

usical. C'est ce que fait Brice Catherin, né en Belgique, travaillant en Suisse et habitant à Chypre – autant dire musicien d'aujourd'hui et du monde, surrissant et créant la musique des rennes qu'il fait. Au début, je le pensais instrumentiste, violoncelliste (ce qu'il n'est), avant de réaliser qu'il est clairement compositeur, c'est-à-dire qu'il a depuis longtemps dépassé dans sa création son instrument, même s'il ne dédaigne pas y revenir, commandant à l'occasion des pièces pour celui-ci à d'autres compositeurs. Un véritable musicien complet, au point que lorsqu'il sort un disque, *An die Musik*, il s'agit d'une composition pour un ensemble de 18 musiciens (un quatuor à cordes et un ensemble « libre ») qu'il rassemble pour l'occasion, et comme il est dans la démesure, il se place à l'intérieur, non pas comme un autre musicien (et certainement pas comme un soliste: il a du voir-vivre, Brice), mais comme « violoncelliste-orchestre », jouant de quelques 25 instruments: tout ce qui lui tombe sous la main ou sous le pied, que ce soit petit ou grand posé au sol, piano, clochettes d'hôtel, trombone, kazoo, bols chypriotes ou tambourin – et violoncelle aussi, oui. Pourtant, cette musique n'a rien du fourre-tout que l'on pourrait craindre, rien d'un débarras: est peut-être même le terme de langueur qui la définirait le mieux. Et finalement, c'est le paysage, les terres brûlées par le soleil, le pays coupé en deux par un mur de séparation (en place depuis plus longtemps que ne l'a été le mur de Berlin), une sorte d'absurdité du quotidien, qui vient à l'arrière-plan. C'est à vouloir rapprocher les deux côtés d'un no man's land, ça lui va bien à Brice Catherin de vivre à Chypre: ça fait sens avec sa musique.

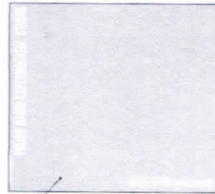
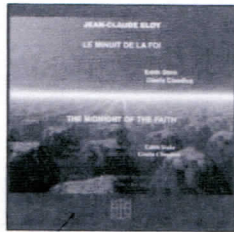
Un autre qui vit sur des terres brûlées, c'est Ulrich Krieger, saxophoniste berlinois qui depuis bientôt une décennie habite en Californie, à la limite du désert, et qui enseigne à Cal Arts, fabuleuse université ayant un programme musical d'une rare ouverture. Krieger illustre très bien ces musiciens de « passage », cette nouvelle vague de musiciens qui sont d'une part virtuoses sur leur instrument (Ulrich a longtemps été interprète et a, entre autres, publié une intégrale de la musique pour saxophone de John Cage, joue régulièrement les musiques de Phill Niblock ou de La Monte Young), mais qui ne limitent pas leur pratique musicale à un seul genre: à côté de la musique contemporaine, Ulrich Krieger s'est passionné pour le boom metal, puis, ayant été à l'origine de la transcription de *Metal Machine Music* pour Zeitkratzer (avec Luca Venitucci), il a intégré le Metal Machine Trio de Lou Reed avant de jouer dans son groupe de rock « normal »; mais durant toutes ces années, il a aussi composé, et c'est une

activité qui semble être en expansion chez lui (ou, du moins, on a de plus en plus accès aux enregistrements de ses compositions). Il incarne bien ce nouveau courant de compositeurs dont la musique et la pensée proviennent de leur pratique sonore mais ne se limite pas à celle-ci, dont la musique est en quelque sorte une monstrueuse excroissance de leur pratique musicale et de leur instrument, au point qu'elle finit par ne plus avoir besoin de celui-ci lorsque le musicien n'est plus interprète de sa propre musique mais confie cette tâche à d'autres. Dans son disque *[urban dreaming]*, c'est un peu ce qui se passe: les six pièces composant le CD sont écrites pour des formations différentes, et le saxophone d'Ulrich n'est pas présent dans toutes. À la vérité, c'est un disque inégal, dans lequel de bien belles choses cohabitent avec des pièces trop « classiques », en termes de raideur, justement. D'ailleurs, la lecture du livret (encore lui) nous le dit déjà, bien malgré lui: Krieger y explique qu'il attache peu d'importance au maniement « classique » des notes, et ce quel que soit le système utilisé (tonal, dodécaphonique, atonal libre ou autre, et on peut lui faire confiance, il connaît son sujet: c'est un des musiciens les plus savants, tous styles confondus, qu'il m'a été donné de rencontrer), et pourtant, examinant les méthodes compositionnelles des pièces proposées, il dévoile parfois une méthodologie qui n'a rien à envier aux compositeurs les plus académiques: peut-être comme une envie de se raccrocher à autre chose que sa propre connaissance du faire, de l'intérieur des instruments. Les plus profondes ou prenantes des pièces présentées sont – paradoxalement? – celles qui appellent le moins de discours théorique, celles sur lesquelles Krieger dit que l'envie était de faire une pièce « ambient » mais avec de l'attaque, avec plus de virulence (comme son fabuleux *V*, pour orgue à tuyaux), qui sont plus vivantes que celles où il est expliqué comment la suite de Fibonacci a guidé la composition, ou comment le choix des hauteurs prend comme source les vitesses des révolutions de diverses planètes, puis replace ces fréquences dans le domaine de l'audible. Bien évidemment, on n'entend pas ces règles, le but n'est pas là, mais sans le savoir, avant d'avoir lu le livret, on perçoit une retenue ou raideur, alors que *...as above, so below...*, pièce dédiée à Phill Niblock, faite d'une superposition de 14 saxophones soprano et dont l'origine est un solo semi-improvisé, touche dans le mille, vit, grogne, siffle fait tout ce que l'on demande à une composition musicale: nous fait vivre et réfléchir, lors de son ascension. *Winters in the abyss*, autre CD d'Ulrich Krieger, est un mouvement dans l'autre sens: une descente – et là encore, selon un « programme »

extérieur à la musique même – vers les abysses de profondeurs marines. Et cette descente, composée pour trois instruments (trombone, cor et trombone contrebasse), on la sent parfaitement: stagnation, étouffement, impression quasiment mortifère, raréfaction d'oxygène – en fin de compte, un disque plutôt difficile à écouter jusqu'au bout (bon, je l'ai quand même écouté, ce n'est pas impossible!), la difficulté venant non pas des raisons habituellement invoquées, mais de cette impression de resserrement, dans une sorte de déconstruction de ce qui fait le musical; un travail opposé de celui de Microtub, avec pourtant des instruments de la même famille, des cuivres graves. C'est presque comme ces films américains ou quelque psychopathe ou autre illuminé explique, les mains pleines de sang, qu'il ne veut pas faire ce qu'il est en train d'accomplir, mais le doit et donc le fait à son corps défendant. On serait curieux d'entendre (et de préférence en direct) l'intégralité du cycle *Deep-sea* dont ce *Winters in the abyss* est l'ouverture; et plus à propos sans doute que de savoir que la composition prend pour base la série des harmoniques inférieures, c'est-à-dire une fiction sonore, une pure vue de l'esprit, il serait utile de noter qu'Ulrich Krieger est un adepte (de haut niveau) de la plongée sous-marine. Mais le meilleur du travail de composition d'Ulrich Krieger est encore à venir, puisque bientôt il va sortir un double CD sur XI, le label de Phill Niblock, disque dont il m'a été donné d'entendre un mixage (peut-être pas la version définitive) et dans lequel Krieger revient là où il est le plus convaincant, c'est-à-dire à prendre son sax pour servir ses compositions: dans ce disque à venir (on en reparlera à sa sortie), sa double (ou triple) appartenance à la musique contemporaine, au noise et au metal (et au rock et au classique et au minimalisme) est clairement présente, non dans une musique de « fusion » de ces différents éléments, mais dans une forme de schizophrénie découlant de ce mélange. Si on en parle déjà, c'est parce que vient de sortir *Cycles*, une cassette (et sans notes de pochette) contenant du matériel ayant servi au travail du double CD à venir mais n'ayant pas été retenu. Et là, on est loin des préoccupations de forme: on est au cœur de la matière. Sur la première face, *Raw*, Ulrich Krieger joue (du saxophone, du feed-back et des pédales de guitare) comme le fils caché de Pharoah Sanders, celui des derniers live de John Coltrane, un jeu qui n'est qu'éruptions et coulées de lave, tandis que la seconde face est une superposition de deux pièces indépendantes, avec ce que cela provoque de tensions, de tiraillements – Ulrich raconte comment, lorsqu'il travaillait sur ce matériel, il se demandait lui-même ce qu'il était en train de faire, comment il

était dans le doute constant: qu'il doute, mais qu'il continue dans cette voie!

L'autre façon pour le compositeur de garder le contrôle le plus complet sur le devenir sonore de son œuvre est bien entendu d'en réaliser la version sonore lui-même, en studio, d'utiliser l'outil électronique: on n'ose parler de « mise en sons », mais on part quand même du principe que la musique existe, dans les cas que l'on veut évoquer, avant le son, peut-être pas de façon aussi précise et détaillée que sur la partition donnée à l'orchestre (et peut-être que si, d'ailleurs), mais du moins que son point de départ n'est pas le sonore lui-même. Il ne s'agit pas de la mise en forme d'un field-recording ni d'un mix, re-mix, assemblage d'éléments sonores provenant d'une banque d'échantillons ou de matières, fussent-elles du commerce ou personnelles: on veut parler de la construction du matériau sonore en vue d'une idée déjà précise, d'une composition musicale. Il est évident que la frontière entre les deux est mince, et probablement invérifiable a posteriori; difficile, y compris pour le créateur lui-même, de déterminer ce qui vient de l'idée seule et ce qui vient d'un éclat du sonore qui aurait aiguillé cette idée, et on est obligé de croire le compositeur lorsqu'il prétend que tout était déjà en place dans son cerveau. S'agissant de Jean-Claude Eloy, connaissant son riche parcours musical, nul doute que le choix de l'électronique n'est pas dû à une incapacité à manier la partition ou l'orchestre (il a quand même composé, entre autres, *Kamakalā*, pour trois orchestres et cinq groupes de chœurs!), et si on ne peut jurer que sa nouvelle œuvre, *Le minute de la foi*, a été entièrement construite dans la tête du compositeur avant qu'il ne se mette au travail, dans son studio, on lui fait confiance quant à sa capacité à imaginer la musique, tout autant qu'à la formaliser. Et ces deux heures, présentées sur double CD, sont une merveille de construction – et non pas d'ailleurs construction au sens de forme alambiquée: ici, l'impression globale est celle d'un écoulement perpétuel, tellement lent ou long, tellement régulier en apparence (apparence qui après écoutes s'avère fausse), que le temps en paraît arrêté: seules quelques interventions d'une voix féminine, bribes de textes d'Edith Stein, viennent rompre cette avancée immobile, ou plutôt se superposent à celle-ci. Non, là où la construction étonne le plus, c'est dans le détail, détail des sons, leur capacité vibratoire: une sorte de luminescence perpétuelle comme si tout découlait en ligne droite de la première attaque métallique, celle qui ouvre la composition, comme si l'ensemble n'était qu'une seule résonance, un seul jeu d'harmoniques de ce



métal, ou une plongée en son centre. On l'aura compris, une belle œuvre, d'un calme soutenu – calme agité, certes, mais contrairement à ce que supposent les notes de pochette (encore elles), on n'y sent pas réellement de violence, d'agression : de la vie sans aucun doute, des turbulences peut-être. Mais l'essentiel de ce *Minuit de la foi* n'est possiblement pas même dans la musique : il est dans le positionnement, hors normes, de son auteur, dont c'est d'une part la deuxième composition après un silence de création de plus de dix années, ou peut-être le double, ou plus : ce qui confirme qu'il y est bien revenu, à la création, pour de vrai, et espérons-le de façon durable, mais ce qui dit également beaucoup sur l'évolution du monde musical. Jean-Claude Eloy raconte volontiers comment aujourd'hui il produit et présente sa musique à un tout autre public, plus jeune, mais surtout plus curieux et ouvert, et comment son ancien public, celui du temps où il était un « vrai compositeur » (comme le nomma un « jeune compositeur », au moment où Eloy se tournait vers la musique électronique, délaissant les orchestres et leur codes surannés, il y a longtemps déjà), comment donc son ancien public est aujourd'hui soit sénile soit mort, et dans tous les cas incapable d'écouter : et c'est la rencontre avec cet autre auditoire qui lui donne aujourd'hui l'envie de créer. L'autre point remarquable de ce travail, ce sont les outils dont Jean-Claude Eloy se sert aujourd'hui, qui sont également d'une génération toute autre de la sienne : un logiciel, ProTools et quelques plug-ins, Eloy est catégorique à affirmer qu'il ne va plus retourner à la composition pour orchestre, et certainement ce choix n'est pas celui d'une facilité ou le résultat de quelques contraintes extérieures : non, ce qui se joue là est essentiellement un choix esthétique, une façon de considérer le mystérieux « objet musique »

autrement, autrement que par le prisme de la « grande » musique, la musique « classique ». Et, de tous les musiciens dont on parle ici, c'est chez Jean-Claude Eloy qu'une telle position aurait pu être la plus compréhensible, étant le seul parmi tous ceux-là à avoir côtoyé et Pierre Boulez et Karlheinz Stockhausen, le seul à avoir été invité à dîner chez Edgard Varèse : il est beau que ce soit justement ce compositeur-là qui se remette le plus en cause et qui interroge vraiment la musique dans l'aujourd'hui.

Le travail de Marsen Jules pourrait, au premier abord, sembler proche de celui d'Eloy : longues plages électroniques, musique plutôt horizontale que verticale, et écriture en studio : dans le cas de Marsen Jules, dans les studios du GRM (Groupe de Recherches Musicales), ce qui donne d'ailleurs le titre au CD, At GRM. Mais il y manque la composition, et sans même parler de celle, profonde, d'un Jean-Claude Eloy, une simple idée ou direction compositionnelle : à la place, de longues plages de fade in et de fade out : le seul crescendo/decrescendo ne peut définir un mouvement musical, une intention, reste juste un habillage, une alternance que rien, sinon l'ennui du moment précédent, ne justifie. Ici, la musique ne tient pas, n'existe quasiment pas, sinon par vagues s'effaçant les unes les autres, mouvance perpétuelle pauvre et preuve en creux que l'outil (électronique ici) ne définit absolument pas une musique, pas plus qu'il ne la fonde. Il semble que cette résidence au GRM ait fait partie d'un prix décerné au monsieur par les Quartz Music Awards. Eh ben... Avec un matériau similaire, puisque fait de plages électroniques, de tenues de matières sonores, Helge Sten, musicien norvégien, produit lui, dans le disque *Monochromes*, un travail superbe, une musique profonde, un calme animé. Son matériau de base étant constitué de

samples d'autres musiciens, les compositeurs polonais Bobdan Mazurek (un des deux techniciens ou opérateurs historiques du studio expérimental de Varsovie, PRES, mais à la vérité âme dudit studio¹) et Tomasz Sikorski (1939-1988), c'est une longue composition de Sikorski, *Solitude of Sounds*, qui clôt le CD en quasiment une seule tenue d'un objet électronique admirable, bien loin de la pauvreté sonore d'un Marsen Jules : cette composition de 1975 est une étrange beauté, toute en évanescence, comme une présence incertaine, à l'image peut-être de son auteur, homme torturé qui, ayant vécu apparemment dans une solitude extrême, inventait une musique étrange, très calme, presque minimaliste ou réductionniste, bien que n'ayant rien à voir avec le minimalisme et encore moins avec les courants réductionnistes tels qu'on les connaît aujourd'hui : une musique de peu, bien que ce qui la définit n'est pas le silence (il y a des envolées, des attaques, dans la musique de Tomasz Sikorski), pas plus que la répétitivité, même si ça tourne tout le temps autour des mêmes choses – en fait, c'est une musique de tourbillons d'évanescence. Ça pourrait être très proche, tout en étant très différent, de la musique de Morton Feldman, une fièvre exténuante, une musique de dissolution, du temps chez les deux compositeurs, mais chez Sikorski également de la matière. Keith Rowe d'ailleurs me disait comment, sans les avoir jamais rencontrés en personne, il en sentait la présence, et comme c'était étrange de penser une quelconque similitude entre ces deux hommes si différents dans leur être, l'Américain bouillonnant de vie, d'une présence affirmée et comme centrale, et le Polonais qui devenait au fur et à mesure de sa (courte) vie de plus en plus diaphane, presque invisible, comme s'effaçant... On raconte en outre que *Solitude of Sounds*, œuvre qui à elle seule justifie largement l'acquisition du CD *Monochromes*

alors que le nom de son auteur n'est même pas mentionné sur la pochette (si, au début, en petits caractères), fut au moment de sa création, lors d'un séjour de Sikorski aux États-Unis (ce qui explique qu'elle ait été composée dans le studio du Columbia Princeton Electronic Music Center et non pas au studio polonais de PRES, dont il était pourtant proche), non pas tant appréciée que plus simplement comprise, pas remarquée, tout comme la personne de son auteur : être là tout en n'étant pas là, disparaître sans que personne ne s'en aperçoive, jusqu'à sa disparition finale, son corps ayant été découvert dans son appartement plusieurs jours après sa mort. Si Keith Rowe connaissait l'existence de Tomasz Sikorski, c'est parce que son ami John Tilbury avait étudié le piano durant quelques années en Pologne dans la même classe que Sikorski et qu'ils étaient devenus amis, avant de se perdre de vue lorsqu'il était revenu en Angleterre : n'est-ce pas des années et années plus tard qu'il enregistra le CD *For Tomasz Sikorski*, un disque de piano solo composé de quelques œuvres de son ami décédé et d'une improvisation à sa mémoire – et là encore, dans ce monde de la disparition plus que de la présence, même monde de la disparition plus que de la présence, même monde de la disparition plus que de la présence, même monde de la disparition plus que de la présence : ça a plus à voir avec le mouvement de la mer, des vagues qui s'effacent les unes les autres qu'avec une affirmation du recommencement ou de la force de la vie même. C'est d'ailleurs le même sentiment de flou et d'absence, superbement exprimé en accord avec son sujet, qui est le point de départ du film sur Tomasz Sikorski *Loneliness of Sound*, de Jacek Blawut : bien qu'on ne parle que de Sikorski, via des interviews de différents musiciens (dont Tilbury), on a l'impression que celui dont on parle n'est pas même absent, mais qu'il n'a jamais été là – une absence, ou alors une vision d'une rue pluvieuse à travers des vitres embuées. C'est encore Sikorski qui est joué sur le CD *Unchained* du duo de pianistes Emil Sitarz et Bartek Wasik – oui, bien qu'il