

Ring-modulation ⁸



LA SOMME & LA DIFFÉRENCE PAR KASPER T TOEPLITZ

La masse et le dépouillement

Une des possibles façons d'appréhender l'histoire et les développements de la musique (on va encore dire qu'on ne parle, en disant "musique", que de la musique occidentale – et la remarque sera juste), pourrait être de ne considérer tous les progrès musicaux que comme une tentative d'accroissement des possibilités (on passera sur le fait que la notion de progrès puisse mal s'accommoder – ou même être parfaitement opposée – à l'idée de création artistique). Avoir plus (sous-entendu : "plus, c'est mieux"). Avec plus, je pourrai mieux m'exprimer. Plus de son, plus de notes, plus de présence, de volume, plus de possibles : ce n'est pas uniquement une question d'avoir moins de contraintes, ce n'est pas uniquement s'affranchir de ce qui gêne ou oblige, c'est juste avoir plus.

Visualiser l'histoire de la musique (occidentale, donc) ainsi, c'est évaluer autrement l'arrivée tant de la polyphonie suppléant à la monodie (pouvoir donner à entendre plus de notes à la fois), que les avancées du contrepoint (plus de discours simultanés) ou encore la volonté constante de reculer les règles de la musique tonale – pour aller vers des accords de plus en plus denses, arrivant enfin à l'accord de douze sons, limite ultime dans une musique pensée, basée sur, justement, uniquement douze sons ; mais c'est aussi un moyen (pas le seul, certes, loin de là) de comprendre l'arrivée soit des musiques microtonales, qui découpent l'ensemble de ces douze notes en des intervalles plus petits, amenant par là et plus de couleurs et plus de variables avec lesquelles jouer, soit des "extended techniques" sur les instruments traditionnels, ou comment produire plus de sons, d'autres sons, sur ces instruments que l'on croit avoir maîtrisés à fond, comment jouer plusieurs notes à la fois, des agrégats sonores, sur des instruments – flûtes, clarinettes et saxophones, bassons

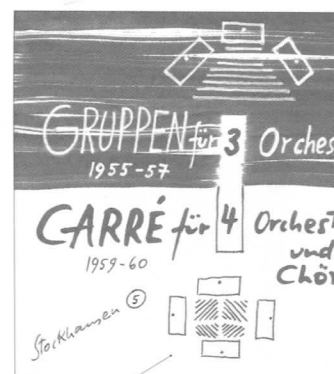
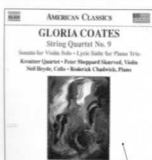
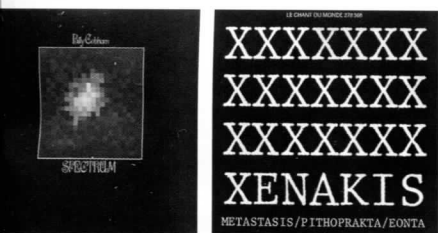
– conçus pour jouer les notes l'une après l'autre : dépassement des limites ; même chose avec les instruments de l'autre bord, les électriques : entre les Who à qui on doit l'invention (ou du moins la commande passée à Jim Marshall) d'un ampli de 100 watts (alors que la norme était de 50), et qui plus est d'un baffle plus gros, séparé de l'ampli lui-même – et ils créaient par là non seulement plus de son, mais aussi une des images/icônes du rock, le mur d'amplis – ou l'anecdote du bassiste Lee Sklar qui raconte comment, arrivant pour la balance d'un concert, il s'est rendu compte que les techniciens avaient confondu son propre système d'amplification avec la sono de la salle et avaient installé son "ampli" (c'est dire son gigantisme) en place de cette dernière : entre les mille pédales d'effets d'une guitare électrique et le gigantisme de la batterie de certains percussionnistes – et là ça pourrait être autant les tenants d'un jazz rock souvent pompier et démonstratif (et on pense à Billy Cobham, qui a souvent été uniquement pénible, et adepte du "plus", de matériel et de technique, mais qui y a parfois ajouté un "autre chose", comme sur son album *Spectrum*, de 73, dont le bassiste est justement Lee Sklar : on se demande la taille de la scène nécessaire ne serait-ce que pour loger le matériel de ces deux-là!), ou au contraire l'amoncellement de percussions "du monde" de Michael Ranta, collection tellement énorme que Ranta est devenu un des plus importants importateurs en Europe de ces instruments, dont il sait tirer des sons délicats et surtout, surtout, parfaitement "neufs", ne portant en eux ni la couleur folklorique de leurs origines, ni la pacotille "world music" (ou celle de son marché occidental, plutôt) et se plaçant également loin de l'endroit de la production de la musique, l'Europe, que ce soit celle de sa technique instrumentale (il vient de la musique contemporaine, a collaboré avec Kagel, Lachenmann, Eloy ou Stockhausen), ou d'une musique "rock

allemande", comme quand il collabore avec Conny Plank, l'éminence grise du Krautrock.

Mais à côté du développement individuel des instruments et de l'évolution de leur techniques (et ce, bien que cette histoire soit passionnante : comment imaginer aujourd'hui que Beethoven ne pouvait soupçonner qu'un jour on pourrait jouer une gamme chromatique – les douze notes à la suite – à la trompette, et les conséquences que ça a sur la pensée de la musique!), ou même parallèlement aux changements des règles de composition, même mille fois repoussées, c'est aussi la modification, ou plutôt l'agrandissement de l'instrument-roi, l'orchestre, qui illustre le mieux cette envie ou besoin du "plus". Une sorte de dilatation monstrueuse : ce qui était un grand orchestre pour Mozart paraît aujourd'hui relativement restreint ; et là où Wolfgang Amadeus disposait de "vents par deux" (donc les instruments à vent doublés : dans le monde du classique, on définit souvent l'effectif de l'orchestre en nommant la configuration des instruments à vent : on suppose sans doute qu'il y a des cordes en nombre suffisant!), ce nombre est passé à trois, puis, souvent aujourd'hui, à quatre, avec parfois des excroissances comme la *Symphonie des Mille* (*Symphonie n°8*) de Gustav Mahler, de 1907, une des orchestrations les plus vastes de la musique symphonique. L'expansion de l'orchestre a été régulière jusqu'à arriver à une sorte de point d'achoppement, double qui plus est.

Soit, en 1954, la composition d'une relativement courte pièce orchestrale de Xenakis, *Metastasis*, dont la particularité n'est pas tant la démesure de l'orchestre (écrite pour 65 instruments, elle fut initialement créée dans une version pour 61 instruments : c'est plus que ce que

Mozart avait à disposition, mais ce n'est pas énorme), mais le fait que ce soit la première fois (ça paraît si incroyable qu'il ait fallu attendre le milieu du xx^e siècle pour que ça arrive, enfin, qu'on a peine à y croire, et qu'un démenti de la part d'un musicologue permettrait de douter un peu moins de l'esprit d'inventivité du genre humain!), la première fois, donc, que l'orchestre est divisé à l'extrême : les 61 instruments le composant jouent chacun une partie différente, alors que dans la musique d'orchestre jusqu'alors, une même partie était jouée par plusieurs instruments de la même famille, à l'unisson (ce qui explique d'ailleurs le fait de ne pas forcément préciser le nombre de cordes ; le plus souvent, dans une symphonie, l'écriture des cordes ne prend que cinq lignes : premiers et seconds violons, altos, violoncelles et contrebasses). Attendre 1954 pour qu'un compositeur "s'aperçoive" qu'en un orchestre, il dispose d'une soixantaine d'instruments distincts et d'autant d'individus dont on soupçonne qu'on peut leur demander une action autonome, et non pas seulement de faire comme le voisin, est stupéfiant, et dans cette recherche du "toujours plus" ajoute un pas supplémentaire, et de taille (le fait qu'une telle division de l'orchestre change la façon d'écouter, privilégiant une écoute "de masse" au détriment, paradoxalement, d'une écoute de détails, et influe par-là sur la musique que l'on présente, est une autre question : et que ce soit un avantage ou un inconvénient, laissons-en les musicologues en discuter, se doutant que leur réponse sera orientée selon la famille musicale qu'ils défendent). Mais Xenakis n'innovait pas seulement dans la division de l'orchestre, mais également par une utilisation poussée des glissandos, qui, dit rapidement, privilégient la ligne, donc le chemin parcouru, plutôt que le point, la note précise, donc des états stables. Ce procédé, cette désintégration des douze sons, et même de l'idée



de points de référence fixes, porte en lui l'ébauche tant des musiques "sonoristes" et leurs managements de clusters (comme chez le Penderecki de la fin des années 50 et des années 60, ou, bien plus tard, chez la compositrice américaine Gloria Coates), que de la micro-polyphonie de György Ligeti, comme dans sa composition *Ramifications*, ou encore, dans les années 1970, de la musique spectrale développée par des compositeurs comme Gérard Grisey.

L'autre sommet de ce que j'ai appelé le "point d'achoppement" de l'orchestre, l'autre œuvre primordiale dans ses conséquences, est produite à peu près en même temps ou juste un peu plus tard que *Metastasis* (en 1957, contre 1954), et c'est *Gruppen*, écrite pour trois orchestres par Karlheinz Stockhausen, suivie en 1960 par *Carré*, du même, pour quatre orchestres – et chœur, histoire de faire bonne mesure! Presque comme un mouvement contraire, multiplier plutôt que d'aller vers l'unité, mais toujours cet accroissement des possibles, toujours le "toujours plus".

Qu'il s'agisse là, tant chez Xenakis que Stockhausen, de monuments peut-être indépassables, n'est bien évidemment pas une raison pour cesser de faire de la musique (et il en a été fait depuis, et de la bonne également), mais cela est certainement une raison suffisante pour s'interroger sur le "quoi ensuite?", et le "comment ensuite?". Et bizarrement (ou pas: simple synchronisme, marche de l'histoire ou croisement inévitable?), dans le même temps qu'arrivaient ces monstres orchestraux, naissait la musique électronique, qui renversait entièrement la donne – qui à la place de la recherche des "autres" sons encore contenus mais non découverts dans l'instrument, allait chercher ces sons ailleurs: soit dans le monde "concret", soit dans la synthèse pure, sons réellement inouïs car provenant du seul calcul ou du seul

manement de l'électricité (et finalement, ces deux chemins se sont rejoints, passé leur antagonisme premier, tout comme l'alliance instrument-électronique a fini par paraître naturelle, aidée certainement par la portabilité, plus récente, de l'électronique). Autre conséquence de l'avènement de l'électronique, c'est comment la masse humaine nécessaire pour produire la masse sonore (*Symphonie des Mille*, ou les quatre orchestres de *Carré*) s'est soudain ramassée autour d'un seul: le compositeur, seul en studio, à agencer les sons et les mixer.

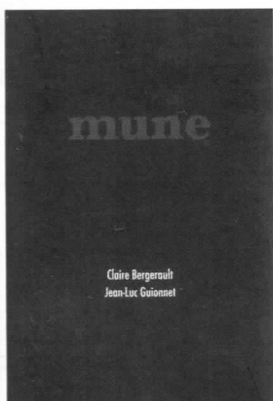
Cette image du compositeur électronique qui, seul, construit une œuvre qui ne manque ni de masse, ni des milliers de couleurs, peut être superbement illustrée par le coffret de rétrospective, en 15 CD, que le GRM vient de consacrer à François Bayle. Il est exemplaire en ce sens qu'il permet de dire la puissance et la variété de timbres que cette musique ("acoustique" ici, terme que François Bayle a substitué à "concrète", et qui dit mieux son travail que "électronique", qui ne parle que d'outils) permet. Il n'est pas question ici de disséquer les 15 CD un à un, ou de mettre des notes ou critiques sur telle ou telle pièce: on est devant ce qui est déjà un classique, et il est plus intéressant de regarder et écouter cette œuvre dans sa globalité et à travers son passage dans le temps de sa création. Il est certain que certaines tournures n'auraient plus lieu d'être aujourd'hui et sont des marques de leur époque, comme ce sample récurrent de Jimi Hendrix – mais l'époque justement était alors à un mélange des genres plus ouvert, peut-être utopique, comme en témoigne également la collaboration (ou l'inclusion) en 1971 avec les musiciens "pop" Robert Wyatt et Kevin Ayers, anecdotique, du moins vue d'aujourd'hui. Plus intéressante est la perception des évolutions des outils électroniques au cours de

ces 50 années, et comment (sans qu'on ait à les reconnaître, c'est une écoute globale, une perception) les évolutions technologiques accomplies durant ce demi-siècle façonnent la musique. Rien de différent en somme de la façon dont les avancées organologiques ou les progrès des techniques de jeu sur les instruments traditionnels changent et modèlent les compositions qui leur sont destinées. Mais encore une fois, c'est à l'écoute de la globalité de l'œuvre d'un grand artiste que ce coffret convie, et y entrer sans direction, piochant au hasard un des CD sans tenir compte de leur numéro ni même de la couleur de leur couverture (l'ensemble formant une sorte de déclinaison du spectre des couleurs) est toujours jouissif et fascinant. Certes, on peut parfois, et sans doute on doit, s'il est question d'une vraie écoute, trouver certaines choses moins bonnes, dépassées ou au contraire plus justes que d'autres, mais ces remarques ont sans doute plus à voir avec nous-mêmes, avec l'aujourd'hui, celui de 2013, qu'avec les compositions de François Bayle: si aujourd'hui, on trouve par exemple la voix du narrateur du Purgatoire ampoulée, figée, cela est sans doute plus dû au temps qui nous sépare de la conception de l'œuvre, plus de 40 années, que d'une quelconque question compositionnelle – d'ailleurs, l'idée de cette pièce basée sur le texte de Dante et dont la composition a été partagée avec Bernard Parmegiani (qui composa *L'Enfer*) est tout aussi incongrue aujourd'hui, mais ne modifie en rien le bonheur d'entendre le *Tremblement de terre très doux*, ou les *Couleurs de la nuit*.

Après le chamboulement que constitua l'arrivée de la musique électronique, de l'orchestre de haut-parleurs, de toute la pensée induite par le passage à l'électricité, et ce à peu près au moment où la composition orchestrale atteignait ce qui

semble (toujours) être ce moment, cet état, indépassable, il paraît bien difficile de continuer à faire comme de si rien n'était. Ce n'est pas dire qu'écrire pour ensemble ou orchestre serait interdit ou suspect (et pourquoi et de quoi?), juste qu'il est difficile d'imaginer ne pas tenir compte de ces bouleversements. Au risque de paraître bien fade dans son discours. C'est un peu l'impression ressentie à l'écoute du travail de Frédéric Pattar, écrit pour l'ensemble "L'Instant Donné": c'est pas que ce soit mauvais, c'est bien écrit, mais voilà, ça a du mal à proposer autre chose que du joli; ça paraît dispensable. Bien plus urgentes semblent les propositions de Yann Robin, même si écrites là aussi pour ensemble. Ça rue plus, ça a l'air plus "là": une conscience d'être dans le présent, de partager une façon de penser la musique héritée de l'électricité, aussi. Ce n'est pas la question d'utiliser cette électronique (bien que dans l'une des trois pièces, il y en ait, de l'électronique), c'est plus une justesse de position peut-être, de discours.

Celui, de discours, que tient Philippe Manoury dans le livre d'entretiens avec Omer Corlaix et Jean-Guillaume Lebrun est cohérent et parfois, souvent même, passionnant. Et cela, cette justesse vis à vis de lui-même, est certainement plus important que d'être d'accord avec Manoury, et si on s'étonne de le lire si classique (si attaché à l'idée de l'orchestre par exemple, lui qui est quand même à l'origine du logiciel Max, donc de l'outil qui a énormément fait bouger et évoluer la musique électronique), on ne peut que respecter quelqu'un qui dit: « *Il ne s'agit pas d'être d'accord avec tout. Mes idées engagent mes choix esthétiques et cela ne peut pas être entièrement partagé. Je suis fondamentalement "classique", c'est-à-dire "expérimental". Justesse de propos, et si le livre, une lecture qui invite à y revenir, semble faible par instants, cela n'est pas dû*



aux réponses mais bien plus à l'insuffisance des questions, comme si les deux interviewers de Philippe Manoury s'arrêtaient en chemin, que ce soit par méconnaissance de certains sujets (l'électronique, justement), ou par trop grand respect du compositeur.

L'expérience, ou les compositions, à plusieurs orchestres ne sont pas le fait du seul Stockhausen, bien sûr, et parmi ceux qui s'y sont essayés (ou ont eu les moyens de s'y essayer), il faut citer Jean-Claude Eloy, qui depuis quelque temps, à peine deux ou trois années, a commencé à éditer son catalogue, et comme il le fait à un rythme de fournées de 4, 5 voire plus de CD à chaque fois, il remplace rapidement le vide discographique de son travail par une présence bienvenue. Le travail et le parcours d'Eloy sont passionnants, et c'est en fait cette dernière livraison de 4 CD, dont un double, qui a entamée cette réflexion sur la masse et le dépouillement en musique, aujourd'hui, comme étant les moteurs d'avancement et comment les deux se sont échangés les rôles. Dans le CD consacré aux pièces orchestrales, c'est la composition *Kamakalà* qui est mise en avant, ne serait-ce que pour son effectif: 3 orchestres, 3 chefs, et 5 groupes de chœurs. Et là non plus, on ne va pas aller faire critique/chronique de la composition: l'art de Jean-Claude Eloy est une évidence, et là aussi, tout comme chez Bayle, on est face à une somme et à un compositeur important. Mais ce que cette pièce de 1971 (plus encore que l'*Étude III*, plus ancienne, 1962, et plus classique dans la forme) amène à penser, c'est effectivement une fin de parcours, celle de l'orchestre peut-être. Arrivé au bout, ou tout en haut de la montagne; il ne reste plus qu'à trouver une voie pour descendre, pour aller autre part, faire autre chose. Pour Eloy, ce seront ses grandes fresques électroniques,

Gaku-no-michi et *Shānti*, mais également, et ces sorties simultanées le montrent, un mouvement vers le dépouillement, celui que peut induire la voix seule et non pas seulement la solitude du studio électronique. Étrangement, ce sont les deux enregistrements avec voix "solo" (il y a de l'électronique avec, non pas traitements de voix, mais "projection sonore"; on pourrait dire "accompagnement", mais ce serait mal dit et réducteur – on dira "écran" de sons électroniques) qui s'imposent. Ces voix signifient le chemin vers un autre part qu'a pris le compositeur (et le nom de "hors territoires", attaché à sa production, lui va bien), autre part accentué encore par la nature particulières des voix (Yumi Nara et Fatima Miranda dans un cas, Junko Ueda dans l'autre): on est d'autant plus loin des conventions, on se débarrasse de l'idée ô combien classique et occidentale de la pérennité des œuvres: elles sont, on le sait dès la première écoute, fondamentalement attachées à ces interprètes-là, le témoignage d'un pas vers autre part, du renversement entre la masse et la fragilité.

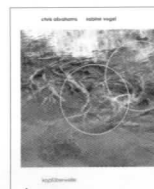
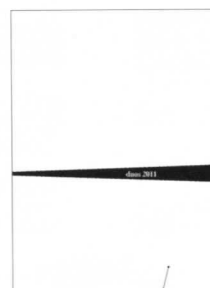
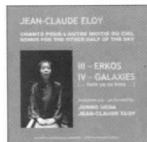
Pourtant, l'emploi de la voix peut au contraire figer des projets dans un convenu, dans une rigidité et une sorte de prétention: lorsque Jean-Luc Guionnet improvise à l'orgue (acoustique et à tuyaux) et que Claire Bergerault chante, on pourrait être en plein dans cette question de masse et de dépouillement. L'orgue a longtemps été un des instruments les plus capables de porter cette idée de masse sonore, par sa polyphonie et sa variété de timbres, tandis que la voix, qui plus est captée dans ces lieux grands et réverbérants que sont les églises, amène rapidement l'idée du dénuement. Et pourtant là, ça ne prend pas, on entend une prétention – une volonté de grandeur, peut-être. En tout cas, il y a longtemps qu'un enregist-

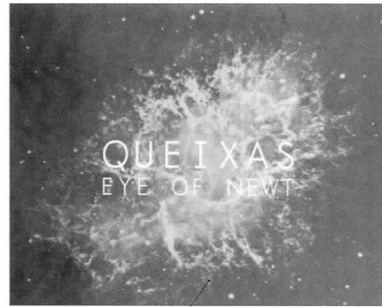
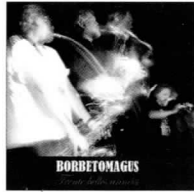
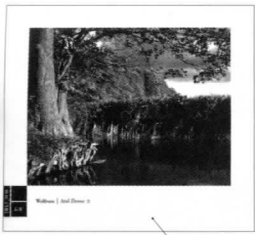
rement ne m'a pas autant fait songer à du prog rock, à un enregistrement des groupes comme Shubb-Niggurath ou autres représentants de cette scène progressive du début des années 80, dans l'ombre de Magma. Au début du Kopfüberwelle de Chris Abrahams et Sabine Vogel, on se dit qu'on va naviguer dans les mêmes eaux, le mélange orgue et flûte pouvant faire craindre un jeu sur cet antagonisme puissant/fragile, et les toutes premières notes donnent l'impression de plonger dedans. Mais plus on avance dans le travail, plus il devient intéressant, restant toujours dans une délicatesse qui ne cesse de croître, passant un moment (court, heureusement) par une musique de drone un peu trop convenue, pour aller rapidement dans un monde flottant, réellement habité, qui garde du drone l'impression de ne jamais devoir s'arrêter, mais qui est par contre toujours changeant, ou plutôt toujours autre. Comme un souvenir flou d'un moment magique, ou juste tranquille.

Dans *Three days of silence* de Pietro Riparbelli, il y a également de l'orgue et de l'église, bien que ce qui est joué sur cet orgue, on a du mal à croire que ce soit vraiment du "field recording" pur, tant cela semble moderne et composé, à croire, à penser, que c'est un comparse qui joue. Un disque de silence, effectivement, une réussite. On a juste envie de savoir qui joue de l'orgue; mais ce serait peut-être déranger ce silence. Du silence habité, il y en a plein dans le CD des duos de Jonas Kocher: son accordéon est toujours aussi magique, aussi détaché de l'idée que l'on peut avoir d'un accordéon... Là, il présente des duos avec d'autres instrumentistes, et bien qu'un seul d'entre eux joue de l'électronique, ils sont tous traversés par cet esprit, cet état de pensée hérité de l'électronique. Jonas Kocher, c'est

vraiment magnifique, on aimerait que les ensembles instrumentaux aient plus souvent cette rigueur de travail dans leur rapport au sonore, ou à l'instrument. Ce n'est pas, bien évidemment, une simple question de maîtrise instrumentale: c'est d'habiter son instrument et sa musique, pleinement, qu'il s'agit, qualité qu'ont tous les participants à ce disque. D'ailleurs deux d'entre eux, Hans Koch (clarinette basse) et Gaudenz Badrutt (électronique) ont fait un CD ensemble, et s'il est moins silencieux que celui des duos de Kocher, il n'en est pas moins beau. Alors est-ce la fameuse qualité de l'air suisse (ou alors, je ne sais pas, y a-t-il un intérêt et des moyens pour la musique expérimentale là-bas?), mais dernièrement cette communauté de musiciens produit beaucoup de disques, et généralement de très haute qualité. Sans doute et plus sûrement, le fait de retrouver les uns sur les disques des autres et inversement est-il le signe de l'intensité de vie de cette musique-là.

Ce va-et-vient, mais aussi ce sentiment d'urgence, celle de faire et de communiquer, c'est aussi ce qui fait la force du label Insubordinations, également suisse, qui ne cesse de sortir des belles choses, avec constance et régularité. Bien évidemment qu'ils se connaissent tous: à preuve, ils font tous de la musique ensemble, comme dans le "Insub Meta Orchestra", grand orchestre improvisé, qui fonctionne selon un système de codes pour une semi-direction de l'ensemble, juste assez pour ne pas sortir de la route, mais pas trop, pour que la route reste toujours aventureuse. Et elle l'est, et il est difficile de croire qu'elle puisse l'être autant. Bien évidemment, il serait curieux et bon de se demander comment un tel ensemble, nourri uniquement par le désir de jouer (et non pas par une subvention) parvient à produire, avec les moyens du bord a-t-on envie de





dire, une musique d'une telle qualité, là où les ensembles plus traditionnels piétinent dans le rabâchage... Parce que là, on a tout : musicalité, invention, et maîtrise technique. C'est peut-être le moment de remettre en cause l'idée de la mort, par épuisement, de l'orchestre : c'est plus une certaine idée de l'orchestre qui est caduque, aujourd'hui. L'exemple de l'"Insub Meta Orchestra" montre bien que d'autres voies sont possibles, mais qui ne sont pas tant d'autres systèmes, mais d'autres positionnements par rapport à la musique : pourquoi, comment en faire, où la placer, ou alors où se placer soi-même en en faisant. Et là, on a une idée, une impression d'investissement extrême, et s'il en fallait une preuve tangible, il suffirait de voir le nombre de projets autonomes que les participants de... – de "ça", entité que l'on ne va plus appeler orchestre, parce que ce n'est pas seulement de cela qu'il s'agit, et que ce n'est pas non plus un collectif, les utopies post 68 sont loin, les façons de penser la musique et le monde ont changées – il suffit donc de voir le nombre de projets autonomes que les participants de "ça" mettent en branle, font vivre. Cette fois-ci, c'est Queixas, le trio de Cyril Bondi, D'incise et Abdul Moimême, et un autre disque de ce dernier en solo qui proposent leur musiques. Quelles musiques ? Difficile à dire, comme pour l'Insub Orchestra ou pour les deux disques précédents : cette musique est généralement instrumentale, ou alors l'électronique qui y est présente est traitée comme un autre instrument – à moins que ce ne soit le contraire : les instruments qui sont traités comme autant de "filtres et générateurs", pour paraphraser Stockhausen, en tout cas la question ne se pose plus, de même que celle de nommer le style. On suppose facilement que tout cela est improvisé et non pas écrit, mais cela ne fait pas un genre musical à part entière ; le moment où se dire improvisateur suffisait

à se définir est révolu. Depuis une trentaine d'années ? Possible...

Trente belles années, c'est le titre du dernier Borbetomagus, enregistré live aux Instants Chavirés, en France, oui, et en 2009. D'une part, il est à parier que ces trois-là, oui, l'étiquette d'improvisateurs, voire de musiciens free, ils ne la contesteraient pas, mais d'autre part c'est superbe : un son magnifique et une furie de jeu, le terme galvaudé d'énergie. C'est l'autre déclinaison du passage par la pensée électrique qui est ici à l'œuvre, l'autre dépassement de l'instrument : l'électricité pure, celle des amplis de guitare, ceux construits pour les Who, la pure jouissance du son électrique, trop grand, trop puissant. Trop de tout. C'est ce qui le rend admirable et simple en même temps, et même si l'enregistrement ne rend pas justice au volume et donc à la physicalité déployés en concert (à moins de l'écouter sur un système sonore semblable à celui du concert ?), au moins permet-il de mieux entendre la structure, qui, en live, est souvent noyée par la déferlante sonore.

À parler de la physicalité du son, mais également de l'enracinement dans la durée, à creuser encore et encore le même sillon, comme le fait Borbetomagus, on est également dans un vocabulaire qui pourrait servir à parler de la musique de Phill Niblock, qui depuis bientôt cinquante ans poursuit la même quête musicale (et visuelle, puisqu'il est également cinéaste et que ses images sont intimement liées, dans leur pensée sinon dans leur matérialité, à sa musique) : une densité immobile. Le livre (bilingue, français/anglais) qui lui est consacré, recueil de textes de gens comme Yvan Étienne, Bob Gilmore, Ulrich Krieger, Alan Licht, Susan Stenger et bien d'autres est, lui aussi, bien dense. Quelques 500 pages d'un gros format carré (avec en prime deux DVD) qui va d'une

analyse de la façon de jouer "du" Niblock, à des interviews de lui, en passant par une image du New York artistique, celui de l'avant-garde, depuis à peu près 1958, date à laquelle Niblock s'est installé dans cette ville. Une somme, à l'image de la façon dont Phill Niblock fait ses sound-check : il faut qu'au milieu de la salle dans laquelle sa musique est jouée le sonomètre indique 100 dB, fin du sound-check ! Pour une musique qui est pourtant à l'opposé de la furie free de Borbetomagus...

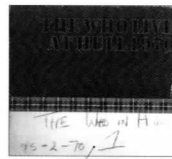
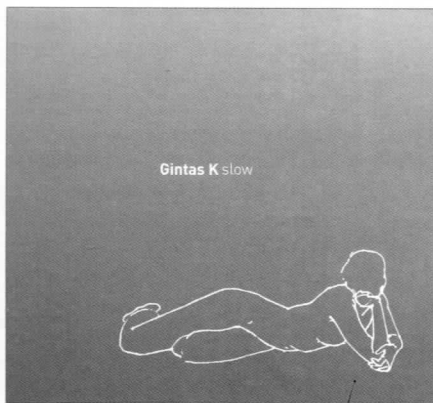
Talweg, c'est encore une autre histoire, avec quand même en commun le fait d'avoir apprivoisé l'électricité. C'est voix et batterie, il paraît (leur pochettes sont belles, mais fastidieuses à déchiffrer ; ce qui les rend d'autant plus belles, bien sûr, et celle de leur LP, lourd vinyle, est d'une couleur or dégoulinant – si, si : surprenant, mais vrai). Il paraît, car c'est dur de deviner de quoi c'est fait. Oui, il y a de la voix, il y a des percussions, il y a autre chose qui ressemble à un clavier, c'est hyper mal enregistré, comme avec le micro d'un téléphone portable que le gars aurait gardé sous son pull, mais ça doit être exprès, en tout cas ça marche, la bouillie produite a bien plus de charme, et, énorme avantage, n'associe pas Talweg à un groupe de rock (alors qu'ils doivent avoir leur racines là-dedans) parce qu'on se dit que ça aurait été plus clair, plus "produit". Là, c'est un objet brut, innommé, et fragile dans sa démesure.

A côté, G.D.Z. paraît beaucoup plus "rock classique". Enfin, toutes proportions gardées : c'est quand même bien noise et saturé et tout, mais on reconnaît et les instruments (plus ou moins), et les notes jouées et avec les montées harmoniques en trémolos de guitares et claviers (ou juste guitares ?), et plus tard ce qui pourrait être des voix d'homme (ou encore des guitares ?) ça ressemble un peu à du Glenn

Branca – passé dans une pédale distorsion de mauvaise qualité et dont la pile est sur le point de mourir, oui. Ce qui est déjà pas mal, ce qui est déjà, certainement, une grosse qualité : rendre ça encore un peu plus bordélique, long et ennuyeux, et on y sera !

"Mauassade", c'est long et ennuyeux. Il ne se passe rien, enfin si, bien sûr qu'il se passe plein de choses, mais on les perçoit à peine, tout est noyé dans un beau et gros noise, un monolithe. On pense que tous les disques de noise sont les mêmes, mais il y en a de plus prenants que d'autres, et certains simplement sublimes. Comme celui-ci. À tourner autour de l'idée de la vacuité de la continuation de certains systèmes, à se remémorer Schönberg qui, paraît-il, avait regretté d'avoir expliqué ses principes de composition lorsqu'il s'était rendu compte qu'à manipuler la série des douze sons, n'importe qui pouvait prétendre composer sans même y insuffler de la musique, on ne peut que penser à Radu Malfatti et comment il a eu tort d'ériger son propre travail d'une musique silencieuse, ou réductionniste, en système. Du coup, on a des choses comme le slow breath de Bruno Duplant, qui n'est que maniérisme et prétention. Ça fait tout son possible pour paraître profond et inspiré et délicat, mais il y a bien plus de délicatesse dans le noise de Mauassade.

Wolfram, c'est assez étrange. Pas tant dans la musique, qui est une sorte d'électronique un peu "dark", un peu atmosphérique et finalement assez datée (et il s'agit effectivement d'une réédition, augmentée de quelques inédits), mais dans le culte que le projet semble être en Pologne. À écouter, on ne comprend pas bien pourquoi : il y a certes quelques sons assez beaux, mais rien de renversant ; peut-être est-ce une sorte de madeleine de Proust pour certains, qui l'auraient découvert au moment de sa sortie initiale, il y a plus de dix ans,



et ce qu'ils y entendent n'est pas tant la musique que leur souvenirs. Peut-être que c'est aussi le cas du travail de Gintas K, qui faisait partie du premier groupe industriel en Lituanie, à part que chez ce dernier il n'y a même pas de beaux passages, de sons intéressants, et pas beaucoup de matière: parfaitement dispensable, pire même. Le passage vers l'autre part tel que rendu possible par l'électronique n'est certainement pas perceptible ici, on est au contraire dans le regret que la technique ait permis à tous de faire vite et simplement des sons et de prétendre faire de la musique sans idée. Encore le syndrome de Schönberg...

Le passage dans un véritable autre part, il se fait autrement plus et de façon autrement plus prégnante à travers deux disques, dissemblables et passionnants pour différentes raisons. Il y a d'abord le quatrième disque sorti cette année (mais avec des compositions faites entre 1979 et 1991) de Jean-Claude Eloy. Musique électronique uniquement, dont la première, *Étude IV*, est la plus étonnante: écrite et réalisé sur l'UPIC – cette table d'architecte électronique développée par Xenakis qui permettait de dessiner et de synthétiser les sons – c'est une œuvre à part dans l'univers qui m'est connu de Jean-Claude Eloy, l'impression qu'il est allé dans un paysage inconnu, n'y est allé qu'une fois et n'y est jamais revenu. Un peu comme un voyage dans une autre zone, à la *Stalker*. On n'est plus chez le symphoniste, chez le musicien de formation classique, on n'est pas non plus chez l'électroacousticien, amateur de sonorités extra-occidentales ou d'un temps étiré. Un vrai autre part, l'en-dehors du hors territoire, et un terrain particulièrement aride pour ce compositeur dont les musiques électroniques sont très organiques. Les deux autres pièces sont plus "vivantes": peut-être la raison en est qu'il s'agit des parties électroacoustiques seules provenant de pièces mixtes...

Et enfin, le moment où la musique n'est (presque plus) le fait d'humain, soit-il tout seul, mais du lieu – et ce n'est pas de field-recording, qu'il s'agit mais d'une installation, donc oui, l'humain est là, mais comme celui qui aurait mis en branle une réaction le dépassant, peut-être; et à évoquer le film de Tarkovski, c'est comme la zone de *Stalker*, mais quand on n'y est pas. Une cathédrale de beauté, dont la "sculpture sonore" est de Katarzyna Krakowiak tandis que le "design sonore" est de Ralf Meinz, mais dont le véritable acteur est le Pavillon Polonais à la biennale de Venise. Ça gronde, ça respire, ça vit. Les deux voix de femme sont peut-être la seule faiblesse sonore, mais n'interviennent que peu et à chaque fois différemment (tantôt voix lyrique, tantôt râle d'une Diamanda Galas), ce qui les éloigne, les rend comme étrangères à la structure, et le pavillon n'a que faire d'elles, à déployer son chant ou son murmure. Ses respirations. Un disque court, dans lequel on aimerait s'immerger longtemps, dans lequel on aimerait être.

Écoutes & lectures

- The Who, *Live at Hull 1970*, 2xCD, Polydor
- Billy Cobham, *Spectrum*, cd, Atlantic
- Ranta / Lewis / Plank, *Mu*, 2xCD, Metaphon
- Iannis Xenakis, *Metastasis*, in "XXXXXXXXXXXX", cd, Chant du Monde
- Krzysztof Penderecki, *Anaplasies*, in "Matrix 5", cd, EMI
- Gloria Coates, *String Quartet n°9*, cd, Naxos
- György Ligeti, *Ramifications*, cd, Deutsche Grammophon
- Gérard Grisey, *Les espaces acoustiques*, 2xCD, Accord
- Karlheinz Stockhausen, *Gruppen - Carré*, cd, Stockhausen
- François Bayle, *50 ans d'acoustique*, 15xCD, Ina/GRM
- Frédéric Pattar / L'Instant Donné, *Outlyer*, cd, Césaré
- Yann Robin, *Vulcano Art of Metal I, III*, cd, Kairos
- Philippe Manoury, *La musique du temps réel*, livre, édition MF
- Jean-Claude Eloy, cd HorsTerritoires:
 - Kâmakalâ, Étude III, Fluctuante-immuable*
 - Chants pour l'autre moitié du ciel, I & II*
 - Chants pour l'autre moitié du ciel, III & IV*
 - Étude IV...*, 2xCD
- Claire Bergerault / Jean-Luc Guionnet, *Mune*, cd, Cathnor Recordings
- Chris Abrahams / Sabine Vogel, *Kopfüberwelle*, cd, absinthrecords
- Pietro Riparbelli, *Three days of silence*, cd, Gruenrekorder
- Jonas Kocher, *Duos 2011*, cd, flexionrecords
- Hans Koch / Gaudenz Badrutt, *Social insects*, cd, flexionrecords
- Insub Meta Orchestra, *Archive #2*, cd, Insubordinations
- Queixas, *Eye of neut*, cd, Insubordinations
- Abdul Moimême, *Mekhaanu*, cd, Insubordinations
- Borbetomagus, *Trente belles années*, cd, Agaric Records
- Phill Niblock, *Working Title*, livre, Les presses du Réel
- Talweg, *Nos doubles errent*, LP, up against the wall motherfuckers
- G.D.Z., *The lurking fear*, LP, Angström records
- Maussade, *À la néantisation de la vie par l'homme national*, cd, Oral
- Bruno Duplant, *Slow breath*, cd, b-boim records
- Wolfram, *Atol Drone +/-*, cd, bocian records
- Gintas K, *slow*, cd, Baskaru
- ... *Making the walls quake as if they were dilating with the secret knowledge of great powers*, cd, Bólt

