

Ring-modulation ³

LA SOMME & LA DIFFÉRENCE

PAR **KASPER T TOEPLITZ**

La pensée électronique

C'est Olivier Messiaen qui a dit que la musique électronique était la musique la plus importante du ^{xx}e siècle. Mais ça c'est rien, ce qui assoit son intelligence — et la mettre en doute est hors de propos, même pour qui son attachement au Bon Dieu et aux petits oiseaux serait hautement questionnable -, ce qui rend cette affirmation lumineuse, est d'avoir aussitôt ajouté que ceci est valable même pour les compositeurs ne la pratiquant pas. Et effectivement, il déplaçait aussitôt son sujet de la question de la technique ou plutôt de la technologie mise en œuvre, à celle de la pensée, de l'outil de pensée ; c'est-à-dire là où est la plus grande avancée musicale du ^{xx}e siècle, de sa seconde moitié, mais aussi sans doute une des grandes avancées de l'histoire de la pensée musicale, dans toute son histoire. Parce que la question n'est pas tant de substituer (ou ajouter) la bande magnétique au violon, de concevoir le micro ou le studio comme un instrument à part entière, ni même d'observer comment les technologies de reproduction du sonore changent notre rapport à la musique — il est à parier qu'on n'a jamais autant accompagné notre vie quotidienne de musique, entre les lecteurs MP3, l'écoute des web-radio ou plus simplement le flux continu, tellement qu'il peut en sembler ininterrompu, des musiques de fond, muzak qui se répand du supermarché au café ou au restaurant, alors que la pratique, disons amateur, de la musique est largement en baisse, en chute libre. Même s'il y a des gens qui continuent de jouer d'un instrument dans leur temps libre, on n'entend plus franchement parler de réunions, juste pour le plaisir, pour déchiffrer une pièce, juste comme ça (il ne doit plus y avoir que les anciens rockers quinquas, qui reprennent les musiques des 70's) — et demander au petit neveu, à la fin du repas familial, de se mettre au piano ou à la guitare est une pratique franchement perdue. Oui, heureusement, pour ce dernier; on est bien d'accord.

Par contre, la révolution de pensée qui a été posée par la musique électronique a déplacé les notions de beau et de laid, a clos par un non-lieu l'opposition entre le bruit et le son, de même - et ça, on le doit à Stockhausen (en qui Messiaen, qui a été son professeur, reconnaissait "*un génie*"), et à son texte de 1956, *Wie die Zeit vergeht* (ou "*Comment passe le temps*") — qu'elle est parvenue à assimiler rythme et hauteur, qui jusque-là étaient deux données distinctes, en un seul objet, en deux états d'un même continuum (et l'idée vient d'une pensée induite par le magnéto et la bande magnétique). Pas besoin donc de pratiquer la musique électronique pour que son empreinte se fasse sentir, et bouleverse l'idée

de là musique : Messiaen a lui-même écrit peu de musique électronique, et celle qu'il a composée vaut plus pour la signature de son auteur, et un effet de curiosité, que pour ses qualités intrinsèques. D'ailleurs, pour une grande part des compositeurs des années 60, c'est plus la pensée électronique qui est à l'œuvre / que véritablement l'emploi de ses outils : les pièces orchestrales d'un György Ligeti de cette époque (*Apparitions* de 1958-59, *Atmosphères* de 1961), d'un Friedrich Ccrha (*Spiegel* dont la composition s'échelonne entre 1963 et 1971), ou d'un Krzvsztof Penderecki (*Thrènes à la mémoire des victimes d'Hiroshima*, 1963), toutes pièces écrites pour orchestres acoustiques sans aucun ajout électronique, sans sonorisation, sonnent non seulement "électriques" mais purement électroniques - et *Thrènes*, pour 52 instruments à cordes frottées, est exemplaire en ce que la texture est purement "électronique", à l'exclusion de l'accord final, un puissant DO Majeur qui n'en devient que plus terrifiant : d'ailleurs le compositeur raconte comment il a composé cette œuvre en partant de la fin ; et difficile de ne pas aussitôt y voir le geste d'une bande jouée à l'envers. D'ailleurs, lorsque le même Krzysztof Penderecki écrivait, à l'époque (sa production actuelle, depuis au moins le *Requiem polonais* de 1980-84, est vraiment autrement moins passionnante...), une musique électronique, celle du film *Le manuscrit trouvé à Saragosse* de Jerzy Has, musique éditée en CD que très récemment alors qu'elle date de 1963-64, le résultat est plutôt anecdotique : vagues bruits "électroniques" - *Forbidden Planet* ou *Star Trek* ne semblent jamais loin - entrecoupés d'espagnolades à la guitare classique, traités avec force montages à la façon d'objets trouvés, travail acousmatique ou de musique concrète primitif, et guère convaincant. La raison en est probablement technique, d'ailleurs, ou économique : à cette époque-là, ces technologies, qui nous semblent primaires aujourd'hui (on a cent fois plus de possibles dans le moindre ordinateur ! — mais bien sûr le possible n'est pas garant de veine créatrice), étaient réservées aux grands studios de recherche, attachés le plus souvent aux radios, et donc, à moins d'avoir ses entrées dans un tel studio, la pratique du médium "électronique" était rare, sinon impossible. Travail de spécialistes, d'hommes de radio — comme l'était un Pierre Schaeffer à Paris. Et d'ailleurs la réalisation, au sens quasi cinématographique, du *Manuscrit trouvé à Saragosse*, a été réalisée au PRES (Polish Radio Experimental Studio) par Bohdan Mazurek, qui y travaillait en tant qu'assistant avant de se muer progressivement en compositeur - spécialisé dans la musique acousmatique. Et *Sentinel Hypothesis* est une compilation de ses œuvres écrites entre 1967 et 1989, mais qui s'écoute comme une continuité. Autrement plus abouties que la réalisation de Penderecki, ses œuvres sont également intéressantes en ce qu'elles montrent une voie médiane entre l'antagonisme de l'école de Cologne - Stockhausen et la synthèse pure - et celle de Paris — Pierre Schaeffer et la musique concrète, les objets musicaux. Là, c'est en toute liberté que l'on se balade entre les deux, preuve, s'il en fallait, que la querelle était vainc.

Être pénalisé par sa non appartenance à une institution et pourtant avoir profondément intégré le changement de vision, de pensée, amené par la musique électronique, a été — ou est encore — le lot de Jean-Claude Eloy. Compositeur passionnant, bâtissant d'immenses constructions électroniques dans lesquelles se croisent, se superposent, cohabitent autant les sons de synthèse que les enregistrements "naturels" — chez lui, la question de synthèse "pure" ou d'objet acousmatique ne se pose plus, tant l'une et l'autre sont fondus en une seule entité protéiforme, un seul objet sonore complexe; tout comme Orient et Occident s'y croisent, mais sans exotisme de pacotille, en une vraie musicalité - il vient de sortir, peu de temps après la parution de son *Gaku-no-Michi*, chef-d'œuvre en quatre CDs, et *Shânti* (seulement deux CDs !), deux nouvelles cathédrales sonores, le phénoménal *Yo-In*, de 208 minutes et demi, et *Anâhata*, en trois CDs.

Yo-In est vraiment monumental, un long développement — non pas un développement : une suspension temporelle bâtie autant par la matière électronique que par les percussions "du monde" jouées par Michael Ranta — quelques 200 instruments, qui ne se posent pas par-dessus la matière électronique, mais se fondent en elle. Il faut avoir vu l'entrepôt de Ranta — basée à Cologne, son entreprise *Asian Sound* importe des instruments à percussion du monde entier — pour comprendre l'origine de cette idée et les étendues des possibles. Et pourtant, aucun systématisme ni effet de "Show-off" : on n'a pas un catalogue d'effets, de sons ou de textures, mais bien une œuvre qui n'obéit qu'à sa logique propre. Le CD est vendu avec un petit livre (d'ailleurs, techniquement il est vendu comme un livre accompagné d'un quadruple CD !), dans lequel Eloy explique sa façon de travailler, que ce soit dans le factuel — et on a la liste de tous les magnétos, filtres etc, ainsi que les schémas de câblage — ou, encore plus intéressant, dans son élaboration intellectuelle. Et la réussite de cette œuvre tient peut-être au fait qu'il n'a pas composé une pièce pour percussions avec accompagnement électronique, mais bien une pièce électronique dans laquelle il a intégré des sons acoustiques.

Anâhata est moins électronique dans sa facture - l'électronique n'intervient réellement que dans la troisième et dernière partie, bien qu'elle ait été présente tout au long de l'œuvre — mais sa pensée, elle, est également véritablement électronique. Pourtant, cette "électronicité" n'est pas obtenue ici par de nouveaux modes de jeu utilisés sur des instruments traditionnels, comme ça a pu être le cas chez Cerha ou Penderecki : au contraire, Eloy emploie des voix de moines bouddhistes, quelques instruments japonais comme le shô (orgue à bouche), et des percussions, en une épure de silence rare. On pourrait songer, dans un rendu différent, mais avec une même attention pour le détail des micro-éléments, aux dernières pièces de Luigi Nono. composées elles aussi dans les années 1980 :

mixture de timbres instrumentaux et électroniques, enrobés de silences. Le rapprochement Eloy-Nono est curieux, mais il s'impose de lui-même dans ce cas : cette dernière période du compositeur italien est étonnante dans ses suspensions, autant temporelles que de matières ; quelques instruments, parfois des voix, et l'électronique "live", non pas comme un "fond sonore", mais présence, indiscernable du jeu instrumental, a moins que soit ce dernier qui se soit fondu dans l'électronique.

Parce que même si la pensée électronique est sans doute ce qui est le plus important sur le long terme, l'endroit de la véritable révolution musicale, il est indéniable que celle-ci s'est aussi (mais pas uniquement) manifestée par le changement des outils de production sonore, les instruments. Là aussi, ces changements se sont faits à plusieurs niveaux — soit par la création d'instruments nouveaux, soit par un changement apporté aux instruments existants : changement possible tant dans leur utilisation que dans leur organologie même (un monde entre l'amplification d'une guitare, et la mutation de celle-ci en instrument électrique solid-body!), mais également par le changement de statut de certains outils qui sont devenus instruments — l'exemple le plus connu étant la platine tourne-disque ou le magnéto à bande.

Stevie Wishart, musicienne aussi à l'aise dans la musique du Moyen-âge qu'avec les technologies numériques, a questionné cette mutation du geste instrumental, en équipant son violon, mais également ses mains, de capteurs, et elle propose les résultats de cette recherche sur le bien nommé *The sound of gesture* - violon hybride, violon enrichi de déclinaisons de lui-même, déplacées dans le temps, au son comme dynamité de l'intérieur. Bien évidemment, plein de technologies, de manipulations ou traitements sonores ici, mais une des questions les plus pertinentes posées par ce travail est celle de savoir si jouer avec des multiples de soi-même, ombres ou avatars rendus possibles par l'utilisation de delays, buffers et autre techniques de live-samplig, est une sorte de contrepoint ou agrandissement de la polyphonie, ou bien une tout autre chose, une autre façon de penser la musique, encore innommée.

Cette question du geste instrumental était au cœur du mini festival organisé en novembre par le GRM, "*Machines anciennes, musiques d'aujourd'hui*", mais pourtant le fil conducteur proposé était la question du son, de la recherche de sonorités nouvelles. La préoccupation du son étant centrale pour le GRM, on ne s'étonnera pas de ce choix, mais pourtant, ce n'est pas là que se situe l'intérêt premier des nouvelles lutheries. D'abord parce que ces instruments nouveaux mais déjà anciens (il y a eu et Ondes Martenot, et Theremin et gramophones durant les concerts), le son n'est pas ce qui est le plus étonnant. Le son propre du Theremin est même d'une pauvreté affligeante, et les Ondes Martenot (instrument sur lequel s'est principalement concentrée la création électronique de

Messiaen) est certes un instrument révolutionnaire — clavier flottant (on peut donc réellement jouer un vibrato), muni d'une "baguc" (qui permet de faire abstraction des "paliers", conséquences de la division de l'espace sonore par les demi-tons des touches) — mais quand même, elles reflètent encore une vision héritée de la conception classique de la musique : un nouvel instrument, mais pas un passage vers autre part, et certainement pas une révolution sonore. Ensuite parce que la notion d'ancienneté de ces instruments sur une échelle de temps aussi courte est sujette à caution — le Theremin, sans doute le plus ancien instrument électronique, date d'un peu moins d'un siècle, tout comme les ondes Manenot, et on peut dater (avec inexactitude, certes, il y aura toujours un antécédent) la naissance de la musique électronique aux années 50, ou au sortir de la Seconde Guerre Mondiale. Mais surtout parce que l'instrument, a fortiori lorsqu'il s'agit de musiciens-compositeurs, de "performers" (au contraire d'interprètes attachés à rendre l'œuvre d'un autre), n'est qu'outil et que le choix de l'instrument est souvent dicté par d'autres critères que la recherche d'une musique — on voit bien plus souvent le musicien "pervertir" son instruments pour jouer une autre musique, que suivre ce que celui-ci lui suggère ; ainsi le Revox n'est devenu instrument que par la recherche d'une musique, de même que Srevie Wishart n'a sans doute pas choisi de jouer de la vielle à roue dans le but de produire une autre musique - la rencontre avec un instrument et le choix d'une voie musicale à suivre sont souvent des processus séparés.

Un qui était invité à cette soirée GRM, mais qui n'a pas d'attaches à l'instrument trop marquées — il se dit poly-instrumentiste, bien que pratiquant avec virtuosité la guitare comme les synthés analogiques - c'est Franck Vigroux, qui jouant des "platines et machines" (et comment cette notion de "machines" est belle, ici, hors de la vénération de l'instrument : simples outils permettant de faire) avec Jean-François Oliver au laptop, sort un vinyle. Deux faces, trois morceaux. Les deux premiers. *Friction* et *Union*, développent de belles profondeurs, des timbres riches — là où *Pulsion* part dans l'anecdotique. L'anecdote sonore est souvent un danger — oh, juste un risque - de la musique électronique : à avoir placé tous les sons hors des divisions musical/pas musical, beau/laid, ou simplement harmonique/bruiteux, à les placer à égalité on peut facilement verser de côté — et le travail de Dafna Naphtali (qui est une personnalité incontournable de la musique électronique "pure" à New York) avec Chuck Bettis est souvent sur la frontière, avec abondance de réverbérations sur la voix. Leur proposition pourtant s'en sort bien - une sorte de concept-album de science fiction, avec la *Planet_64*, et discussions avec le *Suprême device* : une sorte de conte pour enfants du XXIe siècle?

Mais la pensée électronique - ou la musique — aujourd'hui, c'est souvent l'ordinateur mis au rang d'instrument et les sons de synthèse pure, ou si ce n'est pas le cas, des sons rendus méconnaissables à un tel point de non-retour que la question de leur origine ne se pose plus, qu'ils en ont perdu tout signifiant, tout

rattachement à une réalité concrète. *The decline effect* de Jim Haynes est cela — un état. Etat de perte, et l'artiste, qui est aussi artiste visuel, dit travailler sur la perte, la dégradation, la rouille. Une sorte de noise-drone, qui prend racine dans l'écoulement du temps, un écoulement où rien ne vient réellement troubler une magnifique mélancolie; et c'est un climat similaire que développe Hive Mind, dont le titre annonce déjà l'état d'apathie : *Elemental disgrace*. Ça fait penser à un sommeil lourd, amorphe ; comment mesurer l'écoulement du temps ? Et c'est le même désintérêt pour le monde environnant que l'on peut lire sur le split 7inches de Harsh Noise Wall — une face Vomir, une Werewolf Jerusalem, deux murs de textures, pas d'avancement, pas de début ni fin. Le format vinyle va bien à cette musique, avec le sillon unique qui fait une belle image du chemin à suivre — ça et tourner en rond. Mais de plus, ça permet des pochettes un peu plus grandes et belles, et celle-ci, mélange de noir profond et de carton beige brut. est magnifique. Ces trois-là, c'est des musiques dont il est difficile de parler, tant elles ne donnent pas prise — c'est comme une discussion avec un autiste, et sans doute également une sorte d'après-musique : pas sûr qu'ici l'idée de faire de la musique soit réellement revendiquée.

L'implication physique ou du moins la présence humaine est autrement plus perceptible sur *R/S USA*, le duo de Peter Rehberg et Markus Schmickler : normal, ce sont des enregistrements de leurs concerts lors d'une tournée. Musique purement électronique, ordinateurs portables et énergie - alors oui, c'est improvisé et sans doute pas retravaillé au montage, parfois on tourne en rond, cherche l'idée, puis ça repart — la musique en train de se faire, de s'inventer. Plus étonnant est le *Live double Seance* du même Schmickler avec Thomas Lehn — la aussi un concert, et également improvisé, mais une cohésion de bout en bout plus grande. Et surtout, chose étonnante, comment Thomas Lehn, qui joue du Synthi A EMS (encore une machine ancienne pour une musique d'aujourd'hui?) arrive à faire sonner ce synthétiseur de façon totalement personnelle — à l'écoute on le voit presque faire, on perçoit le geste.

Dans *Anasiseipsychois* de Marinos Koutsomichalis, ce n'est pas le geste que l'on entend — c'est un travail de studio — mais la pure physicalité de la matière sonore. Elle est pourtant limitée : ce ne sont que des ondes sinusoïdales - ondes "pures", sans aucune harmonique, son premier d'une certaine façon, mais qui n'existe pas sous cette forme dans la nature, dans le monde dans lequel nous vivons : pure création réalisée grâce à la machine. Comme une perfection monstrueuse. Et ces amas de fréquences sculptent non pas tant le son que l'air autour de nous : on est plus dans une expérience perceptive que dans une écoute de musique - une étude de phénomènes. Et Benjamin Thigpen pousse cette monstruosité encore plus loin : *Divide by zero*, opération mathématique impossible, est exactement ce qu'il a fait pour certains des sons de ce disque -

création des sons dans la machine, par les seuls calculs, jouant sur ce qui est invalide, illégal, sur les accidents ou dysfonctionnements de la machine.

Une position pas très loin du nihilisme du Harsh Noise Wall ou du travail de Haynes ou Hive Mind, mais pour un résultat bien plus décapant, une virulence extrême. Plus étonnant encore est le fait que sa musique soit écrite - il suit ses partitions lorsqu'il joue sur scène - et qu'il évolue dans des milieux plutôt académiques (il a longtemps travaillé à l'IRCAM comme assistant - un parallèle, des années plus tard avec Mazurek ?). Un sentiment d'ouverture sur d'autres possibles de musique, sur une autre pensée de ce qu'elle est, ou devient. Comme de réécrire une définition, forcément provisoire, de ce que la musique est.

-
- **Kariheinz Srockhausen.** *Wie die Zeit vergeht*, Die Reihe, n°3, 1957, traduit en français par Christian Meyer ; "*Comment passe le temps*", Contrechamps, n°9, Paris, Editions L'Age d'Homme, 1988
 - **Gyorgy Ligeti**, *The Ligeti Project II*, CD, Teldec Classic
 - **Friedrich Cerha**, *Spiegel-Momentum-Momente*, 2xCD, Kairos
 - **Krzysztof Penderecki**, *St Lukc's passion, Threnodi etc*, 2xCD, Polskie Nagrania PNCD017A
 - **Krzysztof Penderecki**, *Rekopis Znaleziony w Saragossie*, CD, OBUH D24
 - **Bohdan Mazurek**, *Sentinel Hypothesis*, 2xCD, Boit DUX 0814/15
 - **Jean-Claude Eloy**, *Yo-In*, 4xCD, Hors Territoires HT 7-8-9-10
 - **Jean-Claude Eloy**, *Anâhata*, 3xCD, Hors Territoires HT 11-12-13
 - **Luigi Nono**, *Diario Polacco n. 2 etc.*, 2xCD, NEOS 10801/02
 - **Stevie Wishart**, *The sound of gesture*. CD-DVD, SW001
 - **Franck Vigroux/Jean-François Oliver**, LP45 tours, trig 02
 - **Dafna Naphtali/Chuck Bettis**, *Chatter Blip*, CD, acheulian handaxe aha 0805
 - **Jim Haynes**. *The decline effect*, 2xLP, HMS021
 - **Hive Mind**. *Element disgrace*, LP, Spectrum Spools
 - **Vomir/Werewolf Jerusalem**, split vinyle 7', anarchofreaksproduction APP 020
 - **Rehberg/Schmickler**, *R/S USA*, LP, PAN 18
 - **Thomas Lehn/Marcus Schmickler**, *Live double Séance [Antaa Kalojen Uida]*, LP+DVD, eMEGO 121
 - **Marinos Koutsomichalis**, *Anasiseipsychos*, CD. Entre'acte E69
 - **Benjamin Thigpen**, *Divide by zero*, CD, Sub Rosa SR317