

John Duncan : L'expérience intérieure.

(Eric Dubois, 2011, first published in *Industrial Musics*, Vol.2, Camion Blanc, 2012)

John Duncan est né en 1953 à Wichita dans l'État du Kansas, au sein d'une famille dont les parents appliquaient de manière stricte les principes religieux et sociaux du calvinisme. L'ambiance n'était pas vraiment à la fête ainsi qu'on peut l'imaginer, et Duncan dans un entretien récent dresse un tableau effectivement assez sinistre du quotidien de la famille :

« Souffrance. Détresse. Refus du plaisir physique, sensuel particulièrement. Le sexe, ou même une simple allusion au sujet, était tabou dans les conversations, rendant impossible toute discussion franche. Les questions portant sur certains détails de la Bible étaient strictement interdites. L'humour était interdit durant les visites de membres de la famille. De même que toute référence positive aux Noirs. La seule chose qui était encouragée était le travail, tout particulièrement le travail acharné et méritant, spécialement lorsque celui-ci n'était pas reconnu ou compris par les autres. » (Entretien de John Duncan avec Steve Peralta reproduit dans le webzine *Neoztlan*, n° 3, mai 2007)

À partir des 8 ans de John, la famille ne cessera de déménager, selon les lieux où son père sera muté pour son travail, ajoutant au désarroi et au sentiment de solitude de l'enfant :

« Tout ce qui pouvait représenter une sécurité et un soutien s'est effondré lorsque nous avons commencé à déménager. Quels que soient les endroits où nous vivions les adolescents semblaient hostiles et restaient entre eux. Le monde lui-même devenait de plus en plus menaçant. Mes parents étaient souvent distants et ne répondaient pas à mes attentes. J'ai commencé à passer beaucoup de temps à l'intérieur de moi-même, volontairement isolé, à lire et à dessiner essentiellement. Chaque fois que nous déménagions tout ça s'intensifiait. Durant mon adolescence, l'école m'était devenue pratiquement insupportable, particulièrement à cause des rapports sociaux qu'elle impliquait. Les seules personnes avec lesquelles je pouvais réellement discuter étaient les professeurs lorsque j'allais chez eux, en dehors de la classe. » (ibid)

De retour à Wichita durant son adolescence, Duncan bénéficiera durant ses années de lycée d'un programme d'éducation expérimental lui permettant de diriger plus ou moins lui-même ses études et d'avoir accès en soirée et les week-ends à des cours à la faculté et dans l'école d'art locale, qui l'inciteront à s'orienter dans cette voie. En 1971, il parviendra à obtenir, grâce au soutien de ses professeurs, un statut d'objecteur de conscience afin d'éviter d'être enrôlé de force dans l'Armée (nous sommes alors en pleine guerre du Vietnam), et dans la foulée quittera Wichita pour s'installer dans le comté de Los Angeles afin d'y suivre ses études supérieures au California Institute of Arts (CalArts). Il deviendra là-bas l'élève du peintre et performeur Allan Kaprow (1927-2006), étudiant le dessin et la peinture mais aussi la psychologie, abordée à travers l'analyse des réponses émotionnelles aux couleurs. Kaprow aura une influence tout à fait déterminante sur le jeune Duncan, tenant le rôle d'un Pygmalion bienveillant en incitant le jeune homme à découvrir le travail d'artistes avant-gardistes, peintres, performeurs mais aussi musiciens :

« Kaprow m'a poussé à continuer à faire de l'art, et à la différence de beaucoup d'autres enseignants de l'époque n'a pas essayé de me convaincre qu'il était un grand artiste. Rien que ça était déjà très utile pour pouvoir définir la différence entre un maître et un poseur. Il m'a

encouragé à me rendre à la bibliothèque de CalArts et à jeter un œil sur le magazine d'art *Avalanche*, où étaient reproduites des photos d'anciennes performances, de sculpture minimale et d'art conceptuel, à me pencher sur les œuvres des Actionistes viennois également. Il me suggérait d'écouter certains disques, de Mauricio Kagel, Steve Reich ou Pauline Oliveros, parmi d'autres. C'est lui qui m'a incité à continuer à chercher, m'indiquant ce sur quoi je devais porter mon regard. » (Entretien de John Duncan avec Marcello Aguirre reproduit dans le webzine *e/i*, n° 7, 2006)

Duncan sera somme toute assez vite écoeuré par les objectifs essentiellement carriéristes propres à l'enseignement dispensé à CalArts, abandonnera ses études (au bout de 18 mois) et cessera de peindre des tableaux, qu'il est malgré tout intéressant d'évoquer car le rapport de Duncan à son œuvre picturale de jeunesse contenait déjà en germe les bases de ce que sera par la suite sa relation au son :

« Ça ressemblait à des blocs de couleur, de la taille d'un mur. Il semblait qu'il n'y avait qu'une couleur, mais quand on s'asseyait en face et qu'on les regardait on commençait à percevoir d'autres couches en dessous. Ces couches étaient faites à partir d'autres couleurs, choisies selon les réponses psychologiques qu'elles induisaient, certaines étant compatibles avec la couleur d'ensemble et d'autres non. C'était des lavis, de fines couches de couleurs disposées les unes au-dessus des autres. Plus on regardait la surface dans son entièreté, plus on se sentait profondément absorbé en elle. » (Entretien de John Duncan avec Carl Abrahamsson dans le magazine suédois *Flashback*, avril 2002, reproduit sur le site officiel de l'artiste : johnduncan.org)

Les formats immenses de ses peintures et son travail sur la profondeur des couleurs étaient d'abord pour Duncan un moyen d'interroger les relations entre l'auteur d'une œuvre et celui qui la contemple, entre celui qui fait et celui qui reçoit. Cette thématique deviendra tout à fait essentielle dans son travail futur, Duncan ayant par ailleurs étudié de très près, après avoir abandonné la peinture, l'œuvre et les théories du metteur en scène de théâtre polonais Jerzy Grotowski (1933-1999), défenseur d'un « théâtre pauvre » privilégiant la communion avec le public en éliminant tout le superflu propre aux représentations théâtrales (costumes, maquillages, éclairages et même la scène). On retrouvera des traces, très enfouies, du travail singulier de Grotowski, tout comme de celui de l'actionniste Rudolf Schwarzkogler (également une influence importante) dans les premières performances que réalisera Duncan à partir de 1976, qui ne constituent néanmoins qu'une des facettes d'un travail qui dès cette date va prendre un caractère résolument protéiforme.

*

Le milieu des années 70 représente une date charnière dans le parcours de Duncan, car c'est à ce moment que des rencontres décisives pour lui vont avoir lieu, tant avec des artistes performeurs que des musiciens. Ayant abandonné la faculté, il va un temps être chauffeur de bus scolaire à Los Angeles, activité qui lui inspirera quelques performances mais qui lui permettra également d'entendre parler pour la première fois du collectif expérimental d'improvisation The Los Angeles Free Music Society⁹², via un collègue de travail qui le lui fera connaître et qui le présentera à ses membres fondateurs, dont Tom Recchion duquel il deviendra un ami proche et qui patiemment, en lui passant des disques les uns après les autres, lui ouvrira l'esprit sur ce que peut être la musique. John Duncan ne deviendra cependant jamais un membre à part entière de la L.A.F.M.S, évoluant à sa périphérie et ne participant que très occasionnellement à des enregistrements. On ne trouve en effet que fort

peu de titres au sein du coffret *L.A.F.M.S ó The Lowest Form Of Music* auxquels il ait participé, dont le long morceau intitulé « Close » et crédité The Doo-Dooettes with John Duncan, où assez curieusement il tient la batterie, le fait qu'il ne sache presque pas en jouer n'étant pas un handicap (tout au contraire) au regard du caractère totalement anarchique du morceau, sorte de free jazz *noise* foutraque partant dans tous les sens. Duncan maîtrise un peu mieux son instrument sur les deux titres de CV *Massage* que l'on peut trouver au sein du même coffret. CV *Massage*, formation éphémère (mais qui sera ponctuellement réactivée durant la période japonaise de Duncan) dont la particularité était de changer de membres à chaque fois qu'elle se manifestait, aura été très peu active, seule une session studio et un concert ayant eu lieu en 1976. Les deux titres « Naked » et « Sea Chantey » qui figurent dans le coffret proviennent de la session studio, et sonnent beaucoup plus rock que « Close » enregistré avec The Doo-Dooettes, principalement du fait de lignes de basse (tenue par Frederik Nilsen, présent sur nombre de projets de la L.A.F.M.S) très syncopées, assez proches du jeu qu'adoptera un peu plus tard Peter Principle, tenant cet instrument au sein de Tuxedomoon. S'apparentant à une sorte d'improbable *no wave* avant l'heure, ces deux titres comptent également parmi les participants Tom Recchion (piano) et Dennis Duck (saxophone), mais aussi Michael Le Donne-Bhennet (basson, piano, percussions) et l'artiste performeur Paul McCarthy (né en 1945), une autre rencontre des plus importantes pour Duncan puisque c'est avec lui qu'à partir de la même année 1976 celui-ci va faire ses débuts d'animateur radio :

« Paul était un de mes plus proches amis. Nous parlions souvent des heures durant, partageant des idées sur des projets et des plans, à propos de ce que nous pensions qu'était l'art et ce qu'il pourrait être, de la manière dont la pression du monde de l'art pour produire des œuvres vendeuses introduit de fausses valeurs dans le travail et distord les plus importantes qualités intrinsèques de l'art, de sa détermination personnelle à produire un art qui ne peut ni se vendre ni s'acheter. Souvent nous participions mutuellement à nos manifestations, prenant des photos ou une part directe à l'action. Pendant trois ans, nous avons coproduit une émission sur une radio FM appelée *Close Radio*. L'idée originale est venue d'un appel que j'ai passé à la station pour me renseigner sur une émission qui diffuserait des sons d'artistes. Quand le directeur m'a dit qu'il n'y en avait pas et m'a demandé si je voulais y consacrer de mon temps, j'ai accepté. Paul en a entendu parler et a voulu participer à l'émission, nous avons alors décidé de la produire ensemble. Lors de la première rencontre, le directeur de la station nous a encouragés à être professionnels à l'antenne, arguant que les auditeurs voulaient entendre une voix d'autorité, ce qui nous a incité à laisser le contrôle total de l'émission entre les mains de personnes qui ne l'avaient jamais eu : artistes, groupes d'action sociale, les auditeurs eux-mêmes, presque toujours des personnes qui avaient peu ou pas d'expérience face à un micro. Nos priorités esthétiques sont évidemment très différentes à présent. Cependant, j'ai appris pas mal de choses de nos expériences communes et je suis heureux d'avoir travaillé avec lui à cette époque. » (Entretien de John Duncan avec Boris Wlassoff, traduit par Thierry Bokhobza dans *Revue & Corrigée* n° 51, Grenoble, mars 2002)

Diffusée hebdomadairement de 1976 à 1979 sur la radio de Los Angeles KPFK, *Close Radio* était une émission totalement novatrice à l'époque, foncièrement expérimentale, où ont été invités des artistes comme Chris Burden, l'ex-professeur de Duncan Allan Krapow, Douglas Huebler, John Baldessari, Linda Montano, Cheri Gaulke, la musicienne Pauline Oliveros ou encore la théoricienne du féminisme Barbara Smith, parmi des dizaines d'autres. Ainsi que le dit Duncan lui-même dans l'extrait d'entretien que nous avons cité les auditeurs eux-mêmes avaient également un rôle actif, pouvant appeler la station (Duncan était chargé,

en plus de la présentation, de répondre au téléphone) et dire ce que bon leur semblait, leurs appels étant diffusés en direct. On peut s'en rendre compte à l'écoute de *Station Event*, une cassette créditée BDR Ensemble parue en 1977 sur le label Coranach Music reprenant une émission diffusée en janvier de cette même année, que l'on peut également retrouver en partie sous le même titre dans le CD bonus de l'édition numérotée de *L.A.F.M.S ó The Lowest Form Of Music* et dans une version plus longue (mais encore incomplète par rapport à la cassette originale) au sein du coffret de trois vinyles *First Recordings 1978-1985* consacré aux premiers travaux sonores de Duncan, publié par Vinyl-On-Demand en 2006⁹³. Le nom de BDR Ensemble renvoie aux initiales des noms de famille des participants, puisqu'on retrouve, aux côtés de Duncan, Michael Le Donne-Bhennet et Tom Recchion, improvisant tous deux (le premier sur divers instruments à vent et au violon, le second sur des percussions) à des endroits différents des studios de la radio, sans pouvoir s'entendre l'un l'autre, tandis que Duncan prend en direct les appels des auditeurs. Le présentateur s'efface totalement pour les laisser parler, n'intervenant quasiment jamais si ce n'est pour les saluer, leur demander leur identité et le motif de leur appel, ne répondant pas ou seulement par monosyllabes à leurs questions lorsqu'ils en posent eux-mêmes. Évidemment, dès lors qu'aucune censure ni filtrage des appels ne sont exercés, tout peut arriver, et le contenu des appels des auditeurs est des plus hétéroclites, aux attendues menaces et insultes (plutôt rares en fait ici) succédant des appels tantôt inquiétants, comiques, hésitants, absurdes, certains auditeurs y allant également de lectures de leurs propres textes ou d'expérimentations sonores de leur cru, jouant d'un instrument, donnant de la voix, diffusant des bandes, d'autres stations de radio ou la télévision à travers le combiné, tout cela se mélangeant de manière hasardeuse aux improvisations dissonantes de Le Donne-Bhennet et Recchion.

Le concept de l'émission *Close Radio* était à l'époque d'une grande nouveauté et d'une grande originalité, les radios offrant une prétendue « libre antenne » à leurs auditeurs se réservant le droit de couper net ces derniers au moindre dérapage verbal, rendant du coup le procédé totalement inintéressant. Duncan ne coupe absolument personne, quoi que les gens aient à dire, et parce que justement il n'intervient pas, ne faisant aucun commentaire, les auditeurs qui appellent observent paradoxalement une certaine discipline, une retenue, qui fait que l'émission ne verse pas dans le n'importe quoi débilisant que l'on connaît aujourd'hui avec les stations de radio adeptes de la libre antenne. En ne disant et ne faisant, au sens propre, presque rien, Duncan obtient des résultats souvent drôles, parfois curieux ou plus dérangeants, mais toujours surprenants, et fait de *Close Radio* une véritable œuvre de création collective. Avant de cesser en 1979, l'émission sera d'ailleurs récompensée par un prix émanant du très officiel National Endowment for the Arts (NEA), un organisme américain dédié à la promotion de la création artistique.

De multiples expériences seront tentées par Duncan avec *Close Radio*, dont l'une des plus étonnantes fut sans doute la diffusion en direct de la pièce intitulée *No* (1978), reprise sous le même titre dans le coffret *First Recordings 1978-1985*. Installé sur une scène (destinée à accueillir des musiciens pour les diffusions de concert en direct) des studios de la station KPFK, John Duncan se livrera durant près d'une demi-heure à des exercices d'hyperventilation étudiés par le psychiatre et psychanalyste autrichien Wilhelm Reich, tandis que deux gardes (Le Donne-Bhennet et Recchion de nouveau) interdisaient l'accès au lieu, tant au public potentiel qu'aux employés de la radio. C'est une thérapeute de Los Angeles qui a initié Duncan à une telle pratique, destinée en théorie à traiter les comportements violents, mais Duncan, ne souffrant aucunement d'une telle pathologie, y a perçu quelque chose de plus profond qu'une simple thérapie, un moyen d'apprendre quelque chose sur lui-même et le fonctionnement de son propre psychisme (thématique tout à fait centrale de son œuvre comme nous le verrons). Conduits correctement et en utilisant une technique de respiration très

précise, ces exercices d'hyperventilation induisent une perte totale de contrôle, tant sur un plan physique qu'émotionnel. Et entendre Duncan se livrer sur *No* à pareil exercice n'est pas loin de provoquer les mêmes résultats sur l'auditeur, tant la chose est éprouvante, inquiétante et profondément dérangeante. Non prévenu de l'origine des sons produits, on pourrait d'abord croire à des râles de plaisir sexuel, mais bien vite, parce qu'ils se font plus amples et profonds, plus forts également, ces râles prennent la teinte de l'expression d'une douleur physique. Au bout de quelques minutes de ce régime, les frontières entre le sexuel et le douloureux s'estompent tout à fait, et l'on jurerait entendre les râles d'un homme soumis à une séance de torture lente et régulière, consentie ou non, l'imagination ne suffisant pas même à se forger une image mentale de ce qu'on peut bien lui faire subir, dont on ne peut que suspecter le caractère très glauque, absolument malsain, infernal. *No* inspire une réelle répulsion, peut-être davantage que si des images pornographiques ultra violentes l'accompagnaient effectivement, car alors le son deviendrait secondaire. Le pouvoir d'évocation de *No*, pièce au croisement de la performance, de l'expérience physique et de l'œuvre sonore, est tout à fait considérable, et n'a sans doute aucun équivalent par sa faculté à rendre l'auditeur très mal à l'aise. On ne peut qu'imaginer la stupeur de ceux de *Close Radio* la nuit où pareille chose fut diffusée, expliquant également la nécessité de disposer des gardes à l'entrée du studio.

*

No nous conduit tout naturellement à aborder cet autre versant du travail de Duncan que constituent les performances proprement dites, qui comme on va vite s'en rendre compte ne font elles non plus pas dans la demi-mesure. Tout au long de ce que l'on peut considérer comme sa première période (c'est-à-dire jusqu'en 1982, date à laquelle il quittera Los Angeles pour aller vivre au Japon), le travail de performeur de Duncan s'est inscrit dans une démarche où l'art est envisagé comme une réponse au conditionnement social et psychologique de l'individu, comme un outil pour éveiller sa propre conscience et celle des autres. S'il ne fallait retenir qu'une seule notion pour caractériser la visée de Duncan en tant que performeur, c'est celle de l'apprentissage. Apprentissage de soi, de la plus profonde intériorité, cela en se confrontant volontairement à des situations où interviennent la sexualité, la peur, la violence, et plus largement toutes les variantes de la noirceur humaine, lesquelles ne sont pas jugées par Duncan, mais expérimentées en dehors de toute notion de morale (considérée comme un conditionnement social de plus, empêchant d'apprendre à connaître la véritable nature de sa personnalité). Les performances de Duncan sont d'abord basées sur une confrontation volontaire avec soi-même et avec les conventions sociales, dans le but d'apprendre quelque chose de ces conflits et s'enrichir émotionnellement et psychologiquement en tant qu'être humain. En cela, sa démarche, bien que d'une expression différente, n'est par exemple pas si éloignée de celle d'une Cosey Fanni Tutti durant sa période COUM Transmissions, laquelle avait vu celle-ci « performer » ses activités d'actrice dans l'industrie pornographique. Fanni Tutti est d'ailleurs une amie de longue date de Duncan et une ardente admiratrice de son travail (la réciproque est également vraie), et s'est même fendu d'un texte sur lui en introduction de la première véritable monographie consacrée à l'œuvre de l'artiste américain (*John Duncan Works 1975 to 2005*, Errant Bodies Press, Los Angeles / Copenhague, 2006).

Et tout comme cette dernière, l'investissement de Duncan dans ses performances est total, qui d'ailleurs les réalise parfois sans témoins. C'est justement le cas de *Scare* (1976), sa toute première performance, où d'une certaine manière les seuls témoins ont été les acteurs (involontaires) de l'action menée. *Scare* trouve son origine dans une agression gratuite par trois individus une nuit dans une rue de Los Angeles dont lui et un ami avaient été victimes quelques temps auparavant, Duncan ayant cru un instant qu'il avait été atteint par une balle

dans la nuque (il ne s'agissait en fait que d'un violent coup de manche à balai). L'efflux émotionnel créé chez Duncan par cette agression se transforma en désir de communiquer ce qu'il avait ressenti à cette occasion, et c'est muni d'un masque de caoutchouc recouvrant tout son visage et d'un pistolet que nuitamment il alla frapper à la porte de deux amis proches (Tom Recchion et Paul McCarthy). La performance en tant que telle consista à braquer son pistolet sur le visage de celui qui venait d'ouvrir sa porte, tirer un coup de feu droit sur lui puis partir en courant (le pistolet était évidemment chargé à blanc), laissant les « victimes » seules avec leur frayeur et leurs questionnements sur l'identité et les motifs de ce faux tueur. Avec *Every Woman* (1979), Duncan s'intéressera cette fois au danger potentiel auquel sont exposées les femmes marchant seules la nuit dans les rues de Hollywood, arpentant les rues de ce quartier habillé un soir en homme et le lendemain déguisé en femme, pour *voir la différence*. La sexualité est très souvent présente dans les performances de Duncan durant cette période-là, envisagée sous l'angle du conflit généré par le désir réel des individus et le conditionnement social des rapports hommes-femmes. Psychosexuelle, la performance *For Women Only* (1979) visait à mettre en évidence ce conflit, et Duncan, après avoir projeté à des spectatrices volontaires un montage de séquences de films pornographiques, attendait nu dans une pièce adjacente au lieu de projection, les spectatrices étant invitées à le rejoindre afin d'abuser de lui sexuellement (pour l'anecdote, aucune ne vint dans la pièce). Nulle misogynie à chercher là-dedans : à cette époque Los Angeles était un centre névralgique de l'art féministe, et Duncan, qui admet par ailleurs avoir grandement été influencé par celui-ci, était parfaitement accepté dans ce milieu, étant même un ami proche de Barbara Smith, l'une des plus importantes théoriciennes du féminisme américain.

La violence telle qu'elle se manifeste au quotidien dans les rapports sociaux est également un thème très présent dans les premières performances de Duncan. Celle-ci n'est cependant pas mise en avant de manière gratuite ou par seul désir de choquer, et sa présence, latente ou plus frontale, dans le travail de l'artiste durant ces années-là s'explique par le quotidien même de Duncan, confronté en permanence à celle-ci de par ses activités alimentaires de chauffeur de bus à Los Angeles, l'obligeant à lutter contre ses propres peurs :

« J'étais conducteur de bus en ville. Tous les autres conducteurs qui travaillaient sur cette ligne ou dans la même zone au même moment, c'est-à-dire entre minuit et six heures du matin, avaient des armes sur eux. Ils portaient des pistolets, des couteaux, des chaînes d'un mètre de long dont ils pouvaient se servir comme fouets. Je ne portais absolument rien. Ces chauffeurs avaient des problèmes en permanence. L'exemple le plus extrême a été un chauffeur qui travaillait sur une ligne parallèle à la mienne. Il a été coupé en deux. Quelqu'un est entré dans le bus et est venu se poster derrière lui, a fait une boucle autour de lui avec du fil barbelé et s'est servi de celui-ci comme d'une scie. Des gens me menaçaient tout le temps, toutes les 15-20 minutes, toute la nuit, chaque nuit, tout au long de l'année. J'ai compris que si jamais j'avais porté une arme quelconque sur moi, j'aurais attiré quelqu'un de plus désespéré que moi et qui aurait voulu que je teste ses limites. En n'ayant rien, en ne portant pas d'arme, j'ai pu me débrouiller j'avais la psychologie pour moi. J'écoutais les gens, je leur témoignais du respect, et je me tenais prêt à sortir du bus de la meilleure façon possible au cas où ils m'auraient porté un coup. Il s'est avéré que dans presque tous les cas, c'était vraiment de cela dont ils avaient le plus besoin. La psychologie était l'outil le plus efficace pour se débrouiller dans de telles situations. » (Entretien de John Duncan avec Carl Abrahamsson dans le magazine suédois *Flashback*, avril 2002, reproduit sur le site officiel de l'artiste)

L'espace clos et inquiétant de son bus roulant dans les rues de Los Angeles donnera l'occasion à Duncan de réaliser en deux occasions la performance *Bus Ride* (1976), effectuée

dans l'optique de vérifier dans les faits si, comme le prétendait Wilhelm Reich (dans *La psychologie de masse du fascisme* entre autres, 1933), les actes violents trouvent leur origine dans la frustration sexuelle. Pour ce faire, Duncan avait installé dans le système de ventilation de son bus quelques morceaux de poisson, proches par leur odeur des sécrétions vaginales produites au cours d'un orgasme féminin, profitant des fenêtres condamnées du véhicule pour exposer les passagers à une sorte de stimuli sexuel subliminal. La première expérience aura lieu avec des passagers rentrant de leur travail, et verra un employé habitué de la ligne, en temps normal calme et effacé, prendre à parti une femme enceinte assise en face de lui, l'éjectant de son siège d'un coup de pied afin d'y allonger ses jambes. L'incident causera finalement une sorte de bagarre générale entre les passagers, une moitié ayant pris le parti de la femme enceinte et l'autre celui de l'agresseur. Reconduite un mois plus tard, cette fois avec des enfants pour passagers, *Bus Ride* produira sensiblement les mêmes résultats. Les écoliers, scolarisés dans un établissement connu pour sa discipline stricte et d'ordinaire silencieux et polis, commenceront par arracher des petites annonces affichées dans le bus, puis à les déchirer et à se lancer les bouts de papier les uns sur les autres, la chose finissant là encore par une bagarre générale des participants, d'habitude si calmes.

La performance *Happy Homes* (1980) est elle aussi en lien avec les activités de chauffeur de bus de Duncan, mais procède selon un mode opératoire tout différent. En fait de performance, *Happy Homes* n'a vraiment rien de spectaculaire, mais sa puissance d'évocation et les questions qu'elle soulève sont, elles, lourdes de sens. Le médium choisi est en soi très inhabituel puisque Duncan utilise ici le téléphone, endossant le rôle d'un auditeur en appelant en direct une célèbre thérapeute de l'époque (Toni Grant) lors de l'émission de celle-ci diffusée sur la station de Los Angeles KABC, émission lors de laquelle les bons conseils du médecin étaient censés résoudre les problèmes psychologiques des auditeurs en souffrance. Lors des quelques minutes que dure l'entretien entre Duncan et Toni Grant, celui-ci décrit deux cas d'enfant maltraité dont il aurait été témoin alors qu'il conduisait son bus. Survenue deux ou trois années auparavant, la première scène est celle d'un couple éméché transportant une taie d'oreiller servant en apparence de sac à linge sale, déposé à même le sol, dont Duncan s'apercevra au cours du trajet qu'il contenait en vérité un enfant de six mois, endormi, les yeux tuméfiés. Duncan aurait appelé la police, qui posera bien quelques questions tant à lui-même qu'au couple en question mais qui ne fera finalement rien, les agents prétextant n'avoir pas été témoins qu'un quelconque crime ait été commis. Mais le véritable motif de l'appel de Duncan (toujours d'après ce qu'il prétend à l'animatrice thérapeute) remonte à trois semaines, où cette fois c'est une femme aveugle accompagnée d'une enfant de neuf ans environ qui ont retenu son attention. Pouvant les observer dans un miroir permettant de garder un œil sur les agissements des voyageurs à l'intérieur de son bus, Duncan se serait aperçu que les bras et les jambes de l'enfant étaient couverts de plaies ouvertes, mais n'aurait cette fois pas prévenu la police, et n'aurait même absolument rien fait, déclarant à la thérapeute se sentir psychologiquement « complètement amorphe ». La gêne du docteur Grant est de plus en plus manifeste au cours de l'entretien téléphonique, le ton particulièrement crédible de Duncan, à la fois hésitant et préoccupé, ajoutant au malaise qui s'installe bientôt. Celui-ci sera finalement interrompu par le médecin lui-même, mettant un terme à la discussion sous prétexte de publicités à diffuser. On peut entendre l'intégralité de cette conversation (sous le même titre de « Happy Homes ») sur le 45 tours *Creed*, paru en 1980 sur le propre label de Duncan AQM (All Questions Music) et distribué par la L.A.F.M.S, disque sur lequel nous reviendrons plus loin car l'on peut également y trouver les premiers enregistrements de Duncan réalisés à partir d'ondes courtes radiophoniques.

Le propos de *Happy Homes* est plus complexe qu'il n'y paraît, ne se résumant pas uniquement au canular de mauvais goût auquel il s'apparente. L'émission du docteur Grant n'a pas été choisie au hasard, puisque si elle était produite à Los Angeles elle n'en était pas

moins diffusée à travers tout le territoire américain, via le réseau radiophonique de la chaîne ABC. Si l'empire ABC, depuis sa création, est une entreprise privée, son statut s'apparente malgré tout, étant donné son rayonnement sur le sol américain, à une sorte de chaîne d'État, et faire entendre un message discordant sur une certaine réalité dérangeante n'est pas chose qui va de soi, tant les discours y sont formatés, filtrés et censurés (c'est là le rôle de la page de publicité lancée par l'animatrice dans le cas précis de *Happy Homes*). Ce que met en évidence Duncan avec son intervention, c'est certes cette censure (dont il avait pris l'exact contre-pied avec sa propre émission *Close Radio*), mais c'est aussi et surtout la violence rampante, cachée, mais omniprésente, quotidienne, et dont chacun détourne le regard pour ne pas y être confronté, ne fût-ce qu'émotionnellement (comme prétend l'avoir fait Duncan dans son appel téléphonique), et qui est en quelque sorte *avalisée* par la société (puisque la police elle-même ne peut rien y faire). Des êtres souffrent, sont martyrisés, torturés, partout et tout le temps, juste là sous nos yeux, sont peut-être morts à l'heure qu'il est : envoyons la pub pour ne rien voir.

Une thématique voisine de celle de *Happy Homes* sera développée durant la même année 1980 avec l'installation *The Black Room* (également titrée *If Only We Could Tell You*), l'une des deux contributions de Duncan pour un grand festival dédié à la performance intitulé *Public Spirit*, se tenant dans divers endroits de Los Angeles durant deux mois. *The Black Room* a été réalisée dans une chambre d'un ancien hôtel (l'*American Hotel*, ça ne s'invente pas) dont les murs avaient été intégralement peints en noir au préalable. Un son atroce et très fort émanait du placard de la chambre, cadencé, produit par une ponceuse électrique fixée sur le pan intérieur de la porte du meuble. Une feuille de papier dactylographiée était encadrée sur le mur opposé au placard, reproduisant un texte suintant de haine, adressé à un petit garçon dont par déduction tout portait à croire qu'il était enfermé dans le placard cadencé, le son continu de la ponceuse frottant sur l'intérieur de la porte pouvant être interprété comme l'expression de la terreur de cet enfant prisonnier dans l'obscurité. Il y a chez Duncan durant ses premières années d'activité une indéniable exacerbation des travers les plus noirs de la psyché humaine, de la peur, de l'horreur, un désir d'exhiber les plaies ouvertes de la société, mais en utilisant des procédés qui paradoxalement dissimulent plus qu'ils ne dévoilent. La noire réalité qu'une telle installation vise à pointer du doigt prend corps à travers son oblitération même, se révèle à travers son absence de représentation. On peut parler dès cette époque dans le parcours de Duncan d'une esthétique du *caché*, de l'*enfoui*, qui fait lien avec la quête de son intériorité profonde qui sous-tend la démarche de l'artiste. Comme ce sera le cas un peu plus tard avec le travail sur le son, les œuvres du Duncan de cette époque obéissent déjà au principe d'une extériorisation des sentiments et des émotions qui s'arrête à mi-parcours entre le créateur et le spectateur, qui se doit de faire le reste du chemin seul pour s'approprier l'œuvre, la faire sienne, et lui-même vivre une expérience personnelle au contact de celle-ci.

L'individu est au cœur de la démarche de Duncan, comme en témoigne également une performance assez étrange intitulée *The Secret Film*, réalisée en 1978, lors de laquelle un film super 8 réalisé par Duncan fut projeté individuellement à huit personnes. Une réunion collective de ces spectateurs s'ensuivit, où il fut décidé qu'aucun des participants de l'expérience ne révélerait l'identité des autres ni le contenu du film projeté, qui d'ailleurs fut brûlé par la suite (tout comme l'endroit secret où il fut projeté, qui fut la proie des flammes lors d'un incendie accidentel). Dans un tel cas de figure, le sort réservé au film projeté interroge bien sûr le statut de l'œuvre d'art (une œuvre en est-elle une lorsqu'elle n'existe que dans le souvenir d'une poignée de personnes ?), de même que la nature même de l'acte créatif (produit-on quelque chose pour soi ou pour les autres ? L'acte de créer n'est-il pas plus important que son résultat ?), mais l'expérience menée avec *The Secret Film* tend surtout à faire des spectateurs des acteurs à part entière de la performance, qui au sens propre auront

vécu quelque chose à cette occasion, et continueront à le vivre du fait du secret à garder. La question de savoir quel pouvait être le contenu exact du film est elle-même hors de propos, secondaire en quelque sorte.

*

Le caractère dissimulé, quasi clandestin de beaucoup de performances de la période américaine de Duncan va également présider à *Blind Date* (1980), réalisée comme *The Black Room* dans le cadre du festival *Public Spirit*, mais cette fois les résultats de cette performance on ne peut plus radicale ne vont pas exactement être ceux escomptés par son auteur. Souvent comparé à *Shoot* (1971) de l'artiste performeur américain Chris Burden (reçu par Duncan dans *Close Radio*) du fait des limites émotionnelles et physiques franchies par les deux artistes (Burden se fit volontairement tirer une balle de revolver dans le bras gauche), *Blind Date* est aujourd'hui considéré au mieux comme une limite ultime de l'art corporel, au pire comme quelque chose d'extrêmement choquant, même après 30 ans. Il est vrai que, même décrite froidement, *Blind Date* a le don de provoquer immédiatement un mouvement de rejet, de dégoût instinctif même chez les plus aguerris aux performances jusqu'au-boutistes. L'action se déroule en deux temps, le premier au Mexique, dans la ville frontalière avec la Californie de Tijuana, où après avoir soudoyé un employé d'une morgue (dont le contact avait été obtenu dans un sex-shop de Los Angeles), Duncan a eu un rapport sexuel avec un cadavre de femme, avant de rentrer à Los Angeles pour subir une vasectomie au Centre de Contrôle des Naissances de la ville.

Les commentaires et analyses que l'on peut trouver ici et là sur *Blind Date* omettent souvent de préciser que la décision de Duncan de perpétrer de tels actes trouve son origine dans le désespoir amoureux qu'il connaissait à ce moment-là :

« Pour pouvoir discuter de cette action, il est nécessaire de prendre en compte le fait qu'à ce moment-là j'avais perdu celle que j'aimais. Même si je l'aimais immensément, finalement il m'avait été impossible de la rendre heureuse. Pour cette raison, j'ai voulu m'infliger une punition à moi-même. » (Entretien de John Duncan avec Takashi Asai dans le magazine japonais *Dice Talk*, 1997, cité dans l'ouvrage *Micro-bionic : Radical Electronic Music And Sound Art In The 21st Century* de Thomas Bey William Bailey, Creation Books, 2009)

On peut également trouver ces déclarations de l'intéressé dans un autre entretien, qui vont dans le même sens :

« L'élément déterminant derrière *Blind Date*, c'est que j'étais horrifié d'avoir échoué à donner à la femme que j'aimais la preuve de mon amour. Restant fidèle à mon éducation calviniste, mon intention était de me punir moi-même de la manière la plus répugnante que je pouvais trouver. Mon idée fixe, une obsession vraiment, était de me faire souffrir le plus que je pourrais. Que j'en sorte vivant ou non ne faisait pas de différence. » (Entretien de John Duncan avec Steve Peralta reproduit dans le webzine *Neoztlan*, n° 3, mai 2007)

Un film documentaire a été tourné en 2002 (dans des circonstances malheureuses que nous évoquerons plus loin) par le réalisateur suédois Thomas Nordanstad, intitulé *Think Of Me As You Will*, dans lequel Duncan parle de son art en général mais aussi et surtout de *Blind Date* en particulier, livrant à cette occasion des explications qui permettent d'écarter d'emblée tout soupçon d'acte de nécrophilie au sens strict (c'est-à-dire réalisé dans le but d'obtenir une satisfaction sexuelle) :

« Il n'oy avait rien d'érotique dans cette performance, ni même une quelconque notion de plaisir. C'était uniquement centré sur ma propre souffrance, et le fait de me faire souffrir moi-même le plus possible. »

Duncan raconte d'ailleurs dans le même film que parvenir à avoir une érection fut pour lui très difficile, et que la chose n'a pu lui être possible qu'en superposant mentalement sur le visage du cadavre celui de femmes qu'il avait désirées, explicitant également pourquoi la performance était divisée en deux parties :

« Ce qui fait le lien entre ces deux actions, c'est que je voulais en quelque sorte déposer ma dernière semence fertile dans un cadavre, et effectuer ensuite cette ablation ultime que constitue une vasectomie. »

À noter, ainsi que le spécifie encore une fois le performeur lui-même dans *Think Of Me As You Will* que cette « dernière semence fertile » n'a pas véritablement été déposée dans le cadavre, puisque Duncan précise avoir utilisé un préservatif lors de l'acte sexuel. Pour ce qui est de la vasectomie, Duncan fait remonter sa décision d'oy avoir eu recours à des éléments biographiques très anciens, relevant du traumatisme d'enfance :

« Ce qui est tout de même en cause, c'est que mon père était très violent. À cette époque il devait penser que c'était un mode de fonctionnement normal que de punir son enfant en le corrigeant. Et il m'a beaucoup frappé. Et quand cela se produisait, j'avais toujours ce sentiment que derrière cet acte, il y avait d'une certaine façon une connotation érotique. Et cette espèce de plaisir dans la punition est quelque chose dont j'ai voulu être sûr qu'il cesserait avec moi. »

La teneur de *Blind Date* fut rendue publique peu de temps après les faits, en mai 1980, lors du festival *Public Spirit*, le public ayant été convié dans un petit entrepôt de Los Angeles, dépourvu de chaises comme de fenêtres et ne comportant qu'une seule porte. Après extinction des lumières et fermeture de la porte, le public présent, plongé dans le noir donc, put entendre Duncan muni d'un micro décrire le déroulement de sa performance et expliciter les raisons l'ayant poussé à la rendre publique, un enregistrement sonore ⁹⁴ de la séquence avec le cadavre ayant été diffusé sur haut-parleurs pour clore la présentation, Duncan n'ayant pas eu la possibilité de prendre des photos ou de filmer la chose (ce point faisait partie de l'arrangement avec l'employé de la morgue soudoyé).

L'aspect plus que dérangeant des actes commis par Duncan, tout comme le scandale qui s'en est suivi, pousse bien souvent à appréhender *Blind Date* à travers ce seul prisme, alors que le propos de l'artiste, comme durant toute sa période américaine, inclut également une dimension sociale :

« En Amérique à cette époque, la masculinité des hommes blanc était entièrement légitimé par une sorte de vénération du pénis. Je me rendais compte de la superficialité de cette manière de penser, et ma propre pensée était totalement altérée par cette expérience de la perte de l'être aimé. » (Entretien de John Duncan avec Takashi Asai dans le magazine japonais *Dice Talk*, 1997, cité dans l'ouvrage *Micro-bionic : Radical Electronic Music And Sound Art In The 21st Century* de Thomas Bey William Bailey, Creation Books, 2009)

Ou encore :

« La décision de rendre la chose publique était destinée à montrer que l'acte de hostilité envers moi-même que je recherchais était simplement une version poussée à ses dernières extrémités d'un comportement très répandu et encouragé par la société. Le but était de montrer jusqu'où la manière dont sont éduqués les hommes sur ce point pouvait conduire, et encourager les autres à examiner les caractéristiques similaires en eux, et peut-être apprendre à éviter de souffrir inutilement, ou de faire souffrir les autres autour d'eux. » (Entretien de John Duncan avec Steve Peralta reproduit dans le webzine *Neoztlan*, n° 3, mai 2007)

C'est donc bien cette sorte de culte de la virilité en tant que norme sociale en vigueur déterminant les rapports entre hommes et femmes qui est ici remis en cause, Duncan avec *Blind Date* adoptant, contrairement aux apparences, le rôle d'une victime, réduite à de telles extrémités en guise de réaction désespérée à cet état de fait. La vasectomie qui suivit l'acte sexuel va également dans le même sens, que l'on peut interpréter comme un remède radical aux difficultés de Duncan à s'identifier en tant qu'homme de la manière dont la société l'impose. Voir en *Blind Date* un acte de nécrophilie uniquement est passer à côté du sujet, tout comme l'interpréter comme un désir de Duncan de briser un tabou ou de repousser les limites du tolérable demeure une analyse très réductrice. Duncan s'explique d'ailleurs lui-même très bien sur ce point dans le très riche entretien avec Carl Abrahamsson dont nous avons déjà cité plusieurs extraits :

« L'idée de délibérément briser un tabou n'était pas quelque chose à quoi j'avais vraiment réfléchi. Ça s'est terminé comme ça, c'est tout. C'était avant tout quelque chose que j'avais besoin de faire. Je ne l'ai jamais envisagé comme une chose dont le but aurait été de briser des règles et des tabous. C'est un point auquel je réfléchis beaucoup en fait, parce que pour moi il est important d'éviter de pousser les gens à créer des problèmes en s'inspirant de mon travail. Mais en même temps, si tu as décidé d'explorer qui tu es et ce qu'est ta vie, si tu regardes profondément dans ton existence, cela est très souvent perçu en soi comme une menace par les gens qui ne sont pas préparés à ça. Tu dois être prêt à intégrer le fait que tu vas menacer ces gens. Cette recherche en elle-même est ressentie par certains comme une menace. Et ces gens vont réagir, par peur d'eux-mêmes, par peur de leur propre manque d'information. » (Entretien de John Duncan avec Carl Abrahamsson dans le magazine suédois *Flashback*, avril 2002, reproduit sur le site officiel de l'artiste)

Et c'est effectivement ce qu'il s'est passé. Les gens ont réagi, évidemment pas de manière très positive. Le premier à le faire sera l'éditeur d'un numéro hors série du magazine *High Performance*, proposant une sorte de catalogue rétrospectif du festival *Public Spirit*, qui refusera d'évoquer *Blind Date* dans ce catalogue, ne mentionnant que *The Black Room*, et qui rédigera cette note pour justifier sa décision : « John Duncan a produit deux performances durant ce festival. Son autre œuvre n'est pas incluse dans ce catalogue car je la trouve moralement très condamnable, et je ne veux pas être responsable de sa publication »⁹⁵. Mais ce sera bientôt toute la communauté artistique de Los Angeles qui réagira très défavorablement, et pire encore jusqu'aux propres amis de Duncan, certains allant même jusqu'à essayer de le faire extradier au Mexique pour acte de nécrophilie, d'autres menaçant de boycotter les publications dédiées à la création contemporaine qui évoqueraient *Blind Date*, arguant du fait que la performance était de nature raciste (parce que le cadavre était d'origine mexicaine), sexiste (parce que le cadavre était une femme), ou enfin que l'on se trouvait face à une affaire de viol. Le travail de Duncan sera totalement boycotté à Los Angeles, et plus largement à travers tous les États-Unis, par les instances culturelles durant plusieurs années suite à cette affaire, et l'isolement grandissant de l'artiste se transformera bientôt en un ostracisme appuyé, toutes les portes lui étant désormais fermées. C'est après presque deux

années à vivre dans cette situation que Duncan décidera finalement de quitter les États-Unis, où toute possibilité de montrer et de faire connaître son travail se voyait désormais exclue.

*

Le secours viendra du Japon, où Duncan s'installera en 1982⁹⁶, grâce au soutien d'un docteur en biologie dénommé Takuya Sakagushi, également passionné de musique produite par des non musiciens, pour lui un objet d'étude scientifique en tant que révélatrice du fonctionnement du cerveau humain. Ce sont d'ailleurs ses recherches sur le sujet qui avaient conduit Sakagushi à entrer en contact par voie postale avec les membres de la Los Angeles Free Music Society quelques années plus tôt, biais par lequel il entendra parler pour la première fois de John Duncan, correspondant avec lui à partir de 1979. Dans son texte de présentation « Woofers, radio, choir, religion and dum dum boys : for John Duncan » figurant dans la monographie *John Duncan Works 1975 to 2005*, le docteur Sakagushi relate avec une profusion de détails impressionnante la manière dont se sont noués les liens entre lui et Duncan, et plus largement entre la scène underground japonaise et l'artiste américain, dont on apprend qu'il était loin d'être un parfait inconnu là-bas comme on aurait pu l'imaginer. Sakagushi avait effectivement importé quelques exemplaires du tout premier disque de John Duncan, le court album *Organic*, publié sur AQM en 1979 et distribué par la L.A.F.M.S, de même qu'un peu plus tard le 45 tours EP *Creed*, et les avait diffusés dans quelques magasins de Tokyo, tout comme il avait rédigé des articles sur la L.A.F.M.S et Duncan dans un magazine japonais (*Heaven*) dédié aux cultures underground.

Avant de s'y installer pour plusieurs années, Duncan fera même un séjour au Japon au début de l'année 1982, lors duquel il nouera moult contacts avec des musiciens, y donnant même quelques concerts, seul ou accompagné de musiciens japonais, dont il n'existe malheureusement aucun témoignage audio. Revenu à Los Angeles au printemps, décision sera bientôt prise d'émigrer à Tokyo, ses contacts lui ayant permis de trouver un endroit où vivre et travailler, ce qui sera chose faite au cours de l'été. Parvenir à faire transporter ses effets personnels depuis les États-Unis ne sera pas une mince affaire, et de manière plus générale survivre dans la capitale nipponne, Duncan ne parlant pas un mot de japonais et étant totalement ignorant des mœurs et de la culture de ce pays. Vivre seul et désargenté (Duncan est hébergé gratuitement et n'a aucun revenu fixe) dans un pays dont on ne comprend pas la langue, parlée et écrite, n'est évidemment pas sans conséquences sur le psychisme d'un individu. Mais ce que d'aucuns pourraient considérer comme une épreuve douloureuse, difficilement supportable, va cependant permettre à Duncan de s'engager dans une sorte d'ascèse intérieure, creusant de plus en plus profond en lui-même. Nombre d'entretiens dans lesquels l'artiste évoque sa période japonaise révèlent en effet que cet épisode aura constitué pour lui une occasion inespérée de continuer à se construire après l'affaire *Blind Date*, ses propres préconceptions et ses critères d'appréciation de son rapport aux autres lui ayant été paradoxalement révélés par cette situation d'isolement dans laquelle il se trouvait :

« Quand je suis arrivé là-bas, j'ai commencé par porter beaucoup de jugements sur la manière dont les gens me traitaient, sur les choses que je voyais, et j'ai réalisé que la perception que j'avais de ce qui se passait était complètement différente des intentions qui motivaient le comportement des Japonais, et qu'elle ne coïncidait pas avec ce qui était considéré comme normal là-bas. La communication par le langage parlé étant impossible, ce que je pouvais comprendre passait par les gestes et les expressions des visages. Mais j'interprétais ceux-ci d'après ma propre culture, et ce que je pouvais en conclure s'avérait au mieux inexact la plupart du temps. Dans cet isolement, il est devenu clair pour moi que ce que je voyais n'était en fait que ce que je voulais voir, et que je reproduisais exactement le même

schéma de pensée que celui des gens que je considérais comme des faibles d'esprit, refusant les nouvelles informations en les jugeant à travers le filtre d'expériences antérieures sans rapport avec le sujet. Par exemple, lorsque je jouais quelque part là-bas, le public généralement ne réagissait pas. Cela pouvait être dans un endroit bondé ou devant dix personnes, ou dans des endroits où dix personnes suffisaient à bondir la salle. Après avoir joué, c'était le silence total, comme si j'avais joué dans une église. Ensuite, chacun se levait et tournait les talons. La première fois que ça m'est arrivé, je me suis dit : « Bon Dieu, tout le monde a détesté ! » C'est ce que je me suis dit durant deux ans, jusqu'à ce que des gens commencent à venir à moi, me disant qu'ils avaient été présents dans le public lors de ces concerts, qu'ils avaient entendu ce que j'avais fait et avaient beaucoup apprécié, qu'ils avaient considéré la musique différemment après m'avoir entendu. » (Entretien de John Duncan avec Andrew McKenzie, 1989, reproduit dans le livret de l'album *Send, Touch*, 1993)

La période japonaise est aussi celle où Duncan va musicalement confirmer le virage qu'il avait amorcé en 1981 avec le 45 tours *Creed*, sur lequel étaient utilisées pour la première fois les manipulations d'ondes courtes et qui marquait une rupture nette avec les très rares pièces enregistrées jusqu'à cette date, que ce soit aux côtés de membres de la L.A.F.M.S ou en solo. Guère de comparaison possible en effet entre *Creed* et ces pièces tout à fait rarissimes que sont la cassette *Two Solos* (AQM, 1979) et l'album *Organic* (AQM, 1979), qu'il faudrait d'ailleurs considérer plutôt comme un mini LP ou un maxi puisqu'il ne compte qu'un titre par face pour une durée totale inférieure à 30 minutes. « Broken Promise » en face A a été enregistré avec Michael Le Donne-Bhennet, en charge d'un basson sur lequel il improvise, tandis que la contribution de Duncan repose sur une bande comprenant du *field recording* enregistré dans une fabrique de ciment (des sortes de basses fréquences bourdonnantes), ainsi que sur des percussions, limitées à des cymbales munies de chaînes qui sont frappées à l'aide d'un couteau, mais également « jouées » à l'archet. « Gala » en face B est un titre solo de Duncan sur lequel il se sert de grosses bouteilles en plastique plus ou moins accordées entre elles en les remplissant d'eau à des niveaux différents, lesquelles sont frappées à l'aide de baguettes de batterie. La cassette *Two Solos* quant à elle, éditée de manière plus que confidentielle (20 copies seulement), propose en face A une séquence de *field recording* enregistrée à bord d'une voiture circulant dans la Forêt D'Angeles (en Californie, près de Los Angeles), dont le résultat est curieusement assez proche des sons d'usine figurant sur « Broken Promise », tandis que sur la face B Duncan joue d'un saxophone alto (qu'il ne maîtrise absolument pas) jusqu'à épuisement physique.

Organic et la face B de *Two Solos* sont encore très proches à l'oreille de la musique improvisée telle que la pratiquait la L.A.F.M.S et n'ont objectivement que fort peu de rapports avec *Creed*⁹⁷, à l'exception de percussions proches de celles de « Gala » également utilisées sur « Babylon », l'une des quatre brèves pièces de *Creed* qui viennent s'ajouter à l'enregistrement audio de la performance *Happy Homes* de 1980. Les trois pièces restantes sont donc basées sur des enregistrements réalisés à partir d'ondes courtes d'origine radiophonique. Deux d'entre elles (« Workjob » et « Goodboy ») comportent également la présence de la voix de Duncan, lisant sur la première un texte imagé sur son pénis (peut-être un écho de *Blind Date*), et sur la seconde une petite histoire dans laquelle il tient le rôle d'un homme exhibé dans une cage en verre dans un zoo ayant une relation sexuelle sans contact avec une femme, en se frottant contre la vitre la séparant de lui (et inversement). La troisième (« Tango Delta ») superpose cette fois aux ondes courtes des sons de plaisir féminin et ce qui semble bien être une scène de torture ou de combat tirée d'un film. Dans le même ordre d'idées, il faut préciser que les quelques gouttes de sang répandues sur la pochette uniformément grise de *Creed* sont censées être des gouttes de sang menstruel, et que trente exemplaires ont d'ailleurs effectivement été confectionnés à partir de véritables menstrues

(les autres avec du faux sang). C'est en établissant un lien avec ses recherches picturales du temps où il était étudiant à CalArts que Duncan explicite son abandon de tout instrument traditionnel, fût-il électronique, au profit des ondes courtes :

« Cela m'a ramené au temps de mes études de peinture, tout particulièrement à mon intérêt pour les relations entre la psychologie et la couleur. J'étais vraiment intéressé par l'analyse de la lumière et de la couleur en termes de fréquence, surtout par les relations entre une fréquence et les réponses psychologiques qu'elle induisait. L'utilisation des ondes courtes m'a de nouveau conduit à étudier ces relations, mais cette fois en utilisant des fréquences audio. J'ai décidé de servir moi-même de cobaye pour tester les réactions à ces fréquences, en les écoutant longuement et en essayant de prendre conscience des genres de réactions qu'elles causaient en moi. Les ondes courtes sont devenues un instrument idéal, en cela qu'il n'y avait pas besoin de s'entraîner pour apprendre à en jouer et qu'elles possédaient un son beaucoup plus complexe qu'un synthétiseur, instrument dont beaucoup de gens se servaient à cette époque. Les ondes courtes sont toujours différentes, imprévisibles. Plus je les écoutais, plus je me sentais absorbé par leurs juxtapositions, la stratification des signaux et des groupes de fréquences. J'ai commencé à chercher des manières de faire que ces sons s'opposent ou soient complémentaires, pour voir ce qu'ils pouvaient provoquer en moi d'un point de vue psychologique. » (Entretien de John Duncan avec Daniela Cascella dans le magazine *Blow Up*, novembre 2000, reproduit sur le site officiel de l'artiste)

Ne nécessitant qu'un poste récepteur et un magnétophone multipistes permettant de séquencer, configurer et combiner entre eux les enregistrements réalisés à partir des ondes radio, les compositions de Duncan vont dans un premier temps puiser leur matière essentiellement dans les communications radio liées à la Guerre Froide, Américains et Soviétiques se livrant une guerre incessante et souterraine pour prendre le contrôle des fréquences vides entre les stations afin d'y diffuser leurs propagandes respectives. Faisant suite aux expériences menées sur *Creed*, le 45 tours EP *Nicky* sera enregistré avec Cosey Fanni Tutti et Chris Carter et paraîtra au Japon en 1983 sur le label Kokka (dont c'est l'unique référence). Le titre d'ensemble donné à ce disque n'est d'ailleurs pas vraiment arrêté, et ce que Chris & Cosey désignent eux-mêmes comme le « *Nicky single* » (Nicky renvoie au prénom de leur enfant, Nick, né peu de temps auparavant et dont une photo orne le verso de la pochette) est dénommé le « *Kokka single* » par Duncan, « Kokka » (signifiant « hymne national » en japonais) étant inscrit en idéogrammes rouges au recto de cette même pochette. *Nicky/Kokka* a été enregistré par échanges de courrier successifs entre Duncan et le couple Carter Tutti et a en fait été confectionné avant le départ de Duncan pour le Japon, qui emportera la bande finale avec lui. Les liens d'amitié unissant l'Américain au couple anglais, qui ne se sont jamais démentis par la suite, remontent pour ainsi dire aux débuts de Throbbing Gristle, qui aura eu une influence déterminante sur Duncan :

« TG a changé mon rapport à la musique, mon rapport à la manière de la faire et à ce que l'on pouvait y inclure. Cosey, tout particulièrement, a toujours été une influence majeure dans mon propre travail, de par le courage dont elle a fait preuve en se plaçant dans des situations risquées, psychologiquement et physiquement, afin de pousser son travail aussi loin qu'elle le pouvait. Nous correspondions depuis plusieurs années avant que TG ne vienne jouer à Los Angeles (en mai 1981, nda). Durant leur séjour là-bas, j'ai invité Cosey et Chris dans mon appartement et j'ai suggéré que nous travaillions ensemble sur un projet, ce qu'ils ont accepté immédiatement et qui a été fait par courrier. » (Correspondance de John Duncan avec l'auteur, juillet 2011)

Les cinq morceaux (dénués de titre) de *Nicky/Kokka* ont été enregistrés sur un magnétophone deux pistes, avec cette particularité que les apports respectifs de Duncan et Chris & Cosey l'ont été sur un seul canal stéréophonique (gauche pour Duncan, droit pour Chris & Cosey). On peut donc, bien que l'expérience en elle-même soit assez anecdotique et qu'elle aille à l'encontre de l'idée même d'une œuvre en collaboration, isoler chacune des deux parties en jouant sur la balance du système de diffusion. Pareille manipulation permet néanmoins de déterminer précisément les composantes de l'apport de chacun, dont, une fois la stéréophonie rétablie, on peut s'apercevoir qu'elles fonctionnent selon un principe de complémentarité, de résonance les unes dans les autres, particulièrement sur le deuxième titre où des pulsations électroniques malades et légèrement globuleuses (il s'agit en fait d'enregistrements de cœur de fœtus, réalisés lors d'une échographie durant la grossesse de Cosey) semblent rythmer, et comme dédoubler, le flux d'ondes courtes de Duncan, proche ici d'un vent sifflant. Le troisième titre associe une sorte de bruit blanc (du fait de Chris & Cosey), sans presque aucune variation, à une musique d'ascenseur (mise en boucles) dont la réception est mauvaise et qui finit par sonner comme un carillon. Le registre plus éthéré de Chris & Cosey se marie également très bien avec les ondes courtes, comme c'est le cas sur le premier titre, où ces dernières semblent comme suinter des nappes synthétiques du duo. Le quatrième titre est particulièrement saisissant puisque les deux parties sont centrées sur la voix, incompréhensible et mêlée à ce qui semble être du code morse pour Duncan, télévisée pour Chris & Cosey, qui retraitent (en le métallisant et en créant des superpositions du même message) un sujet d'un journal télévisé anglais consacré à des enfants blessés lors d'un attentat à la bombe. La profusion des données, à laquelle s'ajoutent en cours de route des vagues électroniques à la fois sournoises et amples dont Chris Carter a le secret, instaure un climat claustrophobique, à l'image de la saturation médiatique des messages et des images propre à la société de la communication, où les informations sont absorbées dans un flux continu absurde et indéchiffrable. Thématique toute industrielle (au sens de « musique industrielle ») à laquelle fait pendant le dernier titre, où cette fois Duncan diffuse le dernier message radiophonique enregistré par le gourou psychopathe Jim Jones juste avant le massacre de Jonestown (message également beaucoup échantillonné par Psychic TV quelques années plus tard, notamment durant sa période *house*), ironiquement commenté par une mélodie aérienne et presque sautillante de Chris & Cosey. *Nicky/Kokka* n'a pas été réédité par la suite, mais a été rendu disponible par voie de téléchargement payant (via iTunes) par Chris & Cosey⁹⁸. On peut également trouver sur l'album compilation du duo *Collectiv Four : Archive Recordings* (Conspiracy International, 1990, réédité en 1996) une version remixée du premier titre de ce 45 tours intitulée « Nikki Single », fort différente de la version originale puisque la séparation des sources via les canaux stéréophoniques a été gommée, les ondes courtes de Duncan étant de ce fait nettement moins repérables. Duncan (accompagné de Joe Potts) travaillera une seconde fois avec Chris & Cosey le temps d'un « Trapezoid », figurant sur l'album *Core* (Play It Again Sam, 1988, réédité sur le label du duo, Conspiracy International, en 2003) de ces derniers, disque proposant également des collaborations du couple avec Coil, Monte Cazazza, Lustmord, Boyd Rice et de manière plus inattendue Robert Wyatt.

*

Ce n'est qu'en 1984 que paraîtra ce que l'on peut considérer comme le premier véritable album de John Duncan, sur lequel il va être fait un usage résolument intensif d'ondes courtes, cette fois traitées à l'aide de plusieurs lecteurs cassette reliés à une petite table de mixage. Confectionné avec des moyens tout à fait dérisoires, *Riot* (AQM, 1984, réédité au format LP par RRRecords en 1987, au format CD par Dark Vinyl Records en

1991⁹⁹) n'en va pas moins avoir une influence considérable sur la scène *noise* japonaise de l'époque, au point que cet album est d'ailleurs assez fréquemment considéré comme une pièce séminale du genre, bien qu'enregistrée par un non Japonais. Dans plusieurs entretiens, Duncan explique que pour lui l'émergence d'une scène *noise* au Japon trouve son origine dans le bombardement incessant de publicités (visuelles et sonores), d'images et d'éclairages auxquels sont exposés les habitants des villes nipponnes, tout particulièrement à Tokyo où ce bombardement a gagné l'ensemble des rues et où la densité de la population atteint un point limite, créant un chaos à peine concevable pour un occidental. Cette saturation de l'espace physique et sonore trouve selon lui son équivalent dans la saturation des données propre à la *noise*, et *Riot* a été conçu par Duncan dans cette optique de restituer par le son cette agression permanente de l'extérieur propre à la vie urbaine japonaise. *Riot* a été pensé pour être écouté à plein volume (ou au casque), seul moyen pour prendre toute la mesure des étonnantes potentialités des ondes courtes, de la complexité de leur structure et de la richesse sonore que leur combinaison induit. La matière première étant des plus volatiles (la réception est souvent brouillée, parasitée, et la moindre modulation effectuée sur le commutateur de réception modifie absolument le message sonore capté), on peut imaginer l'extrême minutie qui a été nécessaire pour assembler la multitude d'ondes courtes qui forment le cœur de *Riot*. L'album s'ouvre sur le très bref « Hungry », titre d'une vingtaine de secondes seulement sur lequel la voix dédoublée de Duncan évoque une scène SM particulièrement sordide, avant que ne surgissent brusquement les ondes courtes sur « Last Words », approchant lui des 15 minutes. Séquencées, mises en boucles pour certaines, superposées, entrecroisées, les ondes radio dessinent des motifs d'une grande complexité, évoluant de manière imprévisible, au-dessus d'une sorte de mouvement ondulatoire bloqué (présent tout au long du morceau) qui crée l'illusion d'un rythme lent et régulier, comparable à celui d'un balancier. Crépitants, crachotants ou plus clairement émis les signaux sont d'une nature souvent difficile à identifier, composite (Duncan s'intéresse particulièrement aux ondes résiduelles que l'on peut trouver entre les stations), les modulations qu'ils subissent, infimes ou plus marquées, révélant tantôt des voix fantomatiques, tantôt du code morse, des parasites ou des messages vides créés par les interférences elles-mêmes. Pas la moindre trace ici de quelque chose qui s'apparenterait, même de très loin, à de la musique, « Last Words » est une sorte de vortex épais, boueux, sursaturé de données, ne révélant aucune structure lisible. Dans sa version vinyle originale, la face A se referme avec « Yoika », sur lequel il n'est pas fait usage d'ondes courtes, mais uniquement d'un très lourd claquement de porte métallique, répété à intervalles réguliers (d'une douzaine de secondes), et de la voix de Duncan prononçant ici et là quelques mots en japonais sur un ton totalement désincarné. Titre aussi minimal qu'angoissant (on attend chaque fois avec crainte le retour du bruit de la porte se fermant violemment), « Yoika » est d'une noirceur carcérale, donnant la sensation quasi épidermique d'une société de cauchemar.

La face B de l'album est tout entière consacrée à « Riot » (titre également repris dans le CD accompagnant la monographie *John Duncan Works 1975 To 2005*), où durant plus de 20 minutes l'auditeur se trouve pris sous une pluie d'ondes courtes, fine et dispersée par moments, à d'autres nettement plus dense et impétueuse, tombant à la manière de giboulées brusques et intenses. « Riot » impressionne surtout par la richesse des timbres que révèlent les ondes courtes, couvrant un spectre des plus étendus, du drone grisé à la modulation hertzienne globuleuse s'envolant jusqu'à des hauteurs cosmiques, ou à l'inverse s'embourbant dans les basses fréquences, en passant par des textures plus mélangées, frontales ou plus insaisissables, gorgées de crépitements, d'échos inquiétants et de messages étouffés qui ont peine à percer à la surface. Les codes morse et les voix parasitées, comme dans « Last Words », occupent également un rôle important, mais ne sont quasiment jamais utilisés seuls, interférant en permanence avec les strates qui se forment parallèlement à eux, tendant à les oblitérer, à les

absorber, ou qui au contraire peuvent donner l'impression de les régurgiter. Dégager les traits d'une architecture d'ensemble de « Riot » est impossible, qui n'évolue pas selon une narration lisible qui permettrait d'y discerner plusieurs mouvements ou seulement des séquences délimitées dans le temps, et tout comme les ondes courtes elles-mêmes la pièce donne le sentiment de se construire de manière totalement aléatoire. Aussi a-t-on tendance à se perdre dans ses méandres, à se laisser porter par les constantes métamorphoses du son plutôt que d'appréhender « Riot » comme une pièce avec un début et une fin, laquelle est tout de même annoncée par un plus grand statisme des ondes durant les dernières minutes.

L'œuvre strictement musicale de Duncan durant sa période japonaise est quantitativement peu importante, la plupart des pièces enregistrées durant ces années-là, comme nous le verrons un peu plus loin, étant en fait destinées à servir d'illustration sonore à des films, d'une nature bien particulière, réalisés par lui-même. On ne trouve donc, en dehors de *Riot*, que deux autres références publiées entre 1984 et 1988¹⁰⁰, date à laquelle il quittera le Japon pour aller s'installer aux Pays-Bas. La première est une œuvre de collaboration enregistrée avec le musicien australien Paul Hurst intitulée *Gain*, parue au format cassette en 1985 sur AQM. Cette pièce à quatre mains occupe en fait uniquement la face A de la cassette (où elle est titrée « Buried In 7 Years, Dead In 2 Weeks »), et a été rééditée sous celui de « Gain » au sein du coffret *First Recordings 1978-1985* de Vinyl-On-Demand où elle occupe une face entière du troisième LP. La face B de la cassette originale quant à elle comprend le titre solo de Duncan « Phantom », dont une version abrégée servira de bande-son à un film du même nom sur lequel nous reviendrons plus loin. On ne sait pas grand-chose de Paul Hurst en dehors du fait qu'il formait en compagnie d'un certain Ross Canon le duo Produktion, groupe très éphémère de *power-electronics* qui a fait paraître en 1984 une petite poignée de cassettes, dont un split avec Fistfuck (projet de Diana Rogerson, compagne de Steven Stapleton de Nurse With Wound) et une collaboration avec les Belges de Club Moral. Produktion apparaît également sur deux cassettes dénuées de titre enregistrées en live au Japon en 1984, sur la première en compagnie de Merzbow et K.K. Null, sur la seconde aux côtés de Tetsuo Yamatsuka (alias Yamatsuka Eye, ex-Hanatarash et leader des Boredoms) et d'un mystérieux Takahiro Krumoto. Interrogé sur ce très obscur collaborateur, John Duncan a bien voulu nous donner ces quelques détails supplémentaires sur le personnage et sur les conditions d'enregistrement de *Gain* :

« Paul et sa compagne, une charmante gothique un peu plus âgée que lui dont je ne parviens pas à me rappeler le nom, ont séjourné dans ma maison près de Tokyo durant plusieurs semaines, alors qu'ils rentraient en Australie après avoir vécu quelques années à Londres où Paul travaillait en tant que coiffeur. Paul et moi avons enregistré *Gain* ensemble durant cette période. Quand il est parti, nous nous sommes mis d'accord pour qu'il publie de son côté une version de la cassette où aurait figuré en face B un titre solo à lui, tandis que moi j'en publierai une version avec en face B mon titre solo « Phantom ». Quelques années plus tard, quelqu'un qui l'avait revu m'a dit qu'il avait abandonné la musique et qu'il tentait de devenir un leader de la jeunesse, quelques gamins de son voisinage le soutenant dans cette entreprise. Je n'ai jamais eu d'autres nouvelles depuis. » (Correspondance de John Duncan avec l'auteur, juillet 2011)

Si Hurst semble n'avoir jamais fait paraître *Gain* de son côté, Duncan lui n'a donc pas laissé cette œuvre de collaboration se perdre. Paul Hurst y est commis aux ondes courtes, tout comme Duncan, également en charge de la diffusion de diverses séquences enregistrées sur cassettes. Le début de la pièce porte très visiblement la marque de Hurst, les ondes courtes utilisées étant tout à fait proches d'un *power-electronics* strident, insistant et très hostile,

d'une veine rappelant très fortement les agressions sonores (basées elles sur du larsen) des premiers albums de Whitehouse. La présence de Duncan se signale malgré tout par d'autres ondes courtes se développant très en dessous de celles de Hurst, très sourdes et quasi inaudibles, formant une sous-couche qui peut prendre la forme de raclements métalliques par endroits, à d'autres de précipités grésillants. Cet assaut cesse brusquement au bout d'une dizaine de minutes, un silence absolu s'installant avant que les enregistrements sur cassettes lancés par Duncan ne fasse leur apparition, associés à des ondes courtes microcoupées, comme segmentées en infimes portions changeant de hauteur en permanence. C'est d'abord une voix de femme que l'on entend, et puis bientôt des hommes discutant entre eux, un troisième parlant seul, mais leurs propos demeurent très difficilement déchiffrables du fait de leur superposition, la conversation des deux hommes, le discours de la femme et de l'homme seul s'entrecroisant, s'interpénétrant, se recouvrant les uns les autres (le travail de mixage est au passage tout à fait remarquable de maîtrise). Il était donc intéressant de questionner John Duncan sur la teneur exacte de ces bandes et la raison de leur utilisation, qui a fait cette réponse assez étonnante :

« La fille s'appelle Colleen Albert, mon ancienne copine, interviewée en tant que prostituée pour un film documentaire consacré, on l'aura deviné, à la prostitution. Je n'ai jamais eu confirmation que ce film était sorti, peut-être ne l'a-t-il jamais été. Les hommes sont tous les deux des proxénètes, également interviewés pour le même projet de film. *Gain* renvoie à ça, on y évoque la marchandise propre à ce genre de commerce, mais aussi l'amitié et les aléas de la vie, les illusions qui naissent et se désintègrent. C'est du moins comme ça que je l'ai ressenti. L'interview a été réalisée alors qu'elle et moi étions encore ensemble, elle m'en avait offert une copie avec aussi une copie 16 millimètres du film, pour me présenter son art. *Gain* a été ma façon de lui donner quelque chose en retour. Elle m'a dit qu'elle avait été ravie d'avoir son exemplaire, enchantée de voir cette œuvre paraître » (Correspondance de John Duncan avec l'auteur, septembre 2011)

Si de telles déclarations indiquent que le travail de Duncan comprend aussi parfois une part autobiographique (mais toujours allusive, indirecte, masquée), elles permettent également de comprendre que dans le cas de *Gain* ce n'est pas tant le sujet évoqué lui-même qu'une certaine mélancolie que Duncan a tenté de pointer du doigt en utilisant ces bandes, un certain sentiment du temps qui passe, qui s'enfuit, emportant avec lui rêves et illusions. Les travailleuses du sexe et leurs souteneurs, après tout, ont eux aussi leurs moments d'abattement, de désillusion, de faiblesse humaine. Et c'est bien ce sentiment-là que l'on ressent à l'écoute de toutes ces voix entremêlées, dont on ne saisit pourtant la plupart du temps que des bribes de discours, des inflexions, des soupirs, de soudains et brefs épanchements, des fragments de déclarations définitives sur les difficultés de la vie. Les quelques rires que l'on peut entendre sonnent tristes, comme si vraiment le cœur n'y était plus. *Gain* se situe donc au croisement du témoignage sur une certaine réalité sociale, de l'hommage rendu à une personne aimée et de l'œuvre de création sonore, ce dernier aspect reprenant le pas durant les dernières minutes de la pièce, où ne subsistent plus qu'une marée d'ondes courtes, associant crachotements, drones opaques et stridulations électroniques brèves et inhabituellement drolatiques.

Dark Market Broadcast est certes paru tandis que Duncan résidait au Japon, mais n'a pas entièrement été enregistré là-bas, puisque des titres comme « Walpurgisnacht » (sur lequel apparaît par ailleurs Joe Potts, membre de la L.A.F.M.S et fondateur de Le Forte Four) et « Purge » date de la période américaine. La version CD publiée par Staalplaat couvre même les périodes américaine, japonaise et néerlandaise, puisque le mastering digital de l'album a

été assuré par Andrew McKenzie (The Hafler Trio), qui deviendra un très proche collaborateur de Duncan durant les quelques années où celui-ci résidera à Amsterdam. McKenzie a également imprimé sa marque sur le découpage de cette réédition, les neuf titres recensés sur la pochette étant distribués à travers quatre pistes seulement, cette non coïncidence entre le nombre de titres et le nombre de pistes étant très fréquente chez The Hafler Trio. Du coup il est assez difficile de savoir avec précision quelles séquences correspondent à quels titres, le fait qu'un même titre (dans sa forme originelle) puisse aussi comprendre plusieurs séquences différentes rendant l'analyse de l'album titre par titre parfaitement impossible. Il faut donc, comme c'était déjà le cas avec « Riot », accepter de se perdre dans *Dark Market Broadcast*, se placer dans un état de disponibilité mentale (d'écoute des plus attentives aussi bien) permettant d'accueillir les sons et les structures qu'ils développent dans leur instantanéité même (plutôt que comme éléments décrivant une narration). *Dark Market Broadcast* a été enregistré à l'aide d'un magnétophone quatre pistes, autorisant un travail de découpage et de mixage des données plus sophistiqué que sur l'album *Riot*. Et cela se sent à l'écoute, les sources présentes étant plus nombreuses, dessinant des motifs à la fois plus denses et plus complexes, au sein desquels les ondes courtes occupent certes un rôle central mais non exclusif. On peut ainsi les trouver associées en début d'album à de brèves boucles de chœur humain scandé, plus loin à des chants de troupe militaire tirés de films, ou encore des sons de plaisir féminin, à des drones opaques, à du *field recording* sourd et abstrait, et même parfois à des boucles-rythmes (aucune percussions réelles ne sont utilisées) s'apparentant à un bombardement ultra rapide. En plus d'un endroit l'album s'appuie sur de véritables structures rythmiques (qui disparaîtront tout à fait par la suite dans l'œuvre sonore de Duncan), induisant un tempo tantôt frénétique tantôt plus lent et pesant, et même, sur ce titre qui semble correct d'identifier comme étant « Quan Am », sur une forme de tonalité, produite par des boucles répétitives bloquées et des chants traditionnels passés à l'envers. *Dark Market Broadcast* joue aussi abondamment des coupures brusques et, inversement, du surgissement inattendu et même intempestif des flux d'ondes courtes et des divers éléments qui les complètent, notamment des drones instables dont l'origine demeure très mystérieuse, qui peuvent se faire parfois très amples ou au contraire sembler se vitrifier, dans une veine assez proche de celle du Hafler Trio à la même époque. Les ambiances successives sont rarement développées sur une durée qui permettrait à l'auditeur de véritablement s'y installer, d'y trouver ses propres marques, et en cela tout l'album demeure d'une nature assez escarpée. La profonde abstraction de l'ensemble, en dehors des quelques éléments clairement identifiables que nous avons pu mentionner, rend le terrain plus difficilement praticable encore, à la soudaineté de leur survenue ou de leur disparition s'ajoutant l'impossibilité de visualiser mentalement l'origine des sons, de s'en forger une représentation. *Dark Market Broadcast*, que l'on peut malgré tout considérer comme une des œuvres les plus abordables de Duncan (parce que certains titres sont de nature quasi musicale, au sens courant du terme), est une pièce résolument austère, difficile et exigeante, encore très éloignée de la grande délicatesse et du caractère très introspectif qui définira les œuvres plus tardives. Pareil disque n'est pas de ceux que l'on rangerait d'emblée dans un registre ouvertement violent, mais demeure néanmoins très hostile, de par sa difficulté pour l'auditeur à le déchiffrer, à vraiment pouvoir s'immerger dans celui-ci. Duncan privilégie ici l'attaque sournoise, par en dessous, poussant l'auditeur à prendre conscience de son inconfort, de sa propre difficulté à appréhender pareil objet sonore, réellement sans équivalent, tant du point de vue de son mode de confection que de l'étrange agressivité qui s'en dégage malgré un ton déjà relativement amorti.

Avant d'avoir été publié de manière officielle en 1986, *Dark Market Broadcast* avait été diffusé clandestinement sur les ondes radiophoniques, par Duncan lui-même. Car, comme ç'avait déjà été le cas durant la période américaine, les activités de Duncan au Japon ne vont pas se cantonner à la seule production d'œuvres sonores, et vont même couvrir un spectre très large, où pêle-mêle vont être utilisés des mediums aussi divers que la radio, la télévision, la performance, l'installation et même le cinéma. Mais quel que soit le medium choisi, toutes ces activités vont se caractériser par leur nature clandestine, voire franchement illégale pour certaines. Durant les années 1984-1985, Duncan va en effet produire un programme radio pirate dénommé *Radio Code*, cela à l'aide d'un walkman, d'un micro connecté sur celui-ci et d'un émetteur, d'une portée somme toute assez réduite (7 kilomètres environ, mais certaines des émissions seront également relayées par d'autres stations pirates, assurant ainsi une audience conséquente). Émettant depuis les toits d'immeubles de Tokyo, un hôpital de l'Armée américaine désaffecté (près de la ville de Sagamihara), ou tout bonnement depuis chez lui, Duncan se servira de *Radio Code* comme d'une plateforme destinée à présenter des œuvres musicales totalement ignorées par les médias officiels mais aussi toutes sortes de documents audio en rapport avec les réalités cachées de la société japonaise. Ce sera par exemple le cas avec un documentaire intitulé *Itai* (« blessure »), diffusé depuis l'appartement d'une femme ayant filmé sa récente tentative de suicide (dans ce même appartement), livrant ses commentaires et impressions en visionnant en direct (en compagnie de Duncan) cette vidéo, l'émission ayant été réalisée le jour même de son retour de l'hôpital. Des œuvres musicales de formations japonaises seront également diffusées sur *Radio Code*, comme celles du duo *O Nancy In French*, du groupe d'improvisation pop *lo-fi* *Che Shizu*, de Keiji Haino, mais aussi occidentales, comme *Hotondo Kiki Torenai* du Hafler Trio, par ailleurs publiée sur cassette en 1985 par Duncan sur son label AQM.

Radio Code trouvera son pendant visuel avec *TVCI*, un programme de télévision pirate qui sera diffusé par Duncan (entre 1986 et 1987) tous les 30 jours environ durant dix-huit mois, ce sur le canal de la chaîne NHK 1, télévision d'État émettant depuis Tokyo, après la fin des programmes de celle-ci, soit vers minuit. Parvenir à pirater une chaîne nationale paraît assez unimaginable aujourd'hui, mais c'est pourtant avec des moyens des plus rudimentaires que Duncan est parvenu à réaliser pareille prouesse. Le matériel de diffusion (émetteur, antenne et magnétoscope), bricolé par Duncan lui-même, tenait en effet dans une petite mallette et pouvait être remballé en un rien de temps, permettant à Duncan de quitter les toits de Tokyo avant d'être localisé par la police et de fuir de la manière la plus discrète par le métro ou un train de nuit. Les diffusions de *TVCI*, toujours dans l'optique de ne pas être repéré par les autorités, n'excédaient pas les 12 minutes, mais atteignaient potentiellement une audience de 30000 spectateurs, tombant par hasard (aucune publicité n'était faite autour de ces événements bien sûr) sur le programme en lieu et place de la neige de parasites survenant après la fin des émissions de NHK 1. Les programmes de *TVCI* s'inscriront dans une lignée proche de ceux de *Radio Code*, présentant de la musique et de la vidéo expérimentale d'artistes japonais (dont *O Nancy In French* encore une fois), des montages vidéo d'extraits de films pornographiques, des documents volés ou trouvés ou des documentaires, dont un consacré à l'œuvre de l'actionniste Rudolf Schwarzkogler, dont le travail fut présenté au Japon pour la première fois par *TVCI* justement. Très peu de documents témoignent de cet étonnant fait d'armes qu'aura constitué l'aventure *TVCI*, seuls quatre programmes ayant été exhumés sur la cassette VHS *TVCI* publiée en 1996 par AQM, laquelle comprend le documentaire (muet) sur Schwarzkogler. On peut également y trouver une séquence intitulée « Love Hotel Surveillance » lors de laquelle un couple nu s'amuse devant une caméra de surveillance d'hôtel après avoir fait l'amour (dieu sait comment un tel document a pu être récupéré par Duncan), une autre dénuée de titre présentant une vidéo expérimentale (des effets de lumière du soleil jouant dans un petit appartement, inversés en positif, le résultat est quasiment

abstrait) de Fumihiko Hosou, un ingénieur ami de Duncan, ainsi qu'un film de Duncan intitulé *Snake Ride*, une œuvre de collage réalisée en 16 millimètres à partir d'un documentaire japonais de 1969 consacré aux émeutes de Shinjuku, conséquences d'un vol « légal » de terres commis par le gouvernement japonais à l'encontre des paysans de l'endroit pour construire l'aéroport de Narita.

Indépendamment de la prouesse technique que représente *TVCI* (et dans une moindre mesure *Radio Code*), on aurait tort de considérer un tel mode d'action comme une tentative de *hijacking* médiatique de la part de Duncan. Le fait que les émissions diffusées par celui-ci n'interrompaient pas les programmes officiels mais survenaient après ceux-ci est important, qui suggère davantage un désir de désorientation des spectateurs potentiels de la part de l'artiste, tentant ainsi de les amener, par contraste, à prendre conscience de la réalité de ce qui leur était soumis par les médias officiels. Les programmes de *TVCI* en effet contrastaient très fortement, de par leur contenu mais aussi de par leur qualité volontairement artisanale, non professionnelle, avec ceux de la chaîne d'État, clinquants et utilisant la technologie la plus moderne, et de par cette différence avaient vocation à interroger et susciter une réaction chez les spectateurs, qui se voyaient là confrontés à quelque chose de totalement imprévisible, étrange et dérangeant dans son surgissement même. *TVCI*, en suscitant une certaine forme d'inquiétude chez le spectateur, l'invitait d'abord au doute, à la méfiance vis-à-vis du médium télévisuel, organe de pouvoir et de contrôle social sans équivalent. En venant se greffer sur celui-ci, en s'infiltrant dans les interstices laissés vacants (plutôt qu'en forçant le passage), Duncan révélait d'abord les enjeux de dominance qui y sont à l'œuvre, dont il reste par ailleurs assez jouissif de considérer qu'ils pouvaient être à l'époque si aisément contournés.

TVCI a également donné l'occasion à Duncan de diffuser des montages vidéo réalisés à partir des films pornographiques qu'il a lui-même tournés entre 1986 et 1987 sous le nom de John See, dont il décrit ainsi l'ambiance des tournages :

« L'occasion de le faire a été directement liée à la générosité de Noriaki Nakagawa, un pionnier dans l'industrie de la vidéo pour adultes au Japon. Il a fait son premier film porno alors qu'il étudiait la réalisation avec Terayama Shuji. Quand Kuki, sa maison de production, a eu du succès, Nakagawa s'est aussi intéressé à la production d'œuvres qui s'attachaient aux problèmes sociaux, sous le label B-Sellers. (1) Tous les produits B-Sellers étaient vendus partout au Japon dans l'équivalent japonais des Virgin Megastores européens. Nakagawa avait aussi connaissance des collages films et vidéos que je faisais à partir de productions pour adultes¹⁰¹, et m'invita, à titre expérimental, à réaliser ma propre série de vidéos pornos. Avec l'assurance que je serais libre d'utiliser (et détourner) le matériel dans des collages vidéos, j'ai accepté. Réaliser des pornos commerciaux était très instructif, une très bonne expérience. Il y avait beaucoup plus de contraintes que je ne m'y attendais. Comme les censeurs japonais exigeaient un scénario, j'ai rédigé des scripts narratifs. La plupart des personnes apparaissant dans les films pornos sont de très mauvais comédiens, aussi les scripts laissaient-ils une part d'improvisation aux acteurs, ou ne comportaient simplement pas de dialogue. (1) Apparaître dans une vidéo porno était considéré comme un truc plutôt cool, et attirait des gens de talent. Les directives de censure japonaise exigeant que toute image distincte de pénétration soit occultée, les acteurs n'avaient pas besoin d'avoir de réels rapports sexuels. Une des actrices aimait réellement tout le monde sur le tournage et avait un charisme sensuel qui transparaît dans chaque scène ; une autre était une pilote automobile professionnelle qui utilisait ses cachets pour payer ses pièces détachées, etc. Un de mes acteurs préférés, un homme d'une cinquantaine d'années incroyablement doux et chaleureux, se sentait physiquement menacé par tout contact physique avec une femme et ne pouvait avoir d'érection qu'en regardant des pornos non censurés sur une télé. Autant que je sache, la partie

production du porno échappait à l'influence des yakuzas. Plusieurs des techniciens de l'équipe étaient des étudiants en cinéma diplômés qui n'avaient pas pu pénétrer dans la hiérarchie du milieu, aussi la qualité des images, de la lumière et des effets spéciaux, était-elle toujours assez élevée. » (Entretien de John Duncan avec Boris Wlassoff, traduit par Thierry Bokhobza dans *Revue & Corrigée* n° 51, Grenoble, mars 2002)

Les cinq films réalisés par Duncan pour la maison de production Kuki (*Doll*, *Fallen Angel*, *Inka*, *Aidayuki Passion* et *Power Love*) sont hélas parfaitement introuvables aujourd'hui, figurant uniquement sur les cassettes vidéo japonaises originales, à l'exception de *Aidayuki Passion* qui a été réédité par la suite sur VHS via un partenariat entre AQM et RRRecords, mais cette cassette est totalement épuisée depuis bien longtemps. Mais les propos de Duncan lui-même sur le contenu de ces films suggèrent déjà que ceux-ci n'avaient que fort peu de rapports avec les films pornographiques standards :

« J'ai toujours pensé que la pornographie est intéressante parce qu'elle agit comme un miroir, accentue les caractéristiques sociales que les gens préfèrent occulter et refuser en eux. Faire ces films permettait de jouer avec ça, de pratiquer une critique sociale volontaire, de présenter les femmes dans des positions de contrôle ou de pouvoir qui leur sont refusées là-bas. » (ibid.)

Dans un autre entretien (en 2007 avec Steve Peralta pour le webzine *Neoztlan*) Duncan affirme que les critiques parues à l'époque dans la presse spécialisée avaient été très partagées, une moitié considérant ces films réussis mais *en tant qu'œuvres artistiques*, tandis que l'autre moitié, adepte de la pornographie standard, les avait descendus en flèche. Un autre élément incline à penser que la série de films de John See est assez éloignée des films pornographiques courants, il s'agit de la musique accompagnant ces œuvres, dont pour trois d'entre elles figurent des extraits sur le LP *John See Soundtracks* (RRRecords, 1994, réédition CD sur le même label en 1996). Composées par Duncan lui-même bien sûr, ces bandes-son ne s'apparentent absolument pas à ce que l'on s'attend à trouver en guise d'accompagnement musical dans un film pornographique. Nulle trace ici des rythmes synthétiques ultra *cheap* produits à la chaîne généralement réservés aux scènes sexuelles, aussi absurdes que sans intérêt. Le très court (moins d'une minute) extrait sonore de *Aidayuki Passion* consiste en une sorte de *dark ambient* (du *field recording* en toute vraisemblance) ponctué de sons concrets de raclements/déplacements, et « *Inka* » est affaire de rumeurs dans le lointain, mêlant circulation automobile et mugissements étouffés, évoquant tantôt ceux d'une meute de loup tantôt le bruit du vent, avant que ne vienne s'y superposer des râles de plaisir féminin, suggérant d'ailleurs davantage de la douleur que du plaisir. « *Power Love* », quoique d'un registre tout différent, paraît encore plus inadapté au sujet qu'il est censé illustrer puisqu'il s'agit d'une musique rituelle thaïlandaise très enlevée et sautillante, mêlant percussions traditionnelles (des tambours *Glawng Yao*) et chœurs masculins scandés, passée telle quelle.

John See Soundtracks comprend également deux pièces (« *Breath Choir* » et « *Breathchoir Mix* ») tout à fait saisissantes, qui sont en fait des collages réalisés à partir d'extraits sonores de la série de films, tirés essentiellement de scènes sexuelles. Ces deux titres, s'ils utilisent des sons directement extraits des films, sont cependant postérieurs à la période japonaise, et ont été enregistrés par Duncan spécifiquement pour cette production de RRRecords, autour de 1993-1994 donc. La technologie employée (en l'occurrence un processeur d'effets Lexicon) est par conséquent toute différente de celle utilisée par exemple sur *Dark Market Broadcast* qui date approximativement de la même période que les films de la série John See, et ce changement est tout à fait perceptible à l'oreille, aucune trace d'ondes courtes n'apparaissant ici. Pièce angoissante et troublante, « *Breath Choir* » associe dans un

premier temps des gémissements de plaisir féminin à un drone atmosphérique, avant que ne surgisse une masse stratifiée d'origine électronique, vibratoire et englobante, à la surface de laquelle les sons de plaisir affleurent de manière résiduelle, quasi subliminale. Une troisième et dernière séquence se profile bientôt, plus méditative, où cette fois un drone statique et amorti (proche d'une tenue de note sur un clavier d'orgue d'église) se voit cerné de toutes parts par des râles et des halètements qui sont cette fois étirés, déformés, passés à l'envers, refermant le morceau de manière à la fois très délicate et tactile. « Breathchoir Mix », hanté tout du long par un drone enveloppant proche des infrabasses, met davantage l'accent sur l'accumulation des râles de plaisir, superposés et entrecroisés, mais surtout retraités d'une manière plus qu'étrange qui peut donner l'impression qu'ils sont comme scandés, leur timbre même finissant par être altéré au point d'évoquer une sorte d'improbable ménagerie (entre la volière et la cage aux singes), mais aussi bien à d'autres moments un babil d'enfant.

La version CD de *John See Soundtracks* nous permet d'évoquer un autre aspect encore du travail de l'artiste durant sa période japonaise, puisque la différence de la version vinyle celle-ci inclue également la bande-son de *Move Forward* (1984), laquelle avait d'ailleurs été publiée une première fois sur la cassette japonaise *Pleasure Escape* de 1985, couplée avec l'enregistrement audio de *Blind Date*. *Move Forward* est une œuvre à mi-chemin entre le collage visuel, l'installation et la performance. L'événement s'est tenu dans le sous-sol du Plan-B à Tokyo, salle incontournable (et toujours en activité aujourd'hui) de la capitale nipponne dédiée aux musiques et aux spectacles expérimentaux. Une fois installé à même le sol, le public s'est vu plongé dans le noir complet, la bande-son débutant au même moment, diffusée à plein volume sur des amplis guitare. C'est seulement au bout de 10 minutes que le film proprement dit fut projeté sur un écran de papier tendu d'un mur à l'autre de la salle, atroce montage réalisé à partir d'extraits de films pornos (dont certains contenaient des scènes de pédophilie), de diagrammes décrivant diverses formes de stratégies de guerre nucléaire, de photos SM, de plans de victimes de Hiroshima et d'émissions télévisées japonaises. Lorsque le film (de même que la bande-son) prit fin, au bout d'une quinzaine de minutes, Duncan mit le feu à l'écran de papier, avant de projeter les cendres sur le public à l'aide d'un extincteur. Là encore, il faut se contenter de la seule bande-son et faire fonctionner son imagination pour se faire une idée d'une pareille prestation, le film n'ayant jamais refait surface et l'événement lui-même n'ayant pas été filmé (il existe en revanche quelques documents photographiques). Mais enfin, la seule évocation du contenu du film et l'écoute de la très éprouvante bande-son suffisent pour se forger une opinion sur la violence de la chose, et imaginer le profond malaise créé chez le spectateur face à pareille monstruosité visuelle et sonore. Aux images insoutenables projetées (d'autant plus qu'elles étaient passées au ralenti), s'ajoutaient donc les quelque 25 minutes de la piste audio de *Move Forward*, nettement divisée en trois parties. La première, coïncidant approximativement avec la phase de noir total observée avant le début de la projection, est un déluge d'ondes courtes très agressives, où voix russes lointaines, brusques ondées d'interférences, crépitements pulsatifs et échos de musique classique parasitée n'offrent quasiment aucun moment de répit, mais paraît finalement presque légère en comparaison de la seconde, où l'on retrouve les très éprouvants exercices d'hyperventilation que l'on avait pu croiser sur la pièce américaine *No*. Il ne s'agit cependant pas du même enregistrement, celui-ci (ponctué de sortes de hoquets d'ondes courtes et d'un peu de larsen) provenant vraisemblablement de l'une des deux autres performances de ce genre réalisées avant 1984¹⁰², et s'avérant encore plus terrifiant du fait de respirations s'approchant de francs hurlements de douleur sur la fin. « Move Forward » s'achève sur des enregistrements diffusés par la radio locale du Temple du Peuple à Guyana peu de temps avant le carnage final, permettant d'entendre un discours de Jim Jones particulièrement exalté et inquiétant.

La période japonaise de Duncan, assez peu productive en termes d'enregistrements sonores, aura incontestablement été la plus étonnante (la plus extrême également si l'on excepte l'épisode américain de *Blind Date*) du point de vue des actions réalisées. En l'espace de six ans, l'artiste sera tout de même parvenu à infiltrer l'industrie pornographique pour y réaliser des films subvertissant les codes du genre, aura piraté une chaîne de télévision d'État pour y diffuser ses propres programmes, tout comme cela aura été le cas sur les ondes radiophoniques, aura réalisé des films de montage d'une noirceur et parfois d'un sordide rarement atteint, réalisé des performances stupéfiantes et, pour clore cette liste impressionnante, aura également réalisé des installations dans des lieux publics, en toute clandestinité encore une fois. C'est le cas de *The Toilet Exhibition* (1985), réalisée comme l'indique le titre dans des toilettes publiques (dans le métro) sélectionnées dans des quartiers bien précis de Tokyo, ceux des magasins de prêt-à-porter (Shibuya), de la finance (Hibiya), du siège du gouvernement japonais (Kokkaigijidomae) et des loisirs (Shinjuku). En fait d'installation, *The Toilet Exhibition* se résume à un placardage de posters (de format A1, donc assez conséquents) sur les pans intérieurs des portes des toilettes pour hommes, consistant en des collages parfaitement repoussants mêlant atrocités de guerre et pornographie ultra hard. On peut sans mal imaginer le choc ressenti par le client de passage, l'esprit tout occupé par ses activités à l'extérieur, en refermant la porte sur lui, la violence des images survenant de manière totalement imprévisible et frontale étant propre à lui faire instantanément oublier jusqu'au motif de sa venue dans ces lieux.

Il a souvent été dit que l'œuvre de Duncan reposait sur la tactique de choc, méthode qui a été grandement employée par l'industriel première époque (et par toute une frange d'artistes performeurs) et qui autorise, parallèlement à une couleur musicale qui au moins pour les premières années possède de nombreux points communs avec celui-ci, le rattachement de Duncan à une telle mouvance¹⁰³. Mais le travail de Duncan va plus loin, puisque ce mode d'intervention est expérimenté dans le corps social lui-même (et non devant un public choisi, toujours plus ou moins acquis du fait du filtre de la *représentation*, du *show*, même si ce dernier a pour but l'agression des spectateurs). Une installation comme *The Toilet Exhibition* cible le tout venant en termes de spectateurs (« victimes » serait même plus approprié), comme c'était déjà le cas avec la chaîne *TVCI* et le spectateur lambda susceptible de tomber dessus, ou avec une action comme *Bus Ride* et les passagers du bus, ou encore *Happy Homes* avec les auditeurs de l'émission de radio. Mais ce qui rend les interventions de Duncan dans l'espace public si singulières, c'est qu'elles atteignent leurs destinataires *en tant qu'individus* (et non en tant qu'acteurs d'un groupe social particulier). On se rend rarement accompagné dans des toilettes publiques, tout comme l'on regarde la télévision ou écoute la radio généralement seul (ou dans le cadre restreint du cercle familial, qui relève encore de l'intimité), et même si l'on est entouré d'autres passagers un voyage en bus ne donne pas exactement l'occasion rêvée pour nouer des contacts avec ses semblables. Le choc provoqué chez le destinataire d'une action se voit ainsi augmenté par la situation d'isolement de ce dernier, qui ne peut compter que sur lui-même et est donc contraint de faire retour sur soi pour surmonter l'agression, atteignant avec *The Toilet Exhibition* un seuil maximal. La visée ultime de Duncan avec ce genre d'interventions n'est pas le choc en soi, gratuit et finalement assez facile (comme il a pu être reproché avec parfois assez de raison à certains représentants de l'industriel), mais bien plus de forcer le récepteur à prendre conscience de ce que ce choc aura provoqué en lui, et partant améliorer la connaissance qu'il a de lui-même (ce qui reste la clef de voûte du travail de Duncan, quel que soit le medium choisi). Le propos de Duncan et l'image de la société qui se dessine à travers ses interventions n'en demeurent pas moins d'une noirceur absolue, confinant même assez souvent au sordide, mais c'est d'abord parce qu'un grand sens du désespoir habite l'artiste. Et communiquer ce désespoir, c'est déjà

ébrécher le mensonge social constant et généralisé qui consiste à faire croire que la vie humaine est une vie heureuse, ou seulement supportable, dans pareil monde, quand à l'évidence tout prouve le contraire dès lors que l'on possède un brin de lucidité. Le contrôle de la vie des individus par l'argent, le contrôle de leurs pensées et de leurs émotions par les discours politique et médiatique, le contrôle de leur sexualité par la morale et/ou la religion n'ont pas d'autre but que de tuer dans l'ouïe pareille prise de conscience. Duncan, en utilisant des modes opératoires des plus radicaux, en prend l'exact contre-pied, et c'est ce qui fait tout l'intérêt et la valeur de son travail, particulièrement durant les périodes américaine et plus encore japonaise, qui lorsqu'on les considère dans leur globalité auront donné naissance à un corpus d'œuvres qui ne trouvent d'équivalent par leur caractère extrême qu'avec les Actionistes viennois ou COUM Transmissions.

*

C'est en 1988 que Duncan quitte Tokyo pour s'installer à Amsterdam. Les raisons de ce soudain départ sont en fait assez triviales, le choix de la capitale des Pays-Bas ayant été dicté par une mutation professionnelle de sa femme de l'époque (de nationalité japonaise), travaillant dans une entreprise basée à Tokyo ayant décidé de mettre sur pied une antenne à Amsterdam. Les liens établis (dès 1985) par voie postale avec Andrew McKenzie, résidant lui aussi à Amsterdam à ce moment-là (tout comme Zbigniew Karkowski que nous recroiserons bientôt), vont trouver leur aboutissement dans de nombreuses collaborations, dont la toute première se limitera (pour McKenzie) à l'enregistrement audio de la performance *Anthem* (1988) que nous avons évoquée plus haut. Plusieurs titres enregistrés avec la tête pensante du Hafler Trio apparaîtront de manière disséminée sur les albums *River In Flames*, *Klaar* et *Send*, mais c'est surtout avec l'album *Contact* (Touch, 1990), cosigné Duncan/McKenzie, que la collaboration entre les deux artistes trouvera son expression la plus aboutie. Duncan évoque lui-même certains des procédés employés par les deux musiciens pour réaliser cet album :

« Pour enregistrer *Contact*, Andrew et moi sommes allés dans des grottes en Belgique et près de l'émetteur d'ondes courtes de la station de radio NOS en Hollande pour faire des enregistrements DAT sur le terrain. Nous avons ajouté sur place une source d'ondes courtes que j'avais faite, l'un de nous enregistrant l'ambiance sonore pendant que l'autre diffusait ces sources via un radiocassette, le tenant au-dessus de nos têtes et se déplaçant en cercles, s'éloignant et se rapprochant du microphone. Ensuite nous avons ajouté des enregistrements ambiants des machines de nos studios respectifs. Puis Andrew a réalisé une série d'enregistrements par rebonds à la Alvin Lucier (on enregistre, puis on enregistre la diffusion de cet enregistrement, puis on enregistre la diffusion de la diffusion, etc) à partir de son matériel. » (Entretien de John Duncan avec Boris Wlassoff, traduit par Thierry Bokhobza dans *Revue & Corrigée* n° 51, Grenoble, mars 2002)

Bien que neuf titres soient indiqués sur la pochette, *Contact* ne comporte qu'une seule piste de près d'une heure, que l'on serait d'ailleurs tenté de diviser en quatre sections plutôt que neuf. La première repose essentiellement sur du *field recording* urbain (en toute vraisemblance les abords de la station de radio mentionnée dans l'extrait d'interview), associé ou non à des ondes courtes, lesquelles demeurent toujours relativement discrètes ici. Beaucoup de véhicules passant dans les environs ou de manière beaucoup plus rapprochée se font entendre, de même que parfois des trains, relativement lointains mais dont le son est tout à fait reconnaissable. Ces enregistrements *in situ* ne sont toutefois pas laissés en l'état puisque bientôt se forment des drones sifflants, dont l'origine semble justement être ces mêmes bruits de train, comme étirés. Un presque silence s'installe vers la quinzième minute, où ne

subsistent plus que quelques débris spectraux d'ondes courtes, avant que n'éclate d'un coup ce que l'on ne peut décrire que comme une sorte de gigantesque drone stratifié, où tous les éléments que l'on a pu entendre jusque-là semblent avoir été rassemblés. Celui-ci est tout de même vite interrompu, cédant la place à des sons concrets de manipulations et de déplacements, des résidus d'ondes courtes, les rumeurs ferroviaire et automobile subsistant néanmoins en arrière-plan, comme si brusquement on avait fermé une fenêtre. Des avions passent à haute altitude, mêlés aux échos d'un groupe d'enfants jouant à l'extérieur, qui eux-mêmes se voient progressivement submergés par des ondes courtes crépitantes et de nouveau le son de la circulation automobile. C'est aux alentours de la trentième minute que démarre lentement ce que l'on peut considérer comme la troisième partie, superbe séquence d'une douzaine de minutes lors de laquelle réapparaît un drone stratifié d'une infinie richesse, nettement plus délicat que le précédent mais en même temps plus dense, à l'intérieur duquel se dessinent des motifs quasi mélodiques, ondulatoires et mystérieux, d'une grande beauté, culminant en un point d'orgue franchement incroyable où toutes les données finissent par former un gigantesque accord tonal (lequel est toutefois interrompu net à un moment pour laisser place à un horrible cri de douleur, dont on peut reconnaître l'auteur au timbre de la voix, en l'occurrence Duncan). La quatrième et dernière section est plus composite, tirant ses effets du mélange de certaines composantes résiduelles de ce drone, associées à de la circulation automobile de nouveau, et ensuite à des sons d'écoulements d'eau issus de la grotte mentionnée par Duncan, *Contact* s'achevant par une pluie d'ondes courtes des plus agressives, atteignant de très hautes fréquences, avant qu'un grand choc ne signale la fin de la pièce. On l'aura compris, *Contact* est une œuvre tout à fait remarquable, un jalon (mais aussi bien l'un des actes fondateurs) de cette mouvance informelle que l'on appelle le *sound art*, préfigurant en plus d'un endroit les travaux de musiciens comme Richard Chartier, Taylor Dupree, Thomas Köner ou Bernhard Günter (qui travaillera justement un peu plus tard avec John Duncan).

L'installation de Duncan aux Pays-Bas lui permettra également d'avoir accès à un matériel de conception sonore et d'enregistrement beaucoup plus sophistiqué que durant la période japonaise, les contacts noués avec Andrew McKenzie mais aussi Zbigniew Karkowski lui ouvrant les portes à des technologies de pointe. Ce sera par exemple dans les studios STEIM (Studio For Electro-Instrumental Music) d'Amsterdam, laboratoire de recherches sonores très pointues à l'origine de plusieurs logiciels d'informatique musicale, que seront enregistrés (avec Karkowski justement) les titres « Zone » et « Codex », figurant sur l'album *River In Flames* (Anckarström, 1991), également édité par Staalplaat la même année au sein d'un double album sur lequel il est couplé à l'album *Klaar*, ce dernier ayant par ailleurs lui aussi été édité isolément en 1991, cette fois par Extreme. Ces deux albums sont généralement considérés, à juste titre, comme les plus représentatifs de la palette sonore de Duncan. Ce sont aussi ceux à partir desquels le son de l'artiste va se faire de plus en plus introverti, de plus en plus précis et maîtrisé également, les orages d'ondes courtes que l'on pouvait trouver dans *Riot* et de manière plus dispersée dans *Dark Market Broadcast* laissant progressivement place à des paysages électroniques nettement moins agités, pouvant même flirter parfois avec le presque silence ou donner le sentiment d'une horizontalité statique, en apparence sans variation. La musique de Duncan devient à partir de *River In Flames* de plus en plus difficile à décrire, non pas tant du fait de la profonde abstraction des sons utilisés la plupart du temps que du caractère très souterrain des compositions, où les événements semblent se produire à un niveau quasi subliminal de la perception. Quelques éléments demeurent clairement identifiables au sein de cet album (qui une nouvelle fois ne comprend qu'une seule longue piste malgré les six titres référencés sur la pochette), tels des communications radio (en langue arabe) sur ondes courtes, des signaux d'alertes légèrement

transformés, des râles allongés ou passés à l'envers, de terribles cris de douleur aussi vers la fin du disque. Mais ceux-ci restent très épars, disséminés en faible quantité au sein d'un ensemble où c'est d'abord l'indétermination des sources sonores qui prédomine, lesquelles créent des ambiances mates, opaques, closes sur elles-mêmes, mais qui paradoxalement dans le même temps suggèrent bien vite des portes d'entrée à l'auditeur, des trappes cachées par lesquelles pénétrer. La puissance, l'originalité aussi, de l'art sonore de Duncan tel qu'il commence à évoluer à partir du début des années 90 réside justement dans cette faculté qu'il a à pousser l'auditeur, à le diriger comme par une pente naturelle dans une situation d'écoute accrue, et demande en réalité un effort moins grand qu'il n'y paraît de la part de celui-ci. Un album comme *River In Flames* est un disque qui ne se donne certes pas immédiatement, nécessitant plusieurs écoutes (au casque de préférence, ou à haut volume) pour être apprivoisé, mais qui ensuite ne cesse de révéler des richesses cachées dans ses tréfonds. Les très fines manipulations des données, le travail sur la spatialisation et les résonances se révèlent progressivement, invitant l'auditeur à appréhender l'œuvre selon plusieurs points de vue, comme on le ferait face à une sculpture.

Klaar est d'une nature plus rêche dans l'ensemble, plus crépitante, les ondes courtes y tenant à nouveau un rôle important, notamment sur le bref « Mass » qui conclut l'album où elles se développent à travers un mouvement de ressac, et sur le morceau titre où elles alternent avec des séquences de presque silence, de *field recording* urbain, d'incantations religieuses (enregistrées par Duncan lors d'un séjour au Tibet) ou de feux d'artifice explosant dans le ciel. Andrew McKenzie est crédité en tant que coproducteur (il s'est aussi chargé du mastering digital de l'album) des *field recordings* présents sur « Delta » et « The Immense Room ». Le premier utilise des enregistrements réalisés dans une grotte, en toute vraisemblance issus des mêmes séances de captation que celles utilisées sur l'album *Contact*. Les sons d'écoulement d'eau y sont constants, associés à des mugissements gutturaux d'une grande profondeur, pas si éloignés de ceux que l'on peut trouver parfois chez Organum, même s'ils sont ici manifestement retraités, acquérant parfois le grain d'un instrument à vent extrêmement grave et sourd. « The Immense Room », également utilisé en tant que bande-son du film de collage du même nom, occupe une bonne partie de *Klaar* avec ses presque 18 minutes, et représente sans doute l'un des plus grands moments des œuvres produites par Duncan au cours des années 90. La pièce repose sur un jeu incessant entre le proche et le lointain, matérialisé pour le premier par des crépitements sourds et irréguliers, très tactiles, pouvant faire songer à des craquements vinyliques amplifiés ou à la membrane d'un micro saturant sous l'effet de rafales de vent. L'arrière-plan est tapissé d'un flux d'ondes courtes particulièrement complexe où s'entrelacent communications parasitées, messages musicaux étouffés, crachotements hertziens et ondes électriques. Un drone jouant lui aussi de la proximité et de l'éloignement fait fonction de liant entre ces éléments, ondoyant à la manière d'un serpent prêt à attaquer, grossissant par moments, à d'autres s'effilant pour être recouvert par du *field recording* urbain. Des respirations haletantes (de nature sexuelle), puis bientôt des gémissements de plaisir féminin font leur apparition progressive, d'abord sporadiques, puis continus durant les dernières minutes du morceau, tandis qu'en fond continue de palpiter un léger voile d'ondes courtes, lentement étirées pour finir par former des pointes de quasi larsen, avant qu'un lourd choc métallique ne vienne clore abruptement « The Immense Room ». Une telle pièce, l'une des premières de Duncan à faire montre d'une réelle délicatesse, impressionne autant par la précision des traitements (qu'il s'agisse de ceux des ondes courtes ou du drone) que par sa faculté à développer une ambiance d'un incontestable chatoiement, ce en dépit de la franche austérité des éléments en présence dès lors qu'on les considère isolément. Avec un titre comme celui-ci, le son de Duncan commence véritablement à révéler la nature quasi alchimique qui préside à sa confection, un art du dosage et du mélange minutieux permettant de créer des réactions sonores (comme l'on

parlerait de réactions chimiques) imprévisibles, lequel ne va cesser de s'affiner avec les albums suivants.

L'album *Send* (Touch, 1993), dont le livret comprend un très long entretien entre Duncan et Andrew McKenzie intitulé *The Stop Exercise*, ne permettra de s'en rendre compte que sur certains titres, *Send* pour moitié couvrant encore la période japonaise avec les titres « Program », « 363 Tokyo », « Priority » et « Snake Ride » (bande-son du film du même nom diffusé sur *TVCI*). Ceux-ci s'inscrivent donc dans la continuité des travaux encore très agressifs réalisés à partir d'ondes courtes, tout particulièrement « Program » qui s'ouvre sur une décharge électrique métallisée d'une rare violence (on croirait entendre Merzbow) avant que ne se déverse un torrent d'interférences hertziennes, plus proche d'un fin ruisseau sur « 363 Tokyo » et « Priority » (qui utilise également une voix féminine légèrement déformée, comme voilée). « Snake Ride » fait également intervenir les ondes courtes, mais aussi un drone très grave et englobant, et durant les premières minutes d'assez hostiles battements métalliques comme l'on peut en produire en passant rapidement une barre de fer ou un bâton le long des barreaux d'une barrière. La très longue durée du morceau, plus de 17 minutes, joue malheureusement contre lui, « Snake Ride », sans être non plus complètement insignifiant, donnant assez vite l'impression de la répétition d'une formule déjà maintes fois expérimentée. En revanche, les quatre autres titres enregistrés à Amsterdam nous font entrer dans des mondes inexplorés, notamment le troublant « Sleepers », enregistré avec McKenzie. Il ne faut que quelques instants pour comprendre que la très inquiétante voix avec laquelle s'ouvre le titre n'a rien d'humain, et qu'il s'agit en fait de celle d'un logiciel permettant de faire lire un texte écrit à un ordinateur, le très bref « Entry » servant d'ouverture à *Send* utilisant le même procédé. Exagérément ralentie, légèrement métallisée, la voix délivre un message qu'il est quasi impossible de déchiffrer du fait du très fort ralentissement, lequel induit également une prononciation très marquée de certaines consonnes accolées qu'un humain serait tout à fait incapable de produire, des sortes de hoquets et de ratés compliquant encore la compréhension. Cette voix résolument artificielle, suggérant une machine en train de s'éteindre, se ramifie bientôt, déformée au point de prendre la forme de sortes de rebonds ou de gargouillis disloqués, ou accélérée jusqu'à ce que là encore le message devienne incompréhensible, les mots se voyant comme avalés par la voix machinique. Tout cela se passe en simultané, plusieurs pistes étant réservées aux différentes variations exécutées sur la voix, des drones grisés et des ondes courtes malades venant cerner ce complexe réseau, devenant de ce fait plus dense et compact, mais où demeure très nettement perceptible un fourmillement de détails sonores proche de la luxuriance. « Shatter » voit Duncan travailler de nouveau avec Zbigniew Karkowski, le morceau portant davantage la marque du second, livrant là une composition appartenant à son registre le plus dur, en l'occurrence des salves régulières de décharges électriques mises en boucles et se transformant imperceptiblement, Duncan s'étant apparemment contenté de les orner par endroits d'ondes courtes très fines proches de la stridulation. « Crucible » et « Trespass », les deux derniers titres de *Send*, ont eux été enregistrés avec un mystérieux Bram Aangstrom (déjà crédité sur le titre « Breathchoir Mix » de l'album *John See Soundtracks*), à propos duquel Duncan lui-même ne semble pas connaître grand-chose (il n'existe par ailleurs aucune production musicale en dehors de ces trois titres de Duncan sur laquelle Aangstrom apparaîtrait) :

« Bram était un personnage assez insaisissable, je ne l'ai jamais connu vraiment. Il a rendu possible l'utilisation d'un studio d'enregistrement, et a soudé diverses pièces de métal que lui et moi avons dessinées, et je l'ai enregistré en train de le faire. À cette époque je crédtais en tant que co-compositeur toute personne qui m'a aidait d'une façon ou d'une autre

pour qu'un enregistrement puisse se faire, dès lors que sa contribution apparaissait dans le morceau final. » (Correspondance de John Duncan avec l'auteur, août 2011)

Ces quelques détails permettent au moins de pouvoir identifier l'origine des sons utilisés sur « Crucible » (sans rapport avec le CD portant le même titre qui paraîtra en 1999) et « Trespass », que l'on n'aurait pas spontanément perçue comme métallique sur le premier titre. Mais une fois renseigné, il ne fait effectivement plus aucun doute que les raclements répétés qui servent de charpente à « Crucible » proviennent bel et bien d'un tel matériau, suggérant ici des mouvements de reptation assez inquiétants. Des craquements crépitants, presque des grincements, viennent compléter ces derniers, moindres par leur volume mais beaucoup plus proches du point de vue de l'occupation spatiale, et bientôt des murmures vocaux, passés à l'envers et dont ne sont souvent conservés que les inflexions respiratoires de début et de fin de la prononciation, un peu comme si l'on pouvait entendre une voix en train de parler mais ne prononçant aucun mot articulé. Fantomatique, tendu et inquiétant, « Crucible » met l'accent sur la suggestion, sur l'entre-deux, sur l'impression subreptice, et sans aucune enjolivure décorative (on est là dans une ambiance définitivement austère, presque spartiate) fait naître une réelle sensation de mystère, de trouble, invitant à se plonger toujours plus intensément dans les profondeurs du son. La base métallique des éléments constitutifs de « Trespass » est plus nettement évidente, se signalant par des jeux sur les résonances que peut produire une plaque de métal lorsque l'on déplace un objet à sa surface, l'onde créée se réverbérant à travers l'ensemble de la plaque. Enregistrées à l'aide de micros contact (tout comme les quelques rebonds de balles en plastique que l'on peut repérer ici et là), ces résonances ont été diluées et allongées pour former des nappes-drones ombrées s'interpénétrant les unes les autres, produisant une atmosphère inhabituellement éthérée chez Duncan, très volatile, où véritablement les sons semblent flotter dans l'air, avant de mourir dans le silence.

Send, qui avait débuté dans une certaine tension, s'achève sur une note particulièrement délicate, et permet de mesurer le chemin parcouru musicalement durant la période couverte. Le ton a changé, indiscutablement, entre les périodes japonaise et néerlandaise, en grande partie du fait des technologies successivement employées, mais aussi et surtout parce que Duncan lui-même a considérablement affiné son propos, resserré son champ d'investigation en quelque sorte. Mais ce mouvement de resserrement n'est pas synonyme d'amoindrissement, de soustraction, constituant tout au contraire un tremplin pour explorer le son d'une manière beaucoup plus approfondie. Formellement il y a certes de grosses différences entre les pièces des années 80 et celles qui vont naître durant la décennie suivante, les déluges d'ondes courtes résolument agressifs de la période japonaise vont progressivement s'estomper pour laisser place à des climats beaucoup plus apaisés, plus minimalistes également, comme on serait tenté de l'affirmer de manière quelque peu hâtive. Mais ce serait là demeurer à la surface des choses, car les phénomènes d'illusion, de stratification et d'indétermination des données qui abondaient dans les œuvres composées à partir d'ondes courtes vont trouver des prolongements dans les travaux postérieurs (même lorsque ceux-ci n'intégreront plus aucune ondes courtes), où ils vont être scrutés avec encore plus de précision, de finesse et de concentration, dans l'optique de pénétrer toujours plus avant au cœur du son lui-même, mais aussi pour Duncan en tant qu'individu dans les régions les plus reculées de sa propre intériorité. Quels que soient les procédés et les technologies dont il se sert, la visée de Duncan demeure encore et toujours en explorant le son (ou tout autre médium) de s'explorer d'abord lui-même, de continuer à se construire et à progresser dans la connaissance qu'il a de lui-même :

« La chose que je recherche dans toutes les formes que peut prendre mon travail artistique c'est à apprendre, à découvrir tout ce qu'il est possible de découvrir sur ce qu'est le fait d'être vivant. La musique est une des nombreuses manières que j'utilise dans ce but. » (Entretien de John Duncan avec Massimo Ricci dans le magazine italien *Deep Listeners*, n° 7, 1997, reproduit sur le site officiel de l'artiste)

Et sur le travail du son plus spécifiquement, ceci qui, en dehors de témoigner d'une réelle humilité, confirme que Duncan est un de ces artistes qui considère que l'exercice de l'art ne se limite pas à l'affirmation d'une personnalité, d'un particularisme, mais est d'abord *passage* en soi de la matière du mode d'expression choisi, comme indépendamment (ou en dépit) de soi, afin d'atteindre à quelque chose de plus universel, susceptible de parler à chacun :

« Au fond, ce que je fais consiste à laisser une source sonore opérer sur moi, et voir où cela conduit. Je dois ensuite trouver quelque chose de complémentaire à cela, ou tenter de découvrir un moyen de traiter ce son dans le but de construire une atmosphère capable de produire un effet psychologiquement. Je ne sais pas à quoi ça ressemblera en commençant. J'essaie simplement des choses. À un certain point, la composition commence à indiquer des directions. C'est presque comme si elle demandait elle-même ce qui devrait être ajouté, comme si elle savait ce qui va fonctionner et ce qui ne fonctionnera pas, quel effet elle induira. Elle demande à ne pas se contredire elle-même. Alors je me contente d'avancer. Je suis plus un opérateur qu'autre chose. Je joue à partenaire égal avec le projet lui-même. » (Entretien de John Duncan avec Carl Abrahamsson dans le magazine suédois *Flashback*, avril 2002)

Si la musique de Duncan à partir de la première moitié des années 90 se fait plus ascétique, plus intériorisée, elle ne perd nullement de sa richesse et de sa complexité, ainsi que vont le démontrer les trois autres albums enregistrés durant la période néerlandaise. Comme la grande majorité de ses œuvres à partir de cette date, ces trois albums ont été réalisés (en partie ou intégralement) en collaboration avec d'autres musiciens, mais pas seulement ainsi que nous le verrons. L'album *Incoming* (Streamline, 1994) permet ainsi de retrouver sur trois de ses cinq titres l'ex-H.N.A.S Christoph Heemann. C'est le cas de « Ceremony » qui joue d'un fort effet de contraste entre les deux parties qui le composent, aussi opposées l'une à l'autre qu'il est possible d'imaginer, et dont la juxtaposition trouve son explication dès lors que l'on se voit prévenu de l'origine des sources qui y sont utilisées. « Ceremony » débute par un horrible cri de porc, précédant l'éruption de clameurs de foule lors d'un match de football (ce qui en soi déjà fait sens), lesquelles sont toutefois retraitées (mais tout à fait reconnaissables), enflant ou s'amenuisant selon les actions menées sur le terrain, et bientôt rejointes par des drones d'une couleur proche de celle de tintements de cloche allongés, du fait de Heemann. Les cris et les chants des supporters finissent au bout de quelques minutes par se dissoudre totalement, ne laissant subsister que le drone, qui lui-même s'éteint doucement. La seconde partie, plus brève, consiste en du *field recording* on ne peut plus doux et apaisant, restituant l'atmosphère calme et propice à la contemplation d'un paysage de campagne, loin de la bruyante vacuité des foules en liesse. Des stridulations d'insectes tapissent le fond de l'air, des pépiements d'oiseaux, un chien aboyant dans les environs, et tout proche un poisson sautant à la surface de l'eau. Rien de plus. Cette séquence a été enregistrée dans un petit village thaïlandais du nom de Nei Tam, pas très éloigné de la mégapole Chiang Mai, où durant un mois au cours de l'année 1993 Duncan a séjourné dans un monastère bouddhiste, se livrant au recueillement et à la méditation. « Ceremony », dont le titre peut désigner aussi bien les manifestations spectaculaires dérisoires jetées en pâture aux

foules désœuvrées (nous n'apprendrons rien au lecteur en affirmant que le football est devenu une sorte de religion) que les rites religieux ayant lieu dans un monastère, met donc en évidence l'abysses qui sépare ces deux mondes, et sans ostentation ni sans verser dans le démonstratif porte un jugement sans appel (le porc du début) sur le monde moderne, où toute forme d'antériorité et de questionnement personnel est impitoyablement combattu à coup de slogans et de flots d'images s'apparentant à du lavage de cerveau. Le bref « Pass » auquel participe également Heemann (toujours en charge de drones) est beaucoup plus heurté, jouant sans cesse du décrochage, les drones et le flux d'ondes courtes délivré par Duncan étant hachés menu, soumis à des microcoupures et à de brusques à-coups lors desquels la spatialisation change du tout au tout, désorientant totalement l'écoute. On peut juste regretter que ce morceau usant de procédés assez rares dans l'œuvre de Duncan (qui à partir des années 90 joue plutôt sur la stratification lente) n'ait pas été développé davantage sur la durée, car ces quelques deux minutes et demie sont tout à fait saisissantes. Les deux titres solo de Duncan figurant sur l'album permettent quant à eux de révéler deux facettes assez différentes de sa production sonore à cette époque. La première, avec le titre « Flare », nous transporte en terrain connu puisqu'une nouvelle fois les ondes courtes y tiennent un rôle exclusif, mais à cette différence notable avec les travaux antérieurs qu'elles sont désormais elles-mêmes retraitées, alors qu'auparavant elles étaient seulement séquencées et combinées entre elles, et donc d'une certaine manière employées de manière brute. On retrouve bien sur « Flare » un tapis d'ondes courtes où celles-ci sont laissées en l'état, mais ce qui fait tout l'intérêt d'un tel morceau ne se situe pas à ce niveau. Le travail de retraitement dont nous parlons est ici effectué sur une voix captée sur les ondes courtes, lointaine, crachotante et constamment microcoupée par des interférences (rendant le message absolument incompréhensible, et même impossible à identifier la langue dans laquelle il est prononcé), et qui se transforme au fil du morceau, changeant de grain, se voyant comme dilatée ou au contraire donnant l'impression de se contracter, ou encore de se charger d'écho. Ces transformations, pourtant presque imperceptibles à l'écoute, influent considérablement sur les inflexions mêmes de la voix, qui passe ainsi par une multitude d'accents, pouvant évoquer des manifestations de peur, de plaisir sexuel, de souffrance, ou encore des pleurs, des incantations ou des appels au secours, et la plupart du temps tout cela à la fois, créant de profondes réactions psychologiques chez l'auditeur. « Voice Field » procède par incorporation lente des données les unes à l'intérieur des autres, formant un continuum en constante évolution, de soudains accrocs au niveau de l'occupation spatiale pouvant néanmoins survenir par endroits. Impossible de déterminer la nature des sons utilisés en dehors de crépitements électriques et, au début du morceau, d'un chœur humain retraité, et encore moins le moment exact où ceux-ci apparaissent. « Voice Field » est pur jeu sur les perceptions, révélant d'autant plus de timbres que l'on s'y immerge profondément, chaque auditeur pouvant y repérer ce que l'écoute de sa propre intériorité lui révélera. *Incoming*, décidément un album important, est aussi celui où pour la première fois l'ordinateur va être utilisé, mais uniquement sur le long morceau d'ouverture qui donne son titre à l'album. On y retrouve Christoph Heemann en compagnie de Duncan, mais aussi l'artiste contemporain américain Max Springer, qui sera celui qui initiera Duncan à la manipulation des sons à l'aide de l'informatique, et d'ailleurs cosignera avec lui l'étonnant album *The Crackling* de 1996. « Incoming » n'a cependant pas été entièrement enregistré de cette manière-là, le titre usant en abondance d'ondes courtes (centrées sur des messages vocaux étouffés), des drones (franchement impressionnants d'ampleur sur la fin du morceau) et ce qui ressemble à du bruit blanc d'origine électrique. Seuls quelques éléments se signalent par leur origine digitale, telles des modulations étirées qui s'apparentent au sifflement que produit un obus lors de sa chute, ainsi que d'infimes fragments sonores amplifiés, proches ici d'une espèce de mouvement d'aspiration métallique tournant en boucles. Le fait que ces éléments soient clairement repérables au sein de la

composition montre bien que Duncan vient seulement de découvrir cette technologie, utilisée ici de manière presque naïve, comme on teste les potentialités d'un nouvel instrument, et d'ailleurs le musicien lui-même nous a confirmé que ç'avait été là une sorte d'entraînement dans l'optique de réaliser l'album avec Max Springer. Mais en dehors de ce léger faux pas, assez touchant par ailleurs, « Incoming » et d'ailleurs l'album tout entier restent d'une très haute tenue, passionnants de bout en bout et regorgeant d'inventivité.

*

Venons-en maintenant à *The Crackling*, paru en 1996 sur le label allemand Trente Oiseaux, fondé peu de temps auparavant par le *sound artist* minimaliste Bernhard Günter, que nous retrouverons bientôt aux côtés de Duncan. L'album est un projet tout à fait hors norme puisque les sources utilisées ont été enregistrées dans l'enceinte de l'accélérateur de particules de Stanford (en anglais Stanford Linear Accelerator Center, désigné usuellement par l'acronyme SLAC), situé sur le site de l'université du même nom (en Californie, au cœur de la Silicon Valley). Ce laboratoire de recherche sur la physique des particules est le plus grand accélérateur de particules linéaire (par opposition aux accélérateurs circulaires) au monde, possédant un tunnel où sont accélérés les électrons d'une longueur de plus de trois kilomètres. Ce sont bien sûr les potentialités sonores offertes par un tel site qui ont d'abord attiré Duncan, encore que l'aspect purement technique et scientifique de l'accélérateur ait eu aussi son importance pour le musicien :

« Une nuit j'ai vu un documentaire à la télé sur la lutte entre le SLAC de Stanford et le CERN en Suisse pour découvrir les premiers une particule subatomique. Quelques années auparavant j'avais lu un article sur la construction du SLAC et j'étais déjà curieux de connaître la manière dont cela pouvait fonctionner, mais quand j'ai vu les images de ce complexe dans le documentaire j'ai soudain été frappé par cette idée que ce site pouvait représenter une source de sons que je n'avais jamais entendus auparavant, d'une richesse incroyable. » (Entretien de John Duncan avec Baz N, 1998. Cet entretien aurait dû paraître dans le numéro 8 du magazine musical anglais *EST*, qui finalement n'a jamais vu le jour. Il est néanmoins reproduit sur le site officiel de John Duncan).

Évidemment, pareil site, dépendant du Département de l'Énergie des États-Unis, est ultra protégé, la possibilité d'y pénétrer ne pouvant être obtenue qu'avec une autorisation en bonne et due forme et sous l'escorte des autorités de l'endroit. Dans le même entretien, Duncan relate de quelle manière un tel privilège (sans précédent) a pu lui être accordé et comment s'est déroulée la visite :

« Stephen Travis Pope connaissait mon travail et faisait alors des recherches à Stanford, il a été assez aimable pour accepter d'organiser une visite de l'endroit. J'ai été complètement honnête en ce qui concernait les raisons pour lesquelles je voulais visiter le complexe, et je suis arrivé au portail couvert de la tête au pied de matériel d'enregistrement. Notre guide, Mike Hildreth, était un chercheur qui travaillait là-bas et qui chantait aussi dans un chœur spécialisé dans la musique du XX^{ème} siècle. Il a répondu à chacune des questions que je pouvais poser sur le complexe, et m'a désigné les endroits les plus importants de l'installation, mais aussi ceux où lui-même trouvait que les sons produits étaient d'une nature spéciale. Il m'a expliqué sans rien m'en cacher et dans le détail les opérations effectuées dans chacune des sections que nous avons visitées. » (ibid)

Une fois les enregistrements de terrain réalisés (en quelques heures), le travail de studio en compagnie de Max Springer a pu commencer, qui lui non plus ne fut pas une mince affaire :

« Max m'a donné accès à son studio digital quand je lui ai parlé de ce projet et que je lui ai expliqué que je souhaitais qu'il soit réalisé en utilisant du matériel numérique. Il s'est montré très, très généreux, tant du point de vue de sa disponibilité, de ses connaissances techniques et de l'accès à son matériel, en m'expliquant patiemment comment le système fonctionnait et en faisant que je puisse moi-même traiter les données et jouer les pièces finales. Lorsque j'expliquais ce que je voulais entendre à tel endroit, lui et son collègue Benzine me suggéraient des combinaisons de programmes et les essayaient afin d'obtenir ce son précis. Tous les trois nous avons travaillé sur le projet durant un an et demi, et ce travail s'est achevé par une sorte de marathon dans le studio de Max à San Diego. Je me levais à six heures du matin et travaillais jusqu'à minuit, et eux prenaient alors le relai sur l'ordinateur et réalisaient des traitements jusqu'à six heures du matin. Nous avons travaillé de la sorte pendant dix jours non-stop pour réaliser la pièce finale. » (ibid)

Le caractère tout à fait exceptionnel du projet (après tout, Duncan a pu se servir du site du SLAC comme du plus grand instrument au monde), prouesse technique sans équivalent à cette heure, peut occulter l'aspect philosophique de ce travail de Duncan, mais l'artiste lui-même s'explique très bien sur ce point en note de pochette dans un texte intitulé *Necropolis*, en lien avec cette expérience singulière :

« L'endroit est plein de contradictions : l'homme semble quelque chose de minuscule par rapport à la taille d'une telle structure, laquelle a été imaginée pour survivre à ceux qui l'ont construite et où sont générés des phénomènes subatomiques se produisant sur une échelle de temps que l'humain ne peut pas se représenter de manière expérimentale, en utilisant des forces et des processus qui sont dangereux ou léthaux pour la vie humaine. Et cependant tout cela a été construit par l'homme. C'est une sorte de "Ville de la mort" qui semble avoir sa propre existence, indépendamment des opérateurs qui y travaillent. Pour ce travail, l'électron est envisagé comme une métaphore du processus de la vie : l'électron est isolé, contraint par un système qui se sert de sa propre énergie pour le forcer à prendre une direction qui le mènera de manière toujours plus accélérée à sa destruction certaine, à un point de *changement*, de complète résolution où un nouveau processus peut commencer. »

De la même façon, interpréter *The Crackling* comme un naïf hommage rendu aux prouesses techniques modernes serait une erreur totale, Duncan n'étant pas dupe des présupposés et des mirages propres à l'esprit scientifique, comme le confirme ces propos :

« Il est à présent bien établi que c'est grâce à la science que de nouvelles découvertes sont faites, et en ce sens on "croit" en la science comme on "croit" en une religion. Mais il reste également évident, et c'est même le cas chez beaucoup de scientifiques, qu'il existe une connaissance infinie que la pratique de la science ne permet même pas de commencer à expliquer. Les aménagements du SLAC et du CERN, contraints de développer des structures si disproportionnées pour étudier des phénomènes si précis, sont juste deux exemples parmi tant d'autres qui montrent combien la recherche scientifique peut-être malhabile. Accorder foi à la science, ou à n'importe quoi d'autre d'ailleurs, pour fournir toutes les réponses à toutes les questions est une énorme et tragique erreur. » (Entretien de John Duncan avec Rob Young dans le magazine *The Wire* n° 157, Londres, mars 1997)

Les sons que l'on peut entendre sur l'album couvrent l'ensemble du processus d'accélération des électrons tel qu'il se déroule dans l'enceinte du SLAC, Duncan ayant disposé des micros dans les tubes à travers lesquels ceux-ci sont projetés, à divers endroits du tunnel, autour de la chambre de collision (où les particules entre en contact avec d'autres à une vitesse proche de celle de la lumière), au centre du gigantesque hall comprenant cette même chambre de collision ou encore en divers endroits du système de cryogénération (destiné à refroidir les particules lors du choc, la température dégagée alors atteignant tout de même plusieurs milliards de degrés). Inutile cependant de chercher une forme de narration qui s'apparenterait à une métaphore sonore de ce processus du long des 50 minutes de *The Crackling*. Les neuf sections en lesquelles l'album est divisé sont purement indicatives, et ne sont d'ailleurs même pas matérialisées par des pistes sur le disque, qui doit donc être appréhendé dans sa globalité. Si toutes les œuvres de Duncan témoignent d'une recherche qui vise à rendre impossible pour l'auditeur toute identification des sons utilisés avec des timbres connus (instrumentaux ou autres), on peut dire que *The Crackling* est sans doute celle où cette recherche atteint à sa plus pleine expression. Pareil album ne se prête à aucune grille de lecture autre que l'expérience directe de la chose, qu'il s'agit d'aborder comme un voyage au cœur d'une réalité physique qui échappe aux perceptions humaines, et qui d'un point de vue strictement musical est une sorte d'ovni. En dehors de très rares et lointaines apparitions de voix humaines (les chercheurs travaillant dans le complexe) *The Crackling* est d'une fondamentale abstraction, donnant à entendre des phénomènes sonores qui peuvent prendre la forme de craquements, de grésillements, de mouvements rotatoires continus ou plus heurtés, de décharges soudaines, de vagues de souffle grossies, de pure désintégration des données, de flux rampants ou plus envahissants. Climatique ou nettement plus accidenté, abordant à la frontière du silence ou acquérant une ampleur phénoménale, l'album révèle à la fois un grand sens de l'espace et une dimension très tactile, comme si véritablement l'on était soi-même traversé (ou à d'autres moments bombardé) par des flux de particules, chargées ici d'énergie sensorielle. *The Crackling* est une œuvre à part, dans le parcours de Duncan mais plus largement dans l'histoire des musiques électroniques expérimentales, mais elle ne le doit pas qu'à son mode de fabrication étonnant, car musicalement on se trouve en face d'une sorte de diamant noir, tout proche de ce que l'on peut imaginer être la perfection dès lors que l'on parle de *sound art*.

*

Du coup, en comparaison, l'album *Home, Unspeakable* (Trente Oiseaux, 1996), enregistré avec Bernhard Günter peut paraître quelque peu désertique, encore que cela fasse sens avec le point de départ du projet, en l'occurrence le livret de l'opéra *Neither* (1977) écrit par Samuel Beckett pour le compositeur américain Morton Feldman (en fait de livret d'opéra, le texte de Beckett consiste uniquement en un poème de quelques lignes, égrainé au long de la pièce par la chanteuse, dont les derniers mots sont justement *unspeakable home*). L'œuvre de Günter (inaugurée par l'album *Un peu de neige salie* paru en 1993 sur le label Selektion, fondé par P16.D4) est centrée sur la recherche et la production d'espaces sonores où se révèle le caractère tactile, quasi palpable des sons utilisés (créés par ordinateur), couvrant un spectre de fréquences très large, des plus aiguës aux plus graves (ces dernières sont généralement des plus impressionnantes, faisant physiquement vibrer les membranes de haut-parleurs de manière particulièrement inquiétante). Le travail de Günter est radical (très raisonné aussi, presque rigoriste), mais cette radicalité s'exprime d'abord par des jeux très précis sur les limites de la perception, ses disques, à l'inverse des habitudes propres à la *noise* (genre auquel il est malgré tout rattaché assez souvent), étant pensés par leur auteur pour être écoutés à faible volume, le plus faible possible même, tout comme Morton Feldman (une des grandes

admiration du compositeur) le requerrait pour les œuvres de la fin de sa vie. Et tout comme celle de ce dernier, mais en utilisant un mode de fabrication et des atmosphères tout différents, la musique de Günter est d'abord affaire d'apparitions subreptices, de murmures, d'envahissements quasi subliminaux de l'espace sonore.

Home, Unspeakable a été enregistré dans le studio personnel de Günter, au cours de trois séances de trois ou quatre jours étalées sur un an, lors desquelles les deux musiciens jouaient face à face, chacun derrière son ordinateur respectif, et qui ont donné naissance à cette œuvre relativement brève, comptant 30 minutes tout rond. La thématique de l'album, clef de voûte de toute l'œuvre de Beckett (dont les deux musiciens sont de fervents admirateurs), est celle de la conscience de soi, de l'expérience (désespérante chez Beckett) d'être conscient de soi-même, à l'écoute de ce qui nous traverse. Le même mouvement de réduction et de contraction (presque de claustration mentale et littéraire) que l'on trouve dans les œuvres tardives de l'écrivain irlandais semble avoir présidé à l'élaboration de *Home, Unspeakable*, qui est une œuvre d'un minimalisme et d'une aridité à toute épreuve, en comparaison de laquelle les travaux d'un Alvin Lucier ou d'un Robert Ashley par exemple apparaissent comme des pièces prodigieusement lyriques. L'album nécessite de la part de l'auditeur un réel effort d'écoute et de concentration, mais qu'il est malheureusement difficile de tenir sur la durée pourtant brève de l'œuvre sans que ne vienne s'y glisser, il faut quand même l'admettre, un relatif ennui. Il ne se passe quasiment rien dans *Home, Unspeakable*, et les très ténus événements que l'on peut percevoir malgré tout (vibrations sourdes, filets imperceptibles d'ondes courtes, grésillements ou sons concrets microscopiques) sont enfouis à un niveau de profondeur quasi inaccessible à l'oreille humaine. On ne doute pas un instant que l'expérience fut très certainement des plus intéressantes pour les musiciens, mais un tel disque, en comparaison des prodiges sonores dont on sait Duncan (seul ou accompagné) capable, laisse inexorablement l'auditeur sur sa faim.

On trouvera en revanche davantage à se sustenter avec les dernières pièces de Duncan parues durant sa période néerlandaise que sont le 45 tours *The Ruud E. Memorial Choir / Psychonaut* (Robot Records, 1996) et le titre « Change », figurant lui sur l'album *split The Mind Of A Missile* (Heel Stone Records, 1996), que Duncan partage avec le japonais Aube et les maîtres américains du *dark ambient* poisseux Schloss Tegal. La face A du 45 tours est en effet tout à fait surprenante, puisque Duncan y dirige un chœur de trente personnes. Ce titre a en fait été enregistré en live à Amsterdam en août 1993 à l'occasion des funérailles d'un certain Ruud Ekelhof, un jeune homme disparu lors d'un trek sur la Route des glaces (permettant en hiver de joindre Helsinki depuis Tallin en traversant le Golfe de Finlande), dont le corps (emporté par la glace trop fragile) avait été retrouvé dans le port d'Helsinki six mois plus tard. Ekelhof, originaire d'Amsterdam, était un ami de Duncan, et c'est tout naturellement que celui-ci a accepté de contribuer à sa manière à l'hommage qui fut rendu ce soir-là au disparu par ses amis. Même si elle n'a que très rarement été exploitée par Duncan jusque-là (et ce en étant toujours retraitée), la voix humaine, et plus spécifiquement la voix humaine sous sa forme chorale, a toujours suscité le plus vif intérêt chez le musicien (ainsi que le démontreront également certains albums des années 2000). C'est même la voix qui fut utilisée en premier par Duncan pour ses travaux audio, longtemps avant qu'il n'opte pour les ondes courtes :

« C'était entre le début et la moitié des années 70. Je m'étais servi de sons de respiration. La première chose que je me souviens d'avoir enregistré a été le son d'un groupe de personnes en train de respirer, et que j'avais traité à la manière d'un chœur. J'ai porté ça à un gars qui s'appelait Charles Amarkanian et qui l'a diffusé sur les ondes lors de son émission de radio. C'était la toute première fois que je faisais vraiment ce que je considère aujourd'hui

être de la musique. La première fois également que ce que je faisais à été rendu public.¹⁰⁴ » (Entretien de John Duncan avec Carl Abrahamsson dans le magazine suédois *Flashback*, avril 2002, reproduit sur le site officiel de l'artiste)

La structure de « The Ruud E. Memorial Choir » est complexe, chacun des trente choristes étant muni d'une page de texte différente (tirée de carnets de note du défunt) et d'une autre page partagée par au moins un autre choriste, une troisième page étant partagée par l'ensemble du groupe. Ces textes ne sont pas chantés, mais déclamés, murmurés, hurlés ou calmement lus par le chœur (mixte). Cette accumulation de voix lisant des textes différents produit bien sûr un effet de brouillage, et l'on ne peut saisir que quelques mots isolés criés plus fort que d'autres par un des participants. Le propos de Duncan n'est d'ailleurs nullement de rendre compte de la teneur des textes, d'autant que ceux-ci sont pour partie rédigés dans un langage secret mis au point par Ekelhof et un ami à lui pour communiquer. L'accent est donc davantage mis sur les contrastes entre les différents timbres vocaux des membres du chœur, de même que sur l'augmentation constante du volume et la densification de la matière vocale dégagée par l'ensemble. « The Ruud E. Memorial Choir » naît du silence, auquel s'agrègent bientôt des murmures qui vont grossissant, des blocs de couleurs différentes prenant corps progressivement, créant le sentiment d'une distance ou au contraire d'une grande proximité, l'illusion d'une sorte de circulation entre ces blocs. La force avec laquelle sont criés certains fragments de texte, par contraste avec le fond bruisant et doux des autres voix qui murmurent, donne également l'impression que l'on se déplace à l'aide d'un micro de faible portée à l'intérieur même du chœur, captant au gré de ces mouvements une voix en particulier, à d'autres moments celles d'un petit groupe de personnes. Certaines voix masculines, sur la fin de la pièce, adoptent un ton particulièrement exalté, voire franchement furieux, les récitants semblant à moitié s'étrangler à force de crier, induisant un effet assez drolatique. Ce morceau restera le seul morceau de Duncan où la voix sera utilisée sans aucun retraitement et en cela représente une curiosité dans son œuvre sonore, mais c'est aussi, en dépit de la malheureuse occasion lors de laquelle « The Ruud E. Memorial Choir » a été donné, l'une des très rares où transparait une certaine forme d'humour, un côté foutraque dont on ne retrouvera trace qu'en une seule autre occasion, que nous verrons plus loin. « Psychonaut » en face B est d'une tout autre teneur, centrée sur un top d'écho rapide présent tout au long du morceau, imperceptiblement modulé et cerné dans un premier temps par des drones évoquant le monde interstellaire (d'psychonautö est construit à partir de dpsychoö et dcosmonautö), puis brusquement écrasé par un battement rotatoire d'origine inconnue, au croisement du moteur de vieille voiture et du bouillonnement globuleux, l'ensemble créant un sentiment d'urgence, de machine en train de s'emballer. Cet effet d'emballement est produit uniquement par des drones enfouis décrivant un mouvement ascendant (car le battement lui ne varie pas), induisant l'illusion (de l'ordre du subliminal) d'une continuelle accélération, laquelle conduira à une désintégration instantanée de toutes les données en fin de morceau, où ne résonne plus qu'un écho formidable, cosmique, absorbant ce qui semble être la dernière transmission radio du cosmonaute psychotique.

Le titre « Change » figurant sur *The Mind Of A Missile*, pièce d'une quinzaine de minutes, repose sur une thématique proche, tout comme le concept d'ensemble de ce *split album*, se présentant sous la forme d'un document d'origine militaire, une banderole marquée de l'inscription «deadly science» fermant la pochette-dossier comprenant le CD. Pour sa contribution, Duncan s'est servi d'un système de guidage de missile, dont il a enregistré et amplifié l'activité électrique, associée à des filets d'ondes courtes. Selon les directions choisies, les drones produits par la circuiterie électrique à l'intérieur de l'appareil changent de forme, s'approchant du bruit blanc ou au contraire acquérant une hauteur tonale précise, et même parfois une inexplicable densité, une compacité exhalant une certaine forme de chaleur,

de langueur, témoignant du décalage entre les sons produits par ce système de guidage et sa fonction (en cela « Change » peut aussi être rapproché de l'album *The Crackling*).

*

Si nous nous sommes focalisé sur les seuls enregistrements sonores pour ce qui est de la période néerlandaise de Duncan, c'est d'abord parce que l'artiste lui-même a concentré ses efforts sur cette activité ¹⁰⁵. On ne recense en effet que très peu de performances et d'installations durant les années 1988-1996 en dehors de la série *Kick* basée sur les exercices de hyperventilation que nous avons évoquée précédemment. La seule autre performance s'est déroulée à Amsterdam en 1995 et était intitulée *Maze*, à laquelle huit personnes (dont Duncan) prirent part en se laissant enfermer dans une pièce absolument vide et plongée dans l'obscurité totale, nues et sans savoir ce qu'il adviendrait ni pendant combien de temps. Une cassette VHS du même nom a été publiée par Duncan sur AQM la même année, d'une durée de 10 minutes seulement, proposant un montage (accompagné d'une bande-son à base de ondes courtes) de clichés pris au flash lors de la performance, laquelle prit fin lorsque certains des participants commencèrent à tenter de forcer la porte d'entrée pour s'extraire de la pièce. Jouant également sur la privation du sens de la vue, l'installation *Stress Chamber* mise en place à Amsterdam en 1993 lors du festival dédié à l'art contemporain *Absolute Threshold Machine* (et reprise à Linz en 1995 et 1996) incluait en sus une dimension sonore, ayant elle-même une influence directe sur les perceptions spatiales. Chaque volontaire devait en effet pénétrer dans un gros container industriel modifié, seul et nu, trois moteurs fixés sur les parois du caisson métallique amenant ce dernier à sa fréquence de résonance, donnant l'illusion d'un objet massif se déplaçant le long des parois, autour ou à travers le corps de la personne enfermée à l'intérieur (le sol sur lequel était posé le container quant à lui vibrait sur un rayon de 50 mètres).

Mise en place pour la première fois en 1998 dans un hôtel cinq étoiles de Stockholm (et reprise à Tokyo en 1999 et dans la ville canadienne de Windsor en 2000) l'installation *Voice Contact* s'appuiera sur une thématique assez proche de celle de *Stress Chamber*. Conduit par un garde en uniforme le long d'un corridor menant à un vestiaire, chaque visiteur se voyait proposé de se déshabiller entièrement afin de pouvoir pénétrer dans la suite. Libre à chacun bien sûr d'accepter ou de refuser pareille offre, mais ceux qui l'acceptaient pouvaient alors franchir la porte d'entrée et se retrouvaient alors plongés dans l'obscurité absolue, la suite ayant été totalement vidée de ses effets. Duncan se trouvait lui aussi à l'intérieur, diffusant un drone ondulatoire empêchant de trouver ses repères au sein de la pièce en produisant soi-même des sons par exemple (le drone interférait avec les points de référence acoustiques propres à l'endroit), tandis que des encouragements murmurés invitaient le visiteur à se déplacer dans cet environnement. Mettant en pratique des théories psychoacoustiques éprouvées, Duncan, réagissant lui-même (en aveugle donc) aux mouvements de la personne présente, l'amenait ainsi à une perte totale de ses repères spatiaux, au point que la porte d'entrée était impossible à retrouver, l'acculant à sa propre intériorité, à observer et analyser ses propres émotions face à cette situation stressante et angoissante.

C'est aussi à cette époque que le travail de Duncan commence à réellement être reconnu internationalement, pas seulement en tant que musicien mais aussi, avec ce genre de participations à de grands festivals dédiés à la performance et à l'installation, en tant qu'artiste au sens large. Les performances, en dehors de très rares exceptions, vont pourtant à partir de ce moment-là disparaître de la production d'ensemble de Duncan, au profit d'installations réalisées dans le cadre d'institutions dédiés à l'art contemporain de plus en plus prestigieuses. Mais surtout, après plus de quinze années de boycott total suite à l'affaire *Blind Date*, le travail de Duncan va de nouveau être présenté (et trouver un écho favorable) aux

États-Unis, comme ce sera le cas avec l'exposition *Icons* (1996), mise en place dans la très renommée galerie LACE de Los Angeles. Mais si les œuvres de Duncan vont finir malgré tout par être présentées dans le cadre de structures plus institutionnelles, l'artiste ne va pas pour autant édulcorer son propos, puisque *Icons* consiste en des clichés macrophotographiques de quatre mètres de haut réalisés sur pellicule infra-rouge noir et blanc (transformant la chaleur en lumière), montrant des sexes féminins plus ou moins entrouverts, ces immenses photos étant par ailleurs accompagnées de peintures reproduisant ces mêmes clichés, réalisées à la brosse par Duncan avec son propre sang. Une variante de *Icons* sera réalisée en 1998 en Slovénie (dans la petite ville de Kapelica) sous le titre de *Threat*, où cette fois la même exposition intégrera à l'entrée un véritable chien d'attaque, tenu en laisse par son maître instructeur. Les reproductions des clichés de *Icons* que l'on peut trouver dans la monographie *John Duncan Works 1975 To 2005* sont déjà en soi assez étonnantes, assez inquiétantes aussi dès lors que l'on n'est pas versé dans la gynécologie, car la dimension proprement sexuelle de telles photos est d'une certaine façon gommée du fait du procédé macrophotographique, mais l'on peut imaginer sans difficulté la puissance de leur impact visuel avec un format de plusieurs mètres. La thématique du sexe féminin perçu comme une menace (mais aussi comme une interrogation des origines, les peintures réalisées avec son propre sang établissant un lien avec cet aspect-là) aura été récurrente dans le parcours de l'artiste et tendra à disparaître de sa production visuelle à partir de ce moment, tout comme la focalisation sur la sexualité de manière générale.

*

Après avoir vécu à Los Angeles, Tokyo et Amsterdam, c'est en Italie qu'à partir de l'automne 1996 Duncan va résider, très précisément dans un tout petit village dénommé Scrutto di San Leonardo, situé au nord-est du pays, près de la frontière avec la Slovénie, entre les villes d'Udine et de Trieste. Ce choix a été dicté une nouvelle fois par les hasards de la vie, Duncan ayant quitté Amsterdam pour cet endroit pour s'y installer avec sa seconde épouse (le mariage aura lieu en 1998), Guiliana Stefani, dont le nom même indique les origines italiennes. Mathématicienne de formation, photographe et se livrant tout comme lui assidûment à la méditation, Duncan l'a rencontrée lors des séances photos effectuées pour le projet *Icons* de 1996, pour lesquelles elle a servi de modèle. La plupart des pochettes des futurs albums de Duncan, de nature abstraite, seront réalisées par celle-ci, qui travaillera même avec son mari sur l'album *Palace Of Mind* de 2001. Le couple se séparera amicalement en 2005.

Si la production musicale de Duncan va considérablement augmenter à partir des années 2000, la fin des années 90 se caractérise par une faible activité de ce point de vue-là, trois références seulement ayant fait surface : l'album *Seek* paru en 1997 au sein de la série *Mort Aux Vaches* du label Staalplaat, le bref *Crucible* (Die Stadt, 1999) et le 45 tours *The Elgaland-Vargaland National Anthem / Old Hive* (Die Stadt, 1998), un *split* avec le duo Andrew Chalk et Christoph Heemann. Comme toutes les œuvres produites pour *Mort Aux Vaches*, *Seek* est une œuvre de commande, et avant d'avoir paru sur disque a d'abord été diffusée sur les ondes de la radio nationale allemande Radio 5. Cette pièce n'en a pas pour autant été confectionnée avec moins d'exigence que n'importe quelle autre œuvre de Duncan, et cet album d'une quarantaine de minutes réparties en cinq morceaux (dont deux dénués de titre) compte parmi les productions majeures du musicien. « Hymn » et le premier morceau sans titre, occupant à eux seuls les deux tiers de la durée totale du disque, sont bâtis selon le même schéma narratif de changements soudains d'atmosphères, comprenant chacun plusieurs séquences accolées les unes aux autres. Usant de vrombissements pulsatifs ou de bruissements d'ondes courtes, de nuages électriques grésillants, de drones spatialisés opérant

des mouvements de va-et-vient, mais aussi (surtout sur « Hymn ») de très hautes fréquences qui percent l'espace telles des aiguilles, les paysages mats qui prennent forme lentement ne sont jamais développés sur des durées suffisantes pour que l'on y trouve réellement ses marques. Sitôt commence-t-on à s'installer vraiment dans une certaine atmosphère que celle-ci se voit interrompue net sans que rien n'y prépare, une autre prenant sa place, d'une tonalité toute différente et qu'il faudra donc de nouveau tenter d'apprivoiser. Ces sauts sans transition aucune entre les différents segments d'un même morceau (on trouve très souvent cela chez The Hafler Trio également) peuvent avoir quelque chose de frustrant pour l'auditeur, mais leur but est précisément d'obliger celui-ci à ausculter de près ce que ces interruptions ouvrent en lui en termes d'émotions, de ressenti. Avec de tels titres Duncan joue avec les nerfs de l'auditeur, mais surtout avec ses habitudes instinctives d'écoute, lesquelles tendent plutôt à vouloir faire corps avec un flux continu, à se projeter dans une continuité. Mais dans le même temps, un titre comme « Hymn » sait aussi être généreux, puisque les dernières minutes du morceau comprennent une séquence tout à fait impressionnante lors de laquelle on assiste à une formidable montée en puissance où des rafales d'ondes courtes viennent cribler des drones spatialisés, qui eux-mêmes acquièrent progressivement un grain très saturé, Duncan livrant là un de ses moments les plus furieux, proche par sa violence d'une musique *noise* à la Merzbow¹⁰⁶, opérant par déflagrations successives qui tendent à créer un *wall of sound* lacéré de stridences (mais qui, à la différence des œuvres du japonais, sont ici obtenues avec des manipulations d'ondes courtes). Les trois autres titres de *Seek*, plus courts, relèvent quant à eux d'un registre beaucoup plus recueilli, « *L'Attesa* » associant à des grésillements et chuintements électriques très tactiles des sons de chocs métalliques très graves, très lourds et massifs, se réverbérant dans un espace que l'on peut imaginer être celui d'un immense entrepôt industriel désert. Le deuxième morceau sans titre de l'album joue lui aussi sur des résonances qui donnent à entendre l'acoustique d'un endroit immense, et relèverait presque d'un *dark ambient* crépusculaire à la Lustmord, en plus étouffé. D'infimes filets d'ondes courtes viennent hurler l'espace ainsi créé, avant d'être rejoints par des vagues récurrentes de souffle évoquant aussi bien le vent qu'une respiration humaine, de microscopiques déchets de voix apparaissant ici et là, dont on doute de la présence réelle. Tout aussi superbe est « *Scramble* » qui referme l'album, sur lequel des voix très lointaines, hachées, froissées, à peine identifiables comme telles, viennent grossir par lente agglomération à la surface d'un drone opérant un mouvement de va-et-vient, retournant bientôt au silence. La finesse des traitements, des modulations, de l'intégration progressive des données y est tout à fait subjuguante, révélant un sens du détail qui tient de l'orfèvrerie sonore la plus précieuse.

Crucible (repris dans le CD accompagnant la monographie *John Duncan Works 1975 To 2005*) a été publié sous la forme d'un petit coffret en bois (limité à 500 copies) renfermant le CD, rendant compte d'un concert de Duncan donné à Brême en novembre 1998, organisé justement par le label Die Stadt et à l'affiche duquel on pouvait également trouver Christoph Heemann et Andrew Chalk qui donnaient là leur première performance sous le nom de Mirror. La prestation du musicien, comme à chacun de ses très rares concerts (seulement 13 recensés au cours des années 90) fut extrêmement brève, *Crucible* dépassant tout juste les 23 minutes. Cette courte durée est toutefois suffisante pour permettre au musicien de présenter un éventail très fourni de sa palette sonore puisqu'après un début très naturaliste (de la pluie tombant en abondance, accompagnée tout de même de salves électroniques évoquant les tirs d'une arme futuriste de longue portée) surviennent des coups de tonnerre retraités, craquant en continu, suggérant de fait un mouvement d'éboulement rocailleux. Des écoulements d'eau apparaissent, d'abord très fins puis plus abondants, qui ont cette particularité de progressivement sembler se plastifier, comme si l'eau tombait sur des bonbonnes vides. Ce n'est que vers la septième minute que les ondes courtes commencent à poindre, assorties de craquements aléatoires, se densifiant et se ramifiant en strates souterraines, marquant le début

d'une séquence d'une dizaine de minutes où le son ne va cesser de grossir, formant bientôt un de ces drones d'une profondeur insondable dont Duncan a le secret. Celui-ci est d'autant plus remarquable que malgré son apparent statisme s'en dégage une impression de forte accélération, comme s'il était chargé d'une force cinétique intrinsèque. Les dernières minutes nous ramènent à un calme relatif, mais franchement angoissant puisqu'au cœur de pointes d'ondes courtes étirées très cristallines émergent des voix très déformées, boueuses, comme peuvent en produire des messages vocaux enregistrés sur bande lorsqu'on ralentit fortement la vitesse de défilement, avant qu'elles ne s'éteignent pour laisser place à de doux pépiements d'oiseaux, que semblent néanmoins canarder les salves électroniques présentes au début de la pièce.

Les liens établis entre Duncan et le Royaume d'Elgaland-Vargaland remontent à sa période néerlandaise, lors de laquelle il a fait la connaissance de ses fondateurs Leif Elggren et Carl Michael von Hausswolff, qui travaillera avec Duncan au cours des années 2000 et avait déjà publié sur son label Anckarström l'album *River In Flames* de 1991. Comme une foultitude d'autres musiciens, Duncan a donc composé (avec Zbigniew Karkowski) un titre destiné à servir d'hymne au Royaume, le bien nommé « The Elgaland-Vargaland National Anthem ». Celui-ci est fort bref (moins de 3 minutes) mais tout à fait intéressant, et peut être rapproché du « Ruud E. Memorial Choir » enregistré en 1993 puisqu'il a été composé pour un chœur accompagné de percussions. Il s'en distingue cependant en ceci que le chœur se limite ici à deux voix féminines, qui plus est énormément retravaillées. Les percussions sont à la fois martiales et peu précises, produites par plusieurs tambours frappés à l'unisson, mais tout l'intérêt du morceau réside dans les traitements des voix, triturées dans tous les sens. Fragmentées, étouffées, passées à l'envers la plupart du temps, elles sont aussi constamment altérées au niveau du timbre, leur origine vocale finissant même par disparaître tout à fait pour adopter des couleurs proches de celles d'un groupe de violons, mais aussi bien de rafales de vent sifflantes, décrivant des motifs tourbillonnants. Elles se voient rejoint vers la fin du morceau, alors que les percussions se sont tues, par des cris étranglés aux accents à la fois inquiétants (on peut croire à des plaintes de douleur aiguë) et comiques (parce que la plainte adopte un ton presque hystérique, proche de celui d'un personnage de dessin animé). L'hymne s'achève donc, tout comme « The Ruud E. Memorial Choir » encore une fois, sur un trait humoristique, très rare incartade en direction d'une certaine légèreté dans l'œuvre résolument plombée de Duncan.

*

Duncan a été extrêmement prolifique durant la décennie 2000, la reconnaissance de son travail par de grands musées et galeries, sa présence au sommaire de magazines musicaux de référence lui permettant de commencer à partir de cette période à vivre décemment de son art. Ne serait-ce que d'un point de vue musical, ces années-là témoignent d'une somme de travail abattu tout à fait considérable, puisqu'en dix ans a été publié quasiment le double de références que durant les deux décennies précédentes. Il nous sera par conséquent évidemment impossible de les évoquer toutes dans le détail, et nous nous arrêterons de manière plus précise uniquement sur celles que l'on peut considérer, selon notre avis et notre goût personnel, comme les plus incontournables. On peut distinguer trois catégories au sein des œuvres sonores de cette période, qui se partagent entre des albums solo (très peu nombreux), des collaborations et d'autres pièces qui sont à mettre en lien avec des installations intégrant le médium sonore réalisées par l'artiste, cette tripartition n'étant pas non plus absolument figée puisqu'il faudrait également y ajouter une catégorie d'œuvres plus spécifiquement centrées sur la voix humaine, qui elles-mêmes peuvent appartenir à chacun de ces groupes d'œuvres. Les albums solo proprement dits sont parus pour la plupart au début de

la décennie, et forment un ensemble des plus cohérents qui permet d'effectuer un tour d'horizon de la période digitale de Duncan, puisque ceux-ci ont tous été réalisés sur ordinateur, et offrent la quintessence de sa musique enregistrée sur ce support. Ces disques se présentent sous une forme très compacte, ne comportant généralement qu'une seule longue piste (entre 40 et 50 minutes invariablement) donnant son titre à l'album, comme c'est le cas avec *Tap Internal* (Touch, 2000) et *Palace Of Mind*, paru lui en 2001 sur Allquestions, la seconde incarnation du label AQM, réactivé l'année précédente et dont *Palace Of Mind* constitue la première référence. Duncan a livré quelques secrets de fabrication de ces deux albums, qui permettent, même sans être connaisseur des rouages de la composition sur ordinateur, de se faire une idée des processus mis en œuvre :

« *Tap Internal* et *Palace Of Mind* sont principalement issus de fichiers de données d'ordinateur, convertissant les documents et les programmes en fichiers son et les traitant jusqu'à ce que le son qu'ils rejouent crée certains effets acoustiques ou psychologiques, avec l'idée d'encourager l'introspection. » (Entretien de John Duncan avec Boris Wlassoff, traduit par Thierry Bokhobza dans *Revue & Corrigée* n° 51, Grenoble, mars 2002)

De tels albums ne sont donc pas basés sur l'utilisation d'un logiciel de traitement sonore (permettant de séquencer et transformer toute source audio, créée artificiellement par ordinateur ou importée dans celui-ci), mais sur un système de conversion de données qui à la base ne sont pas de nature musicale, mais que l'ordinateur, devenant en quelque sorte l'instrument transformationnel de ses propres données (des fichiers de toutes natures) matérialise en sons. Les fichiers convertis ne sont bien sûr pas laissés en l'état, et servent de matière première à la composition strictement dite, c'est-à-dire l'organisation d'une structure d'ensemble au sein de laquelle seront agencés les éléments obtenus par conversion. Cet agencement peut prendre la forme d'une succession de séquences de différentes natures jouant sur les ruptures et les contrastes (*Tap Internal*), proches du seuil limite de la perception humaine ou à l'opposé éclatant en soudaines vagues de violence, en passant par des zones intermédiaires, grisées et très abstraites, érodées ou plus bouillonnantes. Inversement, la composition peut reposer sur un développement par strates se formant lentement, venant s'agréger (*s'implémenter* dans ce cas précis serait même plus juste) les unes aux autres, formant un drone-continuum allant toujours grossissant, comme dans la superbe et totalement envoûtante séquence d'ouverture de *Palace Of Mind*, qui n'est d'ailleurs pas tout à fait un album solo puisque Giuliana Stefani l'a cosigné avec Duncan.

Le musicien va également travailler à partir de données converties informatiquement par d'autres que lui, comme sur *Infrasound-Tidal* (Allquestions, 2003) où la matière de base utilisée provient de conversions sonores de relevés marégraphiques, sismiques et barométriques, obtenue auprès d'un scientifique dénommé Densil Cabrera avec qui Duncan est entré en contact en 1998 via internet sur un forum consacré à la recherche sonore (mais qu'il ne rencontrera jamais physiquement). Les enregistrements envoyés par le scientifique ont été réalisés à partir de relevés de données couvrant des périodes considérables (48 ans pour la barométrie, 300 pour les marées, une année étant compressée en une séquence sonore d'une seconde pour ces dernières). Les relevés sismiques couvrent eux une période d'un mois et ont été captés par un sismographe situé en Australie, cinq tremblements de terre ayant été repérés par l'appareil. Duncan travaillera pas moins de cinq ans sur ces enregistrements pour obtenir *in fine* les quelque 40 minutes d'*Infrasound-Tidal*, découpées en quatre sections en rapport avec les différents relevés (la partie sismique comprend deux sections). Difficile d'établir un lien entre ce que l'on entend sur l'album et les phénomènes naturels auxquels il est fait référence, les deux parties sismiques étant même paradoxalement les plus étales, évoquant la rumeur des mouvements de l'océan, tandis que les parties barométriques et

marégraphiques prennent la forme d'un entrelacement de drones, à la fois massif et fantomatique pour la première, beaucoup plus sinusoïdal et réverbérant pour la seconde, assez proche des travaux d'Éliane Radigue ou, plus près de nous, Eleh.

Une expérience assez similaire verra le jour avec l'album *The Nazca Transmissions* (Planam, 2009, version LP uniquement, limitée à 380 copies), où cette fois Duncan s'est servi, ainsi qu'il le détaille en notes de pochette, de sons enregistrés sur le site des Géoglyphes de Nazca (Pérou), où sont dessinés dans le désert des motifs figuratifs s'étendant sur plusieurs kilomètres, tracés par la civilisation du même nom. L'authenticité de ces enregistrements est loin d'être établie, et Duncan suggère d'ailleurs dans ses notes qu'il pourrait s'agir d'un canular très élaboré, le mystérieux Anton Dueder lui ayant fait parvenir les enregistrements, se prétendant archéologue, n'ayant jamais répondu à ses demandes réitérées de détails sur les conditions et le contenu exact des enregistrements (présentés par Dueder comme émanant des Géoglyphes eux-mêmes). Quoi qu'il en soit, l'album se suffit à lui-même, trouve sa justification et sa cohérence en tant qu'œuvre de composition à part entière, indépendamment de l'origine supposée des données à partir desquelles Duncan a travaillé. *The Nazca Transmissions* est essentiellement affaire de souffle, de vent, et en cela est une des œuvres les plus atmosphériques du musicien, encore que beaucoup des éléments qui hantent l'étendue ainsi dessinée se signalent par leur caractère très électronique. Apaisante ou plus tendue, chacune des cinq parties suggère des formes de vie microscopiques (des crépitements, des stridulations étirées) perdues dans l'immensité d'un désert aride, balayé en permanence par des rafales de vent faisant voler la poussière. La troisième partie qui ouvre la face B du disque est particulièrement remarquable, qui voit ces rafales prendre progressivement la forme de glissandi électroniques descendants, suggérant le son caractéristique de la chute d'un obus avant d'atteindre sa cible, mais aussi, du fait d'une couleur très *sci-fi* tout à fait inhabituelle chez Duncan, une massive invasion de vaisseaux spatiaux extraterrestres, obscurcissant lentement le ciel avant de se poser un à un dans le désert.

Si les ondes courtes sont quasi absentes de telles productions, Duncan ne les a pourtant pas abandonnées. On en trouve quelques traces sur *Palace Of Mind*, mais aussi sur ce disque que l'on peut sans hésiter désigner comme un chef-d'œuvre au sein de sa discographie qu'est *Phantom Broadcast* (Allquestions, 2002). Encore qu'à l'écouter on ait peine à croire à la véracité des minimales notes de pochette, indiquant qu'une seule et unique transmission d'ondes courtes a été utilisée par le musicien pour bâtir cette pièce approchant des 50 minutes. C'est pourtant bien le cas, ainsi que le confirme Duncan, pour qui *Phantom Broadcast* représente aussi un cas à part dans son parcours :

« Pour ce disque, je me suis servi d'un enregistrement d'ondes courtes d'une durée de 60 secondes environ, que j'ai traité avec un programme dont j'ai oublié le nom conçu pour étirer les voix. Le traitement m'a pris un après-midi, et la composition deux heures. En aucune autre occasion je n'ai travaillé aussi rapidement. Ce fut un de ces rares moments où chaque chose trouve tout de suite sa place. » (Correspondance de John Duncan avec l'auteur, septembre 2011)

Du fait du traitement spécifique appliqué à cet enregistrement d'ondes courtes, le grain crachotant propre à celles-ci a totalement disparu, et dès les premières secondes de la renversante ouverture de la pièce, c'est un gigantesque chœur soumis à un phénomène d'évaporation que l'on a l'impression d'entendre, soutenu par une profonde résonance de cloche, enveloppante et totalement hypnotique. Majestueuses et réverbérantes, couvrant un spectre d'harmoniques qui tient de la magnificence, les masses formées ne cessent d'évoluer

de manière particulièrement douce, se ramifiant à l'infini en motifs évanescents, réellement de toute beauté. En cela, l'origine du matériau de base utilisé se retrouve, les constantes et rapides modulations propres à un flux d'ondes courtes étant d'une certaine façon transposées sur une échelle de temps beaucoup plus longue, permettant justement de les décomposer sous la forme de notes tenues par ce chœur artificiel, s'interpénétrant les unes les autres. À la fois crépusculaire et lumineuse, la pièce n'est jamais plus bouleversante que lorsque ces masses vocales, parfois également soulignées de légers effets de *delay* (naturels en quelque sorte, produit par le spectre d'origine des ondes courtes), convergent vers un point d'acmé où elles forment un accord tonal, comme si ce chœur imaginaire chantait à l'unisson. Avec des moyens tout différents, Duncan parvient à créer une musique chorale atmosphérique pas si éloignée d'une œuvre pour chœur comme le *Lux Aeterna* (1966) du compositeur hongrois György Ligeti, à cette différence qu'ici l'ensemble est nimbé d'une sorte d'aura mystérieuse totalement impossible à produire humainement. *Phantom Broadcast*, en plus d'être une splendeur pour les oreilles, est aussi la pièce sans aucun doute la plus accessible de Duncan, parce que la plus proche d'une œuvre musicale au sens classique du terme, avec une tonalité et des motifs s'approchant tout près par endroits de véritables lignes mélodiques.

Ce statut particulier explique d'ailleurs qu'il ait pu être rendu possible une transcription de *Phantom Broadcast* pour une véritable formation orchestrale, exécutée à trois reprises (à Bâle, Berne et Bologne) au cours de l'année 2008 par l'Ensemble Phoenix, orchestre suisse dévolu à l'exécution de pièces de musique contemporaine, dirigé à ces occasions par Duncan lui-même depuis une énorme table de mixage. Cette version acoustique est encore inédite sur support disque à ce jour, mais l'on peut trouver d'autres œuvres de Duncan interprétées par un orchestre, puisque déjà en 2001, lors de prestations données à Berlin, Duncan avait dirigé l'étonnante formation allemande Zeitkratzer, spécialisée dans l'interprétation de pièces en provenance d'univers musicaux fort éloignés des cercles de musique contemporaine (Zeitkratzer a ainsi livré et enregistré sur disque des interprétations du *Metal Machine Music* de Lou Reed ou du *E2-E4* de Manuel Göttsching, mais aussi de certains titres de Whitehouse, et a travaillé avec des musiciens comme Zbigniew Karkowski, Keiji Haino ou Carsten Nicolai). L'album *Fresh* (Allquestions / X-Tract, 2002), cosigné Duncan-Zeitkratzer permet de retrouver deux pièces de Duncan interprétées par l'orchestre, en l'occurrence « Trinity » (parue uniquement sur la compilation *A Fault In The Nothing* publiée par Ash International en 1996) et « Nav-Flex », transcription du morceau du même titre constituant le deuxième disque du double album *Nav* (.Absolute. Osaka / Allquestions, 2000), collaboration de Duncan avec Francisco López qui a par ailleurs reçu (dans une version différente de celle figurant sur l'album) un prix au festival Ars Electronica en 2001. La pièce originale pose un peu le même problème que l'album *Home, Unspeakable* enregistré avec Bernhard Günter, ne dépassant du point de vue du volume que rarement le seuil de la perception humaine (le premier disque, réservé lui à Francisco López, va dans le même sens, de manière plus prononcée encore), mais la version orchestrale de Zeitkratzer, quoique elle-même très amortie, permet de se faire une idée du mode opératoire de « Nav-Flex », évoluant de manière très rampante, surnoise, dans les soubassements du son, à la manière d'une multitude de serpents qui d'un coup attaquent tous ensemble, donnant lieu à de très impressionnants déferlements de fureur orchestrale, qui peut-être auraient mérité d'être davantage explorés.

*

Si l'on excepte, au sein des œuvres de collaboration, celles en lien avec des installations et celles basées sur la voix, ces mêmes années 2000 auront vu paraître plusieurs albums enregistrés à quatre mains (et même à six pour l'un d'entre eux). Ce sera d'abord *The Scattering* (Edition í , 2001), sur lequel Duncan s'est associé au *sound artist* Peter Fleur, à la

tête du projet L.O.S.D (Laboratory Of Sonic Discovery), basé à Amsterdam. Le disque ne comprend en fait qu'un seul titre (« The Scattering ») où les deux musiciens sont réunis, « Aggregate » et « Threshold » étant des pièces en solo, respectivement de Fleur et de Duncan, marquant pour ce dernier un ultime retour à l'usage exclusif d'ondes courtes (en cela « Threshold » n'apporte rien de vraiment neuf). « Aggregate », comme toutes les recherches menées par Peter Fleur au sein de L.O.S.D, s'attache à mettre en lumière le caractère organique des sons électroniques utilisés, sur un mode *dark ambient* ou plus incisif, mais toujours extrêmement précis. « The Scattering » est essentiellement construit en utilisant le même mode de conversion sonore de fichiers informatiques expérimenté par Duncan sur les albums *Tap Internal* et *Palace Of Mind*. Mais ce long morceau (dépassant la demi-heure) se développe de manière moins heurtée, les textures digitales, tantôt concassées (proches de celles utilisées par Autechre dans ce registre-là), tantôt plus bouillonnantes, étant davantage explorées sur la durée. Les dix dernières minutes, d'une tonalité toute différente et qui semblent majoritairement du fait de Fleur, demeurent toutefois très inhospitalières, et même assez dangereuses pour les tympans, du fait d'un bourdonnement digital métallisé assez aigu, intense et oppressant, à tel point qu'il faut attendre de le voir lentement diminuer d'intensité pour constater que des motifs quasi subliminaux, d'une incroyable finesse, n'ont cessé de croître à sa périphérie.

Le parcours musical de Duncan durant la décennie 2000 possède beaucoup de points communs avec celui d'Andrew McKenzie à la même époque, puisqu'ils vont tous deux se pencher de près sur la voix humaine mais aussi travailler avec de grands noms de la musique électronique issus de la vague post-techno (*glitch*, IDM, etc.) du début des années 90. Et tandis que McKenzie travaille à peu près au même moment avec les anglais d'Autechre, c'est avec les finnois de Pan Sonic que Duncan va enregistrer *Nine Suggestions* (Allquestions, 2005), qui toutefois n'utilisent pas ici le nom de leur duo mais leurs patronymes civils (Mika Vaino et Ilpo Väisänen). Mais si les œuvres du Hafler Trio collaborant avec Autechre laissent tout de même un peu sur leur faim tant les amateurs du premier que des seconds, ce n'est pas du tout le cas de la collaboration Duncan ó Vaino ó Väisänen, *Nine Suggestions* étant parfait de bout en bout. *Soy* révèle la face la plus sombre et expérimentale de Pan Sonic, ici commis aux oscillateurs et aux traitements, qui se marie à merveille avec les sources digitales stratifiées et les ondes courtes de Duncan. Chacun des registres du duo finnois trouve néanmoins sa place à travers ces neuf titres, le minimalisme diaboliquement précis jouant sur la transformation imperceptible d'un son unique qui du coup en devient totalement hypnotique (« Eliminated : The Jolly », « Foundí ! »), le *glitch* microscopique (« The Metallic Conversation »), le raz-de-marée électronique saturé hyper violent (le bien nommé « Volume »), mais aussi les atmosphères plus aériennes, peuplées d'oscillations ondoyantes d'une pureté cristalline (« The Deepening », et plus encore le très beau « Elimitaned : The Stress »). « Center : Pause » et « The Bristling Haze » sont peut-être les seuls titres à manquer légèrement de relief, tablant davantage sur des textures grisées et impénétrables, encore que le second y associe des décharges électriques donnant le sentiment d'une véritable fission sonore, comme si les sources se désintégraient en une multitude de particules atomiques. *Nine Suggestions* réussit le tour de force de faire cohabiter les grains *a priori* antithétiques de Pan Sonic et de Duncan, d'une précision d'impact implacable pour les premiers, beaucoup plus mélangé et distant chez le second, et dont pourtant l'association ne donne pas le sentiment qu'ils sont simplement superposés l'un à l'autre, mais véritablement complémentaires. Ceci est quasiment *démontré* avec un brio certain sur le titre « Scratch Ring » par lequel débute l'album, bâti sur un lent crescendo et une agglomération lente des données de chacun, finissant par former un continuum d'une grande majesté, quoique résolument hostile. Tant pour Pan Sonic que Duncan, *Nine Suggestions* ne fait pas que *suggérer* des pistes, mais les

affirme avec un aplomb et une parfaite maîtrise, et peut compter parmi les meilleures choses produites par ces musiciens.

Our Telluric Conversation (23five Incorporated, 2006) réunit ces deux amis proches que sont Duncan et Carl Michael von Hausswolff, discutant d'ailleurs de leur approche du son et de leurs parcours respectifs dans un très long et très riche entretien reproduit dans un livret séparé accompagnant l'album. La franche austérité d'un tel disque, divisé en trois parties d'une vingtaine de minutes, contraste grandement avec le caractère très dense et varié de *Nine Suggestions*. « *I Like A Lizard* » est basé sur un son de sonar transformé (du fait de von Hausswolff), se ramifiant en réverbérations rotatoires, avant de disparaître sous un agglomérat pulsatif (du fait de Duncan), peuplé d'ondoiements rapides, de flux de données converties et d'ondes courtes. Celui-ci atteint son point d'acmé vers la moitié du morceau, et se voit brusquement interrompu pour laisser place durant la seconde moitié à la voix de von Hausswolff, lisant un texte sur un mode murmuré, appuyant de manière très marquée sur la prononciation des consonnes et sur les prises de respiration, créant ainsi une atmosphère à la fois sensuelle et inquiétante. « *Entry (Enhanced)* » repose entièrement sur l'utilisation d'oscillateurs produisant des bourdonnements vibratoires mais aussi des fréquences très aiguës, très éprouvantes à haut volume, et même possiblement dangereuses. Scintillantes, cristallines par endroits, ces oscillations qui ne cessent d'interférer les unes avec les autres, créant des motifs mouvants et incertains, peuvent en effet atteindre des fréquences si extrêmes que l'on croirait être la proie d'acouphènes. Le dernier morceau, portant le titre à rallonge de « *Yet Another (Very) Abridged And Linear Interpretation Of The History Of Our Planet As We Know It* » est quant à lui très long à naître, le volume montant de manière excessivement lente durant plusieurs minutes avant que le morceau ne prenne vraiment corps, révélant alors un drone parfaitement horizontal, très grave et très sourd, progressivement envahi de grésillements qui semblent le dévorer à la manière d'une nuée d'insectes. Les dernières minutes de *Our Telluric Conversation* s'achèvent néanmoins par une superbe montée en puissance jouant à plein des effets de spatialisation, laquelle est tout de même interrompue net à plusieurs reprises pour ne laisser subsister que quelques hautes fréquences très fines, ces coupures étant des plus déstabilisantes.

Mentionnons enfin, pour être tout à fait exhaustif pour ce qui concerne les collaborations de Duncan quatre autres références, qui sont d'ailleurs en vérité des *splits*, tous parus sur Die Stadt à l'occasion de concerts organisés par le label allemand, réunissant les différents interprètes au sein d'une même affiche. Le 45 tours (2000) dénué de titre qu'il partage avec C.M von Hausswolff, mais aussi Ditterich von Euler-Donnersperg, propose six boucles fermées concoctées par Duncan. Un autre 45 tours (2003) également dénué de titre le voit côtoyer à nouveau C.M von Hausswolff, de même que Leif Elggren, le titre de Duncan proposé sur ce disque (« *The Gossamer Dispatch* ») étant par ailleurs repris dans le CD accompagnant la monographie *John Duncan Works 1975 To 2005*. Un double 45 tours (2005), là encore éponyme, réunit cette fois Duncan, ZEV, Aidan Baker et Fear Falls Burning (alias Dirk Serries, plus connu sous le nom de Vidna Obmana), les 300 premiers exemplaires étant accompagnés de deux CD bonus, dont le premier comprend un inédit (« *Bkg* ») de Duncan. Le CD éponyme (2007) crédité John Duncan ó Kontakt Der Jünglinge (duo formé de Asmus Tietchens et Thomas Köner) ó C.M von Hausswolff propose lui un live de Duncan enregistré à San Francisco en juillet 2007.

Les albums studio plus spécifiquement centrés sur la voix sont au nombre de trois, encore que le premier de cette série laisse très difficilement imaginer à l'écoute qu'une telle source ait été utilisée. *Da Sich Die Machtgierí* (Die Stadt, 2003) était un projet de collaboration entre Duncan et Asmus Tietchens prévu de longue date, basé sur la voix de Tietchens (lisant des textes de Cioran). Les deux musiciens, à partir de l'enregistrement de cette voix, auraient dû travailler chacun de leur côté sur celle-ci, la transformant tour à tour jusqu'à ce que les deux parties soient satisfaites du résultat. Mais ces échanges successifs se sont en fait limités à un seul, Tietchens ayant annoncé à Duncan dès les premières transformations effectuées par ce dernier sur sa voix qu'il estimait que la pièce était d'ores et déjà achevée. Duncan spécifie bien en notes de pochette qu'aucune hostilité entre les musiciens n'est apparue, mais que *Da Sich Die Machtgierí* a en quelque sorte permis de mettre à jour les différences entre les approches du son propres à chacun, de même que leurs divergences vis-à-vis de la pensée de Cioran (que Duncan estime « incomplète en tant que résumé définitif de notre existence »). Tietchens, arguant qu'il n'avait pas pris part à l'enregistrement de l'album, ne se résoudra pas à être crédité en tant que co-auteur malgré l'insistance de Duncan, et c'est donc sous son nom seul que *Da Sich Die machtgierí* est finalement paru. Les deux lectures de texte (des extraits de *Histoire et utopie* et de *La tentation d'exister*, en traductions allemandes) du philosophe franco-roumain effectuées par Tietchens, déjà légèrement retraitées par lui-même avant qu'il les ait envoyées à Duncan, sont réunies (superposées) sous leur forme originelle dans le bref « Das Ich Machtí », titre étrange et assez amusant où la voix est soumise à divers à-coups, hoquets digitaux et modulations électroniques virevoltantes, la patte de Tietchens dans ce morceau qui en est à peine un (dans le sens où il s'agit uniquement d'une base à partir de laquelle travailler) étant déjà tout à fait reconnaissable. Le moins que l'on puisse dire, c'est que Duncan, d'emblée, a transformé de manière absolument radicale ces deux enregistrements de Tietchens, puisque l'on n'en retrouve pas la plus petite trace sur les trois longs morceaux qui en sont nés, sauf peut-être sur « Tauf Sind Mit Andere Namen », dont les drones formés à partir de respirations lentes et de fragments vocaux démesurément étirés et ralentis révèlent parfois une origine humaine. « Aberí » compte 30 minutes tout rond et appartient à la veine la plus minimaliste de Duncan, ne donnant à entendre qu'une pulsation chuintante (on peut penser aux sons étouffés d'un système de ventilation industriel) qui se transforme très lentement, gagnant progressivement en densité. À l'opposé, le très hostile « Freih Zein Hoern Machtí » par lequel débute l'album est une véritable avalanche de rythmiques frénétiques, en fait une sorte de *glitch* maximaliste à base de sons digitaux bloqués (comme un CD bloqué) qui entrent en collision les uns les autres, subissant en même temps de très déstabilisantes variations du point de vue de leur mise en espace. Il s'agit là sans conteste de l'un des morceaux les plus ouvertement violents jamais enregistrés par Duncan, presque insupportable diffusée à haut volume. Cela en fait bien sûr une pièce tout à fait indispensable, et qui justifie à elle seule l'acquisition de ce projet prématurément interrompu qu'aura été *Da Sich Die Machtgierí*

L'album *Presence* (Allquestions, 2004) sera lui mené à terme, et aura même nécessité pas moins de trois ans de travail, Duncan s'étant associé sur ce projet avec Graham Lewis (qui se présente ici sous le nom de Edvard Graham Lewis), bassiste et second chanteur des inestimables Wire. Disque nettement plus éthéré et flottant, à l'image de ce ciel brouillé (photographié par Duncan lui-même) occupant les trois pans intérieurs de la pochette, *Presence* explore diverses facettes de la voix chaude et profonde de Lewis, associée à *du field recording*, des murmures d'ondes courtes et divers drones retraités. Ralentie et digitalisée, très machinique sur l'inquiétant « Purpose Stimulated », la voix se fait murmurante et sensuelle, très tactile sur « Step », où elle vient se poser délicatement sur un enregistrement *in situ*, rempli d'échos et de bruits de pas, réalisé à Oslo par Duncan dans le mausolée de l'artiste norvégien Emanuel Vigeland (connu pour ses fresques dans des églises). Elle est en

revanche beaucoup plus enfouie sur « Cycle » et surtout « Fall », pièce de résistance de l'album dépassant les 30 minutes où elle apparaît sous une forme étirée et brumeuse, formant des drones de couleur chorale, dans une veine assez proche de l'album *Phantom Broadcast*, mais plus austère et froide.

Enregistré entre 2000 et 2001, mais paru seulement en 2004 sur Allquestions, *Tongue* a été confectionné avec le musicien expérimental touche-à-tout américain Elliott Sharp, et s'articule de nouveau autour de traitements radicaux de la voix, celle de Sharp mais aussi celle de Duncan. On serait tenté de forger le terme de *glitch vocal* pour décrire un tel disque, car *Tongue* s'intéresse principalement à des micro-événements vocaux (déglutitions, respirations, chuintements, bruits de gorge) qui sont ici démesurément grossis et/ou étirés, au point de prendre l'apparence de textures au croisement de l'organique et du digital, lesquelles ont été incorporées les unes aux autres pour donner naissance à des formes très mouvantes, très incertaines, qui sans cesse semblent se défaire et se recomposer. Des cliquetis digitaux, associés parfois à de subreptices ondes courtes, s'accélèrent ou au contraire ralentissent pour révéler la source vocale dont ils sont issus, se diffractant en modulations virevoltantes ou bourdonnantes (les bruits de gorge allongés sont particulièrement étonnants, qui finissent par suggérer des harmoniques comparables à celles produites par un didgeridoo), en drones vitreux. L'espace de *Tongue* est très resserré, très mat également, couvrant un spectre de sonorités lui-même assez réduit, et qu'il s'agit donc d'observer comme à travers un microscope pour en apprécier toute la finesse des détails. On peut parler d'une sorte d'expérience musicale moléculaire (mais sans que pour cela l'album ne verse dans le minimalisme), les réactions quasi chimiques auxquelles on assiste ici évoquant des phénomènes d'ordre finalement plus neuronal que vocal. Cet album, élaboré à partir de ce résultat de l'activité cérébrale qu'est la voix, semble donner à entendre, grâce à un très curieux renversement de perspective induit par les traitements sonores, l'infinie complexité des mécanismes cérébraux qui en sont à l'origine, nous plongeant dans un réseau tentaculaire où chacune des ramifications interagit avec l'ensemble des autres. *Tongue* est un album quasi biologique, et en cela rejoint l'antériorité humaine ultime : la cellule.

*

Refermons cette étude en nous penchant sur les activités de Duncan en termes d'installations (dont certaines ont également donné naissance à des disques) et de performances durant les années 2000¹⁰⁷, lesquelles ne se sont pas présentées sous les meilleurs augures pour l'artiste, en dépit de la reconnaissance internationale grandissante de son travail. C'est en 2001 que Duncan, sur les recommandations de son ami Carl Michael von Hausswolff (le *sound artist* est également organisateur d'événements culturels de grande ampleur dans sa Suède natale), obtiendra une place d'artiste en résidence d'une durée de six mois auprès de l'organisme IASPIS (International Artists Studio Program In Sweden), basé à Stockholm. Commencée au tout début de 2002, cette résidence sera brusquement interrompue par les instances dirigeantes de l'endroit, arguant de la « nature problématique » d'une performance pourtant bien ancienne, en l'occurrence *Blind Date*, encore source de ennui pour son auteur plus de vingt ans après sa réalisation. Si un tel revirement de IASPIS démontre d'abord l'ignorance dans laquelle une telle organisation (toujours en activité aujourd'hui) se trouve du travail des artistes qu'elle invite en résidence, la décision de « révoquer » purement et simplement Duncan témoigne également du retour d'un certain ordre moral gagnant jusqu'aux institutions censées permettre aux artistes de travailler et de s'exprimer en toute liberté (des cas analogues ont vu le jour ces dernières années un peu partout, en France tout particulièrement). L'affaire ira d'ailleurs jusqu'au tribunal :

« C'est Jan Palmblad, avocat en chef de la branche suédoise de Greenpeace, qui m'a défendu lors du procès. L'affaire s'est conclue dans les 60 jours par un jugement me donnant entièrement raison. Il a déclaré qu'il s'agissait de l'affaire la plus facile dont il avait jamais eu à s'occuper. (1) L'enjeu de cette histoire concernait des choses beaucoup plus essentielles que mon art, ou moi en tant que personne. Il s'agissait de refuser de se laisser dicter par qui que ce soit ce qu'il était acceptable de faire et de dire. Il s'agissait de démontrer qu'une atmosphère baignée dans ce que l'on appelle le «politiquement correct» étouffe les idéaux que soi-disant elle promet, que cette atmosphère était contre-productive, empêchant toute forme d'actes créatifs et réduisant au silence ceux qui les réalisent. » (Entretien de John Duncan avec Steve Peralta reproduit dans le webzine *Neoaztlan*, n° 3, mai 2007)

Durant cette période pénible de deux mois lors de laquelle la conclusion de l'affaire était encore incertaine, un comité de soutien se formera, dont l'action culminera avec une soirée organisée début mars 2002 à Stockholm en l'honneur de Duncan à l'initiative de ses amis artistes et musiciens et d'une autre structure suédoise (Fylkingen) dédiée à la promotion de la création contemporaine et des musiques expérimentales. Concerts, installations sonores et DJ sets s'y succéderont, l'affiche comprenant entre autres Cotton Ferox (duo formé de Carl Abrahamsson et Thomas Tibert, ayant travaillé, sous le nom de White Stains, avec Psychic TV notamment), BJ Nilsen, The Sons Of God, C.M von Hauswolff, Mike Harding (co-fondateur du label Touch), Duncan bien sûr (accompagné pour l'occasion de Graham Lewis), Russell Haswell, Jean-Louis Huhta, Daniel Rozenhall et Mats Lundell. C'est à cette occasion que le film documentaire *Think Of Me As You Will* (dont nous avons extrait des propos lorsque nous avons évoqué la performance *Blind Date*) sera tourné par le réalisateur suédois Thomas Nordanstad, et projeté publiquement ce soir-là. Duncan garde un souvenir des plus émus de ce mouvement de soutien dans un entretien réalisé seulement quelques jours après l'événement :

« La soirée organisée à Fylkingen le 9 mars a été en quelque sorte le point culminant de cette vague de soutien qui s'est mise en place après le scandale de ma mise à la porte par IASPIS, en réponse à leur arrogance et leur lâcheté. Je me croyais totalement seul. Le jour où c'est arrivé, on aurait dit que c'était quelque chose qui ne finirait jamais. Je pensais que tout le monde s'en fichait, et que mon rôle sur cette planète était de souffrir à cause de la stupidité des autres. Le lendemain matin Annika von Hauswolff m'a passé un coup de fil et m'a demandé si vraiment c'était vrai, parce qu'elle ne pouvait pas y croire. C'est avec son appel que j'ai senti pour la première fois que quelqu'un se souciait de ce qu'il venait de m'arriver. Après ça, le téléphone n'a plus cessé de sonner pendant deux semaines ! Je me sentais désormais tout sauf seul. Le 9 mars, il y a eu tous ces gens, Cotton Ferox, Carl Michael von Hauswolff, The Sons Of God, etc, qui ont fait toutes ces choses durant la soirée, comme l'installation d'une machine générant des sons à partir du feu, la performance d'Angrid Engaras qui s'est déroulée dans l'espace même de Fylkingen. C'était vraiment subtil, incroyablement beau. Tout était d'une très haute volée, comme j'avais imaginé que l'art suédois pouvait l'être, mais sans avoir pu le vérifier jusque-là. Les vidéos de Fetish 231 Ça a été un honneur que d'avoir été inclus dans la programmation de cette soirée, d'avoir été là ce soir-là, un moment très inspirant. Un travail réellement étonnant, tout ça en une soirée, et organisé dans un délai très court. Je n'oublierai jamais cela, cet élan de soutien qui a permis que je puisse rester plus longtemps en Suède. Je ne me sens plus seul désormais. » (Entretien de John Duncan avec Carl Abrahamsson dans le magazine suédois *Flashback*, avril 2002)

Les liens d'amitié et la complicité artistique entre Duncan et C.M von Hauswolff ne se démentiront pas par la suite, puisque ce dernier, en charge de l'organisation de la seconde

édition de la Biennale d'art de Göteborg en 2003, invitera Duncan pour cette manifestation afin qu'il y réalise l'installation *The Keening Towers*. À la fin de la même année 2003, les deux artistes iront même jusqu'à s'associer pour réaliser une installation commune, mise en place dans une importante galerie de la ville italienne de Prato sous le titre de *Stun Shelter*. Ces deux installations ont par ailleurs donné naissance à deux enregistrements audio portant ces mêmes titres, parus sous la forme de disques compacts accompagnés d'un catalogue photographique des installations en question. *The Keening Towers* (Allquestions, 2003) reprend l'intégralité de la pièce de Duncan composée pour l'installation, en l'occurrence deux tours en acier galvanisé de 24 mètres de haut munies chacune d'un système de haut-parleurs (indépendant l'un de l'autre) braqués sur l'entrée du musée de Göteborg, diffusant en permanence des extraits de l'œuvre. Le fait que la dimension visuelle des *Keening Towers*, dont il ne subsiste que quelques traces dans le catalogue, soit perdue ne constitue nullement un frein à l'écoute de l'œuvre sonore qui leur est rattachée, celle-ci se suffisant largement à elle-même, puisqu'il s'agit de l'une des pièces les plus majestueuses et envoûtantes jamais composée par Duncan. Pour ce faire, le musicien a travaillé avec un chœur d'enfants, qu'il a d'ailleurs dirigé lui-même, et dont il a ensuite retravaillé en studio les enregistrements qui en ont résulté. On se trouve donc face à un disque d'une tonalité proche du miraculeux *Phantom Broadcast* paru l'année précédente, à cette différence près que les voix ne sont cette fois pas artificiellement créées par le détournement d'un logiciel. La nature chorale des matériaux employés se révèle principalement à travers les drones ondoyants, jouant de la dilatation ou au contraire de la rétractation, qui évoluent lentement tout au long des 70 minutes de la pièce, dessinant une atmosphère apaisante (parce que très éthérée) mais également assez inquiétante (parce que ses voix fantomatiques pourraient aussi bien être celles d'esprits maudits errants dans les espaces infinis). Mais les voix des enfants apparaissent également de manière plus franche, jamais sous une forme chantée mais sous celles de chuchotements, de murmures, parfois de cris et de pleurs, de rumeurs insaisissables, de bavardages incompréhensibles, eux-mêmes retraités ou laissés en l'état. Plus ponctuellement se font également entendre des écoulements d'eau, des sons concrets en rapport avec les mouvements physiques des enfants, ainsi que d'autres plus indéterminés, marque distinctive de Duncan. *The Keening Towers* est fascinant de bout en bout, sa durée pourtant relativement longue ne révélant aucun temps mort où l'attention de l'auditeur serait susceptible de se relâcher, tant tout semble à sa juste place, dosé avec un sens de l'équilibre et des proportions digne d'une cathédrale.

Stun Shelter réunit deux installations que C.M von Hausswolff et John Duncan avaient réalisé chacun de leur côté quelques temps auparavant. Celle de von Hausswolff, intitulée *The Thinner Bar & Glue Lounge* met en évidence le caractère volatile d'odeurs de colle et de dissolvant, s'échappant de pots disposés sur un comptoir de bar et dans une sorte d'espace lounge en lieu et place des verres et bouteilles attendus, deux oscillateurs également installés sur un des rayons du bar produisant des fréquences variant d'intensité. Celle de Duncan reprend *See*, réalisée pour la première fois à Berlin en décembre 2001, présentant de manière aléatoire sur quatre grands écrans des séquences tirées de la série de films pornographiques réalisées par Duncan au Japon sous le nom de John See, la bande-son diffusée simultanément (obéissant au même système aléatoire de projection des images et évoluant donc selon l'apparition de celles-ci) étant réalisée à partir de sons retraités et de la voix de Duncan murmurant en japonais. L'enregistrement audio figurant sur le CD *Stun Shelter* (Allquestions, 2003), une nouvelle fois accompagné d'un élégant catalogue de l'installation, à défaut des odeurs répandues, permet d'entendre cette bande-son associée aux oscillateurs de von Hausswolff. Les sons retraités de Duncan proviennent en majeure partie des films de la série John See, et incluent donc beaucoup de gémissements de plaisir féminin, alternant avec des segments de phrase en japonais dont on ne comprend évidemment rien mais dont on devine

au ton sur lequel ils sont prononcés qu'il s'agit de menaces, d'ordres et d'injonctions. Un Japonais ne les comprendrait d'ailleurs pas davantage, puisque la voix de Duncan a bien sûr été déformée, et relève du grognement inquiétant. À l'inverse de *The Keening Towers*, la bande-son de *Stun Shelter*, au regard des clichés de l'installation reproduits dans le catalogue, perd sans doute beaucoup à être ainsi privée de l'environnement dans lequel elle était diffusée, mais possède malgré tout une indéniable singularité permettant de l'apprécier isolément. L'atmosphère générale n'est tout de même pas des plus accueillantes, et même franchement anxiogène, assez stressante également du fait des oscillations de von Hausswollff qui bien souvent relèvent de l'acouphène (et d'ailleurs persistent longtemps dans les tympans après une écoute au casque, même à faible volume). *Stun Shelter* est très intrusif, et toujours sous-tendu par une forme de tension qui empêche d'appréhender l'œuvre comme un simple fond sonore. Si les sons de jouissance féminins sont déjà en soi assez angoissants de par leur proximité avec des gémissements de douleur, la voix transformée de Duncan lorsqu'elle survient, sorte de borborygme rauque assez monstrueux, presque répugnants par moments, confirme que l'endroit est résolument hostile, toxique comme peuvent l'être à haute dose les émanations des produits chimiques inclus dans l'installation.

Duncan a également travaillé avec l'artiste italien Paolo Parisi (né en 1965) sur l'installation *Conservatory (San Sebastiano)*, présentée entre décembre 2004 et janvier 2005 dans un centre d'art de Florence. Duncan ne s'est toutefois chargé que de la bande-son, l'installation elle-même étant du fait de Parisi uniquement. Réalisés à partir d'empilements de plaques de cartons, Parisi a construit des sortes de petits observatoires dans lesquels les visiteurs pouvaient pénétrer et contempler de grosses taches évanescentes peintes sur les murs de l'enceinte, à travers des trous pratiqués en plusieurs endroits de ces petites maisons de carton. *Conservatory (San Sebastiano)* interrogeait les perceptions des spectateurs à travers la multiplicité des points d'observation proposés, mais aussi leurs perceptions auditives, puisque les trois observatoires étaient également reliés entre eux par un complexe réseau de tubes de PVC multicolores, à l'intérieur desquels avaient été fixés de petits haut-parleurs diffusant l'œuvre sonore de Duncan. On peut la retrouver dans le luxueux coffret *Conservatory (San Sebastiano)* publié en 2006 par l'éditeur d'art italien Maschietto Editore, offrant donc ce disque en plus d'un catalogue. Celle-ci s'intéresse une nouvelle fois à la voix humaine, envisagée ici à travers des expressions argotiques (des insultes également) italiennes, bien sûr transformées jusqu'à un point d'abstraction totale. *Conservatory (San Sebastiano)* a peut-être été poussé un peu trop loin dans l'abstraction justement, car à l'inverse de *The Keening Towers* et *Stun Shelter* il est quasiment impossible d'y repérer la moindre trace de grains vocaux, même très déformés, et l'on peut avoir le sentiment d'avoir affaire à une pièce purement électronique, de nature assez sombre, identifiable comme du Duncan dès les premières secondes mais rappelant beaucoup certains travaux plus anciens. Le caractère intermédiaire des textures d'origine vocale exploitées dans les œuvres de cette veine a ici presque entièrement disparu, et avec lui ces mouvements d'apparition et d'effacement qui se dessinaient à l'intérieur des motifs décrits, qui comptaient pour beaucoup dans le pouvoir de fascination qu'exerçait la partie audio des installations précédentes.

Duncan quittera le petit village de Scrutto di San Leonardo au cours de l'année 2005 suite à sa séparation avec Giuliana Stefani, et ira s'installer cette fois à Bologne, ville où il réside encore à cette heure. Sa production s'est fait de plus en plus abondante au cours de ces dernières années, les nombreux albums enregistrés ne formant qu'un pan d'une œuvre résolument protéiforme, utilisant les médiums les plus variés, de l'installation sonore et/ou visuelle à la performance en passant par la vidéo, la réalisation d'œuvres graphiques et même, de manière assez étonnante, la danse. Mentionnons *The Garden*, installation audio à base de

voix et de *field recordings* enregistrés sur place réalisée dans le cadre d'un écomusée de Turin en 2006¹⁰⁸, implanté sur le site d'une usine de produits chimiques désaffectée, responsable entre les années 1920 et 1980 d'une pollution éhontée des sols et dont plusieurs centaines d'employés trouvèrent la mort du fait des émanations toxiques des produits fabriqués (le titre *The Garden* est donc, on l'aura compris, parfaitement ironique). *The Gauntlet*, réalisée au Centre d'Art et d'Architecture Färgfabriken de Stockholm en 2008, invitait les visiteurs à se déplacer dans le hall principal de l'édifice (plongé dans le noir absolu) à l'aide de lampes stylo, leur progression déclenchant les hurlements d'alarmes anti-effraction repérant les mouvements à l'aide de rayons infrarouges. *Crosstalk Pool* a été installée en 2009 dans la cour d'entrée de la Cinémathèque Lumière de Bologne, et consistait en des haut-parleurs disposés sur le toit de l'édifice, braqués sur les murs entourant le complexe de la cinémathèque et sur lesquels l'œuvre de Duncan (des ondes courtes associées à des voix retraitées enregistrées par des chercheurs dans des lieux prétendument hantés) venait rebondir, créant un vortex sonore dans toute l'enceinte de la cour.

Duncan a également renoué ces dernières années avec la performance physique au sens strict, accompagné d'un « chœur » de trente personnes à l'occasion de *The Grateful*, donné en novembre 2009 à New York lors d'un festival (*Performa*) dédié à ce genre d'expression. À cette occasion, le théâtre où avait lieu l'événement fut brusquement plongé dans le noir total, et le silence se fit, avant que ne commence à se faire entendre des murmures au sein du public, émis en fait par Duncan et ses trente complices, assis incognito parmi les spectateurs. Se levant d'un coup et entreprenant de se déshabiller assez bruyamment pour que les spectateurs proches puissent comprendre de quoi il retournait, les 31 participants, nus ou à demi-nus, commencèrent alors à hurler sur leurs voisins, certains leur répondant en criant également. La chose dura plusieurs minutes, le théâtre se voyant illuminé de flashes et d'écrans de téléphones cellulaires, brandis par le public comprenant qu'une performance était en train de se dérouler. Murmurant de nouveau, Duncan et ses acolytes fendirent alors la foule en direction de la sortie, marquant la fin de *The Grateful*, acclamé par la presse spécialisée comme un des moments les plus incroyables du festival. Donnée (et filmée) dans une galerie de Stockholm en septembre 2010, *Rage Room* est une performance tout aussi étonnante, réalisée cette fois seul dans le cadre d'un projet plus vaste de l'artiste intitulé *Dream House ó Rage Room*, dispositif comprenant sept modules (des pièces de quelques mètres carrés) associés à divers états de conscience. *Rage Room* renvoie bien sûr à la fureur, et porte on ne peut mieux son titre puisque durant près d'un quart d'heure un John Duncan torse nu s'emploie à détruire méthodiquement un ordinateur, projeté violemment contre les murs et sur le sol de la pièce, puis un lit pliant, avant de peindre ces mêmes murs à grands coups d'une couverture trempée dans une peinture rouge sang. C'est un véritable carnage, la petite pièce austère et immaculée prenant assez vite la forme d'une atroce scène de folie meurtrière, la peinture sanguinolente, projetée en abondance, finissant par recouvrir toute la surface des murs et former des flaques au sol, Duncan, lui-même recouvert des pieds à la tête de peinture, pataugeant dans cet atroce cloaque, avant de quitter les lieux, nu, pour aller se laver, fourbu et haletant, proche de l'épuisement en vérité après un tel déchaînement de rage.

L'investissement physique de l'artiste dans son travail a également pris une très surprenante forme au cours des dernières années puisque, à près de 60 ans, Duncan s'est fait danseur en 2009 et 2010, accompagné sur scène de sa nouvelle compagne (Melissa Pasut), chorégraphe et danseuse qui a mis sur pied avec lui le projet *An Open Area Inside The Mountain*, dont la première fut donnée dans un théâtre de la ville italienne de Mondaino. Duncan s'est également chargé de la partie musicale de cette chorégraphie, ayant construit de ses mains deux instruments disposés sur la scène, soit une corde amplifiée produisant des drones cristallins et une sorte de machine à la Jean Tinguely, confectionnée à partir d'un caisson de machine à laver tournant sur lui-même et actionnant de longues tiges métalliques

produisant des sons très agressifs. Il n'est bien sûr pas question d'entrechats et de pointes avec pareille chorégraphie, le duo jouant surtout de la contorsion, de mouvements au sol et d'exercices d'équilibre évoquant des positions de yoga, mettant en évidence les rapports de découverte mutuelle, de confiance et d'union des corps et des esprits existant au sein d'un couple, lesquels peuvent également scéniquement se rapprocher d'une forme de lutte entre les deux protagonistes. Pareille expérience a bien sûr constitué une sorte de défi physique pour Duncan, qui explicite les raisons qui l'ont poussé à le relever :

« L'une des choses vraiment attirante pour moi dans le fait de travailler avec Melissa, c'est que ce genre de travail me permet de commencer à faire des choses que je ne devrais pas faire. À présent, la sagesse voudrait qu'il soit trop tard pour quelqu'un de mon âge pour commencer à bouger, pour commencer à me servir du corps, parce qu'à 57 ans celui-ci commence à décliner, à tomber en morceaux. Il ne fonctionne plus, les muscles ne répondent plus comme avant. La danse est donc quelque chose qui est réservé aux danseurs, une activité destinée aux personnes jeunes dont on s'aperçoit soudain à 30 ou 40 ans qu'on ne peut plus la pratiquer et qu'il est temps de se focaliser sur la chorégraphie plutôt que danser soi-même. Je veux faire un pied de nez à ça, et je me dis : « tout ça, c'est des conneries ». Il est vrai que mon corps ne peut plus faire ce dont il était capable quand j'avais 19 ans. Mais il est également vrai qu'avec ce corps, comme avec toutes les autres formes de créativité qui sont à disposition, je peux exprimer des choses qu'il m'était impossible d'exprimer à 20 ou 30 ans. Je n'avais pas toutes les expériences, je n'avais pas la perspicacité que le temps m'a donné, comme il les donne à n'importe qui atteignant un tel âge. Alors la danse est juste pour moi une manière de restituer tout ce que j'ai pu absorber jusque-là. D'une certaine façon, il s'agit là pour moi de quelque chose de tout à fait inattendu. C'est quelque chose que je n'aurais jamais imaginé faire, en aucune manière. Mais cela m'enchantait de faire cette performance, et je me moque de savoir si je ressemble ou non à un vrai danseur. Faire partie de ce projet signifie que quelqu'un de près de 60 ans évolue sur scène, interagit avec quelqu'un qui a la moitié de son âge et avec toutes les choses qu'elle peut faire à son âge, tandis que lui non. Cela a un sens, cela comporte une part de vérité, et cette vérité représente quelque chose dont je suis très excité de faire partie. » (Entretien de John Duncan et Melissa Pasut avec Caterina Seia et Chiara Tinonin, 2010, reproduit sur le site officiel de l'artiste).

C'est donc, même à travers une expérience de cette sorte, pouvant paraître quelque peu exotique, le même souci de vérité et d'investissement total, physique et émotionnel, qui habite Duncan, comme depuis toujours. On peut d'ailleurs remarquer que cette pratique de la danse ferme en quelque sorte une boucle si l'on considère l'une de ses premières performances, en l'occurrence *No* (1978), basée sur les exercices d'hyperventilation reichiens, mettant eux aussi en jeu une implication physique extrême, comme peut l'être celle du même homme exécutant des mouvements acrobatiques sur une scène plus de trente ans plus tard. Le corps, au même titre que les profondeurs cachées de l'esprit, aura été un sujet de questionnement central pour Duncan.

*

Même si elle occupe une place tout à fait centrale, l'œuvre musicale de Duncan, on l'a vu, n'aura représenté qu'un des aspects parmi tant d'autres d'une démarche qui a multiplié les angles d'attaque, sans pour autant jamais se disperser, sous-tendue qu'elle était par un désir toujours reconduit de creuser plus loin en soi-même, quitte à y découvrir des choses terrifiantes. Si le phénomène a eu tendance à s'amenuiser au fil du temps, conséquence de l'âge mais surtout d'une plus grande sérénité gagnée de haute lutte, on peut dire que cette

à l'œuvre, par sa violence, par son désespoir, par l'inconcevable noirceur qu'elle révèle, aura représenté un point ultime dans l'agression. Mais la vraie force de Duncan en tant qu'artiste, et même d'abord en tant qu'être humain, c'est d'avoir envisagé cette agression comme un *mal nécessaire*, et non comme un acte gratuit uniquement destiné à choquer ou créer le scandale. Toute l'œuvre de Duncan est conduite par une impérieuse *nécessité*, un désir irréprouvable de clarification et d'apprentissage de soi-même, de nature existentielle. La société, envisagée sous ses aspects les plus résolument sombres, atroces, a pu également être interrogée par l'artiste, mais même en auscultant celle-ci Duncan a d'abord pris des risques d'ordre personnel, dont certains ont d'ailleurs été lourdement sanctionnés. Au-delà même du souci de vérité et d'investissement personnel absolu dont témoigne son œuvre, Duncan a surtout fait montre de ce qu'il n'est pas exagéré d'appeler un réel courage. Sans même parler du rejet unanime dont on peut être la victime en abordant à de si noirs rivages, se pencher de si près sur ses propres peurs, creuser si profond dans l'angoisse et la souffrance, et même expérimenter l'innommable (*Blind Date*), est loin d'être sans risque d'un point de vue émotionnel et psychologique. Il y fallait une force de caractère et une détermination tout à fait hors du commun, qui fait tout le prix de cette œuvre absolument phénoménale par sa puissance.

⁹² Sous cette appellation ironiquement grandiloquente (généralement abrégée en L.A.F.M.S) était réuni un collectif de musiciens bruitistes et/ou improvisateurs désignant leurs travaux comme la « plus basse forme de musique » (on notera la proximité de cet intitulé avec celui du label de Merzbow durant ses premières années d'activité : Lowest Music & Arts). La L.A.F.M.S a été fondée en 1975 par les musiciens du groupe Le Forte Four (Joe et Rick Potts, Chip Chapman), bientôt rejoint par le poly-instrumentiste Tom Recchion et les membres du groupe The Doo-Dooettes, ainsi que les excellents Smegma (toujours en activité aujourd'hui). S'inspirant des travaux les plus hardis de Frank Zappa et Captain Beefheart, mais aussi d'un certain free-jazz allumé (Sun Ra, Albert Ayler, le Coltrane de la fin) et de ce que la musique expérimentalo-contemporaine a pu produire comme musiciens américains hors norme (La Monte Young, Gordon Mumma ou John Cage), le collectif a choisi de faire de l'improvisation tous azimuts son cheval de bataille, les musiciens passant fréquemment d'un groupe à l'autre pour découvrir de nouveaux territoires d'expérimentation. *Lo-fi* à un degré jamais entendu auparavant (sinon peut-être chez The Nihilist Spasm Band ou sur les toutes premières productions des Residents), le collectif a produit une musique souvent proche de la cacophonie, mélangeant pêle-mêle au sein d'un joyeux foutoir instruments acoustiques courants avec d'autres fabriqués ou trouvés, manipulations de bandes, sampling avant l'heure en utilisant des cassettes et des disques, et instrumentation électronique, ouvrant une nouvelle porte dans l'univers des musiques innovatrices de son temps qui allait par la suite donner naissance à la *noise music* (la L.A.F.M.S a par exemple eu une influence considérable sur la scène japonaise, et les toutes premières productions de Hijokaidan ou The Gerogerigegege n'en sont parfois pas si éloignées à l'oreille). Un monument discographique à la gloire du collectif a paru en 1996 sous la forme d'un coffret de dix disques compacts (*L.A.F.M.S ó The Lowest Form of Music*) publié conjointement par RRRecords et Cortical Foundation, superbe objet à l'iconographie surabondante supervisé par Tom Recchion lui-même. Une édition numérotée à 350 exemplaires comprend également un onzième disque en bonus.

⁹³ Ainsi qu'on l'aura peut-être remarqué, il y a une contradiction entre les dates pour ce qui concerne ce coffret. Mais après vérification, *Station Event* qui occupe l'entièreté du second disque du coffret reproduit bien à l'identique une partie de la cassette originale de 1977. L'ensemble des autres pièces de Duncan comprises dans le coffret datant de 1978 ou étant postérieures à cette date, on peut considérer que le titre d'ensemble donné à ce néanmoins superbe objet est fautif, et aurait dû être en toute logique *First Recordings 1977-1985*.

⁹⁴ Cet enregistrement figure sur une cassette intitulée *Pleasure Escape*, parue en 1985 au Japon sur le label B-Sellers accompagnée d'un livre comprenant des collages et un entretien de Duncan avec Paul McCarthy, réalisé en 1982 la veille du départ de Duncan de Los Angeles pour le Japon, départ qui s'explique justement par les retombées assez désastreuses de *Blind Date*. L'enregistrement reprend en fait une version radiophonique de la présentation de *Blind Date* par Duncan, diffusée en mai 1980 sur la radio KPFK, pour laquelle il avait produit l'émission *Close Radio*. La brève introduction de Duncan précédant la diffusion du document n'est donc pas la même que celle prononcée lors de la présentation publique de la performance dans le cadre du festival *Public Spirit*. Le document témoignant de l'acte sexuel avec le cadavre, durant une petite quinzaine de minutes, est par contre bien celui diffusé au public ce jour-là. Inutile d'espérer satisfaire un voyeurisme malsain avec celui-ci, car en dehors de quelques râles et ahans d'effort de Duncan l'on y entend que le sourd ronflement de la circulation automobile extérieure (quelques aboiements de chien dans le lointain également), les sons provenant de la manipulation du corps posé sur une table et divers cliquetis et frottements lors de l'acte lui-même. En soi, en tant que pièce sonore au sens strict, *Blind Date* n'a en fait que relativement peu d'intérêt.

⁹⁵ Propos cités dans la cassette *Pleasure Escape*.

⁹⁶ Durant les deux premières années de ce que l'on peut considérer comme son exil japonais, Duncan vivra à environ une heure de Tokyo, entre les villes de Machida et de Sagamiharo. Après cette période, il emménagera ensuite en compagnie de sa première femme (d'origine japonaise) dans un appartement situé à Tokyo même, dans l'arrondissement de Nakano.

⁹⁷ *Creed* est repris en intégralité (et sur une seule piste) sur le CD accompagnant la monographie *John Duncan Works 1975 To 2005*.

⁹⁸ La rédaction de cette étude, alors déjà bien entamée, a coïncidé avec l'annonce par le label Vinyl-On-Demand qu'une deuxième publication consacrée aux premiers enregistrements de John Duncan (intitulée cette fois *First Recordings 1979-1985*) avait été mise en chantier. Ce coffret de quatre disques devrait paraître au début de l'année 2012, alors que notre ouvrage sera sous presse ou déjà paru, et devrait reprendre, à l'exception de la cassette *Two Solos* de 1979, l'ensemble des premières pièces du musicien qui n'avaient pas été incluses dans le premier coffret *First Recordings 1978-1985* et n'ayant pas bénéficié d'une réédition depuis leur date de parution dans leur format originel. On devrait donc y retrouver le LP *Organic*, les 45 tours *Creed* et *Nicky*, les cassettes *Music ó You Finish*, *Supplement* et *Pleasure Escape*, de même que l'album *Riot* et *Brutal Birthday Soundtrack*, pièces qui toutes ont été ou seront évoquées dans ce chapitre.

⁹⁹ Cette version CD propose en bonus à l'album un long titre intitulé « Brutal Birthday Soundtrack », joué live dans un club de la ville de Hadano par l'incarnation japonaise du projet ponctuel CV Massage (dont les deux seules autres manifestations remontent à la période américaine), composé à cette occasion de Duncan et de deux musiciens japonais, Yasunori Tanigushi et Katsu Mizumachi, formant par ailleurs le duo OñNancy In French. Formation éphémère originaire de la ville de Gotenba (au pied du mont Fuji), OñNancy In French n'a laissé que fort peu de traces discographiques, la seule cassette (éponyme) du groupe ayant été produite par Duncan et publiée sur son label AQM en 1984. On ne sait quasiment rien de cette formation, sinon que les deux musiciens japonais étaient des amis de Duncan ayant donné quelques concerts avec lui entre 1982 et 1984, dont celui-ci, qui servira également de bande-son au film *Brutal Birthday* que Duncan réalisera en 1988 et dont nous reparlerons plus loin. OñNancy In French se servait essentiellement de barils d'huile amplifiés pour produire du larsen et des drones (ainsi que l'on peut s'en rendre compte sur ce titre bonus), dont les musiciens pouvaient faire varier la hauteur et la puissance par de légers contacts des doigts à divers endroits des fûts utilisés. L'unique autre trace du groupe, en dehors de ce titre et de la cassette produite par Duncan, figure sur une compilation cassette intitulée *Best Text Of Japan* publiée par Cause And Effect en 1986, sur laquelle le duo côtoie d'autres formations bruitistes japonaises tout aussi obscures, à l'exception de Merzbow qui figure également au sommaire de cette compilation.

¹⁰⁰ Il existe néanmoins une cassette intitulée *Supplement* (AQM, 1984), tout à fait introuvable aujourd'hui puisque limitée à seulement 50 exemplaires lors de sa parution. Celle-ci reprend une émission de radio consacrée à Duncan diffusée en 1983 sur une station FM de Sydney. *Supplement* propose l'intégralité de *Creed* et de *Organic*, le titre « Riot », de même qu'un extrait d'une autre cassette encore plus rare intitulée *Music ó You Finish*, parue en 1982 sur le label japonais Pinakotheca. Cette dernière ne contenait en fait que des enregistrements bruts (d'ondes courtes et de communications radio de la police) réalisés par Duncan, dans l'optique que ceux-ci soient complétés par les acquéreurs de la cassette et que le résultat final lui soit renvoyé. Une seule personne l'aurait fait.

¹⁰¹ Duncan évoque ici notamment le film *Prayer* (1982), que l'on peut retrouver dans le DVD compris dans le coffret *First Recordings 1978-1985* de Vinyl-On-Demand. Accompagné d'une boucle d'ondes courtes n'évoluant pas du tout durant ses vingt minutes, le film a été réalisé en utilisant une scène SM particulièrement éprouvante (il y est fait usage de bondage, de cire de bougie et d'une poire à lavement) extraite d'un film porno japonais. Les jeux sexuels (si l'on peut dire) du couple ne sont cependant quasiment jamais visibles avec netteté, la scène étant la plupart du temps oblitérée par des incrustations d'images fixes ou animées en noir et blanc (publicités, pages de journaux, clichés SM tirés de magazines), elles-mêmes très difficilement déchiffrables. La dimension sociale d'un tel document, frôlant souvent l'abstraction, apparaît à la fin du film, dénuée d'incrustations, lorsque l'on constate que l'homme paie la femme humiliée (dont on comprend donc qu'elle est une prostituée). Le même DVD exhume également un autre film plus court (moins de six minutes) intitulé *Phantom* (1985), figurant à l'origine sur la cassette VHS *Testament* publiée par RRRecords en 1987, aux côtés de travaux vidéo de Stan Brakhage, *Illusion Of Safety*, *Sleep Chamber*, *Smegma* ou encore *Psychones*. *Phantom* n'utilise que très brièvement au début une scène pornographique, ainsi que quelques séquences d'explosions d'obus. La suite du film (dont la bande-son associe ondes courtes, sons de plaisir féminin et ce qui ressemble à un avion passant à haute altitude) est assez étrange, combinant des plans de la Terre vue du ciel, de satellites se déplaçant dans l'espace et de l'atterrissage d'une fusée. Ce dernier est très ralenti, la fusée suggérant de toute évidence une analogie avec un membre masculin en érection, tout particulièrement lorsque celle-ci déploie son parachute, dont les volutes ressemblent à s'y méprendre à un jet de sperme. Duncan réalisera par la suite d'autres films de collages, à caractère pornographique ou non, tels *Brutal Birthday* (1988) dont nous avons déjà évoqué la bande-son, mêlant scènes tirées de films SM gay et images télévisées japonaises ralenties filmées en super 8, ou *Trigger* (1988), utilisant cette fois uniquement des images télévisées ralenties et dont la bande-son a été réalisée à partir d'ondes courtes et du son produit par un godemiché électrique (!). Ces deux derniers ont été édités sur la cassette VHS *Trigger* (AQM, 1996). Signalons enfin *The Immense Room* (1991), un collage d'images du Tibet et du Japon filmées par Duncan lui-même, associées à encore à des images de la télévision nipponne, et dont la superbe bande-son sera intégrée sous le même titre à l'album *Klaar* de 1991.

¹⁰² Les *Reichian Breath Exercise Events*, ainsi que les regroupes Duncan lui-même sous cet intitulé dans l'inventaire de son œuvre, auront occupé une place des plus importantes dans ses activités de performeur, puisque l'on dénombre pas moins de six occurrences en plus de *No* lors desquelles l'artiste s'est livré, en public ou en privé (mais toujours nu), à ces très impressionnantes séances d'hyperventilation, réalisées dans le but de perdre tout contrôle physique et émotionnel. *Out* (1979) a été performé en privé (et filmé) sous un pont d'autoroute à Los Angeles, *Signal* (1984) dans une galerie de Tokyo, *Cast* (1986) dans les toilettes pour femmes d'une université de Tokyo lors d'un symposium intitulé *Alternative Media Conference*, *Incoming* (1993) a été réalisé en direct pour la radio autrichienne ORF, *Gate* (1994) sur l'autel d'une église lors d'un festival berlinois. Enfin, sous l'intitulé générique de *Kick*, Duncan a donné près d'une vingtaine de performances de cette teneur entre 1991 et 1996, en Autriche (lors de l'édition de 1991 du très institutionnel festival *Ars Electronica*), en Allemagne, aux Pays-Bas, en Suède, en Suisse, au Japon et aux États-Unis. Il existe également un film intitulé *Anthem* (1988), figurant avec les films *Trigger* et *Brutal Birthday* sur la cassette VHS *Trigger* (AQM, 1996), permettant de voir Duncan réaliser cette performance dans un

immeuble abandonné (un repère de junkies en fait) d'Amsterdam, celle-ci ayant été par ailleurs diffusée en 1989 sur la chaîne néerlandaise Rabotnik TV.

¹⁰³ La présence de John Duncan au sein de plusieurs compilations orientées industriel / *noise* / *power-electronics* justifie déjà en soi un tel rapprochement. Le musicien, durant ses premières années d'activité, est en effet apparu au sommaire de compilations internationales importantes, ayant jalonné l'histoire des musiques industrielles et apparentées, parmi lesquelles *Morality* (cassette, Broken Flag, 1985), *Riposte* (cassette, Broken Flag, 1985), *L'Enfer Est Intime Vol.0* (cassette publiée conjointement par les labels français Le Syndicat et VP 231, 1985), *Alchemy Noise Omnibus* (LP, Alchemy Records, 1985), *Assemblée Générale 5* (cassette, Ptôse Production Présente, 1985), *Dry Lungs* (LP, Placebo Records, 1985) et *Journey Into Pain* (coffret de quatre cassettes, Beast 666 Tapes, 1987).

¹⁰⁴ Cet enregistrement n'a jamais été édité par la suite, mais il existe une très brève pièce (30 secondes) de Duncan intitulée « LBMA » consistant en un collage de voix humaines, figurant sur une compilation publiée par la L.A.F.M.S en 1981 au sein d'une série de productions du collectif intitulée *Light Bulb* (prenant alternativement la forme de magazines, d'albums ou de cassettes), en l'occurrence *Light Bulb Magazine Number Four* ó « *The Emergency Cassette* ». « LBMA » est également repris dans la rarissime cassette *Supplement* publiée par AQM en 1984.

¹⁰⁵ Duncan a également continué ses activités radiophoniques depuis Amsterdam entre 1989 et 1993 en relançant l'émission *Radio Code* autrefois diffusée sur les ondes japonaises. Celle-ci sera successivement diffusée sur les stations pirates Radio 100 et Radio Patapoe, mais sera de nature exclusivement musicale cette fois, avec un goût très marqué pour la *noise* japonaise.

¹⁰⁶ Il peut être intéressant de faire remarquer que John Duncan s'est justement chargé du mixage des trois titres formant l'album *Locomotive Breath* (Staalplaat, 1998) que Merzbow a enregistré (en juillet 1995 à Amsterdam) pour la série *Mort Aux Vaches*. On peut s'étonner que les deux musiciens aient attendu si longtemps pour travailler ensemble, point sur lequel John Duncan a bien voulu nous donner ces quelques explications : « Lui et moi nous connaissions pratiquement depuis le début de mon installation au Japon. J'ai aimé ce qu'il faisait dès ses débuts, la manière dont son travail changeait et se développait me plaisait beaucoup. Mais en même temps il était difficile de suivre son évolution. D'un côté il était extrêmement prolifique, et de l'autre nos conversations étaient plus que limitées, quelque chose comme cinq mots échangés en un après-midi, avec des mois entre chacune de nos rencontres. Notre amitié a mis des années pour se construire. Nous avons joué en concert une fois tous les deux, dans un bar assez éloigné de Tokyo qui s'appelait Strange Fruits, avec une capacité d'accueil de dix personnes et une scène de deux mètres carrés. L'enregistrement était totalement distordu, inutilisable. » (Correspondance de John Duncan avec l'auteur, septembre 2011). Il existe bien une cassette créditée Masami Akita / John Duncan, parue en 1990 sur le label Extreme et intitulée *Mirror Pulse*, mais celle-ci ne propose aucune collaboration entre les deux musiciens puisqu'il s'agit en fait d'un *split*. La face A comprend deux morceaux sans titre de Merzbow en solo, la face B quant à elle reprend une émission radio diffusée sur une station FM australienne, animée par le créateur (Ülex Xane) du label Extreme, permettant d'entendre une conversation (alcoolisée) entre John Duncan et Andrew McKenzie, entrecoupée d'extraits de l'album *Klaar*, paru justement sur Extreme l'année suivante.

¹⁰⁷ La radio a également tenu de nouveau un rôle important durant une partie de cette même décennie, puisque de mars 2004 à février 2005 Duncan a produit et animé l'émission hebdomadaire *Cross Radio*, consacrée aux diverses formes de musique expérimentale récentes ou plus anciennes, diffusant des œuvres de référence ou invitant des musiciens à venir jouer en direct dans les studios de la station FM italienne Radio Onde Furlane (basée à Udine). Ce programme a également été diffusé de manière internationale via un partenariat avec plusieurs stations étrangères, à Londres via Resonance FM mais aussi à Madrid, Tokyo et New York. Le site officiel de Duncan donne accès aux *playlists* de ces émissions, qui permettent de croiser une foultitude de noms révélant des goûts personnels à la fois très ciblés (on reste toujours dans l'expérimental le plus ardu) et très variés (toutes les palettes de

l'expérimental sont balayées). On peut ainsi croiser au sein d'un inventaire très loin d'être exhaustif Charlemagne Palestine, Phill Niblock, ZØEV, Ellen Fullman, Zbigniew Karkowski, Leif Elggren, Incapacitants, C.C.C.C, Thomas Köner, Jérôme Noetinger et Lionel Marchetti, François Bayle, The Hafler Trio, Hermann Nitsch, Étant Donnés ou P16.D4.

¹⁰⁸ On peut en retrouver un extrait au sein de la compilation *Eco E Narciso. Presenze Sonore* édité par la Province de Turin en 2006 en guise de témoignage du festival au sein duquel *The Garden* a été présenté, auquel participaient également des *sound artists* comme Jacob Kirkegaard, Stephan Mathieu ou Steve Roden. Ce même disque a également été distribué par le magazine musical anglais *The Wire* à ses abonnés en tant qu'objet promotionnel de l'événement, dans son numéro 270 (août 2006).