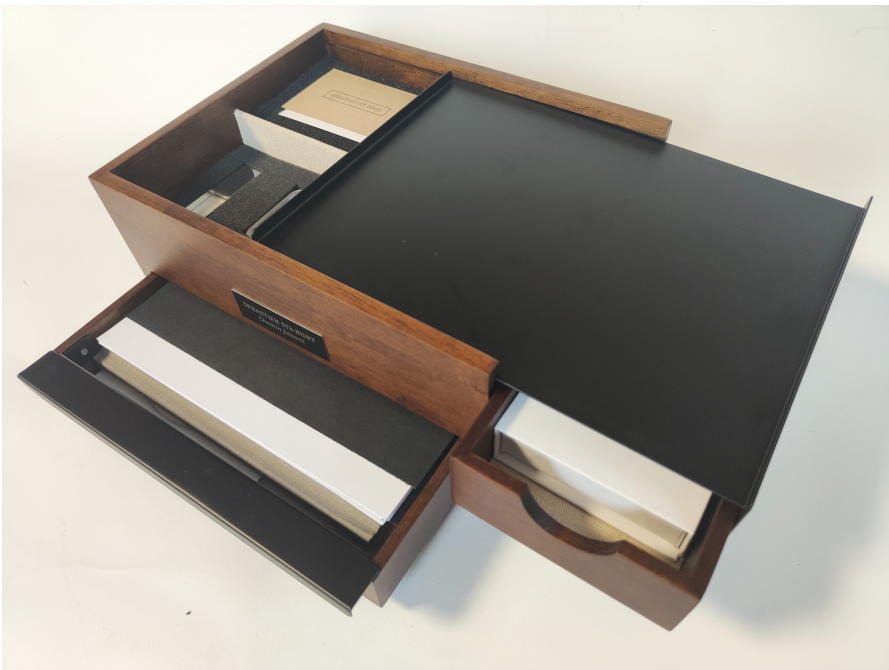
Chemin faisant











Je prie le lecteur, s'il venait à exister, de pardonner le caractère autocentré de ces pages. Elles consistent avant toute chose une autocritique, une démarche autoréflexive visant, à l'heure du bilan, à faire le point, à gagner en clarté et à faire la lumière sur une pratique intuitive de la musique qui se poursuit dans le temps. Cette forme de psychanalyse par la pratique musicale m'a servi à faire le diagnostic d'un comportement et d'une manière d'être au monde qui chaque jour me questionne. Le « connais-toi toi-même » sert ici la clarification de la pensée. Ce texte se destinait à être écrit, pas à être lu.

Ce texte n'est ni un traité ni un opuscule théorique mais un guide, un condensé d'indication visant à contextualiser un itinéraire, le mettre en perspective. Je tente à travers lui de livrer un bilan, un compte-rendu, un récit d'expérience, un regard sur le chemin parcouru. Par chemin, j'entends la voie tracée au fil des années par une pratique et une pensée musicales, jamais déterminées, toujours libres, incertaines, en devenir. Ces quelques lignes sont donc posées là sans réelle destination : elles se destinent moins à être lues qu'à marquer une étape dans l'exercice du bilan, de l'analyse, pour mieux conscientiser la chose passée et en train de se faire, se voir devenir, et en tirer des leçons peut-être. C'est une occasion de maintenir, de corriger ou de faire dévier la trajectoire – à supposer qu'il y en ait une.

Ce texte a surtout pour première utilité d'accompagner le *coffret conservatoire*, sorte de musée portable, de *boîte-en-valise*, dans lequel j'ai rangé un exemplaire de chacun de mes enregistrements, donnant un aperçu synoptique / synacoustique du trajet parcouru, depuis mes premiers tâtonnements musicaux, jusqu'aux plus récents. Ce coffre se déplie telle une armoire, qui contient des *albums*. Insistons sur le sens du mot. Dans l'Antiquité, un album était un support (pan de mur, tablette, enduit de plâtre...) où l'on inscrivait les avis officiels, actes juridiques, etc. Plus tard, l'album désignera des cahiers, registres ou classeurs destinés à recevoir des dessins, photographies, cartes postales, timbres, ou autres objets collectés à conserver. J'ai toujours considéré un enregistrement sonore comme une trace, conservée dans un album, non pas au sens marketing et industriel du terme (le sens récent de l'album de musique) mais au sens premier : les disques sur lesquels je gravais mes captations avaient à mes yeux le même statut (à peu de choses près) qu'un album de photographies, attestant de moments et de lieux. C'est un objet de mémoire, avant d'être un objet de partage, voire (parce que la logique est essentiellement celle-là, dans le sens courant) de commercialisation. Pour pousser plus loin encore la prise de recul, et mettre en forme la mémoire de ce tracé, j'ai réalisé au départ de ce coffre conservatoire un album d'albums, c'est-à-dire une sélection de pistes sonores, puisées dans chacun de ces albums, que j'ai pour certaines découpées, tissées, remixées. Ce travail a abouti à un modèle réduit du coffre conservatoire, une boîte intitulée *Chemin faisant*, conservant sur différents supports près de 200 morceaux, sur la période 1999 à 2023 – à la façon d'un « very best of ».

Sans doute n'est-il pas anodin de préciser que la nécessité de cette mise en ordre (cet ordonnancement perçu comme une ligne du temps matérialisée) s'est faite sentir au début de l'année 2023. Je m'y suis attelé l'hiver et le printemps, soit la veille de mes quarante ans. L'heure des bilans, diront certains. Indépendamment du chiffre, la chose s'est faite d'elle-même. Elle s'est imposée comme une évidence, une suite logique aux nombreuses mises en boîtes auxquelles je me suis adonné durant vingt ans. Classer les enregistrements dans des boîtes. Ranger ces boîtes dans des boîtes, datées. Faire le tri. Y voir clair. Prendre le temps du souvenir, pour mieux comprendre ce qui me pousse à musiquer, au fil des jours, selon les périodes, et cela aujourd'hui encore, même si différemment d'hier. Et puis, ce fut comme un remède ou un palliatif à l'angoisse, qu'alimentèrent des circonstances externes : globales (contexte de post-pandémie, de péril climatique, de guerre et de tension géopolitique mondiale) et personnelles (le surgissement et

les suites du cancer de ma maman, les dommages de l'hyperindustrialisation sur nos environnements ruraux et notre habitat, l'amour autant inconditionnel qu'inquiet porté à mes enfants, l'anxiété hypocondriaque). Ce geste dit le besoin de s'accrocher aux acquis essentiels, face au vertige de l'avenir incertain. Cette mise en boîte est donc aussi une *vanitas* (expression tant du *carpe diem* que du *memento mori*). Au fond, elle est autant un travail d'artiste que d'historien de l'art, consistant en une archéologie du souvenir, de la mémoire individuelle.

Enfin, en toile de fond, ce texte formule une réflexion partant du constat de l'évolution récente du secteur de la musique et de son industrie pour, au départ du fait musical, saisir le climat ressenti d'une époque, soulevant des questions qui lui sont propres et qui disent certains de ses enjeux.

Pour enraciner ce rapport à la musique, il faut bien admettre qu'elle n'a suscité de l'intérêt chez moi qu'à l'adolescence. Je n'avais jusque là aucun bagage, aucune référence ni préférence. Je n'avais ni avis ni affection. Je ne pratiquais aucune écoute – ou presque. J'étais plutôt accoutumé et enclin au silence. Mon oreille n'était confrontée distraitement qu'à la musique qu'écoutaient ponctuellement mes parents, à la maison, ainsi qu'à celles que les médias radio ou télévision diffusaient. On est ainsi bercé par son temps, sans pour autant s'y reconnaître (tel le malaise d'être spectateur de soirées où la foule entre en danse, et nous laisse seul chorophobe, dans l'incompréhension). Si cela peut rétrospectivement sembler anecdotique, la musique de certains films et animés ont eu sur moi un impact significatif. Aussi, il y eut la musique liturgique ; celle de l'église que j'ai longtemps fréquentée. Petit, j'ai un temps accompagné mon père à la chorale. Je joignais ou feignais de joindre ma voix aux autres. J'ai le souvenir de certaines répétitions dans la sacristie, mais aussi de célébrations particulières, telle que la messe pascale (j'ai en mémoire cette sensation particulière du chant choral renforçant l'éclat de la lumière de printemps dans la rosace de la façade occidentale). J'ai grandi au pied de cette église, et à l'ombre de son clocher. Les années durant, j'ai été bercé (sans m'en rendre compte, d'abord) par le son de ses cloches... entre routine, glas et célébrations. Bien plus tard je prendrai conscience de la qualité sonore de ces tintements et résonances, qui font un certain paysage (acoustique), rural et, à mes oreilles, réconfortant. L'église sera pour moi ce repère temporel dans l'espace, dont on devine l'écho, au loin. Il crée une aménité dans l'espace vécu, habité, ou simplement traversé.

Parmi les disques qu'écoutait ma sœur, de deux ans mon aînée, il en est un qui eut un effet déclencheur. C'était accidentel : son exemplaire de *OK Computer* (Radiohead, 1997), resté dans le lecteur de l'ordinateur familial, se lançait automatiquement à l'allumage, et j'ai fini par en intégrer le contenu, qui allait devenir une référence majeure. J'ai complété cette écoute en découvrant la discographie du groupe au lecteur cd portable, notamment lors de voyages et déplacements. Et puis dans ma chambre. Je trouvais dans les sons et la voix, autant que dans les thèmes, sonorités et structures complexes des morceaux, le ton d'une époque, une expression déchirante, la peinture d'un monde et d'une société en crise (complexité, mondialisation, perception dystopique de la technologie, défiance envers les formes de gouvernance, aliénation, individualisme atrophié, accélération, risque du crash). Ou la manifestation sensible de l'âme (par le canal

de la voix) dans un univers matérialiste sous de nombreux angles anxiogène : le monde contemporain. Voilà qui venait satisfaire et renforcer une nature romantique et solitaire, en train de mûrir. Je me référais naïvement à cette idée de Musset : « Les plus désespérés sont les chants les plus beaux. Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots ». La puissance du sentiment. J'étais fasciné par la beauté de cette mélancolie, et la capacité de certains à la sublimer. Il y eut ensuite de nombreux autres disques, au fur et à mesure de mes échanges avec quelques amis proches, au collège. De DEUS à At the Drive-In je découvrais tout un univers rock, foisonnant durant la décennie 1990, avec ce je ne sais quoi d'esprit « fin de siècle ». Mes repères, toutefois, restaient de l'ordre des références maintstream, limitées à une certaine industrie et à une scène largement médiatisée.

Lorsque mon ami le plus proche à l'époque s'est mis à jouer de la guitare, j'ai naturellement suivi. Nous avons cessé de dessiner, pour nous essayer à la musique. Nous découvrons Internet (technologie nouvelle, en train de se répandre) et y téléchargeons des albums, ainsi que des tablatures de nos groupes de référence – langage de notation pour apprentis musiciens, non initiés. Nous ne sommes pas loin du cliché du collégien qui découvre la puissance de la musique et de l'instrument : la musique comme marqueur d'identité, expression de la singularité, rite, distinction et reconnaissance sociales, et l'instrument, tout à la fois plume d'écriture, baguette magique et arme. La voie des possibles est ouverte. L'environnement scout a également eu un certain impact sur cette identité en train de se faire : il y a une certaine esthétique des *campfire songs* (la complémentarité de la guitare, du chant solo ou choral, et du contexte de la performance), et une logique de la spontanéité en certains points proche du *busking*. Aussi futile et anecdotique puisse sembler ce démarrage (il l'est, assurément), il est à mes yeux important pour décrire l'approche qui allait suivre, car je me positionnais d'emblée en tant qu'amateur autodidacte, tâtonnant maladroitement au travers d'un apprentissage intuitif, sensible, empirique, sans le moindre encadrement théorique ou enseignement pratique. Aujourd'hui, je ne sais toujours pas lire une note de musique, et ne sais rien de la complexité de cet art, de sa grammaire, de sa syntaxe, de sa structure physico-mathématique, des règles et des logiques de la composition... Autrement dit, je ne sais rien de la musique comme langage structuré. Et c'est très bien comme cela.

Sur cette base nous avons fondé un groupe : Mawkish (« à l'eau de rose », « mièvre »). De 1999 à 2002, nous étions quatre à nous retrouver pour composer, jouer, performer. Thibaut Legast, Dimitri Deblander, Christophe Conem et moi avons goûté à l'expérience du concert, en différents contextes, et avons enregistré quelques morceaux (avec l'aide de notre ancien chef scout, ingénieur du son, et ensuite de Sébastien Karkoszka, avec qui je resterai lié). Nous en gardons beaucoup de souvenirs, et sans prétendre avoir fait des choses de qualité (c'était un premier pas, intuitif et naïf, maladroit souvent, car inexpérimenté, candide, un rapport encore jeune à ce que pouvait être l'écriture, le jeu et la scène), on ne peut nier que la démarche ait été sincère, de bout à bout, et sous-tendue par une logique de plaisir et d'amitié. Insoucians, nous croyions en ce que nous faisons (non en termes de qualité mais d'intention). Cette période a largement contribué à forger nos identités (puissance et effet de la musique sur notre subjectivité sensible, affirmation de soi et désir de singularité, validation de l'estime de soi par le regard

de l'autre). Lors de mes rencontres ou voyages, une guitare ou un support (cassette, cd-r) avec quelques enregistrements personnels me permettaient de partager, d'exister, de me situer. Briser la discrétion, le temps d'un morceau. Ce fut une étape, et l'amorce d'une pratique musicale.

Le basculement s'est opéré une fois entré à l'université, où je partis étudier l'archéologie et l'histoire de l'art. Je continuais à me bercer l'oreille et l'esprit de mes quelques « classiques », parmi lesquels Sigur Rós (les longs continuums sonores, l'épure et la puissance, le minimalisme classique des harmonies, le diaphane, l'éther et le sublime, le son de la guitare frottée par l'archet, et puis bien sûr la voix de fausset, dite « de tête »), tout en m'ouvrant à de nouvelles références. C'est à ce moment que j'entame quelques expériences individuelles de composition et d'enregistrement. La technique interfère alors avec mon rapport à la musique : néophyte, je découvre, à tâtons toujours, l'enregistrement multipiste sur ordinateur. Au Rœulx, dans ma maison d'enfance (épicerie et repère), j'enregistre une guitare, une voix, j'y superpose quelques sons... J'inverse, je triture, j'expérimente. Et ainsi je fige des moments, souvent improvisés, dans la machine. Je les transpose ensuite sur support (le cd). Cette démarche expérimentale et le résultat obtenu me satisfont davantage que les compositions de groupe qui deviennent difficiles à assumer, d'autant qu'à la sortie du collège, je vois moins les membres avec lesquels je partageais cette petite aventure. Selon ses intérêts propres, chacun poursuit un chemin. Le mien prendra la forme d'un projet solo, au moment même où le groupe cesse son activité.

Modestement et maladroitement toujours, je regroupe quelques enregistrements sur un cd-r, sous le nom NDT, j'imprime un visuel abstrait en guise de cover, et le partage – à celle qui allait être ma compagne pour la décennie à venir, et à quelques proches. Par l'intermédiaire de Sébastien Karkoszka (alias Jupitter goes Quattrocento), qui nous a accompagnés lors de l'un ou l'autre concert et enregistrement du groupe, cette *démo*, au nom tout aussi abstrait (*Ki He Tui*), parvient à Didier Goudeseune. Nous sommes en 2002. Mélomane obsessionnel, Didier publiait des chroniques sur le site de Matamore, plate-forme et communauté avertie, sensible et exigeante dédiée à la musique indie en Belgique (chroniques, agenda, forum). Suite à une écoute attentive et éclairée, il rédige quelques lignes franches qui commentent le travail, en soulignant lucidement un essai fragile marqué par une sensibilité tantôt juste tantôt irritante, et dont la voie/voix, encore peu claire, reste à trouver. « D'un bout à l'autre, le disque joue sur la tangente et derrière le résultat et l'approche lo-fi, on balance entre extrêmes. Dans le pire des cas, ceci est le résultat des élucubrations fantasques d'un post-adolescent, fan de Radiohead, qui sait qu'il a une bonne voix, mais en fait des tonnes, imitant ses idoles dans des poses stylistiques et intellectuelles parfois limites. Dans le meilleur des cas, il y a ici un réel talent en gestation et beaucoup de poésie ; la voix et le chant émotionnel de Sébastien Biset ne sont pas sans rappeler ceux d'Américains comme Osceola ou Onlinedrawing, de même l'approche stylistique des arrangements sonores et le sens d'une certaine froideur pourraient également ne pas être étrangers à l'esthétique 4ad (Piano Magic, This Mortal Coil, Dead Can Dance). En fait la vérité n'est dans aucune des deux tendances, il y a juste que ce disque a quelque chose de fascinant, provoquant et excitant

intellectuellement et émotionnellement, l'émergence d'un réel talent, à peine sorti de sa coquille et qui fait ses premiers pas. Quelques disques fondateurs devront passer par là, beaucoup de travail, l'apprentissage d'une certaine humilité, les influences trop directes à oublier, la voix propre à trouver et développer, la prise d'importance du fond sur la forme... »

Que l'on accorde un intérêt constructif à ces captures, aussi gauches et brutes soient-elles, m'a touché et encouragé à poursuivre. Suit donc, la même année, *Sahail Hyte*, autre recueil d'enregistrements, toujours capté dans la maison familiale, qui fait l'objet d'une seconde chronique, aussi franche que la précédente ! « Sébastien Biset est toujours curieux, tête brûlée, lancé dans l'exploration des possibilités de ses maigres moyens sonores, semblant s'étonner de lui-même, surpris pas son inventivité, mais en mal à appliquer méthode et auto-censure (jusqu'ici). (...) 'Sahail Hyte' est donc un joli voyage au pays de la déstructuration expérimentale indie. On a parfois envie de donner des claques, mais jusqu'ici NDT parvient toutefois par sauver sa tête par je ne sais quels moyens de séduction (l'innocence et la fraîcheur d'une jeunesse néophyte plus que certainement). Plus que sur la démo précédente il y a des embryons de quelque chose d'intéressant, il faudra juste un peu plus de travail, d'attention et de douceur pour enfin récolter les fruits et accoucher d'autre chose que de démos non filtrées. (...) Onze plages, trente-trois minutes, mais tout n'est pas écoutable et réécoutable plus d'une fois. On mettra pourtant en exergue deux belles chansons dépressives, planantes, pleines de charme et de visions : 'The Highest floor of my mind' et 'On her grave'. La première cultive les ambiances froides d'un ciel clair de janvier, inondant de lumière frêle des paysages enneigés et gelés au travers de sa guitare, des effets choisis et du chant retenu, fragile et sombre. La seconde est de manière inattendue incroyablement chaleureuse et lumineuse au-delà de sa mélancolie, une perle emo intimiste lo-fi dangereusement bancale pour laquelle on donnerait pourtant presque le bon Dieu sans confession. À l'écoute de ces deux petits miracles on a envie de dire que les espérances formulées à l'époque de la démo précédente en ces pages sont vérifiées et elles le sont en effet. (...) À côté de ça, on adopte avec facilité quelques autres morceaux un peu plus terriens certes, pas non plus dénués de charme cependant. (...) Malheureusement, il y a aussi quelques mauvais morceaux où la voix trop en avant irrite à l'extrême au point de marquer négativement le reste et d'autres où le sens de la déconstruction noisy nous échappe et mine la qualité d'ambiance totale qui s'enlise ». Si on y trouvait le meilleur comme le pire (j'éprouve toujours une gêne profonde à l'écoute de ces traces), je m'accrochais à l'idée que la démarche, aussi fragile et calamiteuse soit-elle, puisse être digne d'intérêt. L'année suivante, en 2003, je m'applique pour l'enregistrement d'une suite de pistes, réunies sur un cd-r copié à quelques exemplaires, dans un artwork manufacturé (Nondestructivetesting, *Fragments of confession*). Suit l'enregistrement *Aquarella*, qui (heureusement) restera confidentiel.

Au contact de certaines personnes – principalement Didier et Sébastien, mais aussi d'autres, comme Grégory Dal (devenu Noemie, aka Noemienours), et plus tard Jean De Lacoste – je complète mon écoute et me nourris de nouveaux disques et références. C'est tout un monde qui s'ouvre : slowcore, post-rock, indie rock, shoegaze, math rock, émo-core, neo-folk, electronica... Autant d'horizons à

explorer. Je suis aussi séduit par des pratiques de songwriting intimistes, introspectives, qui transpirent l'autodidaxie et se caractérisent souvent par l'authenticité de leur son lo-fi, leur caractère brut, vrai, sans tricherie. Je me familiarise avec certains types de sonorités, de voix, de couleurs ; une palette d'émotions, tout en nuances. Mon humeur se balance au gré de bandes-sons allant de Notwist à Hood, Jim O'Rourke, Engine Down, Low, Carissa's Wierd, The Appelseed Cast, Karate, Weevil, 90DayMen, Desert City Soundtrack, Gregor Samsa, Pelt, Fennesz, Gravenhurst, Arab Strap, Red House Painters, Sun Kil Moon, 31knots, Matt Elliott, Charlottefield, Shannon Wright, Rivulets, Squares on both sides et beaucoup d'autres, dans une constellation de références indie parfois largement méconnues – dont des pépites peut-être entendues par quelques centaines d'auditeurs seulement. Par-delà la structure de démocratisation et de médiation de la production audiovisuelle la Médiathèque, que j'allais peu à peu fréquenter, je découvrais également la musique, comme la plupart des amateurs de musique en ces premières années du XXI^e siècle, sur Internet (réseau d'échange de fichiers peer-to-peer Soulseek, réseau social Myspace, webzines, forums de discussion), où je téléchargeais également quelques outils de production (logiciels de création, d'édition et de mixage). Internet a grandement participé au développement de la démocratisation de la culture autant que de la démocratie culturelle qui se trouvait boostée d'outils permettant le développement d'une réelle culture voire éthique de l'amateur (DIY, licences libres, blogosphère, etc.).

J'avais également commencé à fréquenter la Ferme du Biéreau, à Louvain-la-Neuve, que je découvris à l'occasion d'un concert ultra intimiste de Jupitter. Le lieu est à ce moment encore (depuis 1974) intégralement aux mains d'un collectif d'habitants (étudiants ou non, pour certains liés à la sphère Matamore et Médiathèque), passionnés, organisateurs de concerts et de rencontres en tous genres, dans un cadre qui m'apparaissait singulièrement authentique (les caves, les écuries). Je découvrais une manière « spontanée et peut-être un peu sauvage » de faire et de partager la culture, en articulant sensibilité, bricolage, le charme du précaire et un goût pour la programmation pointue, qualitative, expérimentale, souterraine – ouverte mais *occulte*, ou l'inverse de l'*obscène*. Le public familier du lieu était restreint, lié à une scène, aussi riche que peu connue – un petit *monde* en soi. Et nulle part les bières de la brasserie Dupont ne m'ont semblé avoir tant de goût (Jack Rose, croisé en ces lieux, ne m'aurait contredit – ce qu'atteste cette merveilleuse photo qui figure sur le vinyle *12 strings meditations for Jack Rose* que lui dédie Thurston Moore). Cet endroit allait devenir, à mes yeux, l'archétype du lieu culturel autogéré. Et j'y ferai une part de mon éducation musicale (c'était édifiant d'être soudainement confronté au *no input mixing board* de Toshimaru Nakamura, par exemple). J'y reviendrai souvent.

Didier a également joué un grand rôle, en venant à deux ou trois reprises me visiter dans ma chambre, à l'université, avec ses sacs plastiques remplis de disques. Il était de bon conseil et m'est apparu comme un guide d'écoute, dont les recommandations sonnaient justes (après l'écoute de Spokane je n'ai plus chanté de la même manière, et *Angel Youth*, de Last Days of April, me procurera toujours une étrange remémoration – la musique comme déclencheur d'une vague de souvenirs associatifs). De façon désintéressée, il me poussait à m'améliorer, à trouver des formes adaptées à ma sensibilité, trouver un juste équilibre. Parmi les

nombreuses découvertes issues de ces recommandations et chroniques en ligne, il y eut le label espagnol Foehnrecords, et, plus précisément, les groupes Ursula, Apeiron et Balago, qui à ce moment ont eu une influence majeure sur ma pratique. Certains sons, textures et instruments (dont le mélodica) mais aussi tempos et voix, autant que le mariage de la guitare et de l'électronique, vont définitivement transformer ma manière de jouer, d'agencer les éléments. Plus qu'un aspect formel, c'est d'abord la translation de l'émotion dans ces formes qui comptait. Je ne sais pas si j'exagère en disant que dans un parc de Madrid, l'écoute au casque d'une piste d'Ursula, cette année-là, a changé ma vie.

Nous sommes en 2003 ou 2004 quand Didier m'apprend qu'il va constituer un netlabel. La chose n'est pas encore courante, à cette époque. J'accepte son invitation à enregistrer un Ep (dans mon « kot », cette fois) qui sera la première publication de Sundays in Spring, lancé en ligne en 2004. Je crée le projet Sepia Hours et *5000 steps* sera ma première production « écoutable ». Ce travail a cristallisé l'état anxieux que j'éprouvais durant cette période. À sa sortie, je présentais le travail comme suit : « J'ai dû centrer un ensemble d'idées et d'envies en sept titres sans me rabattre sur les pulsions sonores trop effrontées qui ne concourent pas à un ensemble cohérent. Ayant privilégié l'aspect musical au détriment de toute forme d'expérimentation, il apparaît cependant que les recherches sur la voix étaient arrivées à une dispersion des paroles dans certains morceaux. Les mots deviennent des échos, ils apparaissent et disparaissent, la voix entre chant et murmure se mêle aux airs de guitare et aux lignes électroniques. Comme le titre l'évoque, cette session d'enregistrement est passée par de nombreuses étapes (tant personnelles que musicales) et divers climats. Sepia Hours est une base d'approfondissement possible, pour de futures errances musicales... Entre guitare, objets (acoustiques) de toutes sortes et ordinateur, entre tentatives, erreurs inévitables, émotion et passion ». À ma grande surprise, cette publication en ligne a rencontré de nombreuses oreilles. Des auditeurs téléchargeaient l'Ep aux quatre coins de la planète, et je recevais quelques courriers de Taïwan, de Chine, d'Argentine, de Suisse, d'Italie... L'auditorat était d'abord très limité, mais quand j'ai constaté que plus de 10.000 personnes avaient écouté ce disque, j'ai compris l'impact qu'avait désormais Internet sur les pratiques créatives amateurs, *a priori* discrètes voire confidentielles. Ce partage était très différent des quelques cd-r distribués jusque là. Ceci ne m'a pas empêché de cultiver le goût du « micro », en manufacturant quelques dizaines d'exemplaires « physiques » (cd-r et pochette) que je pouvais alors disséminer, autour de moi. Je trouvais également sur le web des chroniques qui relayaient et commentaient cet album, et je constatais que la forme à laquelle j'étais arrivé (la voix s'était posée, loin des hauteurs irritantes et lancinantes du début, les structures évoluaient selon des tempos ralentis, au fil de lignes mélodiques mélancoliques, tantôt ternes tantôt colorées) rencontrait un certain esprit de temps. Les premières chroniques parues sur le web faisaient notamment mention d'un soft-post-rock contaminé par l'électronique et les musiques atmosphériques arrivées ces dernières années d'Islande (Múm et Sigur Rós). Et puis, c'était le temps de l'indietronica. Sepia Hours était identifiable comme tel, à la croisée du songwriting et de l'indietronica.

Cette même année, un micro-label hollandais, Mechanized Mind, me

proposait de publier un enregistrement ; une invitation que j'acceptai aussitôt. J'ai donc composé une suite de morceaux, réunis sous le titre *Drawing an echo*. Je me souviens des impressions d'échos de sons lointains que je voulais faire ressentir, dans ces enregistrements, au retour d'un séjour anxieux mais lumineux dans le Sud de France. *Dessiner un écho*, en clin d'œil à la Collioure impressionniste, disait déjà certainement une volonté et une façon de *peindre* les sons, des paysages sonores. Des fragments de field recording intégrés aux pièces mélodiques mêlant guitare, voix, rythmiques électroniques et harmonica, ont servi ce but. Malheureusement, le label a soudainement interrompu ses activités, et l'album est resté confidentiel, dans mes archives (quoiqu'il ait circulé sur le net, et a donc été entendu, diffusé en peer-to-peer). Seule une piste a été publiée sur une compilation de la plate-forme belge Rarefish, qui m'avait par ailleurs invité pour livrer une prestation, ce que je fis en toute intimité et minimalisme, entre guitare, voix et silences. Je ne me sentais pas en phase avec l'expérience du *live*. Mes enregistrements n'étaient jamais pensés pour être rejoués, mais le concert m'a semblé être un passage obligé, pour gagner en légitimité, quoiqu'il suscitait chez moi plus de malaise qu'autre chose. Je répéterai timidement l'expérience, les années suivantes.

Étudier l'histoire de l'art c'était aussi découvrir celle de la musique, par la musicologie (au sein du même département), et à travers elle de nouveaux rapports au son et à la composition. Je me souviens particulièrement d'une écoute en classe, qui allait m'affecter : *Gesang der Jünglinge*, de Karlheinz Stockhausen (mise en musique du *Cantique des enfants dans la fournaise ardente*). Cette composition de 1956 pour quatre voies mono, pensée pour une diffusion par quatre haut-parleurs environnant le public, se caractérisait par l'emploi d'une voix d'enfant, fragile, pure et évocatrice, mise en dialogue avec sa propre démultiplication et des ruissellements de sons électroniques. Cette œuvre inquiétante, qui figure parmi les premières œuvres électro-acoustiques de la musique savante, c'est-à-dire la fusion entre les moyens concrets et électroniques, a immédiatement suscité étrangeté et fascination. Mon autre premier rapport à la musique électro-acoustique fut l'expérience d'une installation sonore sous le Bonifaciusbrug, petit pont typique dans l'atmosphère médiévale et automnale de Bruges. La rencontre inopinée (dans le cadre d'un festival d'art sonore) avec ces sons de voix rendues abstraites a été un événement disrupteur : dans l'espace de la ville, elle a court-circuité l'expérience de la promenade, situant mon écoute et créant une interrogation captive qui m'éveilla sensiblement et intellectuellement. J'étais également intrigué par les rapports synesthésiques, ou la correspondance des sens dans l'appréhension esthétique (correspondances sonores et visuelles, par exemple). J'ai toujours visualisé la musique, ses structures, ses couleurs. Cette perception subjective qui m'aide dans l'appréhension et l'appréciation des formes, textures et couleurs musicales, explique probablement le fait qu'agencer les éléments sonores, au moment d'une composition et d'un mixage, est presque pour moi une affaire de peintre, opérant par retouches, déplacements, finitions, ajustements. Le tout m'apparaît dans un ensemble formel qui, quoique acoustique, tient de la visualité. Ces quelques premiers liens avec le vaste champ des arts sonores, dont j'ignorais encore tout, m'amena à composer, cette année 2004, deux pistes sonores pour le

Musée du dialogue de Louvain-la-Neuve, à l'occasion d'un concours invitant à la création d'œuvres en relation avec des pièces de la collection. Je composai *Vertige*, en regard d'une sculpture de Tapta, et *Action/Repos*, en écho à une peinture abstraite d'Englebert Van Anderlecht, dont j'appréciais la force, l'intensité, la gestuelle expressive et les tonalités. Je reçus le prix du jury. C'est dans ce musée, aussi, qu'une œuvre abstraite de Lismonde, au fusain, suscita en moi une inexplicable impression. Elle m'évoquait l'abstraction des compositions électroniques complexes et expérimentales d'Autechre, qui créaient dans mon espace mental des structures chaotiques de traits et de masses en mouvement. La pochette de l'*EP7* du groupe n'est d'ailleurs pas sans rappeler les structures tracées par Lismonde. Certains visuels réalisés par Stanley Donwood pour les album *Ok Computer*, *Kid A* et *Amnesiac* de Radiohead éveillaient chez moi de mêmes impressions synesthésiques (vingt ans plus tard j'ai acquis quelques lithographies de Lismonde et Donwood, en hommage à ces premières impressions). Enfin, cet intérêt pour les relations entre arts et musique m'a conduit, de lectures en écoutes, à approcher le champ spécifique de la musique électro-acoustique, dite acousmatique (musique « concrète » fixée sur support et diffusée par un système complexe d'enceintes qui la spatialisent), qui déboucha sur une rencontre avec Annette Vande Gorne, représentante majeure de ce genre en Belgique, en son centre de recherche et formation à Ohain, Musiques & Recherches. L'expérience acousmatique m'a permis de ressentir pleinement la musique comme espace et comme temps.

En 2005, je publiais un second opus sur Sundays in Spring : *Naive curse to leave a mark*. La formule restait inchangée : des morceaux lents dominés par les arpèges de guitare, qu'accompagne la voix, par-dessus quelques nappes et effets, lignes mélodiques et boîtes à rythme. En accord avec le sens induit par le nom *sepia hours*, l'atmosphère se voulait nostalgique ; une mélancolie douce pour des fragments composés à partir de thèmes personnels, fortement liés aux saisons, lieux, ressentis temporels et affections familiales. Quelques éléments de field recording permettent de *situer* les morceaux (dans un lieu, un environnement, un espace et un temps – *hic et nunc* : ils ne sont pas des formes abstraites mais avant tout des situations vécues). J'affectionne cette esthétique du fragment, de la découpe d'instantanés donnés, traces du passage du temps (la phrase d'ouverture suffit à dire l'idée : *I'm sitting on a clock with memories*) ; et je me prends à certaines expérimentations, que je contiens encore pour privilégier les formes harmonieuses et mélodiques qui bercent sans trop heurter. À nouveau, l'enregistrement circule, se télécharge plusieurs milliers de fois autour du globe, et fait l'objet de quelques chroniques, ici et là, tandis que je produis quelques exemplaires physiques à partager et à conserver, de façon à faire trace (la photo de cover est prise au couchant dans les champs de la Renardise, qui allait être un point de repère, en ma terre du Rœulx). Les commentaires et publications autour de l'album relevaient essentiellement le caractère mélancolique des mélodies lumineuses, la fragile délicatesse de leurs arrangements, la lenteur des structures et les nuances de rythme, le maillage des instruments et des sonorités numériques. Un commentateur italien en fera la synthèse en présentant l'album comme une bandes-son « suggestive », d'une « délicatesse rêveuse », alternant « paysages et images

mentales », dans une veine rappelant Hood, Sigur Rós, Strafaenn Håkon et Panamerican, tout en relevant la posture du *bedroom producer* de l'artiste indépendant : « Sortie après sortie, un artiste mûr et réfléchi s'épanouit en Belgique : Sepia Hours incarne d'une manière admirable et moderne, comme peu d'autres, l'essence actuelle du songwriting en autoproduction ». Cette posture d'artiste de chambre commença à compter, par-dessus tout.

En 2005 toujours, je publiais *October05* sur le micro-label Social Fashion Records, co-fondé avec mon ami Jean De Lacoste, guitariste, alias Jean DL. Cette piste unique était une capture instrumentale et de field recording automnale, datée d'octobre-novembre. Suivra en 2006 une nouvelle publication sur un netlabel basé à Vienne, Beat is Murder. J'ai emprunté à Francis Alÿs cette idée poétique du paradoxe de la praxis : *Sometimes making something leads to nothing*. Quelques pistes qui annoncent une rupture vers des horizons plus expérimentaux et noisy. À nouveau, Didier avait justement ressenti la chose, commentant dans la chronique qu'il publia sur son site Dérives un opus « sombre et automnal », moins chaleureux et lumineux que les précédents. Sa principale réserve venait des deux derniers titres, beaucoup plus expérimentaux, le chant fragilement posé cédant la place à des cris, qui lui semblèrent encombrants (ils n'avaient pas le sens du chant crié hardcore, émo ou screamo). J'admets avoir à cet endroit ouvert une brèche, et m'être dirigé dans une autre voie, beaucoup plus libre et cathartique, la voix explosant sur les déflagrations noise d'un vieux synthétiseur analogique récupéré dans une décharge. À ce moment, je quittais le périmètre contrôlé, maîtrisé, cadré, mesuré, auquel je m'étais limité, et déséquilibrais la chose, dans des extrêmes pouvant laisser perplexe. Mais ce n'était qu'un début. Chose étonnante : je me souviens avoir reçu un message de David Cordero, du groupe espagnol Ursula (qui m'avait irrémédiablement bouleversé, quelques années plus tôt), me disant tout le bien qu'il pensait de la piste *Complaint*. Sans doute y a-t-il eu l'entremise de Didier (je l'ignore) mais ce message m'a empli d'une réelle satisfaction (se sentir légitime aux yeux d'un inspirateur). Enfin, en guise d'échange, j'ai accueilli Dino Spiluttini, initiateur de Beat is Murder, pour un concert de son projet Liger à la Ferme du Biéreau (nous partagions l'affiche, avec Jupitter). Très peu de personnes étaient présentes, comme souvent, quand je planifiais ce type de moment. Ce soir-là il me disait avoir été sensible au chant que je posais sur le morceau *Silhouette*, en ouverture de l'album. Inversement, j'étais sensible au sien, qui me rappelait la voix et la manière de Jamie Stewart (que Dino a par ailleurs invité sur BIM), leader de Xiu Xiu, qui a certainement été la référence la plus importante pour moi, cette année-là – et a probablement contribué à ce lâcher prise, qui n'était pas du goût de tous. L'album *La forêt* (2005) puis *The Air Force* (2006) de Xiu Xiu, ont eu sur moi un impact aussi décisif que les sonorités d'Ursula, sinon plus. La musique de Jamie Stewart, émotionnelle, intime, brute, abrasive, bruyante, discordante, chaotique mais merveilleusement mélodique, expérimentale, aux arrangements complexes, aux sonorités variées et à l'instrumentarium inhabituel, a déclenché en moi un feu de ferveur (qu'avaient déjà amorcé des disques de Bright Eyes et d'autres songwriters introspectifs et poignants, aux voix vacillantes pouvant passer du chuchotement au cri en quelques secondes, sublimant des émotions nuancées et parfois contraires dans une forme toujours contenue et harmonieuse, mais aussi dans une toute autre veine post-hardcore et math rock des groupes tels que Desert

City Soundtrack ou 31Knots), que je n'ai plus su taire, ensuite.

L'album qui allait suivre, la même année, s'est toutefois révélé plus cadré, mesuré, évitant ce risque du déséquilibre. *Linear / Smooth changes* a été enregistré pour un netlabel cette fois établi à Londres, Polymorphic Music. Plus coloré, ce recueil enregistré je pense durant l'été est essentiellement basé sur des structures mélodiques lentes jouées au clavier (orgues-synthétiseurs), quelques arpèges de guitare et fragments de field recording, mêlés à des rythmes électroniques que j'ai délibérément voulu déstructurés, pour plus d'abstraction (j'ai longtemps conservé le goût des structures rythmiques abstraites et déconstruites de la musique électronique d'Autechre et de Warp Records). Aux oreilles de Matt Spendlove, fondateur du label en ligne, l'interaction du son enregistré et de l'électronique rappelait Four Tet, mais sans référence aux rythmes hip hop ou jazz, pour une batterie plus lâche, une forme plus abstraite, évoquant un certain indietronica venu d'Islande. « Ce bel enregistrement est clairement une création humaine et non une musique synthétique ou mécanique malgré son utilisation de la technologie et le développement de l'embellissement numérique ». La musique m'a toujours semblé devoir émaner du corps, qui contient l'âme, et non de la technique (qui elle n'en contient pas) – celle-ci ne peut qu'être un outil, ou appareillage de transit. À ma grande surprise, l'avis de Didier, dans une nouvelle chronique sur Dérives, s'est révélé élogieux, pour une suite de morceaux que j'ai captés et agencés sur l'instant, sans grande réflexion – et que j'ai d'ailleurs oubliés aussi rapidement. « La vie est faite de lignes et de ruptures, de continuités et de cassures. Nous suivons les courbes, marchons dans une vallée, entre espoirs, projections, peurs et souvenirs. Nous essayons aussi régulièrement d'interpréter ce qui nous arrive. L'amour et le bonheur sont comme la drogue, la mélancolie aussi, du moins pour certains d'entre nous. J'ai été à moitié déçu par la précédente sortie de Sepia Hours sur Beatismurder. Maintenant, dans ce nouveau méandre, le résultat est époustoufflant. Le fait que les gens autour de moi puissent encore me surprendre complètement, comme ici, après quelques années d'amitié et d'échanges, me fait me sentir moins seul. Cela ressemble toujours à Sepia Hours mais il y a ici comme une nouvelle dimension. Ce ne sont pas seulement des changements linéaires en douceur, ni seulement un virage, mais une courbe lente qui nous fait soudain découvrir de nouveaux paysages. Il est très difficile de le comparer à d'autres artistes, peut-être quelque part entre le côté pluvieux de Spokane et la triste solitude de Bark Psychosis avec quelques éléments qui pourraient rappeler les ambiances de Slowdive. Il y a plus de profondeur dans ce disque que dans les précédents, plus de mélancolie réflexive et moins d'émotions spontanées. C'est comme quand quelqu'un se rend compte qu'il est mortel ou simplement faillible. Il s'agit plus de la condition humaine de solitude que de la tristesse en général ; il s'agit plus de lucidité que de passion. Sept titres pendant près de trente minutes, tous font sens à chaque instant. Il y a même un tube, une chanson vraiment et profondément addictive avec des rythmes irrésistibles, des voix chuchotées fragiles et de merveilleuses lignes de guitare, magnifiquement intégré au milieu de l'Ep : *To forget how to tell about things*. C'est son œuvre la plus aboutie à ce jour et une première sortie majeure pour lui et pour son style de musique ; pas un nouveau départ mais un grand pas en avant en termes d'exigence que l'on peut désormais comparer à celles des artistes les plus cruciaux de sa catégorie, fortement

recommandé aux fans de Bark Psychosis, Matt Elliott, Ursula, Crescent, Spokane, Saso, RF, Sigur Rós ou Rivulets parmi d'autres. Une sortie cruciale et époustouflante ». C'est je pense la dernière fois que Didier commentait l'une de mes productions. Je ne l'ai plus revu et ne l'ai jamais remercié pour le rôle qu'il joua dans ces années de tâtonnements, et pour l'impact positif que cette présence et attention eurent sur moi, sans en avoir vraiment conscience. Son intérêt aujourd'hui se porte davantage sur la pédagogie, et le blog qu'il tient depuis, loin de la chose musicale, rend compte d'un regard tout aussi affiné dans ce domaine. Il a la clairvoyance du professeur à même de sentir les *first steps and false alarms*, et d'encourager l'apprenant pour qu'au travers de sa méthode (chemin) il se réalise pleinement.

D'autres commentaires de l'époque, en Espagne, Italie et Lituanie notamment, décrivaient cet enregistrement en termes de sobriété, d'attitudes crépusculaires, contemplatives, avec des transitions vers des recoins plus sombres, un attachement aux sonorités instrumentales, analogiques, parmi des sons plus synthétiques et des captations de terrain. On en soulignait aussi le caractère organique, la nature mélancolique et la solitude – « la fragilité d'un jour de pluie dans lequel pointe un éclat lumineux ». Les structures, elles, évoluaient dans une linéarité non prévisible, non déterminée : « Il utilise des rythmes pour assourdir, masquant les instruments avec des effets pour ne les laisser émerger que lorsqu'ils sont nécessaires. Les chansons commencent à ressembler à une chose, stylistiquement parlant, pour finir par en être une autre, fuyant la stagnation et la complaisance ».

Je passais d'un enregistrement à l'autre rapidement car ces morceaux étaient captés au moment même où ils étaient inventés. Il étaient même inventés *du fait* de leur captation et agencement sur un logiciel de montage. Je ne me destinais donc pas à rejouer ces morceaux ; je n'avais aucun intérêt à refaire ce qui avait été fait, à reproduire ces captures d'états émotionnels (au risque de la simulation), de moments et de lieux. Musiquer consistait en quelque sorte à peindre les sons, c'est-à-dire à agencer sur support des formes, des couleurs, des motifs (auditifs), pour obtenir un résultat ainsi figé, capté, sauvegardé, à percevoir comme tel. Ces albums étaient des traces, écoutables, mais non à reproduire. De la même manière qu'un écrivain couche des mots sur le papier, qu'il n'est pas appelé ensuite à redire devant un public, ma démarche n'appelait pas de restitution performative, de *reenactment*. Voilà qui posait un sérieux problème quand on me conviait pour une prestation musicale, ce que fit Matt, pour une performance à Londres, dans le cadre d'un festival de netlabels. J'assumai la proposition, et j'ai performé, accompagné de Jean DL, un je ne sais quoi de confus, entre fragments d'arpèges de guitare, de structures rythmiques déconstruites, de chant sous-mixé, de substrats sonores mélodiques et bruitistes. Pour qui s'attend à entendre les compositions figées sur support, ce type de performance ne mène qu'à une chose : la déceptivité. Certes, on y trouve l'esprit et la matière « Sepia Hours », mais loin des arrangements construits que donnaient à entendre les albums. Sur la dizaine de performances données cette année-là (en galerie, école d'art, disquaire indépendant, centre d'art, ferme du Biéreau, place publique), la plupart viraient vers des improvisations bruitistes, sans lien direct avec les enregistrements.

Notons par ailleurs, parallèlement à ces sorties, ma participation à des compilations sur les plate-formes Sutures, Laverna et Aerotone. Notons aussi ce fait étonnant : le magazine britannique *The Wire (Adventures in Modern Music)* publiait cette année-là une liste des dix netlabels à suivre. Je constatai que je figurais sur trois d'entre eux (SIS, BIM, PM). Rétrospectivement, je n'attribue pas cela à la qualité remarquable de ces plate-formes, mais au fait qu'elles étaient encore peu nombreuses : Internet allait seulement être inondé de ces structures de diffusion, qui allaient parfois publier des disques numériques « au kilomètre ». Je souligne ce fait pour me poser, comme tant de musiciens de ma génération, en témoin d'une industrie et d'une logique de diffusion en train de se développer. Il y avait là un « air du temps » que je respirais à pleins poumons ; et j'y apportais ma contribution, aussi modeste fût-elle.

2006, c'était aussi mon premier lien avec la ville de Charleroi, et plus particulièrement avec la plate-forme 3DStructure, lieu alternatif d'expositions et de performances. Avec mes comparses rhodiens de Social Fashion Records, Jean DL et Impostor, nous y avons organisé une soirée autour de Gert Jan Prins, Kirdec, YERMO (Yannick Franck) et Tomas Korber, qui avaient publié un enregistrement sur notre maigre et discrète plate-forme, fraîchement établie. J'étais à ce moment toujours plus sensible au répertoire expérimental, probablement du fait de mes échanges avec Jean De Lacoste et de mes recherches universitaires en matière de musique et d'art contemporains. Je dois ici dire l'impact qu'ont eu sur moi John Cage et Fluxus, dont je découvrais alors le travail « historique » (la période 1950-1970) qui ouvrait à une nouvelle ontologie de la musique, à forte charge conceptuelle. Cette approche allait m'inspirer profondément, me permettant de faire bouger les lignes et de considérer toute chose, sans la moindre exception (objet, geste, lieu), comme possiblement musicale.

Cette année-là, j'eus également plusieurs échanges avec Maxime Lê Hung, de la structure Matamore, qui entre-temps s'était constitué en micro-label. Je me souviens des retours qu'il me fit de mes derniers enregistrements – quelques mots lors de la soirée à la Ferme du Biéreau, lors d'un concert Sepia Hours sur une place de Bruxelles, ainsi qu'à l'occasion d'une performance de Tim Hecker dans un petit café d'Ixelles. Maxime me proposait de sortir un disque sur Matamore. Quand le projet s'est précisé, j'entrepris l'enregistrement de nouveaux morceaux, tirillés entre envolées indietronica, chansons abstraites et minimalisme expérimental, aux accents noise. À nouveau, les captations de terrain disent les endroits et pays traversés cette année-là : l'importance de dépeindre ou plutôt d'évoquer des lieux, attester d'une présence transitoire en eux, à la façon d'un journal de route. Le disque parut en 2007 (*When we'll cross these days, these seasons and their closes*). Les termes utilisés dans la presse étaient encore ceux d'indietronica, de songwriting post-moderne, de post-rock et d'ambient field recording. « Un malaxeur de son, du genre à vous retourner une syllabe dans tous les sens avant d'en ressortir une flopée d'échos non identifiés et néanmoins fascinants. L'exercice n'est jamais gratuit, la cohérence toujours assurée ». « Petits fragments de contes merveilleux délicatement tristes et totalement romantiques ». Dans *Le Soir*, Maxime note que par rapport aux autres disques du label, celui du Sepia Hours est « une noix plus dure à croquer », « sorte de tectonique des plaques musicale qui mêle influences

électroniques et sonorités industrielles ». C'était l'impression généralement partagée, et commentée dans la presse. « Un album plus complexe et moins aisément accessible que les précédents sortis sur le label ». « La définition d'indietronica, souvent utilisée en référence à sa musique, ne traduit que partiellement l'idée des nombreuses suggestions présentes dans des pièces majoritairement lentes, aux atmosphères mélancoliques et crépusculaires ». « Ce qui distingue Sepia Hours des nombreux manipulateurs de sons ambiants est la capacité de ne pas se perdre dans des sonorités abstraites, démontrant la sensibilité d'une écriture capable de tracer des esquisses de songwriting simples, intimes et ralentis, dans lequel la forme chantée est délimitée avec une certaine netteté et à travers très peu d'éléments ». « Des plages atmosphériques baignées dans un calme parfois sombre. Au milieu de l'électronique, on perçoit de la guitare et des voix souvent mixées et triturées à souhait. L'ensemble donne une sensation de musique organique passée au filtre de l'électronique. Un disque pointu qui devrait ravir les amoureux du genre ». Ou encore : « Une écriture polyvalente, des éléments narratifs fluides et une fusion parfaite entre instruments réels et manipulations synthétiques. Les contours des chansons apparaissent et disparaissent à l'intérieur d'instrumentations aux textures éthérées et parfois physiquement vibrantes ». Un rédacteur de la Médiathèque (peut-être Philippe Delvosalle, anciennement habitant de la Ferme du Biéreau, qui a nourri de ses passions la Cinémathèque, la Médiathèque, le fanzine Bardaf ! et le Ptit Faystival, et bientôt fondateur du label Okraïna) écrivait : « Nous ne sommes plus dans la lumière des autres disques de Matamore, mais sous la surface des choses, ou presque, sous la peau, là où nos émotions pulsent dans un infatigable va-et-vient entre le cœur et la tête. Dans ce réseau d'artères et enchevêtrement de voies qui forment aussi les cartes géographiques semi-fantaisistes illustrant la pochette, la musique organique et lancinante de Sepia Hours bat et crépite, s'écoule et se meut, poussant vers des recoins insoupçonnés cette aventure sonore pas complètement solitaire. La tonalité de l'album couleur sépia où le soleil rejoint la terre est un peu celle d'une ombre qui recouvre tout, les choses, les gens, les histoires, les instruments, la voix même de Sébastien Biset, alors que tout cela était encore baigné de lumière l'instant d'avant. Une aura pas vraiment visible mais sonore illumine tout le disque. C'est donc un album très vaste qui étend ses palettes sonores à la ronde en rasant la terre. Un minimalisme délectable traverse plusieurs styles, quelques influences : j'entends Smog, du hip-hop, Alastair Galbraith, des beats mesurés, isolés à la New Order, le cœur de villes traversées, les grilles de nos cours d'école, des drones artériels et quelques machines qui vivent encore. 'De la distance', le 'corps comme témoin', les 'mots discrets', les 'souvenirs passant', des 'rythmes avec leurs conséquences', tout cela s'enchaîne dans un harmonieux agencement mélodique. Car en plus l'approche mélodique n'est pas en reste ». Et puis, il y a ce fragment de chronique publié dans le magazine musical RiRaf, qui *a posteriori* me semble particulièrement juste, voire perspicace : « Et si la musique n'était pour Sébastien Biset qu'un prétexte ? Une façon pour lui d'exprimer une idée plus profonde qui serait celle que l'on porte sur le temps qui passe ? Plus exactement l'interrogation que suscite le temps passé qui ne reviendra pas ? Le titre de ce disque et celui de plusieurs de ses morceaux autorisent la formulation de cette hypothèse. Son nom d'artiste, Sepia Hours, la conforte. Le support sépia est traditionnellement associé

à ces vieilles photos que l'on garde comme des reliques témoins d'époques révolues. La musique que façonne Biset depuis quelques années se prête bien à une tentative de décrire un "temps étiré", malléable, sur lequel on passe et on revient alors qu'il n'est plus là. Après quelques Ep et un album téléchargeables, Sepia Hours s'incarne sur un support objet, paradoxalement moins altérable aux attaques du temps ».

La publication de ce disque « physique » a été suivie par une petite série de concerts. N'importe qui s'en réjouirait, et les espérerait... mais c'était pour moi une sorte d'obligation sans saveur (un « avantage » était toutefois d'avoir momentanément accédé à la reconnaissance « Art et Vie », qui permettait à certains artistes de la Fédération Wallonie-Bruxelles de disposer, sous certaines conditions, d'un soutien financier à l'occasion de certaines performances – mais ce n'était en rien un objectif). Je demandais généralement à Jean DL de m'accompagner. Dans une salle de concert, en festival ou sur une péniche, nous goûtions plus au malaise qu'au plaisir, comme lors de ce concert au Club de l'Ancienne Belgique, qui décevait pour son côté hésitant et son manque de spontanéité. À mes yeux rien ne fonctionnait : les larsens ne partaient pas quand il le fallait, les boucles ne tournaient pas comme je le souhaitais, les balances n'étaient pas justes. J'avais cette atroce sensation de patauger sur scène, devant un public qui assistait, médusé ou fasciné, à la performance. Nous avons décidé, pour les interventions qui ont suivi, de laisser libre cours à la spontanéité : se défaire des attentes et des formes cadrées, déterminées, pour des performances plus libres, plus en phase avec l'instant. Plus rien, à ce moment, ne pouvait sembler « faux » : c'était nécessairement vrai, authentique, car ce qui était donné à entendre n'était plus la resucée de morceaux existants, mais la réalité brute, vécue sur le moment. En somme, nous privilégions une démarche d'improvisation. C'est sans doute à ce moment que j'ai perdu le peu de public encore attentif au projet. J'ai en mémoire un concert donné à Paris, lors duquel Jean DL, Impostor et moi nous tenions derrière quelques instruments et écrans d'ordinateur, dans un statisme froid (tout l'inverse d'une présence scénique), pour une musique d'expérimentation tout aussi abrupte. Sauf que le public présent n'était pas celui des scènes de l'improvisation libre. Il en était de même des concerts donnés au Verdur Rock et au Belvédère de Namur, à la Bellone et même au Centre culturel du Rœulx, entre autres lieux. Peu m'importait : cela ne m'apparaissait pas encore clairement, mais ce malaise trahissait l'envie progressive de descendre de scène, l'éviter, l'abandonner : elle sous-entendait un rapport à la musique qui n'était pas le mien (en tant que musicien, puisqu'en tant qu'auditeur/spectateur je continuais à assister à cette forme de la performance, en concerts et festivals).

2007 marquait aussi le passage de Social Fashion Records à Fausse(s) Couche(s) (Pratiques de l'usure et manières d'être là). Lors d'une discussion dans notre local « refuge » (grenier d'une annexe de la cure du Rœulx, au pied de l'église, que j'avais contribué, plusieurs années auparavant, à aménager en repère éclairé, et que je continuais à occuper, à l'envie, dans une toute autre perspective : point de rendez-vous, bar à bières, espace de méditation épicienne), nous avons formulé la nécessité de constituer une plate-forme qui nous soit propre et qui nous permette de publier des disques (micro- et netlabel) autant que des articles et réflexions

diverses. La posture était celle de la réfutation et de l'alternative aux canaux de diffusion et de médiation de la musique en Fédération Wallonie-Bruxelles, qui nous ennuyaient et nous lassaient profondément. Avec une naïveté certaine nous projetions une structure affranchie de ces logiques pour exister au travers de nos expérimentations et envolées noise, voulant pousser à son terme l'expression musicale, dans une saturation jusqu'au-boutiste, et une forme de disparition (dépense, usure). « À mon avis c'est la fin » allait être l'aphorisme de cette identité *adultescente*.

Sur cette plate-forme je publiai *Incidents*, un recueil plutôt anecdotique de quelques morceaux entre instrumentation slowcore, indietronica et expérimentation bruitiste, qui poursuivaient la voie entamée plus tôt. En juillet, éccœuré par les câbles et machines que je devais manipuler lors des quelques concerts de cette période, je cherchais une manière plus simple et spontanée de me mouvoir. J'ai embarqué dans ma voiture une guitare, un mélodica, un enregistreur minidisc, et j'ai enregistré, directement dans mon véhicule, des fragments de guitare-voix improvisés. Dans les environs proches du Rœulx (la Renardise et sa chapelle Sainte-Anne, qui sera dès ce moment un point de repère, auquel toujours revenir), et parfois au-delà, je captais des instants bruts, et libérés. Le cri a été un élément important de cette catharsis. C'était un soulagement. Ces instants et lieux captés ont constitué *A journey with my ego... Now now now I'm rising*, un disque cd-r réalisé en quelques copies, avec mise en ligne sur notre netlabel plutôt confidentiel. Cette sortie était, il faut l'admettre, à la limite de l'écoutable. Peu importe : l'essentiel était dans la démarche, et ce disque n'était qu'une trace – il n'attendait aucune écoute. Au même moment, un concert en solo au Mobile Institute, à Bruxelles, a été thérapeutique. Sans compromis, il s'est donné telle une décharge, sans jamais attendre la satisfaction de l'autre, ou une quelconque forme de validation. La veille, j'avais travaillé sur un morceau aux accents pop, à placer au milieu d'un set improvisé. Au moment de le jouer, j'ai préféré faire demi-tour, passant de boucles d'arpèges à de grosses distorsions. Le final a été très violent, entre cri et larsen. C'en était fini de performer du pré-conçu. Quant à satisfaire d'éventuel.le.s auditeurs.trices, c'était bien le dernier de mes soucis.

Dans une même logique, à côté des concerts de cette période, Jean DL, Impostor et moi nous sommes amusés à quelques performances improvisées sur des parkings, en bord de route ou d'un chemin de campagne, sur le territoire du Rœulx toujours. Ces points d'arrêt et de rencontre étaient surtout l'occasion de trinqueries (faire sonner les verres, et couler la bière). Des expériences satisfaisantes, où la musique épousait son contexte, tout en restant fidèle à l'humeur et à l'esprit de l'instant. Cette dimension nomade et située allait être symptomatique de mes activités, dans le domaine musical (la recherche d'un *set up* et instrumentarium varié mais portable), zythophile (bar nomade), ou même de la recherche académique (le travail que j'allais mener, dans le cadre de ma thèse en histoire de l'art, autour des notions de « situation » et même de « pique-nique »).

Tandis qu'elles mûrissent, les choses changent vite. Dans un article et interview publié par la Blogothèque (et New kicks on the blog), cet aspect changeant et évolutif apparaissait symptomatique : « Publier un article sur Sepia Hours qui soit à jour relève de l'utopie. Car le projet de Sébastien Biset est en constante mutation : au mieux on s'en approche mais jamais on ne le saisit

complètement ». Dans cet interview, je revenais notamment sur le choix difficile de la publication sur Matamore : « Je conçois l'enregistrement comme une photo de l'instant présent, rien de plus. C'est un geste impulsif : je saisis des instruments, et je capte ce qui survient sur le moment. J'ai renié chaque Ep après sa sortie et je n'ai jamais rejoué ce que j'avais enregistré. Je suis plutôt fasciné par le côté éphémère d'une musique qui correspond à un état d'esprit à un moment bien précis. Alors, forcément, l'idée de sortir dans le commerce un disque de Sepia Hours, même pour dix euros, j'ai mis du temps à le digérer. Tu te rends compte que la Fnac l'a mis en écoute sous le nom de Sephia Hours et le vend pour 19 euros ? ». La discussion s'est poursuivie sur le basculement opéré avec *A journey with my ego... Now now now I'm rising*, la dimension cathartique de la performance et le statut de trace des enregistrements. « Demandez à 1000 musiciens pourquoi ils enregistrent des disques. 999 d'entre eux répondront que c'est une démarche tournée vers l'extérieur : communiquer avec le public, donner du plaisir aux auditeurs, passer à la radio, jouer en concert avec d'autres groupes intéressants ou même épater les nanas. À l'opposé, on trouve Sepia Hours qui n'inscrit sa musique dans aucune de ces approches. Pour Sébastien, jouer de la musique, c'est avant tout se libérer d'un poids, se soulager, mettre des notes sur ce qu'il peine à exprimer. Sa musique revendique ce côté purement égoïste, voire obsessionnel, qui lui permet de s'affranchir d'une quelconque tendance. Ce qui donne au final une discographie tortueuse qui s'écoute comme on lit un journal intime volé : l'enchaînement des événements met mal à l'aise mais fascine par sa sincérité brute ».

L'année 2008 a encore été celle des affranchissements. Je garde de cette période deux discrets mini-splits, l'un avec Jean DL, *Indoor & Outdoor*, l'autre avec Impostor, *Moments & Places 01-03.08*. Une fois encore l'élément introspectif primait (en résonance à l'univers vidéo et sonore de Jean DL, en toute introspection), autant que le caractère bruitiste, affranchi des cadres et conventions, qui permettait de pousser le curseur de l'expression au plus loin, dans une déflagration sans retenue. Ce moment musical coïncidait avec quelques difficultés passionnelles que je rencontrais sur le plan relationnel, et qui ont contribué à ce mouvement implosion-explosion. Des tourments jaillissent des forces et des énergies qu'il ne faut pas nécessairement chercher à contrôler, dans un premier temps du moins. Les laisser déferler est une étape constructive, et aide à la compréhension des émotions, aussi violentes soient-elles.

Il y eut cette même année la participation à un Placard (festival continu de performances à écouter au casque, initié en 1999 par Erik Minkkinen, dans sa minuscule chambre de bonne du 20^e arrondissement de Paris), formule de concert intime et discrète (mais dans le même temps « connectée », ainsi que le permettait peu à peu le réseau Internet) que j'avais découverte en 2003 au Recyclart, à Bruxelles, à l'invitation de Karkoszka. Ces événements assez confidentiels mais riches d'enseignement réunissaient quelques amateurs autour d'une magnifique brochette de musiciens qui ont nourri ma représentation de ce que pouvait être la musique d'expérimentation (R.O.T., Huur is duur, Benjamin Franklin, David Tudors, JF Blanquet, parmi beaucoup d'autres). J'ai participé la même année à la revue *Verrue*, dirigée par Sébastien Rien (Lacomblez, de son vrai nom), que j'avais rencontré à Charleroi et avec lequel j'allais commencer à collaborer régulièrement.

J'ai également publié cette année-là un petit texte aux micro-éditions de l'Heure, *Un geste d'insubordination*, dans lequel j'affirmais la puissance du geste noise. C'était un premier essai, très intuitif, de rédaction sur la question bruitiste (JF Blanquet et Lucille Calmel m'ont dit l'importance du propos). Enfin, plus personnellement, il y eut en 2008 *Seven Drifts (Walks and field recordings, Le Rœulx)*. Ce recueil donnait à entendre sept promenades sonores, composées à partir d'enregistrements de terrain captés sur le territoire du Rœulx : maison, jardin, église, estaminets, bois, étangs, parc du château... Si la chose peut *a priori* sembler anecdotique, c'est une pièce de grande importance, dans la discographie, sur le plan personnel de la mémoire et du son. D'autant que cet enregistrement, qui s'affirme comme une trace de promenades et de moments vécus *in situ*, accompagne un album de photographies donnant à voir ces moments et ces lieux. L'ensemble consiste donc en une démarche triple et un objet tripartite : performance (instants et lieux vécus), traces visuelles et recueil de sons. Ou l'affirmation de l'enregistrement comme support de mémoire, et récit d'expérience. Je note que cet enregistrement rend compte d'un intérêt grandissant et d'une fascination progressive pour le territoire et l'histoire de la ville du Rœulx. L'adage local « toujours on y revient » s'est avéré particulièrement vrai pour moi. J'y ai habité de nombreuses années, avant mon départ à l'université (Louvain-la-Neuve) et une vie désormais en bordure de Bruxelles. C'était une manière, à moitié parti, de me raccrocher à ces lieux, de retrouver les repères, le réconfort d'un chez soi, sonder l'enracinement, investiguer un environnement de croissance, une mémoire collective et, ce faisant, une mémoire personnelle. On perçoit dans cette bande-son la présence de mon premier neveu, Gauthier, inscrivant cette approche de la captation dans le fil des jours, des liens, et notamment du tissu familial. Témoignages de lieux qui changent voire disparaissent, et des années de jeunesse qui se perdent dans la mémoire vécue, ces captations sont bien les traces du passage du temps. À ce titre, c'est la dernière fois que la mention Sepia Hours apparaissait, à côté de mon nom, qui seul subsistera, pour la suite (Sébastien STh Biset). Le pseudonyme n'avait plus de sens : la stratégie marketing du nom de groupe comme identité à vendre n'était plus nécessaire, une fois la démarche affranchie de toute logique de médiatisation. Les morceaux captés constituaient désormais consciemment et sciemment les reliques d'une mémoire personnelle : la mienne.

À la charnière 2008-2009 se produisit un petit miracle d'authenticité, avec la sortie à nouveau autoproduite d'un package contenant deux disques, un film et un texte. Ce *Spring boxset 2009* était à nouveau une fabrication à la main d'objets limités à quelques exemplaires. On y trouvait d'abord l'album principal, *The time I spent running, rising and shouting in the wind*. Ce disque était une suite de morceaux slow pop (aux accents parfois émo), folk, indietronica, électronica, ambient, noise, ponctués d'enregistrements de terrain. Le tout est complexe mais m'apparaît rétrospectivement particulièrement énergique, entraînant, précis, soigné, tout en conservant une dynamique brute. C'est franc, sans détour, ça démarre au quart de tour (pas autant que le *ABCDEFGHIJKickball* de Kickball, de 2007). On y décèle toutes les références et influences musicales déjà évoquées, dans un étrange salmigondis. *A posteriori*, cet album m'apparaît comme l'une des

productions les plus construites de la discographie, quoi qu'il fut assez spontané. Il est accompagné d'un recueil plus expérimental, *Between the last time I thought about all that I'm living for and now*, qui contient des pistes plus radicales et bruitistes (l'absence de mélodies, couleurs, rythmes et arrangements) que j'ai voulu dissocier de l'album principal. Au regard de ces deux objets sonores, je proposais un texte, imprimé et agencé à la main : *Parler musique au générique, une tentative fugitive* – réflexion sur le concept même de musique et le contexte de son industrie, tels que personnellement ressentis et pensés. Un livret plus conséquent avait initialement été constitué : *Situations et autres*, avec en cover cette image référentielle de table de pique-nique, reprenait l'ensemble des textes de cette période (sur les esthétiques de la situation – texte publié dans le livre III de la revue (*SIC*) –, le geste noise, un lexique MNÓAD et une conversation avec Manuel Fadat, rencontré lors d'une conférence que je donnai à l'Inha à Paris, que je retrouvai plus tard à Montpellier, et que j'accueillis lors d'une représentation de Phase III et lors d'un séminaire à l'UCL). Un micro-dvd accompagnait l'ensemble et donnait à voir *Memories 08-09*, un petit film expérimental tissant un ensemble de souvenirs visuels de cette période, moments captés à l'aide d'un caméscope VHS principalement sur le territoire familial du Rœulx. La démarche vidéo est ici équivalente à celle menée sur le plan sonore par la pratique de l'enregistrement de terrain et du montage des fragments captés : elles relèvent d'une poésie du quotidien.

Ces objets manufacturés (assemblage de carton et de ruban adhésif peints en doré, confection à partir de papier de verre abrasif...) étaient rangés dans une boîte en carton plate, accompagnés d'une carte de visite figurant un muselet de Salmanazar (photographie prise je pense lors d'un micro-festival que nous avons organisé en 2008 à l'Écurie / RTT, friche et squat bruxellois), tout un symbole trahissant l'humeur du moment : la joie jeune et insouciance quoique tourmentée de la mi-vingtaine, privilégiée et délestée du poids des contraintes (j'étais alors aspirant chercheur FNRS, rémunéré pour ma recherche doctorale), vécue de promenades en activités et événements culturels, ponctuées de trinqueries de Saint-Feuillien. Si cette insouciance n'allait pas tarder à s'estomper, pour entrer peu à peu dans un autre âge, je poussais toujours plus loin le goût du packaging fait main et des boîtes conçues comme recueils de traces (avec cette dissociation, sur supports distincts, de matériaux sonores – et visuels – différenciés). La satisfaction personnelle de cette production était inversement proportionnelle à l'intérêt qu'elle suscita. Elle ne reçut cette fois aucun écho dans la presse ni sur les blogs spécialisés, pour la bonne raison qu'aucune stratégie de communication ou de promotion n'était mise en place : l'idée n'était plus de convaincre (ni Didier ni les autres) mais d'asseoir une posture, assumer une démarche, sans attendre validation par le regard des pairs. J'admets qu'il y a un danger à assimiler d'une façon limitante l'autoproduction à l'autosatisfaction, ne confrontant plus la qualité d'une production à l'appréciation d'autrui (ce qui m'a tant aidé, quelques années plus tôt). Et puis, le « monde » (l'industrie) de la musique en ligne avait changé : il était inondé voire saturé par les labels, et l'apparition de nouvelles plate-formes de diffusion musicale à l'usage de tous (amateurs et professionnels), comme Bandcamp et, bientôt, Spotify, changeait la donne. Il était à la fois proche et loin le temps des premiers netlabels. Sur le plan plus concret de la production

elle-même, il faut aussi admettre que ces morceaux pouvaient dans leur ensemble sembler « hors-catégorie » (non homogènes sur le plan stylistique, non situés dans un courant spécifique, fragments de matériaux divers) – trop, du moins, que pour satisfaire les écoutes non averties. Mais une fois encore, ce n'était pas l'objectif.

Un point important mérite d'être ici relevé. Si certains morceaux sont toujours maladroitement chantés en anglais, je me détachais toujours plus du sens des mots, pour priver le chant de toute signification (intuition présente dès le début, devenue habitude). Le sens ne me semble pas nécessaire à la démarche, qui ne se constitue pas en un langage : il n'y a rien à dire, il n'y a qu'une manière de (faire) sentir. Il n'y a pas de message, il ne s'agit pas de communication. Vider le sens des mots m'apparaissait logique. N'y a-t-il pas au fond du langage (à commencer par celui de la musique) un plaisir pris à donner forme aux sons sans volonté de leur donner du sens, avant de les instrumentaliser à des fins de communication ? La *lingua* est d'abord un organe avant d'être un discours et un langage, la rattachant *in fine* au registre de la communication. La beauté formelle et conceptuelle de la *lingua ignota* (la langue inconnue d'Hildegarde von Bingen) ne réside-t-elle pas dans la possibilité d'être inintelligible ? Qu'y a-t-il de plus mystérieux qu'une langue des oiseaux fascinante d'hermétisme ? J'ai la plupart du temps écouté des groupes anglophones sans directement me soucier de leurs paroles, pour me laisser porter par l'abstraction propre à la musique. Quand je chante, le « yahourt » me satisfait davantage que l'écriture de paroles qui ôtent toute spontanéité au chant, à la performance. Certains effets filtrant ou dégradant la voix (distorsions ou autres) aident aussi à se distancier de l'intelligible. Je préfère l'expression d'un ressenti qui se passe de mots qu'une tentative de nommer l'indicible en réduisant l'émotion et la sensation à un langage normatif. Certains diront que cela revient à proposer un contenant sans contenu. Une forme sans fond. Mais le fond n'est pour moi pas le langage mais le geste et ce qu'il véhicule. Je veux ici dissocier l'art sonore de l'art poétique (au sens du texte). Ceci explique sans doute ma fascination pour la poésie sonore, mais aussi depuis longtemps pour la musique chantée de Sigur Rós qui a inventé le *vönlenska* ou *hopelandic* pour sa musicalité et son esthétique sonore, en utilisant des sons et des syllabes qui semblent avoir une signification, mais qui ne suivent pas de structure linguistique conventionnelle : c'est une forme de langage spécifique au groupe, inventé pour accompagner sa musique atmosphérique et émotionnelle.

2009 était aussi l'année de la constitution de MNÓAD, sur les bases de Social Fashion Records et des Pratiques de l'usure. Pascal Verhulst et Nicolas Chevalier, fondateurs de 3DStructure, constituaient une nouvelle asbl pour l'occupation des anciens locaux du théâtre Vaudeville, en la rue de Marcinelle à Charleroi. Le bâtiment avait été restauré, et avait pour nouvelle affectation un projet de concentration de structures culturelles en centre ville, de façon à animer le lieu de concerts, performances, expositions et projections : le Vecteur. Nous y avons un bureau, que nous n'avons jamais vraiment occupé, et disposons des espaces de spectacle et de bar, pour nos propres événements. MNÓAD s'est ainsi constitué en une plate-forme événementielle mêlant à sa programmation (concerts et performances, expositions, projections, bars, etc.) une activité de production

(micro-label). Nous précisions : « Basé à le Rœulx, MNÓAD participe du Vecteur, espace d'art et de culture implanté au cœur de la ville de Charleroi. MNÓAD, à tout moment partiel, n'est pas plus l'anagramme de NOMAD + ' qu'une abréviation dont le spectre des significations est suffisamment large que pour valoir à tout moment dans l'évolution d'une initiative ou perspective à finalité culturelle large ». Dès ce moment, je profitai de cette structure pour héberger mes quelques productions, à commencer par le coffret du printemps 2009.

Sébastien Karkoszka venait d'emménager pour une durée temporaire dans la maison qu'occupait son frère, à Strépy-Bracquegnies. Jouer ensemble faisait naturellement sens, en écho à nos quelques peu fructueux essais de collaborations, sur la décennie écoulée (il y eut Mawkish, ainsi qu'une tentative de composition en duo avortée, de la période Sepia Hours). Avec l'envie de constituer un projet musical en duo, nous y avons joué à quelques reprises, sans vraiment parvenir à formaliser quoi que ce soit. Lui à la batterie, moi à la guitare, à la voix et autres bidouillages, on ne savait où aller. Je souhaitais retrouver l'énergie et l'éclat d'une musique tonale et mélodique, plus axée sur des chansons, après mes dernières expérimentations. Nous buvions la bière artisanale brassée par un ami, et la regrettée cuvée de Pâques de Saint-Feuillien, la Pâskeøl (bière de printemps destinée à l'exportation). Je proposai de nommer notre duo foutraque de ce joli nom. Finalement, nous avons accueilli pour une improvisation Jean DL, ce qui orienta cette nouvelle session vers une forme *free*. Nous avons poursuivi tous les trois dans cette direction, et avons finalement opté pour un nom qui dise le caractère local, tout en légitimant l'orientation noise que prenait le groupe : Soumonces! Nous fûmes rejoints par Impostor, du moins ponctuellement. « Soumonces! est l'improbable projet d'improvisation floklorico-mélancolico-popcore de Sébastien STh Biset, Sébastien Karkoszka, Jean DL et Impostor. Comme l'indique son nom, l'origine en est folklorique. Si en région hennuyère (Belgique) le "carnaval" à proprement parler est bien connu du public, il n'en demeure pas moins que les manifestations folkloriques ont débuté plusieurs mois auparavant. Ont déjà lieu en amont les répétitions de batterie, où les différentes sociétés de Gilles et Paysans ont l'occasion de renouer le contact avec leurs tambours. Prennent place successivement les "soumonces" en batterie et en musique. S'annonce peu à peu le renouveau des saisons, au sortir de la rudesse de l'hiver. Ou comment chasser, par le bruit, les démons et mauvais esprits ; accueillir dans la liesse le temps nouveau. Soumonces! livre dans cet esprit du noise-rock exotique et nomade, entre avortement emotranse lo-fi, postpop foutraque et gamelo-fanfaro-newage, envolées folk, instant music, field revealing, dérives incantatoires, bruissements, silences et dérapages. Munis d'un attirail singulier, ils investissent contextes et situations pour des performances musicales hyper-extatiques ».

Nous avons donné quelques concerts et performances, en quatuor ou en trio, sur la période 2009-2014, dans des lieux aussi divers que des salles de concerts, des champs, un hangar, un terri, des bars, des friches, un îlot sur un étang... Avec Soumonces! je radicalisais la démarche consistant à performer sans avoir la moindre idée de ce qui allait résulter de la rencontre. Au début, nos performances étaient extrêmement puissantes : les guitares déployaient des murs de sons lourds et stridents, des nappes de sons électroniques venaient supporter le tout, et une

batterie reconstituée aux peaux déformées venait rythmer l'ensemble, avec une voix surgissant par moments, entre chants et hurlements. Hugues Warin m'a dit sa fascination lors du premier concert de Soumonces!, en fin de soirée dans le bar du Vecteur. À chaque « prestation », j'étais autant excité que je n'appréhendais la situation de concert, qui restait pour moi inconfortable. Ce « spectacle » ne m'apparaissait pas nécessaire. Les interventions en contexte me semblaient tout aussi intéressantes à vivre sans public. Nous avons toutefois répété l'exercice de la performance publique, pour le meilleur et pour le pire. Nous sommes même « malgré nous » arrivés en demi-finale du Concours-Circuit, tremplin pour la scène musicale émergente en Fédération Wallonie-Bruxelles (ce qui était une blague au début nous a conduits à devoir assumer la démarche, en présentant ces performances d'improvisation dans des lieux où on ne les attendaient pas : Botanique, Ferme du Biéreau – son aile « institutionnelle » cette fois, non la part authentique et « sauvage » évoquée plus tôt – et bien d'autres). La musique, au départ bruitiste, évoluait par moment vers des formes franchement taciturnistes, où nous frôlions le silence. En termes d'enregistrement, il y eut d'abord le mémorable *Vuvuzela Sunday*, publié en 2010 sur MNÓAD (j'ai fait paraître, au même moment, dans la revue d'art *Flux News*, un *Éloge circonstanciel de la vuvuzela*, texte sur la question bruitiste abordée sous l'angle de l'actualité). On y voit la fine équipe que nous constituions en plein pique-nique dans les champs de la Renardise, au Rœulx. Tout un symbole. Soumonces! était un groupe d'anti-musique, autistique et amusant. Il y avait dans la démarche autant d'humour que de sérieux. Une liberté maximale. Une bal(l)ade vagabonde hors des sentiers battus. Plus tard, en 2014, je publiais un autre opus, recueil de moments captés de 2012 à 2014, laissant encore entendre Soumonces! au meilleur de sa forme : *ANKHUXAILZ*.

Revenons à l'année 2009, qui allait encore être celle de *Openfield*, un album publié sous forme de petit boîtier contenant un disque, un dvd et un texte. Si mon coffret précédent n'avais pas suscité d'engouement ni même de réel intérêt, il n'est toutefois pas sans lien avec l'invitation que me fit Sébastien Karkoszka de publier un nouvel opus sur son netlabel fraîchement constitué, Perkunowa. Je me suis pris au jeu de l'invitation en concoctant un recueil de morceaux, témoignages de mes passages en certains lieux. La tracklist montre ainsi qu'en 2009, je captais des sons à Marrakech, Le Rœulx, la Bretagne, l'Irlande, la côte belge, Vienne, Bratislava. Je mis en forme d'une façon assez rapide mais – ai-je toujours estimé – efficace des fragments d'enregistrements de terrain, que je mêlais à des passages guitare/voix, des éclats de bruits et de petits passages chantés sur des courtes structures de réminiscences indietronica. Je suis content d'avoir monté ces pièces, qui sont encore des morceaux de mémoire, disant en quelques sons mon année 2009. À leur écoute, ces titres catalysent chez moi une anamnèse – réminiscence de moments et de lieux. Par endroits, on entend des fragments puisés dans une autre sortie, de la même période : *La Cure*, que j'avais enregistré en ce lieu-repère du Rœulx, avec Jean DL et Impostor, et que publia le label finlandais Catch the falling leaves. Rien à dire de plus sur ce fait, sinon qu'il était en toute simplicité un geste plein de sens, et au fond abouti : l'expérience et la captation, entre amis, de l'humeur, du temps et du lieu – un lieu qui, pour moi, avait compté. L'empreinte du *genius loci*. *Empreintes (des lieux et des contextes)* est d'ailleurs le titre du texte qui figurait

dans le package *Openfield* – avant d'être publié dans la revue *Flux News*. J'y faisais une analogie entre, d'une part, l'art de la distillation et la maturation du whisky, dans certaines régions d'Écosse, mais aussi l'art du lambic et ses levures sauvages, et, d'autre part, les pratiques musicales lo-fi, expérimentales et de field recording qui tentent d'empreindre sur support la trace de moments et de lieux : la musique, cet *hic et nunc*.

À partir de 2008 le carnaval, qui se tient traditionnellement et tardivement au Rœulx le dernier week-end de juin, au lendemain du feu de la Sain-Jean, occupait aussi une certaine place dans les enregistrements. Dans les albums, on entend, ici et là, des sonorités, des fragments de tambours et de cuivres, des clameurs qui disent la joie de cette célébration. En 2008 et les années qui ont suivi, j'ai capté cet événement sur VHS (magnéscope) et sous formes d'enregistrements de terrain. C'est devenu, à l'orée de l'été, un rituel, partagé avec mes amis de Soumonces! Il nous menait du jardin familial aux écuries du château et au local de la cure. Un rendez-vous annuel qui sera honoré encore les années suivantes. On trouve quelques fragments de ces images d'archives dans les vidéos *Memories 08-09* et *This Way Out 09*, cette dernière accompagnant l'album *Openfield*, dans son boîtier de carton. Des traces de moments et de lieux (translation visuelle de celles empreintes sur le support sonore).

Outre l'expérience Soumonces!, 2010 était aussi un point de départ pour un projet d'un autre ordre, Phase III. Ce dispositif multimédia était initié par Sébastien Rien, rejoint par Antoine Boute, Emmanuel Pire et moi-même. Ma contribution à ce dispositif (qui allait évoluer vers une autre forme, Optimum Park) était à la fois théorique (contenus, charge conceptuelle et pertinence du propos au regard de l'art actuel) et musicale, bruitiste. Je ne rentrerai pas ici dans le détail de ce projet, qui sort de la dimension discographique qui constitue la trame de ces quelques lignes, même s'il a été constitutif d'une certaine approche de l'art participatif usant du bruit comme catalyseur de relation sociale (à la façon du désordre carnavalesque, rite qui par la célébration du chaos originel réorganise et réordonne le cours des choses, et régule le social).

Il y eut aussi cette année-là une publication que je coordonnai pour les éditions (SIC), plate-forme éditoriale et curatoriale que nous avons fondée en 2005, à Bruxelles, avec quatre amis historiens de l'art (Raphaël Pirenne, Anaël Lejeune, Olivier Mignon et Yoann Van Parys). Outre sa revue éponyme, (SIC) publiait des livres d'histoire et de théorie de l'art moderne et contemporain, et se consacrait à un programme d'expositions d'artistes belges et internationaux. J'avais proposé de coordonner un numéro autour de la question noise (*Le performantiel noise*), et avais rassemblé quelques auteurs spécialistes de la question (Yves Citton, Pierre Albert Castanet, Matthieu Saladin, Anne Genette, Guy-Marc Hinant, C-Drik Fermont). Cet objet était aussi le résultat d'un cycle de conférences que j'avais donné à l'Iselp sur le sujet. Le livre était accompagné d'un disque, en collaboration avec MNÓAD, donnant à entendre une sélection d'artistes que nous avons invités à l'occasion d'une performance ou d'un enregistrement : Tomas Korber, Gert-Jan Prins, Sudden Infant, Dickson Dee, Alan Courtis, Portable Noise, Kremator, Arnaud Rivière, Jean DL, Zbigniew Karkowski, Antoine Boute, Antoine Chessex, Soumonces! et moi-même. Cette édition rend compte d'une démarche tant

pratique que théorique, tant musicale que conceptuelle, qui me caractérise assurément : ce besoin d'articuler le geste et l'esprit. On me reprochera sans doute d'intellectualiser à ce point une pratique qui relève du sensible, mais ce serait oublier que le sensible (ce que perçoivent nos sens) est toujours interprété par un décodage complexe (le cerveau, les biais, les repères, la mémoire, l'expérience) plus ou moins aiguisé selon la faculté de chacun.e à sentir, sa curiosité, son esprit de découverte et son besoin de compréhension. Tout art, toute pratique consiste en un savoir et un faire. La main et la pensée, articulées voire confondues. Sensible et intelligible.

L'année 2011 est celle de la clandestine sortie du livret *Les Grottes du Rœulx ou le Voyage à Ampolline*, un petit essai à la croisée de l'histoire, du compte-rendu d'expérience et du récit fictif, sondant la dimension affectuelle du territoire habité. Mais j'en retiens surtout le cycle d'événements RES(Ô)NANCES que j'avais proposé au Rœulx, tout au long de l'année. En collaboration avec mes plate-formes (SIC) et MNÓAD (Jean DL), et le soutien de l'asbl de ma compagne, nous avons organisé une exposition de Michel Goyon à l'ancien Hôpital Saint-Jacques, des concerts de Félicia Atkinson, des Terrils, de Jupitter, de Mauro Pawlowski (dEUS) et de Soumonces! dans notre local du Bar à bières, une performance d'Antoine Boute et de Buffle aux étangs de pêche de la Renardise, ainsi qu'une exposition de Quentin Nicolaï et les performances de Jozef van Wissem et d'Aki Onda à la cure. Ces événements, auxquels n'assistèrent que peu de personnes, ont été pour Jean et moi des instants merveilleux. Investir ainsi des lieux qui m'étaient chers, pour de tels moments partagés de liberté, était ce que l'on pouvait espérer de mieux. Le seul fait de recevoir depuis New York le japonais Aki Onda, dont j'admirais le travail de field recording depuis des années (il m'a initié à une certaine manière de penser, de pratiquer et de mixer l'enregistrement de terrain, comme une analogie du fonctionnement de la mémoire même, proche du travail de Jonas Mekas), de le voir performer en toute intimité dans le local de la cure (ce repère de longue date), puis loger dans l'ancienne ferme de l'abbaye Saint-Feuillien avant de prendre le petit-déjeuner dans le jardin de mes parents, était d'une étrangeté et d'une beauté sidérantes. Je n'ai pas évalué la pertinence ni la qualité de ces rencontres sur base d'une quelconque fréquentation ou des retours eus, mais sur la sensation d'équilibre et de cohérence qu'ils représentaient pour moi. Je m'y sentais bien, sans la moindre pression, de la même manière que j'avais savouré les performances à la Ferme du Biéreau, dans la simplicité du lieu et de ces moments suspendus. Il y avait dans ces rencontres une atmosphère (un esprit, une âme ?) proche de celle que l'on tentait d'installer dans le « Bar à bières » que nous avons initié au Rœulx, avec deux amis (ex-amis d'école, ex-Mawkish, ex-scouts et désormais confrères Saint-Feuillien). Le film *Examen de Pâques* de Martine Doyen rend compte de l'ambiance de l'une de ces rencontres, en compagnie de Boute, de Buffle et de Soumonces!, aux étangs de la Renardise. Un grand moment capté puis projeté sur écran, à deux occasions. Un article dans la revue *L'art même* commentait la démarche, alors influencée par les recherches que je poursuivais dans le cadre de ma thèse (sur l'art relationnel, l'art comme praxis, les esthétiques de la situation) : « Ici, en proposant des expositions dans divers lieux marquants du village ou en organisant des concerts, ils donnent libre cours à leur vision de l'art, nourrie de leur

pratique de la musique libre, comme outil à produire des relations rares voire inédites entre les individus ». « Évidemment, on en vient à évoquer Robert Filliou : “l’art c’est ce que tu fais là où tu es”. “C’est la vision pragmatiste qui voit l’art comme une expérience” commente Sébastien Biset. Il va plus loin : “Que ce soit considéré comme de l’art, peu importe. On évacue l’objet pour retenir la situation d’ancrage. (...) Parler de l’esthétique de la situation, c’est pouvoir dire que telle situation peut être légitimée comme art. Ici au Rœulx, on a trouvé des lieux dans lesquels il était possible de créer des situations.” On imagine assez vite les critiques que l’on pourrait rétorquer, le fait notamment que l’art devienne un prétexte à autre chose. Mais puisque pour MNÓAD, l’art est un concept caduc, dès lors, il peut être utilisé tel un outil pour arriver à cette “autre chose” pour l’instant encore mal définie. “Le terme *art* est encombrant car on va vouloir utiliser des critères d’évaluation correspondant à certaines valeurs institutionnelles et historiques. Il faut pouvoir évaluer la situation sans pour autant avoir recours au champ lexical de l’art. Du moment que la situation soit fondée” ajoute-t-il encore. La situation peut être en l’occurrence une exposition, un concert, voire un bar à bières. À l’unisson, Sébastien Biset et Jean De Lacoste défendent une approche critique similaire envers les objets qu’ils présentent, ce qui justifie que ceux-ci appartiennent à des champs *a priori* différents ». Je conserve de ces événements deux enregistrements : *Long road to Ampolline*, une performance captée dans le local de la cure, avec Jean DL, et *The First Point of Aries has moved into Pisces*, toujours avec Jean, moment capté cette fois dans l’espace du Bar à bières. Tout ceci fit également l’objet d’un texte que je publiai à nouveau dans *Flux News : Des synergies à l’œuvre*.

À côté de ces événements, il y eut au cours de l’année différentes performances en solo, en duo ou avec Soumonces!, au Wiels, au Chaff, au Vecteur (The Pragmatists, ou la rencontre d’Antoine Boute, Jean DL, Jean-Philippe de Gheest, Lucas Abela aka Justice Yeldham et moi-même, dont je conserve un enregistrement), au Panorama, le long du canal de Charleroi, au Club de l’Ancienne Belgique, ainsi qu’une performance à Toulouse avec Sébastien Rien et une résidence dans une chapelle des Cévennes, avec Rien, Boute, Pire et Leslie Mannès, pour le projet Phase III.

Enfin, je réalisai cette même année un objet-disque, *Target*, en forme de cible, percé de trous lors d’un tir de carabine (le tir était un jeu que nous pratiquions, dans le jardin, lors du carnaval notamment). Je mets au défi quiconque d’écouter ce disque dans un lecteur. Il sera rejeté. Ce qui est là empreint n’est pas qu’un son, mais un instant, celui de la perforation ; un événement micro, inframine : le temps de la situation.

Et puis vint 2012 ; le début d’un bouleversement. En juin, je soutenais à l’Université catholique de Louvain ma thèse de doctorat, consacrée au *Paradigme relationnel (aspects fondamentaux des arts relationnels – 1952-2012)*. Me voilà en juin proclamé docteur en histoire, art et archéologie. Cette thèse m’avait familiarisé avec le concept de « systémique » qui indirectement impactait ma façon de comprendre et d’interpréter l’art, et, en conséquence, la musique. Je proposais sur cette notion de systémique une petite rencontre à la Ferme du Biéreau, autour de Jacques Lennep, Michel Goyon, Marc-Antoine Dupret et Sébastien Rien. Personne, ou presque, n’y assista.

Il y eut aussi un voyage dans les terres de la grandiose, sublime et silencieuse Islande, lors duquel je captai sons et images, qui constitueront la matière d'un album et d'une vidéo à venir. Sans que je ne le sache, ce voyage allait être le dernier partagé avec celle qui avait été ma compagne de vie depuis plus d'une décennie, Anne-Claire. Elle a partagé et, par sa présence essentielle, a contribué à tout ce que j'ai exposé dans les pages précédentes. Sans le réaliser, notre histoire touchait à sa fin.

On compte à ce moment quelques concerts Soumonces! (Médiathèque, Deep in the Woods, Ferme du Biéreau et Botanique, notamment), une expérience Optimum Park à Imal, un combat musical de *Carnaval et Carême* au Palais des expositions de Charleroi par notre Entreprise d'Optimisation du Réel, et une performance nocturne sous un pont au cœur de la forêt de Soignes, lors du crépusculaire Boslawaaï de Boute.

Du point de vue discographique, le seul enregistrement de cette année est *L'entre-deux-saisons*. Il n'est pas directement musical, et consiste « simplement » en une piste son d'une vingtaine de minutes donnant à entendre (par fragments tissés) un brassin (et toutes les étapes ultérieures de la fabrication de la bière : fermentation, embouteillage, jusqu'au décapsulage) que je réalisai dans le jardin de mes parents, en septembre. La bière était devenue une chose sérieuse ; c'est un sujet que j'investiguais, approfondissais et partageais à différentes occasions. Je brassais occasionnellement, et j'ai voulu saisir cette « situation » qui m'offrait un réel plaisir parfois proche de la contemplation. À l'approche de l'équinoxe, il y avait dans l'air une atmosphère de transition saisonnière. Brasser en cet épice, en jardin, c'était m'activer tout en prenant le temps : cuisine et expérience d'alchimiste (ne venait-on pas de m'attribuer le titre de Vénérable Alchimiste au sein de la Confrérie Saint-Feuillien du Rœulx, intégrée en 2010 ?) qui savoure ce moment où la magie opère, dans la conjugaison de l'eau, de l'air, de la terre et du feu, et dans le silence (ensemble des bruits indéterminés) de l'environnement immédiat : le son des écoulements, de la cuve, du vent dans les arbres du parc du château, celui des cloches... jusqu'à la libération du CO₂, en cours de fermentation, et l'instant de la dégustation. Cette piste de field recording suggère qu'il n'y a pas de différence entre un brassin et une performance musicale, si la chose est vécue sensiblement – comme une *esthétique*. Ce disque est contenu dans une boîte, accompagné d'une bouteille du brassin en question, et d'un livret intitulé *Ivresse*, qui poétiquement dit la nécessité des enivrements. Sur ces rapports bière et musique, notons cette année-là l'édition #19 du Bar à Bières, sur le thème *Beer Meditation : Tribute to Jack Rose*.

Il me faut aussi préciser que depuis 2011, j'étais chargé du projet Archipel, outil conçu par la Médiathèque de la Communauté française de Belgique (qui allait devenir PointCulture). Archipel consistait à la fois en une collection et un musée virtuel dédiés aux musiques expérimentales (site en ligne et collections physiques dans les centres Médiathèque) mais aussi en une structure événementielle. Son objet était l'encadrement, l'étude et la valorisation de ces musiques. Il proposait une organologie originale présentant le vaste champ multipolaire des musiques nouvelles et inclassables. Ce système s'organisait en îlots thématiques : Aléas, Bruits, Corps, Espace, Genre, Insolutherie, Micro/Macro, Recyclage, Silence,

Temps, Témoins, Utopie. Chaque îlot contenait un certain nombre d'œuvres, d'artistes ou de disques, qu'il était possible d'appréhender de manière intuitive ou par une approche raisonnée, structurée par un lexique ou par quelque parcours thématique. L'ensemble des enregistrements sélectionnés était accompagné d'un texte descriptif situant l'œuvre dans son contexte (artistique, philosophique, scientifique, technologique, social, politique, économique, etc.), d'un glossaire et d'un audioguide.

Cet emploi allait me confronter encore davantage au champ des musiques expérimentales, sur la période 2011 à 2016. Archipel allait donc me nourrir, dans un contexte qui avait déjà contribué à m'alimenter de références : celui de la Médiathèque. J'y étais désormais associé. Pendant cette période de cinq ans, mes activités allaient de l'écriture de textes à des animations pour enfants, des conférences, des émissions radios (de façon quasiment hebdomadaire sur la radio nationale Musiq3), et l'organisation de rencontres et concerts (Phil Minton, Gert-Jan Prins, Adam Bohman, JJ Duerinckx, Les élèves de Michel Dujardin, Selvhenter, The Ex, Lionel Marchetti, Xavier Charles, Thomas Ankersmit, Rhodri Davies, Yann Gourdon, Claire Bergerault, parmi d'autres). Certains de ces concerts, en collaboration avec MNÓAD et la Médiathèque de Charleroi, ont d'ailleurs été proposés dans le cadre de deux autres cycles RES(Ò)NANCE, à Bruxelles et Charleroi. Je garde de cette période quelques souvenirs précieux, comme les retrouvailles avec Aki Onda, la collaboration avec la Semaine du Son, l'organisation d'une édition du Placard festival, la course en voiture jusqu'à la brasserie Cantillon avec l'excellent mais taciturne (ce jour-là du moins) noiser Kevin Drumm (tout droit venu de Chicago, le temps d'une performance, il tenait à repartir avec dans ses valises de précieuses bouteilles de lambic), l'attente dans le bar d'une gare avec Anne-James Chaton, la soirée Ovnivins organisée en collaboration avec Jérôme Noetinger (articulation de performances de musiques d'expérimentation, de projections de cinéma expérimental et de dégustations de vins naturels), et la collaboration aux activités de la revue Tacet, menée par Matthieu Salladin, dédiée aux arts sonores et aux musiques expérimentales. Croiser la route de ces figures de références dans le champ des musiques contemporaines a nourri mon approche de la musique, en l'ouvrant toujours davantage.

2013 allait être l'année du tournant, sur le plan d'abord relationnel, *en amour*, et à bien d'autres niveaux ensuite. Se laisser surprendre par la rencontre et assaillir par le doute, s'ouvrir aux possibles, mesurer le coût d'un nouvel horizon, balancer la valeur et les conséquences du choix, entrevoir, redouter puis permettre la rupture, lui donner forme, aller de l'avant au délicat conseil de l'intuition, laisser derrière soi un pan de vie, en inventer une autre, plus en accord, peut-être, avec soi, sans certitude... Tout s'est trouvé brisé, mis en question. Un temps de crise, au sens premier : qui appelle au discernement – le moment critique et décisif du jugement et du choix. Mais surtout, le temps d'une tristesse insondable, d'une culpabilité dévorante et d'une passion brûlante. Le prix de l'ivresse. S'ensuivit une remise en question du chez soi, des perspectives, des besoins et des aspirations. Des trajets, séjours et voyages, de Bruxelles à Porto, Bordeaux, Samadet (d'où était originaire Lorette, avec qui je tissais ce nouveau fil des jours) et Venise. De nouveaux lieux. De nouveaux goûts. De nouvelles saveurs. Et cette tristesse,

toujours, d'avoir blessé et mis l'autre à l'épreuve des incidents ou accidents de la vie. Se sentir désolé mais en vie. Ressentir la plus grande affection, et la plus grande douleur. Une peine infinie, et un besoin d'aller de l'avant. Tout ceci s'est trouvé traduit dans un nouveau coffret de trois disques.

Le premier, *Azure & Ardor*, est la collection de nombreux fragments composés le plus souvent en mouvement, lors de trajets et séjours. Colorés, rythmés, mélodiques, synthétiques, ils laissent peu de place à la voix et aux instruments analogiques, au profit de sons digitaux et de lignes électroniques aux pulsations parfois nerveuses. Il dit le battement du dedans, et le besoin du mouvement. On y retrouve par moments l'esprit Sepia Hours, boosté aux endorphines et à la dopamine. Par manque de discernement peut-être, il y eut peu de tri, ce qui donne un album inutilement chargé, avec quelques courts passages d'intérêt.

Le second, *Timeless is now*, est un recueil d'enregistrements de performances solitaires, captées tout au long de l'année. Il est clairement distinct du premier disque, en donnant à entendre la part analogique et instrumentale de mes respirations musicales de 2013. Guitares, mélodica, xylophone, flûtes, batterie, percussions, kalimba, clochettes, voix... Le corps au centre. Certaines pistes ont été captées *in situ* dans une église du Sud, au coin du feu, dans le grenier du Rœulx, et en bien d'autres lieux. Vécus comme des rituels, au cours d'une année de déchirement, ces moments me semblaient suspendus ; ces pistes étaient pour moi des *ballades astropoétiques*.

Le troisième disque, *Recordações e Miragens*, propose deux longues pistes de fragments tissés de field recording. *Alguns Dias* est une sorte de journal audio des jours vécus à Porto au début de l'année. Un séjour décisif en une ville que j'ai arpentée de part en part, l'âme en peine, le cœur triste mais battant plus fort que jamais, captant des impressions fugitives au gré de mes dérives dans les ruelles, églises, places, bords de mer. *Recordações e Miragens* est d'ailleurs le nom d'un livre que j'ai aperçu dans la vitrine d'une ancienne librairie de la ville. Signifiant « souvenirs et mirages » il me semblait particulièrement approprié à la situation et à l'objet « trace » en train de se constituer. *Seasons* est une piste donnant à entendre le fil des saisons, depuis mon voyage en Islande l'année précédente. Un journal audio disant, contemplativement, le fil du temps.

Ces trois disques, patiemment élaborés et mixés (tout en assumant leur aspect spontané, et parfois lo-fi), ont été soigneusement rangés dans un écrin sobre, aux tonalités noires. C'était mon *luxpack 2013*. J'en réalisai quelques exemplaires. Dans la revue RifRaf, Éric Therer commentait : « Il nous faudra revenir prochainement à Mnóad, petite plate-forme établie à Le Rœulx qui organise à la fois des événements et édite des disques (mais aussi des publications et des bières de saison) tant les collaborations qu'elle initie sont plurielles et fécondes. Sébastien Biset, une de ses chevilles ouvrières et son contact de référence, est également une des figures emblématiques de son catalogue. Ce *Luxpack* n'est ni un coffret à savon, ni un package promotionnel, mais un boîtier noir dans lequel sont logés trois cd. Un travail d'emballage artisanal sobre dans la lignée du design des autres produits Mnóad. 'Azure & Ardor' reprend une série de vignettes assemblées au gré des voyages de Biset. Composées à l'aide d'un synthétiseur de phase dynamique ultra compact et d'autres instruments, elles apparaissent comme une sorte de carnet de

voyage sonore truffé d'ébauches et d'esquisses. 'Recordaçôes & Miragens' contient deux longues pièces de plus de vingt minutes chacune qui renferment des fragments d'enregistrements de terrain, à Porto mais aussi en Belgique, en Islande, à Bratislava et à Venise. Elle se veut une sorte de poème sur la mémoire des lieux et du mirage qu'ils induisent. De loin le plus musical des trois disques, 'Timeless is Now' contient de véritables stances mélodiques recourant à une multitude d'instruments. Il atteste que Sébastien Biset est d'abord et avant tout un musicien. Au final, ce Luxpack n'est pas uniquement un bel objet rare mais davantage un recueil d'une grande délicatesse. Son luxe est avant tout émotionnel ».

2013, c'était aussi quelques performances de Soumonces! (notamment au Rockerill, au Magasin 4, dans un bar de Brno en République Tchèque), le déploiement spectaculaire d'Optimum Park au BPS22 par toute l'équipe de l'Entreprise d'Optimisation du Réel, mais aussi la présence de (SIC) à la Biennale de Venise, dans le cadre du Off de la Fédération Wallonie-Bruxelles (nous avons proposé une programmation d'artistes en résidence, dans un appartement que j'occupai quelques jours avec Jean DL – on se souvient de cette anecdotique performance apéritive sur la terrasse, par-dessus les toits de la ville) et deux brassins publics que je réalisai aux Ateliers Claus, dans le cadre d'une soirée organisée par Boute (qui apporta des orties pour la bière brassée *in situ*), et aux Mariniers, où le brassin était également sonore (des micros piézoélectriques captaient en la donnant à entendre la transmutation en train de se faire – ou la mise en performance sonore du geste opéré à l'*entre-deux-saisons* l'année précédente).

L'année 2014 fut beaucoup moins prolifique, sur le plan musical. La rupture toujours en cours et les perspectives qui peu à peu se dégagent mobilisent une grande part de mon attention, et énergie. On retient essentiellement la sortie sur MNÓAD de la compilation *ANKHUXAILZ (2012-2014)* de Soumonces!, déjà évoquée, ainsi qu'une performance pluvieuse du groupe au Panorama du terril caroloringien. Il y eut aussi une intéressante expérience de workshop menée à l'ERG, école supérieure des arts de Bruxelles. J'y proposais trois jours d'atelier, pour un groupe d'une dizaine d'étudiant.e.s, autour de l'expérimentation sonore comme performance et comme *field revealing*, envisageant l'enregistrement comme support de mémoire (hypomnematon) ou récit d'expérience. Le caractère ouvert et librement bruitiste de la démarche et la dimension collective et conviviale qui caractérisait le groupe a occasionné une belle rencontre et quelques enregistrements, sous le nom de Griots. Hébergé par MNÓAD, ce recueil de traces laisse entendre une démarche proche de celle de Soumonces! Nous avons remis le couvert le temps d'une performance aux Ateliers Claus. Aussi, à l'occasion de la venue de Micah Blue Smaldone au Vecteur, à l'invitation de MNÓAD, je proposai un nouveau brassin public de ma bière Ôrhya, croisant encore les pratiques musicales et brassicoles.

Mon intérêt pour la zythologie allait grandissant. Je comprends à ce moment que l'on va dans une bièrothèque (bar ou magasin spécialisé) comme on va à la Médiathèque ou chez un disquaire indépendant : on s'y laisse charmer par les packagings, visuels, descriptions et recommandations, et l'on dispose des conseils du spécialiste. Cet intérêt m'a conduit à créer le Cloître – Institut de Zythosophie

en 2015. Sous ce nom prétentieux qui m'amusait beaucoup j'ai organisé durant deux années quelques rencontres zythophiliques et proposais des prestations (médiation, dégustation, initiation) pour des particuliers et entreprises. Mais ce fait n'est pas directement musical, quoique je ne fasse plus trop de distinction, à ce moment, entre l'organisation d'un petit concert et celle d'un bar à bières, prétexte à partager un moment et un lieu bercés d'une playlist de circonstance (la musique de Marcus Teague est à ce titre devenue une véritable *madeleine* réminiscente) et d'une carte de bières d'exception. De la même manière, faire de la bière ou performer de la musique c'est aussi expérimenter la durée d'un processus, menant à un objet qui puisse faire trace, dont la forme est à inventer. Depuis quelques années déjà, tout s'entremêlait : musique, arts, performance, commensalité et social drinking, arts relationnels... ainsi que je le formulais au travers de mes discussions, présentations et écrits, même si encore maladroitement (déjà en 2013 lors d'un séminaire à la Cambre puis, plus tard, en 2016, lors d'une rencontre à l'ERG). C'est certainement ce qui transparait dans l'ouvrage que j'ai coordonné et publié cette année-là, pour (SIC) : le livre VII de la revue, *Ivresses*. Après un numéro sur le performantiel noise, voici que je questionnais la notion d'ivresse dans son rapport avec les arts récents (j'approfondissais là les quelques lignes esquissées dans le livret *Ivresse* qui accompagnait *L'entre-deux-saisons*). Je m'entourai pour l'occasion de Stéphane De Groef, Antoine Boute (en pleine révolution biohardcore), Pierre Hemptinne, Tom Marioni, Véronique Nahoum-Grappe et Emmanuel Giraud, et brassai avec mes comparses de (SIC) une bière de circonstance, en notre QG (notre galerie avait été reconvertie en brasserie, durant l'été). L'ouvrage a été inauguré et performé à l'occasion d'un bar du Cloître au BPS22. Mais soit, car il n'y a pas vraiment de musique dans cette affaire-là.

Plus musicaux furent les deux seuls concerts de l'année (ils se raréfiaient) : l'un en solo au Lac, lieu culturel inspirant, indépendant et autogéré par un collectif d'une grande force, à Bruxelles, et l'autre en forêt de Soignes (sous ce même pont) avec Griots. On note également l'album *ILRVKDHB*, contenant quelques pistes d'enregistrements de terrain captés en Irlande (j'avais entrepris d'y rejoindre en solitaire mes confrères, dans leur expédition-pèlerinage), au Rœulx, à Courtrai, De Haan, Bruges (les silences, carillons, cloches d'églises et de beffrois disent ma relation symboliste à ces vieilles villes de Flandre) et Vienne (où je m'étais rendu pour écrire deux critiques d'exposition, dont l'une de Charlemagne Palestine, que je rencontrai pour l'occasion).

Il faut aussi préciser un changement majeur dans ma façon de vivre le fil des jours, en cette fin d'année 2015 : pour quitter l'atmosphère bruxelloise, Lorette et moi avons, pour une durée qui allait être temporaire, habité en la « Tannée », nom que nous avons donné à la grande maison désormais inoccupée de mes grands-parents paternels, au cœur du Rœulx, au pied de l'église, et donc en voisinage immédiat de la maison de mes parents : l'épicentre.

De cette période charnière entre 2015 et 2016 je retiens en outre deux choses. D'une part, le livre ou « recueil d'épistoles » *Sallades*, concocté au départ de nombreuses missives échangées via messagerie instantanée avec Sébastien Karkoszka, durant l'année 2015. Les « sallades » étaient au départ des ersatz de poèmes textuels, volontairement nuls, mièvres, espiègles, mignards, médiocres, stupides, surannés, petites fables du quotidien qui étaient spontanément rédigées

et envoyées par l'un et l'autre pour se dire une pensée, une humeur, une anecdote du moment. Nous avons beaucoup rit, à toute heure du jour et de la nuit, à inventer de telles sallades, que j'ai compilées dans ce livre sans adresse (il ne se destinait pas à être lu, il était un livre-conservatoire pour ces poèmes de l'instant). C'était le début d'une nouvelle pratique et technique d'invention au quotidien. Les sallades me permettaient sans doute d'exprimer sous une autre forme (que la musique produite jusque là) ma joie triste. D'autre part, il y eut l'enregistrement que nous fîmes, avec Soumonces! dans le grenier de la Tannée (que j'occupais de mes nombreux instruments), une nuit d'hiver. Le moment fut enthousiaste, dense, compact, sonore, furieux, nerveux, incohérent, et se termina par une statuette du Christ brisée, une chemise déchirée et un brasero. Kakroszka publia cet enregistrement sur Perkunowa, en le commentant de la sorte : « C'est un enregistrement live 1track/1shot. Nos centre-hennuyers noisy reviennent ensemble avec cette improvisation mansardée par une nuit d'hiver Moinette/St-Feuillien. Juste à temps pour les (ainsi nommés) soumonces officiels, même région, même saison... Ça s'est terminé avec la séparation du groupe, comme toujours, (pas de Concours-Circuit cette année), deux d'entre eux qui flânent à la station-service, et un Jésus en plâtre cassé. Nous ne pouvons malheureusement pas tout documenter. Bien sûr, la maison était confortable. Prends-toi une tannée. Ciao ».

La suite de 2016 s'est ainsi déroulée en la Tannée. Je continuais à travailler pour le réseau PointCulture, centralisé à Bruxelles, mais donnais également depuis le début de l'année académique des cours d'histoire de l'art à l'École Supérieure des Arts Saint-Luc. C'était un premier pas dans le monde de l'enseignement. 2016 allait également être le début d'une aventure de courte durée, mais décisive : ma participation à la fondation et la coordination de la Manufacture Urbaine, en plein cœur de Charleroi. Tout à la fois micro-brasserie, bar, espace de torréfaction, de boulangerie, de restauration, d'exposition, d'ateliers et de concerts, la Manufacture Urbaine s'était donné pour principes l'écoresponsabilité, l'économie de la contribution et l'entrepreneuriat culturel et créatif. Un lieu pluriel qui entendait brasser la culture, en tous sens. J'ai tenté d'appuyer la dimension artisanale de chacun de ces métiers, et d'amener en ce lieu hautement symbolique une culture mi-branchée mi-expérimentale mais toujours accessible, pour rencontrer l'intérêt d'une certaine population caroloringienne (et au-delà), mais l'histoire ne fut pas si belle qu'escomptée. Ce n'est pas le lieu d'en discuter : je me contenterai donc de signifier qu'après un long et coûteux (j'étais heureusement employé, sans investissement personnel, sinon de temps et d'énergie) chantier multidimensionnel (l'architecture du lieu – l'ancienne Médiathèque de Charleroi –, la charte graphique, la gamme des produits, le storytelling, la programmation, la coordination des activités, la médiation...) qui s'étira de 2016 au printemps 2017, nous avons inauguré le projet, au sein duquel je me suis investi jusqu'à la fin de l'année. À l'hiver 2017-18, je quittai cette structure, comme bien d'autres *artisans* de la MU, avant et après moi. Cette période m'a néanmoins permis d'associer à nouveau, d'une façon très concrète, bière, gastronomie (travailler aux côtés du chef Fabrizzio Chirico a été édifiant), artisanat, art et musique (au travers notamment de collaborations avec City Sonic, le Vecteur, le Rockerill, Balaise, MNÓAD, La Médiathèque, l'équipe du Charleroi Bouwmeester – au sein de laquelle travaillait

Sébastien Lacomblez –, parmi d'autres).

Revenons à la Tannée. Située au cœur de la petite ville du Rœulx, la Tannée prend pour nom un toponyme qui entretient la mémoire des lieux (lié à l'ancienne houblonnerie puis tannerie voisine – ma maison d'enfance). Lorette et moi avions fait de cette propriété un lieu de vie où inventer des formes et des situations, au jour-le-jour. Il accueillait ponctuellement des événements, performances, situations, micro-concerts, expositions, interventions, et proposait modestement tables d'hôtes, dégustations, ateliers, moments sur mesure, instants ludiques... Sur la période 2016 à 2017 nous avons accueilli, le temps de quelques situations, Raphaël Van Lerberghe, Rev Galen, la confrérie Saint-Feuillien, Jean DL, Impostor, Sébastien Karkoszka, Sébastien Rien, Emmanuel Pire, Leslie Mannès, Antoine Boute, Daniel Dariel, Raphaël Pirenne, Alexandre Koukolia, Cantenac Dagar, Éric Therer, Valentin Becmann & PM Zaleski, La Ciotat, et le toujours exceptionnel McCloud Ziemuse. Tout était articulé, confondu, amalgamé : y jouer de la musique ou y brasser de la bière, jardiner ou installer mille et un objets trouvés là, cuisiner ou travailler, accueillir pour un repas, un bar, une lecture, une performance, un moment en famille. Le lieu, épicienne, était un terrain de jeu, au fil des jours. C'était le terreau idéal pour faire pousser des *sallades* en tous genres. Ce qui était jusque là des épistoles sujettes aux recueils (« une fricassée de corail, un sabayon de papaye, une mitraille du long de l'haine, sauce à part – breloques et verroterie pour qui chine beauté mûrie sur lie – un quasar de saveurs inouïes ») allait progressivement devenir attitude performative, vidéos, tuteaux, peintures et chansons, toujours échangés avec Karkoszka (en République Tchèque, à ce moment). Il y avait là beaucoup d'ivresse. C'est tout un imaginaire qui ici se déploie ; un bestiaire, des paysages, des cartes mentales, un monde rural peuplé par une galerie de personnages typés, rebondissant d'aventures en anecdotes, et que nous côtoyions au quotidien. Dans le salon de la Tannée, sur un petit banc tapissé de style ancien, que je conserve aujourd'hui encore dans mon salon de musique, je jouais de la guitare tel un plaisir solitaire, respiration nécessaire du quotidien, et y improvisais les premières *sallades en ballades*. Ces petites chansons improvisées, chantées en français sur des airs de guitare, étaient autant des *private jokes* que des expressions spontanées d'une humeur passagère déguisées en apologues, fabliaux, fablettes et paraboles. L'humeur ici comprise dans le sens double de l'état d'esprit (la mélancolie, par exemple) et du penchant à la plaisanterie, de l'originalité facétieuse – l'humour, cette forme d'ironie à la fois plaisante et sérieuse, sentimentale ou satirique. Par-delà cette période en la Tannée, je continuerai à faire jaillir de telles *sallades* chantées, qui feront d'ailleurs l'objet de plusieurs albums : un premier « recueil de ramages », *Sallades en ballades Vol. 1*, couvrant la période 2017-2018, et une fricassée de bienfaits, *Sallades en ballades Vol. 2 : Nos Vanités (broquette de viole)*, pour la période 2020-21. Notons que cette poésie de l'instant est incarnée par un personnage évoluant à la croisée de ce monde et d'une réalité alternative, coexistante et ensalladée, *tel le bon temps de jadis* : Calisto. Aucun sérieux mais beaucoup de vérité dans ce duo des Sébastien et leur alter ego : Sérézine et Calisto.

L'année 2016 a également été ponctuée de quelques performances : au studio Grez et à la Senne à Bruxelles, au Vecteur avec Soumonces!, dans un jardin de Fontin, un soir de solstice, à l'invitation d'Éric Therer et de Philippe Franck

(« Non loin de là, dans un verger, PL lance ses brûlots mouillés au public tandis que Sébastien STh Biset attend la fin de l'averse pour installer ses harmonium et auto harpe »), en la Tannée à l'occasion de l'estivale journée *Science pratique des ivresses*, dans un jardin montois lors de City Sonic, mais aussi l'annuel son carillonné de nos trinqueries avec les confrères sur la Grand-Place de Bruxelles (n'est-ce pas une intéressante situation sonore ?), ainsi que deux dispositifs et performances majeurs d'Optimum Park au Palais de Tokyo à Paris et à Charleroi Danse. Excepté l'enregistrement de Soumonces!, je conserve une seule piste sonore de cette année : *Tannée – Dnslvnt*, publiée sur une compilation cassette de Transcultures, *Solstices*. Cette piste est empreinte de l'atmosphère du lieu, ce salon en la Tannée, donnant sur son jardin, longé par les grands arbres du parc du château que soufflait le vent et derrière lesquels partait chaque soir se coucher le soleil. Je m'y sentais bien.

Enfin, à côté des cours à Saint-Luc, j'ai durant l'année académique 2016-17 enseigné l'histoire comparée des arts à l'ESA Arts² de Mons, dans le domaine Musique (ex-Conservatoire royal de Mons). Je note également ma démission de la Médiathèque/PointCulture mais aussi de la plate-forme (SIC), dans le courant de cette année. La curiosité qui dix ans plus tôt me menait de disques en découvertes et l'excitation à la planification d'un concert elles-mêmes me quittaient. Je restais sensible à certains artistes (une écoute attentive au travail de Nils Frahm, entre autres références à ce moment, parmi quelques essentiels et fondamentaux, dont le maestro Tim Hecker) sans plus prospecter ni espérer la nouveauté. L'appétit peut-être était rassasié, mais j'aime plutôt penser que les références et expériences acquises étaient autant d'outils qui me permettaient d'aller plus loin, par moi-même. Nulle boulimie ni désir de connaissance encyclopédique ; plutôt une conception de la musique ou de la pratique artistique comme moyen ou technique pour inventer par soi-même le fil des jours. Une baisse d'intérêt trahit peut-être autant une lassitude qu'un besoin de s'impliquer ailleurs, autrement. C'est le sens d'excéder (pousser à son terme, dépasser, sortir de). Quand l'énergie vient à manquer, et quand elle se dilue, il importe de la canaliser pour qu'elle puisse encore porter, faire courant.

Si l'année 2017 s'est poursuivie sur cette lancée, en la Tannée et à la Manufacture urbaine essentiellement, mais aussi dans l'enseignement, et encore pour quelques rares activités avec MNÓAD et un dernier concert en solo pour OMFI/Transcultures à Bruxelles, 2018 allait être un nouveau tournant.

À l'automne 2017, nous avons accueilli dans notre vie une présence lumineuse, qui allait concentrer l'essentiel de notre attention, énergie, projets : Élias, notre petit garçon, avec qui nous allions partager, dès ce moment, le fil des jours. Début 2018 je quittais la Manufacture, mais également la Tannée. Nous venions de faire l'acquisition d'une maison dans la campagne sonégienne, à Chaussée-Notre-Dame-Louvignies, le long de l'ancienne chaussée romaine. Nous commençons à aménager ce nouveau chez-nous, au cœur des champs et des prairies. J'y installai mon matériel, mon instrumentarium de bric et de broc ; j'y déployais également mes collections, notamment de sérigraphies, en lien ou non avec la musique (je commençais à constituer une petite collection d'imprimés et d'originaux d'arts graphiques – qui ornent toujours la maison). Ce fut une étape, bien que progressive : un « faire maison » (mais aussi un « faire jardin ») implique du

temps, du travail, une dépense d'énergie, d'argent, qui contraint bien d'autres choses. Mais c'était notre projet, notre horizon. Je m'étais d'ailleurs naturellement délesté de mon attachement et participation à certaines structures. Il était temps à présent de tourner la page du Bar à Bières, ce que nous fîmes en musique, avec une dernière édition au Centre culturel du Rœulx – la 36ème, depuis 2010. Puis, par un presque hasard, au printemps, j'atterris à la Ferme Delsamme, à Strépy (non loin du Rœulx), au poste de coordinateur (Karkoszka, originaire de Strépy-Bracquegnies, m'avait fait part de cette offre d'emploi qui lui était apparue). La Ferme Delsamme est une entreprise de formation par le travail et un centre d'insertion socioprofessionnelle actif dans cinq filières de formation (maraîchage biologique, entretien d'espaces verts, ouvriers polyvalents, régie audio-visuelle de l'événementiel et restauration). Ce projet d'économie sociale promeut une triple écologie : économique, sociale et environnementale. Me retrouver à Strépy était plutôt inattendu, mais pour moi plein de sens (sur l'entité louviéroise, Strépy est l'un des plus anciens villages médiéval du Hainaut, où naquit Vincent/Madelgaire, fondateur de Soignies et contemporain de Feuillien, et dernier refuge des abbés de l'abbaye de Saint-Feuillien quand mille ans plus tard celle-ci tombait à la Révolution). Établir mon bureau sous les charpentes d'une ferme restaurée environnée par deux hectares de maraîchage biologique allait m'offrir un cadre agréable de travail et de pensée, au plus près de la nature et de sa culture.

Dans notre maison, je commençais à compiler, agencer, mixer un certain nombre d'enregistrements et fragments de sons captés ici et là sur la période 2017 et 2018. Je souhaitais rendre compte du temps passé en la Tannée, au travers d'un album à nouveau compris comme support de mémoire, donnant à entendre des traces, témoins d'une période écoulée. La structure déjà expérimentée dans mes précédents travaux s'est imposée comme la plus appropriée : la dissociation d'un disque musical, soigné, construit, arrangé, et d'un disque brut compilant sans souci de mise en forme (ce qui n'est pas vrai, en soi) des fragments d'instant captés, lo-fi, tissés ensemble. Ce travail a débouché sur la publication, en 2019, d'*Islæd* et de son *Addendum – Traces 17-18*.

Sur le plan stylistique et technique, *Islæd* est la synthèse des approches et compositions mélodiques et expérimentales des albums précédents. Des sonorités franches marquées par un retour de la couleur, des motifs contrastés, des structures portées par un instrumentarium varié, des textures synthétiques agencées avec des matériaux plus organiques et des éléments de field recording. La voix est rare mais présente sur certains morceaux. La musicalité est accessible, sans la violence des déflagrations noise de la période 2007-2011, et combine avec plus de cohérence et de subtilité les mélodies ainsi que les éléments pulsés synthétiques et les morceaux instrumentaux du luxpack 2013. C'est à mon sens un disque cohérent, au regard du chemin parcouru. *Addendum – Traces 17-18* est lui un tissage d'un grand nombre de fragments de sons (près de 70 minutes) qui disent et racontent la période en question : ces moments passés dans le salon de la Tannée avec ma guitare et quelques autres éléments (percussifs, autoharpe, shrutibox, harmonium, psaltérion, harpe...), des esquisses spontanées de possibles chansons, le souvenir de lieux et d'instant, de promenades et de voyages, entre échos carnavalesques et murmure du vent, cloches, bruissements du jardin, pleurs de mon enfant et silences des entre-deux. Principalement captés avec un téléphone

portable (je n'ai pas encore digressé sur la façon dont les outils impactent la créativité et la forme des productions, mais il y aurait sur ce point bien des choses à dire), ces moments sonnent de façon abrupte, rude, rèche. Ils sont la vérité d'instantanés captés. Ce travail de mixage est long, fastidieux, et s'étend sur plusieurs mois. Comme pour les albums précédents, l'étape de sélection et de mixage apparaît tout aussi importante que les moments de jeu (instantanés performés), puisque si les instantanés saisis ne relèvent pas d'une grande performance technique (loin de là), les agencements, arrangements, balances et compositions sur l'écran du logiciel relèvent, eux, d'un travail minutieux impliquant des heures d'allers et retours entre un fragment sonore et son écoute, sa modification, sa réécoute. Ainsi je peaufine, et donne forme. Pour l'anecdote, depuis mes débuts où je découvrais dans le bureau de mon père, face au jardin familial, l'enregistrement multipiste, j'utilise le même logiciel (à l'exception de celui utilisé pour quelques albums de Sepia Hours), Cool Edit Pro. L'outil peut sembler dépassé, mais j'en ai une utilisation relativement intuitive, artisanale et tatillonne, à laquelle je tiens. Cette pratique du montage sonore est, je le répète, une chose très visuelle. Le travail s'apparente à celui d'un plasticien qui opère par retouches et modifications progressives, opérant de nombreux allers-retours entre la perception et la matière. L'écoute de ces pièces (celle de 70 minutes en rend bien compte) doit je pense se faire dans les meilleures conditions : dans une inactivité devant la pièce – il faut se tenir disponible à elle et à elle seule. C'est un cinéma pour les oreilles. Il ne s'agit aucunement d'une musique de distraction, de papier-peint ou d'abandonnement : c'est un journal sonore, que l'on suit comme on tourne les pages d'un livre, ou d'un album photo. Bien sûr, j'ai conscience que personne ne prendra la peine d'écouter ces traces pour elles-mêmes, et je n'attends de quiconque une écoute aussi attentive – il n'y a en soi aucune raison de prêter autant d'attention à une chose si personnelle, d'autant que l'auditeur ne partage pas l'état psychoaffectif qui est le mien, qui donne sens à cette trame de sons. Comme je l'ai formulé à plusieurs reprises : peu m'importe, car il n'y a pas d'adresse à l'autre ; ce travail est le support d'une mémoire personnelle, l'outil d'une anamnèse, un hommage à la vie vécue. Et ainsi, rétrospectivement, *se voir avoir vécu*.

Le volume premier des *sallades en ballades* a été confectionné à la même période, selon la même technique, en ce même lieu : à Chaussée-Notre-Dame-Louvignies dans ledit « salon de musique », cette pièce face au jardin dans laquelle j'ai organisé tout l'instrumentarium acquis et accumulé ces vingt dernières années, et qui est un espace de jeu, de repos et de mixage (notre maison nous ayant permis de consacrer des espaces à nos différentes activités : musique, atelier de tissage et de céramique, brasserie, bibliothèque). Je note également le soin apporté à la réalisation des objets, que je prends toujours plaisir à bricoler, avant de les ranger précieusement dans des écrins. Ces supports (cd-r, cassettes, vinyles, clés usb) ne sont plus confectionnés qu'à quelques exemplaires seulement, puisqu'il ne s'agit plus de diffuser (ni de promouvoir) des produits mais de constituer une archive musicale disant les étapes d'un itinéraire – et cela même s'ils existent parallèlement numériquement, puisque (temporairement du moins) hébergés sur la plate-forme Bandcamp.

Au cours de l'année 2018, on note également un dernier concert de

Soumonces! sur les hauteurs du Panorama, et, après quelques 150 performances, la décision personnelle de ne plus performer devant un public – cette approche de la performance et cette posture en retrait s'était peu à peu affirmée, au cours des dernières années, et aboutissait naturellement à un repli assumé.

Ajoutons enfin un remplacement pour le cours d'histoire de la musique à l'ESA le 75, et un engagement dans cette école en tant que professeur de Philosophie de l'art – Esthétique.

L'année suivante, en 2019, j'étais engagé à l'ERG comme professeur d'histoire de l'art, pour la période XIXe, XXe et XXIe siècles. J'enseignais donc désormais dans trois écoles supérieures d'art à Bruxelles, parallèlement à mon travail au sein de la Ferme Delsamme. Je continuai également à donner ponctuellement des conférences, dont les thèmes étaient une fois encore révélateurs des intérêts articulés : « Une histoire transmédiatique des arts sonores », « Silence : à la croisée », « La revanche micro-brassicole (art et artisanat de la bière aujourd'hui) », « Traverser le temps : le mythe de la conservation à l'épreuve des vanités », « Automédiaticité (pratiques culturelles et invention de soi) », « Poétique du jardin », « Du jardin mystique au tiers paysage ». Tout semble dit (ou presque). Du côté de l'écriture, les publications se font rares. Je publiai pour seul texte un article dans *L'art même* sur le travail de Claudia Radulescu et Els Vermang, « HIT : monde et imposture », traitant de la question du *hit*, du *tube*, dans le contexte du *monde* (ou industrie) de la musique actuelle. Si l'écriture se faisait rare, c'est parce que j'étais autant sorti du cadre de la recherche académique universitaire (où publier est une nécessité) que de celui de la médiation pour une institution de type Médiathèque/PointCulture, et la posture du critique livrant des commentaires sur l'actualité artistique dans les revues spécialisées n'était pas ma tasse de thé. J'acceptais les propositions, mais ne cherchais pas les occasions.

MNÓAD fêtait ses 10 ans d'activités. Nous avons célébré cela d'une manière assez particulière, puisque nous avons dissout et liquidé l'asbl. C'était une suite logique à ce délestage progressif, qui amenait à interrompre et laisser certaines choses derrière soi, pour se consacrer à celles, plus essentielles, qui méritent notre attention et notre énergie. Voilà un certain temps que nous ne nourrissions plus vraiment cette petite plate-forme, quoique j'aimais toujours retrouver Jean DL, Jérôme Henry et Stanis Starzinski pour discuter et trinquer. Nous avons mis un point final à nos activités avec un concert de Xiu Xiu (Jamie Stewart accompagné de Thor Harris de Swans et Davin Hoff) au Vecteur, et la sortie de *Islæd*. Inviter Xiu Xiu pour clôturer une décennie de gestes et de situations, c'était évidemment très symbolique. MNÓAD s'éteignait donc là, en remerciant les artistes ayant collaboré à ses activités, et un public généralement absent (ce qui au fond n'était pas pour me déplaire !) : Paul Labrecque, Aki Onda, Eddie Prevost, Cam Deas, Paul Metzger, Antoine Chessex, Sudden Infant, Tomas Korber, Gert-Jan Prins, Zbigniew Karkowski, Justice Yeldham, Dickson Dee, Alan Courtis, Mauro Pawlowski, Chris Corsano, Nate Wooley, Arnaud Rivière, K-Branding, Action Beat, Sister Iodine, Cheresse, Zoft, The Wild Classical Ensemble, Antoine Boute, Portable Noise Kremator, Soumonces!, Teaadora, I Love Sarah, Joe McPhee, Bruital Orgasme, C-Drík, Jeroen Vandesande, Benjamin Franklin, Hoquets, Noir, Simon Queheillard, L'Ocelle Mare, Quentin Nicolai, Clément Montagne, Nicolas Baillet, Félicia Atkinson, Sthalmus Delegation, Buffle, Michel

Henritzi, Lee Ranaldo, Sébastien Rien, Yiorgis Sakellariou, Pauwel De Buck, Martiensgohome, Edgar Wappenhalter, Ignatz, Jean-François Blanquet, Jozef Van Wissem, Grégory Duby, Michel Goyon, les Terrils, Sébastien Karkoszka, Urf Lanze, Anne-James Chaton, Arnaud Paquotte, Aksu, Jacques Lennep, Matthieu Saladin, Guy-Marc Hinant, Marisa Anderson, Reut Regev, Yves Citton, Martine Doyen, John McPhee, Charles Hayward, Quattrophage, Lionel Marchetti, Xavier Charles, Selvhenter, the Ex, les Élèves de Michel Dujardin / Potagers Natures, Boat, Joachim Badenhorst, Dans Dans, En Corps, Ken Vandermark, Phil Minton, Audrey Chen, Gert-Jan Prins, Adam Bohman, JJ Duerinckx, Sun Rooms, Sontag Shogun, Chris Forsyth & Paul Sukeena, (SIC), Talibam, Jeremiah Cymerman, The Rempis/Daisy Duo, Pilot, Micah Blue Smaldone, Tom Kovacevic, Rev Galen, Laciostat, Xiu Xiu.

Cette même année nous apprenions que ma mère souffrait d'une tumeur au cerveau. Une opération conséquente eut lieu durant l'été, aux séquelles post-opératoires considérables. C'était une épreuve pour ma mère, mais aussi, tout autrement, pour mon père, ma sœur et moi, bien évidemment. J'ai toujours entretenu avec ma maman un lien aussi fort que fragile, sensible. J'ai sans doute hérité de sa vulnérabilité (une sensibilité-fragilité qui chez elle conduisait à une détresse psychologique ou fatigue mentale) pouvant se retourner en force, et peut-être d'une forme d'instabilité ou de labilité cachée, mêlées à l'anxiété que j'hérite plutôt de mon père (je caricature volontairement, ces traits étant bien plus nuancés et non réductibles à une quelconque forme d'hérédité – d'autant que ce que m'ont transmis mes parents est essentiellement de l'ordre du sourire et de la douceur, de l'attention et de la discrétion, dans un cadre de croissance positif, qu'il me reste à transmettre à mon tour). Je parlais peu, dans ma famille. Je n'ai jamais su (ou difficilement) exprimer les choses, les ressentis, les sentiments. Silencieux, je gardais ces impressions qui me constituaient, et qui s'exprimaient ailleurs, autrement. C'est un thème que j'ai plusieurs fois traité musicalement – plus largement, cette sensibilité a grandement contribué à favoriser mon approche contemplative et parfois taciturniste (autant que bruitiste) de la musique. La santé, les souffrances et le handicap que ma mère porte depuis (il y eut ensuite d'autres tumeurs et interventions) ont eu sur moi plusieurs effets : ils ont alimenté et réveillé cette sensibilité, tout en m'obligeant à faire jaillir des forces pour dépasser l'épreuve, en famille, en déclenchant dans le même temps des épisodes (ou en réveillant une forme latente) de nosophobie et d'hypocondrie, lesquels procuraient ponctuellement langueur et sursauts de vie, l'événement agissant comme un *memento mori*. Quoique ceci ne se manifesta que plus tard.

Ce fait traumatique s'accompagna toutefois d'un événement heureux, car une nouvelle naissance nous combla : notre fille Ælma était née, pour notre plus grand bonheur. Il n'y a pas de mot pour décrire la sensation que me procura le premier contact, silencieux, de ma main sur son dos, en un geste et une pensée protecteurs dans le calme immédiat de l'après-naissance, instant paisible où tout se tait, sinon le battement de la vie et sa respiration. Cet événement contrastait terriblement avec la peur de la perte, la maladie et l'état de ma maman. Ces moments indicibles (peur, anxiété, angoisse, joie, bonheur) qui obligent à la puissance éveillent en nous des émotions et ressentis qui, s'ils ne se manifestent ou ne se disent pas directement, finissent par s'exprimer autrement, par tel ou tel

canal (il faut ouvrir des canaux, pour permettre l'écoulement). Et à nouveaux les saisons passèrent.

Le printemps 2020 arrivait, et avec lui, le Covid19. C'était le début d'une pandémie qui allait transformer la face du monde, et suspendre momentanément une grande part de ses activités. Contrairement à ce que cet épisode laisse penser, en ce qui me concerne, 2020 et 2021 n'ont pas été particulièrement préjudiciables, pénibles ou bouleversants (pas consciemment du moins). Il y a bien entendu eu l'effet de sidération, mais très vite une adaptation à la situation, dans la mesure où une vie cloîtrée n'était pas pour moi un enfer. Je vivais à la campagne, l'année était particulièrement ensoleillée ; le confinement me permit d'avancer dans les travaux de la maison et du jardin. Bien sûr, les distances imposées étaient sur le plan familial plutôt contraignantes et pouvaient être douloureuses, à certains moments, mais sur le plan social, cela coïncidait plutôt bien avec ma recherche de tranquillité, de distance voire de retraite. Les enfants étant en bas âge, nous n'étions pas non plus brimés ou empêchés de vivre mille aventures. En famille, nous n'avions besoin de rien d'autre. À quelques exceptions près, je n'éprouvais que peu de « manque » de la vie « d'avant ». Cela a par ailleurs occasionné des situations de réunions, de rencontres et de retrouvailles plutôt cocasses, qui sont aussi un lot de souvenirs souriants. Le temps passé en jardin me permit de sonder un peu plus le rapport que j'entretenais avec cet espace particulier. Il ne s'agissait plus du jardin d'ancrage (le Rœulx), mais d'un jardin autre qu'il me fallait inventer, faire et vivre. Cette *poétique* du jardin allait nourrir ma réflexion et ma pratique, et cela jusque dans le contenu de mes cours en écoles d'art.

Ce contexte particulier de pandémie m'amena à rédiger une « Lettre aux jeunes artistes » dans la *Libre Belgique*, dans le courant du mois de mai. Cette lettre était co-signée par les membres de Terre (dont Sébastien Lacomblez et Traumnovelle) et avait pour intention d'appeler les artistes à embrasser un rôle essentiel dans la création d'un monde nouveau, en remettant en question les représentations normatives et en adoptant une culture de la crise, pensée comme un opportunité pour inventer de nouvelles façons de vivre et de créer – la crise comme moment décisif qui nécessite un discernement et une capacité d'invention. Nous invitons les artistes à remettre en question les conceptions traditionnelles de l'art et reconnaître leur rôle dans la modélisation de solutions pour résoudre les crises systémiques. Il était à nos yeux impératif de rejeter la perception réductrice de la culture comme « secteur » autonome (avec son économie propre), pour favoriser des approches systémiques et des collaborations interdisciplinaires. Nous encourageons les artistes à investir des domaines par-delà le secteur culturel et à contribuer à façonner une culture plus résiliente en accord avec les enjeux contemporains. Sur le plan concret, nous projetions un réseau international d'artistes, architectes, historiens, philosophes, économistes, chercheurs en sciences du vivant, enseignants et amateurs éclairés convaincus de la nécessité d'une culture et d'arts réellement contemporains, c'est-à-dire répondant aux enjeux de leur époque selon la logique systémique, afin de porter un projet tout à la fois métapolitique, épistémologique, praxique, technique, poétique et esthétique. Il s'informerait au travers d'actions, de solutions et de dispositifs concrets (notre premier projet était celui d'un réseau de lieux-jardins, qui fit l'objet, l'année

suivante, d'un texte et d'une vidéo pour le Centre Wallonie-Bruxelles de Paris, et d'un texte-manifeste publié dans la revue d'architecture de l'Université de Yale). Il ne s'agissait pas seulement d'imaginer ou de dépeindre le monde, mais de travailler à son organisation : une rêverie enthousiaste et engagée de professeurs et théoriciens d'écoles d'arts – mais de courte durée. Toute rêverie finit par se dissiper, laissant au réveil autant de saveur que de frustration, ou pourrait-on dire la saveur de la désillusion.

Dans la foulée, nous constituons avec ma compagne une asbl afin de structurer légalement son activité d'artisanat, mais aussi pour prendre le relais de la structure MNÓAD afin d'organiser à l'envie quelques activités de type micro-concert, production d'objets et publications, organisation d'ateliers, brassins, tables d'hôtes ou bars, comme nous le faisons modestement en la Tannée. C'est ainsi qu'est né Oikopoiese. « Oikopoiese a pour but l'expérimentation, la recherche, l'enseignement et la promotion de pratiques et dispositifs artistiques, toutes disciplines confondues et en entendant l'art dans son champ élargi, au travers d'événements, d'ateliers et de dispositifs sans limite de forme. Cette plate-forme défend une compréhension actualisante de la pratique de l'art, dont le sens oscille entre sa nature technique (l'*ars*, la *tekhne* : la manière de faire) et sa nature poétique (l'invention). Particulièrement, elle promeut l'art servant l'invention de mondes singuliers (une cosmopoétique), à l'échelle domestique. Son intention et projet relève de l'écopoétique, ou, littéralement, le “faire maison”, l'invention de l'habitat (originellement et étymologiquement une unité familiale et de production agricole et artisanale), la manière d'habiter. L'écopoétique est l'invention et la manière d'habiter (un monde). Elle poursuit la réalisation de son but par tous les moyens et notamment par l'organisation d'événements, de rencontres, d'expositions, d'initiations, de ventes et d'échanges valorisant ces arts, quel qu'en soit le médium : de l'art de la céramique au tissage, à la musique, l'édition, la performance, la table d'hôte, le jardinage, l'agriculture ou l'art brassicole, à titre d'exemples ». C'est une bien ambitieuse description pour justifier une plate-forme dont les activités sont celles d'un quotidien essentiellement privé, sans adresse véritablement publique.

Je ne sais si cela est dû au climat particulier du moment, mais j'enregistrai en 2019-2020 un album plutôt désolé, morose et sombre, *XHELZ*. Les morceaux, essentiellement enregistrés dans le salon de musique, sont pour la plupart instrumentaux, ponctués par la voix. Harmonium, orgue, guitare, textures synthétiques par endroits et rares field recordings. Ce que je voulais être une suite de pistes calmes et posées s'est révélé être une inquiète et mélancolique. À son écoute Jean DL m'a dit y retrouver la sensibilité Sepia Hours, et en a diffusé un extrait dans son émission Bruise on silence sur la radio en ligne Lyl Radio. Alain Lefebvre y décelait une ambiance médiévale et purcellienne, loin de l'ambient devenue classique, et m'a proposé de faire paraître l'album sur son label OFF. La chose ne s'est finalement pas faite car je n'ai pas vraiment donné de suite à cet accord. L'objet est donc resté plutôt confidentiel, marqué du seau Oikopoiese. Ça me convenait : nulle promotion, nulle diffusion. J'aime la sobriété de cet objet : une clé usb élégante mi-transparente mi-métal d'un cuivré-rosé, contenue dans un écrin tapissé de textile gris. Une archive produite en cinq exemplaires, et écoutable sur Bandcamp.

Cet opus fut directement suivi d'un vinyle contenant sur chaque face une piste d'une douzaine à une quinzaine de minutes : *Oikopoiese LP*. Enregistré durant l'été, je souhaitais retrouver de la couleur, du rythme, en renouant avec une certaine approche indietronica, mélodique et cadencée. Ces deux continuums sont donc plus lumineux que les pistes de *XHÆLZ*, et offrent d'une façon un peu démonstrative une palette large de ma *maniera*. La première pièce est rythmique, vive, largement électronique ; la seconde se veut un paysage plus expérimental, posé, organique, varié dans les textures et atmosphères, avec des passages instrumentaux et chantés. Parmi les sons familiers (cloches et autres) on distingue, par endroits, furtivement, la voix de mes enfants. Les jours vécus sont le matériau de tels enregistrements. Le disque existe cette fois en deux exemplaires (vinyles), mais est toujours écoutable en ligne.

Je doute que ces deux travaux aient été écoutés, mais l'important n'est pas là : ils existent dans la continuité des précédents jalons, et sont pour moi des étapes qui permettent de donner forme au fil des jours ; le (fil du) temps se manifeste alors plus sensiblement.

Ma naïveté résiduelle ou candeur en la vie allait encore affronter la réalité brute quand à la fin de l'été 2020 nous apprenions que le gestionnaire du réseau de transport d'électricité Élia introduisait une demande de révision du Plan de secteur visant la création d'une ligne Très Haute Tension de 380kV et 6 GW de 100 kilomètres à travers les campagnes et les cadres ruraux du Hainaut, afin d'acheminer l'énergie éolienne produite en Mer du Nord. Nous constatons que le couloir de réservation proposé pour cette titanique « Boucle du Hainaut » passait... le long de notre terrain. Nous avons choisi de nous installer en cet endroit pour son cadre rural et paysager. Notre maison, notre jardin et projet semblaient condamnés. Effondré par cette nouvelle (par-delà la dimension environnementale et paysagère, qui me touchait particulièrement, nous étions victimes d'une dévaluation immobilière catastrophique, sans parler du risque sanitaire), j'ai rejoint les membres de l'association locale Revolht, qui s'est *in fine* constituée en un regroupement réunissant les quatorze communes engagées contre ce dossier. L'action, largement suivie par la presse nationale, était principalement orientée vers le Gouvernement (nombreuses rencontres et échanges avec les personnes – dont les ministres – concernées) et se voulait autant fédératrice que constructive, de façon à permettre l'optimisation du réseau tout en préservant autant que possible l'environnement, le paysage, la santé, le secteur agricole et le patrimoine. Cet engagement citoyen, en pleine crise mondiale Covid19, avait quelque chose de surréaliste (réunions masquées dans le château de Louvignies, dans des étables, des jardins...). On entend dans l'album qui allait suivre les sons d'une manifestation Revolht, supportée par les agriculteurs venus en tracteurs klaxonner jusque tard la nuit lors d'un conseil communal (plus noise que le concert de tracteurs de Sven-Ake Johanssons). Mais si j'évoque ce fait, c'est surtout pour souligner le processus de désidéalisiation ou de désenchantement dont je faisais l'épreuve : des événements extérieurs venaient contrarier voire compromettre le monde (compris dans le sens premier de *cosmos* ou de *mundus* : l'univers stable et organisé) qui était le mien. Ou la confrontation d'*un* monde, micro et subjectif, et *du* monde, macro et inter-subjectif, voire objectif en tant que réalité externe indépendantes des

opinions, croyances et perceptions. En ces circonstances, plus que jamais, l'esprit candide trouve nécessaire de se retirer du monde, pour aussi sereinement que possible cultiver son jardin.

Au creux de l'hiver 2020-21 je me suis essayé à quelques manipulations de matière carbone (poudre de charbon) et de peinture sur toiles. Je me suis amusé de nombreux soirs à couvrir, découvrir, recouvrir ces surfaces en mélangeant pigments, colle, vernis, que j'appliquais ou laissais s'écouler pour me laisser surprendre par des résultats souvent malheureux, parfois heureux. J'ai médiocrement peint quelques paysages à l'acrylique et à l'huile tendant vers l'abstraction, sans autre prétention que de les offrir à mes enfants pour décorer leur chambre. J'ai poursuivi cette activité de tâtonnement à laquelle je prenais plaisir ; j'expérimentais sans savoir où j'espérais aboutir. Cela a duré quelques mois. Je me suis concentré sur les formes abstraites, parfois très matiéristes, au départ de peinture ou d'encre empreinte sur support (toile, carton, papier), à l'aide de feuilles, films plastiques ou objets qui y laissaient leur *trace*. L'image relevait parfois d'une gestuelle plus expressionniste. Je conserve quelques *empreintes*, tableaux et paysages abstraits qui ornent la maison. Au fond, ce processus n'est pas très différent de mes gestes musicaux : je manipule et manœuvre sans détermination, je conserve des traces (parfois simplement des accidents, des formes survenues d'elle-mêmes, *trouvées là*, comme le fond d'une cuve de brassage pleine de suie, qui laisse sur un support son empreinte mêlée aux traces de terre d'une fabrication en céramique, plutôt laissées là), que j'échantillonne, peaufine, recadre, et conserve. En décembre 2021, je réalisai une série sur ce même principe, à la demande de mes parents qui me proposaient de leur offrir un tableau pour Noël, plutôt qu'un cadeau lambda. J'ai donc exposé fin décembre une vingtaine d'empreintes dans l'ancien bureau de mon père pour qu'ils fassent un choix. J'ai invité ma sœur à faire de même. La technicienne de surface, après son nettoyage, a elle aussi emporté une trace encadrée. Je conserve ces empreintes dans mes archives – et les ai documentées dans un objet livre. Je m'en débarrasserai fort probablement. Quand on ne leur donne plus de valeur, les traces ne doivent pas encombrer ; il faut pouvoir s'en défaire, voire les faire disparaître.

Ces *empreintes* ont d'ailleurs orné les pochettes du double vinyle *Hissön*, sur lequel j'ai travaillé jusqu'en septembre 2021. L'idée première était de saisir des fragments de chansons que j'entonnais à cette période dans le salon de musique. Après plusieurs années à jouer sans amplification, j'avais réélectrifié la guitare (acoustique) mais aussi la voix, légèrement modulée par un appareillage qui lui donnait une certaine hauteur et ampleur, de façon à occuper l'espace. J'ai constaté que les captures brutes et spontanées, comme pour les enregistrements précédents, ne fonctionnaient pas pour ce projet. Je me suis donc appliqué (comme autrefois) à capter les sons de façon rigoureuse, par une série de branchements. J'ai effectué certaines prises de son dans la maison parentale (comme vingt ans plus tôt), avant de regagner le salon de musique, où l'essentiel fut capté et mixé. Le matériau principal était un ensemble de fragments guitare-voix, dans une approche relativement mélodique, entre folk mutante et pop classieuse (par endroits la voix est de fausset – voix de tête), augmenté de l'instrumentarium habituel : harmonium, shruti, mélodica, autoharpe, éléments percussifs, flûtes, clochettes,

etc. J'ai associé à cette base une série de captations de moments et de lieux de l'année 2021 : sons familiers reconnaissables, entre le Rœulx et les Pyrénées atlantiques, cloches, bord de mer, jardins, vacarme de manifestation Revolht, cuivres et batteries de carnaval, présence vivante des enfants... pour toujours dire le cours des jours, une année après l'autre. Je note une particularité du son de cet album : la plupart des pistes ont été masterisées, pour (tenter de) gagner en homogénéité, en balance et en ampleur, ce qui leur confère un filtre particulier, qui m'amène à penser (je le savais déjà) que le concept même de mastering ne convient pas à ma démarche (il opère ici comme un filtre, c'est-à-dire un effet qui, moins qu'il ne la révèle, nivelle et voile la prise de son – et donc la situation – originelle – ou tout au moins empêche son caractère brut). Quant à l'objet, il consiste en un double vinyle blanc, accompagné d'un boîtier contenant un support usb en verre et en métal argenté, et de deux cartons imprimés, le tout dans une boîte noire mate. Cet objet existe en un exemplaire unique.

C'est ensuite au volume 2 des *Sallades en Ballades* que je m'attelai : *Nos Vanités (broquette de viole)* était une brochette d'instantanés captés sur la période 2020-2021, donnant à entendre des petits sursauts d'ivresse poétique amusée, délibérément médiocre et parfois inconvenante, allégorique, fabuleuse et œcuménique, pour la plupart adressés à Sérézin. Comme pour le volume précédent, j'ai pris plaisir à bricoler le livret reprenant les paroles chantées, à produire un visuel disant l'imaginaire (et imagerie) et à figer l'ensemble sur des supports usb de toutes formes, saveurs et couleurs.

Plus sérieusement, 2021 a aussi été l'année de la présentation d'*Une civilisation des jardins*, par notre collectif Terre : une vidéo-manifeste mettant en perspective quelques notions clés pour penser le monde présent et la mise en œuvre d'un projet possible, à la croisée de la terraformation, de l'écogenèse, de l'écopoétique, de la soutenabilité, de l'abondance et de la plénitude. La chose (et c'est légitime) a pu sembler indigeste.

À côté de mes différents cours en écoles supérieures d'art, et du temps passé à la Ferme, l'année a été ponctuée par quelques présentations portant à nouveau sur l'« intuition ivre » (science, pratiques, esthétique de l'ivresse), l'« écopoétique » (écologie du faire : le cas de l'ars brassicole), ou encore sur la recherche « indépendante » en histoire de l'art (présentation dans laquelle j'articulais, à nouveau, l'ensemble des activités menées, de l'art et de la musique à la bière et au jardin). Au début de l'année 2022, j'intervenais également dans un séminaire à l'Université de Nantes, pour une intervention intitulée « Heortetopie : rite, sacré et ivresse en mondes de l'art » (terme inventé, *heortetopie*, anagramme d'*hétérotopie*, signifie « l'espace de la fête », « de la célébration »). Mais l'esprit n'était ni à l'ivresse, ni à la fête. Ce bref séjour fut marqué par un profond état d'angoisse. J'étais paralysé par le cours des événements, déclenchés la veille : la Russie venait d'entrer en Ukraine, déstabilisant, pour les années à venir, l'ordre mondial.

La guerre venait d'éclater aux portes de l'Europe, et les médias commentaient en temps réel l'évolution de la situation, les bombardements, les exils, la position de l'OTAN (dont le siège est situé à Bruxelles, et le quartier général des puissances alliées en Europe à une dizaine de kilomètres de notre

maison – difficile de ne pas se sentir concerné) et les risques nucléaires qui, au cours de l'année, iront croissants. La situation géopolitique évolua défavorablement ; ce climat venait renforcer un état d'anxiété que j'éprouvais depuis déjà plusieurs mois. L'anxiété me rongea, en pensées (la peur de la mort – non de la mort elle-même, mais de la disparation, c'est-à-dire de la perte, et ici particulièrement la crainte parentale de laisser mes enfants, ne plus être là pour eux, ne plus garantir veille, cadre ni protection) et en corps (symptômes psychosomatiques et nerveux, douleurs chroniques, interprétations abusives de sensations corporelles). J'avais souffert de troubles anxieux plus jeune, un peu avant la vingtaine et ensuite. J'avais relativisé et dépassé ces angoisses (la musique avait aidé), et voilà qu'elles prenaient corps, à nouveau. Cet état était très probablement la conséquence de différents facteurs conjugués : la maladie de ma mère, l'attention du père pour ses enfants, des décès inopinés, l'impuissance à l'égard de réalités impactantes comme la Boucle du Hainaut, et surtout l'atmosphère de crise systémique mondiale (post-pandémie, crise climatique et environnementale et amorce d'un conflit mondialisé aux risques et conséquences imprévisibles – crise énergétique, économique, et davantage peut-être). Je m'efforçais de relativiser ces ressentis, de prendre la distance nécessaire pour vivre l'instant présent dans un monde instable où il devient difficile de *projeter* (comment vivre sans perspective ?). Je tentais de maîtriser une nature inquiète, le cours d'une vie étant un processus continu de désillusion et d'acceptation, dans une friction permanente entre un monde intérieur (organisé, cadré, informé par une subjectivité propre) et celui, extérieur, qui nous environne (on le dé-couvre avec le temps, et ce faisant on prend la mesure de notre insignifiance et, à une certaine échelle, de notre impuissance). Si je l'applique dans le plus grand nombre de circonstances, dans une tendance au pragmatisme, le principe de réalisme n'est pas une évidence pour un profil *a priori* rêveur (cette propension à l'évasion et à la culture d'un monde intérieur, au fantasme et au vagabondage dans une constellation de pensées, tendance pouvant rendre moins enclin à faire face aux aspects pratiques de la réalité), qui, ainsi contrarié, subit un état de stress (aux manifestations diverses, dans mon cas des épisodes d'hypocondrie – *j'ai mal donc je suis* : surconscience du corps pour se sentir en vie ? – et de nosophobie) : *fight-or-fly (or freeze)*. Dans ces moments, tout peut sembler vanité – éphémère, passager, d'une fragilité extrême. Le désespoir d'avoir pour seule certitude celle de la fin, et de la perte. Il faut alors trouver la force d'aller de l'avant, en affrontant la réalité tout en continuant à projeter le meilleur. Il n'est pas nécessairement naïf d'avoir de l'espoir dans les moments difficiles. L'espoir lucide demande davantage d'effort, de courage et d'énergie ; il implique de se rattacher à la foi en des vertus cardinales. Notre perspective détermine nos actions : se concentrer sur le pire nous paralyse, mais le souvenir des moments et expériences positives et la capacité à se laisser inspirer (par autrui par exemple) nous donne l'énergie d'agir. Il n'y a de parfait que l'imaginaire, mais chaque geste, même minime, porté par le désir du changement et la puissance du sentiment, est une victoire en soi et l'occasion d'un possible.

Il n'est pas anodin, dans cette vulnérabilité, face à ce réalisme lucide, que l'on veuille goûter pleinement à ce qui nous semble à ce point fragile, se rattacher à l'essentiel, le célébrer dans le silence de la contemplation, dans une distance presque spectatoriale. Revoir des photographies contribue à cette exaltation de la

vie (se voir avoir vécu), de la même manière que réécouter des instants mis en forme procure une sensation d'anamnèse, qui donne l'impression de pouvoir revivre intérieurement des instants et des lieux, de pouvoir voyager dans la mémoire de son existence propre. En 2022 j'ai commencé à trier mes archives photographiques (sans autre intérêt que leur charge mnésique) pour disposer d'un matériel accessible classifié en albums. Un peu plus tard, j'allais entreprendre un même chantier, avec mes enregistrements sonores. Mon rapport au jardin trahit une même fascination pour le passager : j'ai une tendance à saisir des images, au fil des saisons, qui disent le jardin en mouvement : certaines fleurs n'éclosent que quelques jours, des plantes apparaissent, certaines prospèrent, d'autres disparaissent. J'en garde des traces, et l'ensemble de ces images dit un paysage en mouvement, les forces et les fragilités d'une nature comme processus, en partie domestiquée dans le cadre du jardin.

Ce climat particulier explique le processus mis à l'œuvre l'été 2022, jusque 2023, quand j'entrepris l'enregistrement de nouveaux matériaux qui aboutiront à trois nouveaux albums. Le premier est une collaboration avec Sébastien Lacomblez, avec lequel je continuais à entretenir des échanges, notamment sur la question du jardin, des arts et, à ce moment, de l'intelligence artificielle en plein développement. Je lui proposais d'enregistrer quelques sons dans le salon de musique : lui avec son Lyra-8, moi avec mon appareillage électronique multi-sources. J'ai capté les sons produits, que j'ai ensuite montés en différents morceaux, pour une durée d'approximativement une heure : *ÖTMN · MMXXII* (« automne 2022 »). La bande-son, électrique, abstraite et noise, aux accents d'ambient atmosphérique, livre un paysage désolé et mélancolique sur les thèmes de la terraformation, de la post-contemporanéité et de la vanité. Les images qui accompagnent ce support usb (à deux exemplaires), produites à l'aide de l'intelligence artificielle, donnent à voir des végétaux en souffrance recouverts d'une substance visqueuse noire : vanité et mélancolie.

La plupart des matériaux sonores captés et produits durant l'année 2022 aboutiront à la production d'un coffret de deux albums, aux noms particulièrement explicites : *Prières* et *Momenta 22-23*. C'est lors d'un périple en famille, l'été, à travers France et Espagne, que j'ai esquissé les premières pistes, poursuivies ensuite dans le salon de musique. *Prières* est le disque « musical » du coffret. La plupart des morceaux sont basés sur des rythmes, structures électroniques et nappes mélodiques, mêlés à une instrumentation parcimonieuse, qui lointainement rappellent une certaine approche Sepia Hours. La voix est par moments posée, intérieure et calme, présente en sous-mixage et puis s'efface. La guitare est discrètement présente par endroits. Tout le long, des lignes lentes de mélodica ponctuent les pistes et contrastent avec les rythmiques cadencées. Certains morceaux sont particulièrement minimalistes. Les tonalités sont homogènes, limitées à quelques couleurs du début à la fin. Pourquoi le choix de ce titre ? La prière est ce chant silencieux que l'âme s'adresse à elle-même. Prier, c'est se parler à soi-même. Ou plutôt parler au divin qui est en soi. Quand on a plus de possibilité d'action, quand l'humain est confronté à son impuissance, il s'en remet à ce geste ultime, presque désespéré, consistant en la formulation silencieuse d'un espoir. Prier pour l'autre ne le sauve en aucun cas, mais cultive l'espoir qu'il ou elle soit sauf.ve. Qui prie espère. Ce choix de titre et de statut donné aux

morceaux me semblait le plus fidèle à ma condition d'homme heureux mais anxieux, à ce moment.

Momenta 22-23 est comme son nom l'indique une compilation de fragments de field recording, tissés en plusieurs morceaux. On y trouve de tout : les habituels sons qui constituent les environnements familiers (cloches, carillons à vent, silences de jardins, tambours..), la présence des enfants, des témoignages de voyages, des fragments chantés sur des improvisations de guitare, des chants traditionnels de différents pays, les voix et instruments *live* de Thom Yorke et de Sigur Rós, des rues désertées, des échos divers et variés. C'est le pendant brut et non édulcoré de situations sonores saillantes et mémorables de cette période. Les deux disques sont rangés dans un coffret, accompagnés d'imprimés de visuels originaux et d'un support usb.

Je continuais à inclure et mettre en perspective dans mes différents cours des questions de théorie de l'art qui me taraudaient : les dimensions symbolique et pragmatique desdits « mondes » de l'art, l'art pensé comme expérience, la question pharmacologique des techniques, les espaces *autres* (espaces sacrés, de jeu, hétérotopies) – parmi lesquels le jardin –, l'automédialité et l'autodidaxie, l'art à faible coefficient de sensibilité, la désactivation de la fonction esthétique de l'art, la mise en cause du paradigme de son exposabilité hérité de la modernité, la réévaluation *a posteriori* du sens même du terme « art », faux concept anhistorique... ce qui m'amenait aux notions de disparition et d'effacement d'un certain art contemporain. Le concept d'art était selon moi à penser avant tout en tant que rapport au monde. L'art est la technique et le produit de cette technique dont on attend aujourd'hui qu'ils constituent des percepts qui manifestent sensiblement l'esprit, la pensée et l'affect (individuels ou collectifs) d'une époque. Il est ainsi l'expression d'un rapport au monde informé dans un objet, un geste, une attitude. Tout potentiellement peut en conséquence être pensé comme tel. L'art est toujours l'art « de quelque chose » – il appelle toujours un complément du nom (telle la *rhétorikè tekhnè* grecque – l'art de la parole). Il y a ainsi un art de la musique comme il y a un art de la guerre, de la cuisine ou du jardin. Il y a un art d'habiter, un art de marcher et même un art de se taire. Ces cours me permettaient de questionner et de confronter avec des étudiant.e.s en arts l'approche très personnelle qui était la mienne, que je ne prétendais jamais absolue ni plus légitime ou vraie qu'une autre, mais fondée sur une étude de l'histoire de l'art et sur des expériences vécues, à la croisée de recherches théoriques et pratiques.

En 2022 et 2023, les échanges entretenus avec Sébastien Lacomblez (suite logique de la recherche et des intuitions qui nous lient depuis plus d'une dizaine d'années) nous ont aussi amenés à candidater pour un certain nombre d'appels pour le financement de recherches et de projets artistiques, autour de la question du design critique et d'un enseignement artistique basé sur la prospective, avec pour exemple de projet concret le cas du bocage. Nous souhaitions faire de l'embocagement un cas typique d'action fondée sur le principe systémique, qui articule l'approche paysagère (un design d'environnement – une approche donc d'ordre *esthétique*) aux champs disciplinaires de l'agronomie, de la géologie, de la biologie, des études climatiques, de la cartographie et de l'aménagement du territoire. Notre projet Nemora et notre invitation (incitation) à requalifier le

principe artistique au regard des enjeux actuels, toutefois, ne rencontreront pas l'intérêt escompté.

Plus modestement et de façon plus située, dans une démarche d'intérêt local, j'ai approfondi durant l'été 2022 une réflexion sur les origines du Rœulx, qui aboutit à l'automne à une conférence publique dans le cadre du XXXI^e Grand Chapitre de la Confrérie Saint-Feuillien : « Voyage à Ampolline : enquête archéologique, toponymique et historiographique sur les origines de la ville du Rœulx en Hainaut ». Point d'orgue d'une réflexion menée depuis *Les grottes du Rœulx ou le Voyage à Ampolline*, cette recherche basée sur l'hagiographie du saint et sur quelques observations topographiques du territoire rhodien a également pris la forme d'un petit livre réalisé en 4 exemplaires au printemps 2023, conservé dans un petit meuble à tiroirs contenant l'ensemble des objets résultant de cette approche multiple et multimédiale (sonore, visuelle, textuelle) du sujet Ampolline / Le Rœulx.

Ce petit meuble conservatoire de synthèse sur un thème est une forme que j'ai souhaité donner à mes champs d'intérêts et d'activités, au tournant 2023. C'est d'abord un regard sur une pratique musicale personnelle qui a motivé cette démarche : j'entrepris de conserver dans un petit meuble-coffre à compartiments un exemplaire de chacun des albums sonores réalisés, depuis le début de cette pratique. Ce musée portable s'accompagne d'un coffret plus petit reprenant une sélection choisie de ces enregistrements, sorte d'anthologie ou de « very best of » de ce qui a été produit, pour mieux marquer, en un objet unique, synthétique, le fil du temps, au fondement même de mon approche de l'art sonore. Ce travail fastidieux consistant à reprendre un à un les nombreux morceaux enregistrés, et à les remixer par endroits, aboutit à une sélection de quelques 200 morceaux sur la période 1999-2023 : *Chemin faisant*. Le (luxueux) coffret, contenant disques, supports USB et carte SD, est accompagné d'un livre, contextualisant et retraçant le fil de la démarche, année par année. Je me suis aussi livré à un archivage des traces photographiques conservées, numériques et imprimées, dans un classement linéaire. Je fis de même avec un *Musée des sallades*, petit meuble portable à tiroirs reprenant l'ensemble des écrits, enregistrements, images, objets produits dans l'esprit des sallades (toujours en culture, à ce moment, avec l'album *Entre Senne et Haine* de Calisto de la Haine). Une mise en forme des mes activités de zythosophe a également été entreprise. Une documentation sur le thème du jardin devrait suivre. Cette démarche poursuit celle déjà initiée par la conservation des archives des plate-formes (SIC), MNÓAD, du Bar à bières et d'autres structures ou projets engagés. C'était aussi une manière, à l'aube de mes quarante ans, d'ordonner la mémoire, de jeter un regard sur le chemin parcouru, cet itinéraire qui articule un ensemble d'éléments disparates, de prime abord énigmatiques, confus et peu intelligibles, mais qui font sens dès lors que l'on adopte une vue d'ensemble. S'autoriser une telle prise de recul en informant la trajectoire vécue par des traces articulées est une manière de matérialiser le fil du temps – un remède à l'angoisse, peut-être, et une façon d'harmoniser ou de conjuguer le besoin de contrôle et la nécessité de l'acceptation (de ce qui nous échappe, ce sur quoi nous n'avons de prise).

L'exercice rétrospectif du *chemin faisant* (ce recueil, cette anthologie, ce texte) intègre cette démarche de création comme extimité (le désir de rendre perceptible ou lisible certains aspects de son monde intérieur – démarche distincte de celle de l'exhibition, c'est-à-dire de l'exposition *obscène* au sens littéral : ce qui est « au devant de la scène », antithèse de la démarche ici poursuivie, qui privilégie une posture de retrait, de discrétion presque taiseuse), et m'aide à en cerner les traits les plus essentiels.

Il y a d'abord la démarche. Elle se veut autodidacte, dans le sens de l'acquisition de connaissances et de techniques en dehors des cadres éducatifs traditionnels, quoique la distinction entre les apprentissages formels et informels soit floue : l'apprentissage par les pairs, les rencontres, les lieux fréquentés, les événements et les expériences vécues participent de la formation artistique. Tout apprentissage mêle autodidaxie et hétérodidaxie à des degrés divers. Il s'agit aussi de redéfinir la notion d'art en tant qu'action, performance, geste et expérience de vie. Cette approche pragmatique favorise l'apprentissage par la pratique, l'expérimentation et le tâtonnement, qui constitue une pédagogie artistique en soi. Aussi, qu'elle soit musicale, brassicole ou jardinée, la démarche est systématiquement duelle : à la fois concrète et idéale, pratique autant que réflexive. J'ai déjà dit cette habitude prise à intellectualiser toute chose, en ce compris le sensible. À ce titre, il n'est sans doute pas anodin que mon héros de jeunesse ait été à la fois aventurier tête brûlée et professeur d'université érudit, que mon quali éclairneur ait été « agent double », mon titre de confrère « alchimiste », et que je ne trouve d'équilibre professionnel que dans l'articulation de la théorie et de la pratique, ou la conjugaison du terrain / expérience et de la théorie / démarche réflexive. Une pensée sans pratique est vaine et une pratique sans pensée est inconsciente.

Au niveau des contenus, la musique est un exercice d'introspection : un voyage de l'intime, et la nécessité de donner forme à un monde intérieur. Chant de l'âme, elle cristallise et révèle les forces profondes, les énergies latentes ou jaillissantes, en les rendant sensibles (elle les matérialise, les informe). La forme, du point de vue du *style* (littéralement la manière d'utiliser le stylet, c'est-à-dire l'instrument, l'outil de l'écriture, et donc la forme qui en découle), a transité des cadres, schémas, patterns de la musique pop et indie rock à ceux de courants divers comme l'indietronica, certaines tendances du songwriting, le folk, l'ambient, le minimalisme, les musiques d'improvisation libre, bruitistes, expérimentales... Aussi, la forme a souvent consisté à sublimer les situations : la musique, cet art de l'*hic et nunc*. Le concept de field recording est ainsi abordé comme une révélation du terrain (*field revealing*) plutôt que comme une simple représentation d'ambiances. La musique devient à la fois instant et lieu. Dans cette approche praxique du geste musical en tant que performance, ici et maintenant, les formes se « limitent » parfois à des traces d'expériences (situations) vécues.

Comme toujours dans les arts de faire, la forme est le résultat de techniques. Le bricolage et le DIY étant ici des notions centrales, tant pratiques que réflexives (questionnées et théorisées dans le cadre de mes recherches doctorales, et ensuite dans mon travail d'enseignant), l'approche à tâtons, souvent spontanée, intuitive et sensible, confère aux morceaux un caractère brut, disant une certaine immédiateté. Sur certains enregistrements par contre, les arrangements et

transitions sont finement travaillés, s'apparentant davantage à un travail de studio, cet atelier qui permet de revenir à l'envie sur la forme en train de se faire. Certains mixages sont le résultat de dizaines d'heures passées à réécouter, modifier, ajuster, affiner une séquence, pour s'arrêter sur un résultat choisi. C'est ici que le processus d'aller-retour entre la matière et les sens confère à la démarche une certaine plasticité (la fréquente analogie entre les arts sonores et plastiques) : elle relève du modelage. Quant à l'instrumentarium, il n'a cessé de s'ouvrir, jusqu'à englober les contextes et les environnements – les situations mêmes. L'actuel salon de musique conserve la plupart des instruments et objets utilisés tout au long de l'itinéraire : guitares, mélodicas, shruti box, flûtes, autoharpe, harpe, psaltérion, kalimba, batterie et autres éléments percussifs, pédales d'effets, synthétiseurs, séquenceurs, noise boxes, clochettes, grelots, accordéon, harmonium, xylophone, micros piézoélectriques, objets acoustiques divers... Ces instruments sont utilisés avec une technicité relative : j'estime n'être technicien de rien mais vouloir toucher à tout, pour toujours goûter au plaisir de la découverte, de l'intuition, des usages hors-cadre et des détournements conférant une certaine singularité aux résultats produits. C'est encore une manière de privilégier le geste à la forme, dans une posture idiosyncratique. Car s'il y a un faire, il y a nécessairement une technicité, mais il n'y a là aucune excellence technique ou performative. L'approche a été et sera toujours dilettante, dans son sens premier : celui qui se délecte, en amateur, sans être professionnel – c'est-à-dire sans en faire un métier (faire reconnaître sa technique et la mettre au service d'autrui, à des fins notamment pécuniaires). Il n'y a pas de volonté de dépassement de soi ou des autres. Il n'y a pas de comparaison ni de compétition, comme on en trouve dans toute pratique de haut niveau, qu'elle soit artistique ou sportive. Il y a juste un *faire*, dont l'intention est de faire monde (un ordre à soi, à habiter), de faire un quotidien.

Dans le champ de la musique actuelle, la question de sa technique est mêlée à celle de son industrie. En adoptant une position détachée vis-à-vis des logiques et des usages conventionnels des industries et des technologies (qui font un certain « monde » de la musique, déterminé par les « règles de l'art » qui lui sont propres), en refusant pour exemple la musique-spectacle sous la forme du concert ou de la prestation publique, et en produisant des objets en exemplaire parfois unique, je veux échapper aux normes qui formatent et déterminent un secteur dans ses différentes échelles industrielles (macro autant que micro), quoique je reste en partie formaté par le couple technique-industrie de la musique à cette charnière des XXe-XXIe siècles. On vit nécessairement dans son temps, mais on peut aspirer à en sortir, ou à inventer des trajectoires dissidentes – condition *sine qua none*, se dit-on, à une liberté vraie. J'ai bien conscience que c'est une naïveté, une aporie ou un paradoxe propre aux tendances contre-culturelles, indépendantes, autogérées, DIY : leur nécessité de sortir du cadre (« système »), en y échappant jamais vraiment, ou jamais très longtemps, le cadre étant flexible, il est une structure évolutive aux logiques d'adaptation renforcées par un nombre croissant d'usagers, médias, outils qui s'articulent, s'inventent, mutent. Un monde ou une industrie n'empêche pas d'autres possibles – nécessaires en temps de sécheresse, de cancer ou d'asphyxie – mais ces possibles nourrissent le plus souvent la bête qu'ils ne lui échappent. Quoi qu'il faille continuer à y croire.

Cette pratique s'assume aussi comme étant pleinement égoïste, en tous les cas solitaire. Non pas au sens de l'amour de soi (narcissisme), mais plutôt du non-désir d'être vu et validé par les autres. Les musiciens de scène diront qu'il n'y a rien de tel que la communion avec le public. Nous n'ignorons pas que pour beaucoup, cette démarche est généreuse et altruiste, tournée vers l'autre dans un idéal de don, mais pour la plupart, je pense, elle dit une véritable prétention : jouir des regards contemplatifs posés sur soi. Il s'agit plus d'adulation que de partage : se flatter l'ego en se sentant reconnu, aimé et désiré. Je préfère chanter silencieux sur un chemin de campagne ou une estacade déserte que sur une scène (piédestal qui isole du monde environnant) devant une audience. Peut-être d'abord par peur du jugement, mais ensuite et surtout par principe qu'une posture *obscène* empêche l'étendue même et la puissance de ce que peut être l'art de la musique (bien que je considère comme l'une de ses plus grandes puissances sa capacité à partager et à faire communion). Je ne me suis jamais reconnu non plus dans l'option de la musique qui ambience, divertit, entraîne. Mais bien sûr, je m'interroge : à quel point s'invisibiliser ? Est-ce seulement la posture à adopter ? Est-elle légitime, sinon par frustration de n'avoir trouvé d'autre issue dans le champ de la musique ? Et s'il en avait été autrement, arriverais-je aux mêmes conclusions ? Car aujourd'hui je m'avoue lassé – et irrité – par ceux et celles qui recherchent le devant de la scène, s'estimant dignes d'intérêt. Ceux.celles-là prennent la pose. En voulant devenir objets d'attention, ils.elles deviennent des objets (médiatiques, commerciaux, de programmation...). Or, dans l'exercice de l'adoration, ce n'est pas la personne qu'il faut adorer mais les dispositions de cette personne à faire, pratiquer, œuvrer. Ainsi, c'est la pratique (et non la personne) qui devient inspirante. Il ne faut pas aduler le maître mais vénérer la capacité de celui-ci à déployer des techniques d'existence qui ont fait que la sienne ait été, par exemple, vertueuse.

C'est précisément ce qui m'amène, je pense, à (tenter de) faire de la musique une pratique ou technique d'existence, ou technique de soi (« art de soi »), dans le sens que lui confère (une) certaine(s) tradition(s) philosophique(s) estimant que l'art majeur par excellence est l'art (*ars*, « technique », « manière de ») de vivre. Le fait de vivre impose des techniques qui s'acquièrent patiemment (comme tout artisanat) et constituent des styles de vie, relevant d'une articulation entre des contraintes et des choix. *Ars longa vita brevis*. Je m'aperçois à quel point l'existence se fonde sur la mémoire, qui emmagasine, cultive, secrète tout au long de la vie une certaine perception de la réalité (elle ne nous apparaît jamais telle qu'elle est, nous n'en avons qu'une perception possible, nécessairement biaisée) et du monde, basée sur les expériences vécues. Le regard (la façon dont nous voyons et interprétons la réalité) se construit avec le temps et devient la condition même de notre conscience d'exister : notre existence nous apparaît du haut de notre mémoire enfouie et consciente. Parfois, dans la vie, il y a ce que j'appelle des *conversions* du regard. Certaines choses soudainement nous apparaissent dignes d'intérêt. Ce qui était à peine vu hier devient aujourd'hui évident, et même essentiel : nous comprenons soudainement le sens de cette chose, juste-là, ou d'un geste. Et nous nous focalisons sur cette chose, pour en retirer toute la saveur, pour la vivre pleinement – on lui donne du sens autant qu'elle nous en donne. Les sons, la bière, le jardin, ou encore la famille, par exemple. Progressivement, ou parfois du jour au lendemain,

notre regard sur cette chose fait de celle-ci un élément constitutif de notre existence. Ainsi, à chacun.e son monde, nécessairement subjectif, lié aux expériences vécues, aspirations, projections, interprétations de ce qui advient et nous apparaît, phénoménologiquement. Ce monde, compris comme regard posé sur les (et interprétation des) expériences vécues (moments, lieux, liens, événements), je le contiens en partie dans ces albums. Ils agissent comme des recueils de souvenirs, tissant des sons, et parfois des images et des textes.

Ce que l'on peut en résumé appeler ici une pratique musicale ou sonore est donc surtout une poésie ou sublimation de l'existence vécue, et un hommage à la vie même – dans ce qu'elle a de plus fragile, éphémère, complexe et simple. Une célébration de la petitesse, de l'infrance, des instants et des lieux si vite passés. De la grandeur des petites choses. Cette pratique est donc avant tout une *pratique de* et une *invitation* à la contemplation, au souvenir et à la célébration de l'existence et de la valeur inestimable de ce qu'elle nous amène à vivre et à ressentir. L'art est une technique et la « musique » un moyen ou outil pour expérimenter pleinement la vie, dont la valeur prévaut sur celle de l'art. L'art est bien ce qui rend la vie plus intéressante que l'art.

Je pense que cette pratique du quotidien, offrant sur le moyen et le long terme l'occasion d'un regard rétrospectif, me permet de mieux saisir (dans le double sens de comprendre/discerner et de prendre en main) le fil des jours, le mouvement du temps, de voyager dans la mémoire (qui échappe à la temporalité linéaire) en me donnant l'impression, aussi illusoire soit-elle, de contrôler l'incontrôlable : le temps de l'expérience vécue. Je peux ainsi voir le fil, le conscientiser, prendre du recul sur ces moments, lieux et liens aussitôt passés, en ordonnant les éléments ou en donnant l'apparence d'un ordre entre ceux-ci, pour contrarier une autre réalité, inéluctable : l'entropie. L'entropie est une mesure du désordre ou de l'incertitude dans un système ; elle quantifie son niveau de chaos ou de désorganisation.

J'ai constaté combien, d'un ordre donné (les objets à « leur » place dans une maison par exemple, ou l'état d'un lieu jardiné), le passage vers un désordre (qui est un autre ordre, privé de sens ou d'harmonie pour le regard ou l'entendement) était inévitable, et à quel point lutter contre les forces entropiques pouvait sembler vain. Les systèmes complexes dérivent nécessairement de systèmes simples. Pour que cette complexité soit ordonnée, il faut compter sur des forces néguentropiques : la néguentropie (entropie négative ou syntropie) désigne l'ordre, la structure et la complexité croissante dans un système. Contrairement à l'entropie qui mesure le désordre, la néguentropie indique la tendance d'un système à se développer vers un état plus organisé et plus complexe. Dans la vie (dans le monde intérieur et la conscience intime de l'individu), comme dans une maison ou un jardin, les forces entropiques et néguentropiques luttent en permanence, et aboutissent à un sentiment d'ordre (et donc de sens, pour qui la vit) ou de désordre (manque de clarté, de sens, incohérence, vacuité). J'aspire à de l'intelligibilité, de la clarté, de la structure, même si cela en soi est vain (le sens n'apparaît qu'à moi, car lié à mon regard, ma mémoire), et sans doute toujours illusoire, pour qu'un jour je puisse partir l'esprit quiet, tranquille et serein, et peut-être permettre à d'autres (mes enfants, d'abord) de conscientiser, à leur façon, la trajectoire vécue.

Cette démarche, qui ici se cristallise dans le *Chemin faisant*, s'apparente en conséquence à une esthétique et un art du souvenir. Le souvenir se cultive, en nous ou en dehors de nous, à la façon de l'album (photo, sonore ou autre) qui dit des histoires, des instants perdus, moments et lieux. Des traces qui attestent du fil des jours, et les mettent en perspective. Les technologies récentes nous ont habitués à cette mémoire exosomatique (hors du corps). De telles traces sont des supports pour la mémoire (hypomnemata) et constituent donc une hypomnesie (une sous-mémoire, pouvant paraître inférieure donc superflue), mais aussi elles attestent. La trace peut sembler inutile jusqu'à ce qu'elle accède au statut de preuve, établissant la vérité ou la réalité du fait (bien sûr toujours discutable, telle la relique). Sans trace on peut tout imaginer, mais la trace dit qu'une chose a été, elle informe une réalité passée. Sans doute est-ce cette capacité à attester, aidant à la remémoration et à la conscientisation de l'*existence* (*existere*, ou littéralement se tenir à distance, hors de soi – se voir vivre – dans un mouvement extatique, d'intentionnalité et de dépassement, pour projeter des possibles) qui permet de remédier au paradoxe consistant à insister sur l'importance de la musique comme instant et comme lieu, *hic et nunc*, et la nécessité d'en conserver des traces. N'est-il pas préférable de vivre l'instant ici et maintenant ? Faut-il à tout prix le consigner ? Peut-être l'instant à lui seul ne suffit-il pas à mettre en perspective, et l'on cherche dans la trace l'illusion de son inscription sur une ligne du temps qui puisse être tangible. L'humain est un être de mémoire, mû par le besoin de se situer, dans une ou dans son histoire, dans un *tracé*.

Ces supports de mémoire (reliques, albums ou autres), souvent, voire nécessairement, finissent eux-mêmes par disparaître... ils ne visent pas l'éternité, ils disent une certaine vanité, une éphémérité, une pérennité subreptice. Ils existent pour quelques années, au mieux quelques générations, et parfois au-delà, si la communauté l'estime importante voire inestimable (un héritage à préserver, un repère pour la mémoire, une production symbolique signifiante). Les souvenirs s'entretiennent, se cultivent puis s'éteignent. Ainsi va la mémoire, ainsi vont nos vies. Il en est de même du jardin. On s'y consacre, corps et âme, et puis il passe – il nous échappe, nous survit, autrement, pour finir par être partie d'autre chose. On n'y peut rien. Il nous aura permis d'exister, en pleine conscience du temps qui passe. La trace en tant que reste contient en elle cet effet de temps qui atténue puis efface. Modestie de la trace qui persiste tout en s'effaçant : elle dit un présent passé, elle figure un être-là ou, plutôt, un avoir-été.

Et ces traces, qu'importe qu'elles ne fassent sens que pour moi, le temps d'une existence. À leur écoute, d'autres y ont décelé ou y décèleront peut-être un *punctum* – « ce qui me point » et qui touche, individuellement. Cette idée me plaît mais n'est pas ce qui me meut. Si la trace est non perçue, ainsi soit-il. J'aime cette idée de l'inaperçu, qui n'enlève rien à l'existence. Être le.la seul.e à aimer une chose confère un sentiment de chance et de reconnaissance ; elle nous est d'autant plus précieuse qu'elle n'est pas connue des autres. On la préserve comme telle. On voudrait parfois la partager, mais au fond les regards ne changeront rien de cette chose, quoiqu'elle nous semble mériter de l'attention. Le partage est en cela une option, une possibilité, mais jamais une nécessité. Et si je souhaite que la chose soit

sensible (audible, visible) pour d'autres, c'est dans l'espoir qu'elle les inspire, pour susciter à leur tour d'autres gestes, d'autres pratiques, elles aussi portées par l'envie et le sens. Dans mon désir anachorétique de retraite (cette mise à distance des affaires du monde, cette volonté de se retirer en un lieu à soi où au bruit préférer la voix et l'enseignement du silence) je continue à espérer que chacun.e puisse ainsi inventer et cultiver par des techniques de son choix le jardin qui lui soit propre – lieu par excellence de la consolation philosophique –, où se retrouver et où convier ceux et celles qui lui sont cher.e.s, ou qui sauront s'y ressourcer. Et peut-être, pour ne pas créer de façon seulement recluse, tisser ensemble ces jardins, mailler, permettre les flux, les circulations et les échanges : un embocagement. Qu'importe qu'elle soit solitaire ou solidaire, l'important est de trouver une manière d'habiter, autant que d'être habité. C'est ainsi que l'on fait monde.



Achevé en juillet 2023

Accompagne le coffre conservatoire des enregistrements
de la période 1999-2023, et le coffret *Chemin Faisant*

Sébastien STh Biset