

Ring-modulation ¹⁴

LA SOMME & LA DIFFÉRENCE PAR KASPER T TOEPLITZ

Le classicisme, les limites des formes et les formats.

Lorsque, dans un des derniers emails que je recevais de Zbigniew Karkowski, très peu de temps avant sa mort, il me disait comment le fait de mourir était probablement *the best move* de sa carrière, sans doute ne s'attendait-il pas lui-même à ce que ce "bon mot" soit aussi vrai, ou du moins à ce que sa disparition, en décembre 2013, non seulement frappe autant un si grand nombre de musiciens, mais encore et surtout marque à ce point un moment de l'Histoire musicale, ou du moins celle d'une certaine musique (on dira noise, pour faire vite). Alors oui, puisqu'il collaborait avec un grand nombre d'autres artistes, il y a eu, depuis, beaucoup de disques de collaborations qui sont sortis, il y en a encore d'autres en attente, mais plus étonnants sont ces musiciens qui, aujourd'hui, lui dédient des pièces. La dédicace m'a toujours paru être une pratique douteuse, et l'exposer en toutes lettres peut faire penser à une pratique de marketing: que l'on veuille dédier son travail à quelqu'un que l'on respecte, soit (encore que), mais de là à rendre cette adresse publique, il y a le risque de se réclamer du dédicataire, se cacher derrière son dos, prétendre à une filiation dont, existerait-elle, l'auditeur n'a que faire. Aussi, lorsque Thomas Tilly dédicace sur son dernier disque une composition (et une face, puisqu'il s'agit d'un vinyle) à Zbigniew Karkowski, on se demande ce que ça vient faire, on cherche la liaison – une collaboration? des sons de l'un transformés par l'autre? Et on s'interroge d'autant plus que le travail de Tilly est très bon, et n'a pas besoin de telle béquille pour s'affirmer: les deux faces proposent une musique acousmatique – à base d'éclats de glace ou de ruches – belle et riche, qu'on a plaisir à écouter (surtout la face dédiée à Karkowski: ça aurait donc marché?). À moins qu'à travers la dédicace, il ne s'agisse de la volonté d'allégeance à une école, un mouvement musical, comme le quelque

peu différent *No Bullshit* pourrait le suggérer: une énorme compilation, dans les cinq heures de musique (le tout présenté sur un DVD-data), dédié au souvenir du musicien disparu et compilé, porté, coordonné par son ami Francisco Lopez; et là, la demande était claire: produire, chacun, un morceau dédié à Zbigniew Karkowski, en prenant comme base de départ des sons du disparu. Le résultat est un flot sonore et un déluge de participants: à cinq minutes maximum la contribution demandée, on l'imagine aisément, c'est un peu comme, dans le film de Lautner *Les Tontons flingueurs*, la scène de la cuisine où les truands goûtent une vieille gnôle en se demandant de quoi elle est faite: "oui, ça, il y en a aussi". Là, c'est pareil: à se demander si tel ou tel musicien a participé à cette compilation, on pourrait répondre, presque à coup sûr, qu'"il y est aussi". En même temps, cette compilation d'une forme musicale – parce que c'en est une, même si orientée, filtrée par l'hommage rendu – a le gros avantage d'être presque "exhaustive", mais, plus étrange peut-être, elle semble marquer la fin d'une époque, et la fin d'une certaine musique, qu'on aura bien du mal à nommer – disons le "noise classique", à défaut d'une autre définition; ou plutôt que sa fin, elle en dit la pérennisation, le classicisme, justement. Une musique qui s'était totalement émancipée du rock, ou autres musiques électriques bâties sur la prédominance rythmique, pour proposer de longues structures sursaturées s'intéressant principalement au sonore à travers des développements lents, des structures qui parfois n'avaient rien à envier à celles de la musique contemporaine, mais le plaisir du son pur, et de sa virulence, en plus, et surtout, certainement, le manque de modèles historiques, et d'historicité en général, en plus – le manque des racines étant un espace de liberté énorme. Et si, sur ce *No Bullshit*, une grande partie

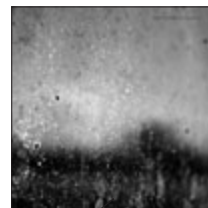
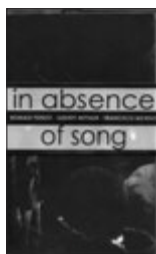
des musiciens ayant fait partie de cette "famille" informelle est présente (en vrac, des noms comme Duncan, Meirino, Merzbow, von Hausswolf, Rehberg, Romero, Lisek et tant d'autres), il est clair qu'ils ont tous suivi des chemins personnels, depuis (depuis quand? peut-être depuis justement l'âge d'or de ce "noise classique", le début du XXI^e siècle). Et c'est heureux, bien évidemment, plutôt que de stagner dans une forme, une façon de faire, si riche soit-elle: les routes prises par les uns et les autres sont souvent excitantes, et autant de promesses d'autres formes à venir.

– Pour ce qui est de la question de la forme musicale, *Strom Varx* (oui, il y est aussi!) est une énigme. À vrai dire, le gars lui-même est une énigme, et il serait intéressant, un de ces jours, de pouvoir avoir une plus longue discussion avec lui: il est depuis quelques années une présence dans ces nouvelles musiques émanant plus ou moins du noise, soit en organisant, à Paris, des événements (dont le festival "Electronique", fait avec trois bouts de ficelle mais toujours intéressant), soit en travaillant à l'habillage graphique se rapportant à ces musiques (sous le nom d'"imagenumerique"¹⁵), il a également collaboré à *Revue & Corrigée*, soit en faisant de la musique. Musique électronique, et toujours des constructions longues, toujours des textures riches; production inégale, un concert fabuleux peut être suivi par un autre désastreux et inintéressant, aucune constance, mais également aucun systématisme, et jamais de propositions moyennes, jamais d'entre-deux. Et quand c'est très bon, c'est comme ce CD, a cogent heavy high-technology works, où la musique, le sonore, est magnifique, mais où c'est la forme qui intrigue le plus, puisque après une vingtaine de minutes, le volume s'écroule soudain: on est dans le quasi imperceptible, quelques murmures,

quelques résonances ou du silence, à tel point qu'on se demande plus d'une fois si la pièce n'est pas déjà, depuis longtemps, finie, et puis non, un souffle – on est dans le presque rien, mais à une intensité bien différente des (et supérieure aux) productions habituelles des musiques dites silencieuses. Plus qu'intrigant, et certainement une réussite.

– Plus inégal est le récent *Notebook* de Francisco Meirino. Non pas que la musique soit inintéressante, c'est plus la forme globale du CD qui marche mal: disque compilation de plusieurs pièces, c'est la juxtaposition de ces propositions qui les affaiblit les unes les autres. Il faut une écoute séparée des différentes pièces pour les apprécier, et notamment la superbe composition *Techniques Of Self-Destruction*, que Francisco Meirino avait proposée en réponse à la commande qui lui était passée par L'Audible Festival de 2012: en fin de CD, elle était comme perdue, alors qu'à l'écouter seule, elle confirme – malgré le passage de huit points de diffusion en stéréo – tout le bien qu'on a pu en penser lors de sa création. Ça ne fait que confirmer, une fois de plus, la qualité du travail de Francisco Meirino, et comment, pièce après pièce (et sa production est énorme) sa musicalité croît – on ne dira pas qu'elle s'affirme: elle est affirmée depuis longtemps; on dira qu'elle creuse de plus en plus une voie personnelle et lumineuse dans son obscurité affirmée, à travailler sur l'erreur, le mauvais fonctionnement, l'accident. Ou carrément le paranormal, comme sur ce flexi-disc (et ça faisait un bout de temps que je n'en avais plus vu, de ces disques mous!) *The pressure of knowledge*, qu'il sort en collaboration avec Michael Esposito, et qui est un travail sur les EVP (pour Electronic Voice Phenomena, essais pour entendre des voix de l'au-delà à travers des enregistrements audio, ou plutôt à travers l'application





de l'électricité à la captation du sonore). À vrai dire, le procédé est aujourd'hui presque un genre musical à part entière, à côté du field-recording ou du circuit-bending, et souvent plus intéressant à en parler qu'à écouter, et là, c'est le format, le flexi-disc, qui attire le plus l'attention. Un peu la même réaction face à la cassette de Romain Perrot, Gerrit Wittmer et Francisco Meirino, *In absence of song*, qui, sous une jolie pochette, est plutôt un souvenir de ces trois-là au festival "End of Tymes" à Brooklyn en 2013 qu'une œuvre musicale – bien que la face B, avec la version "reverse-engineered" de la musique, soit intéressante, mais terriblement courte. Et toujours dans les choses peut-être pas essentielles, mais sur des supports anciens ou peu courants (aujourd'hui), supports en retour de mode, un 45 tours de Roro Perrot, qui tient ses promesses (un fier sticker annonçant "musique mauvaise") et comprend également, en pochette intérieure, une belle image de Perrot en Father Yod, entourée d'une nuée de jeunes femmes (avec erreur) – mais à la différence de Father Yod, il n'a pas de Rolls Royce blanche, juste un vieux tabouret : patience, ça viendra... En revanche, je ne sais pas la voiture qu'avait Fred Bigot lors de son périple à travers les USA – une vieille américaine, Cadillac ou assimilée? – mais son projet La voix de la route est une sorte de rêve américain : se balader à travers le continent durant deux mois, enregistrer des choses, et coller par-dessus des guitares "twangy" comme il le fait si bien, des boîtes à rythmes et des voix vocodées, véritables hymnes à l'Amérique comme il n'y a que les Européens à en faire. Et il le sort, encore un autre format, sur un vinyle à triple sillon parallèle : on ne sait jamais, à chaque fois que l'on pose l'aiguille, quel sera le sillon joué – un peu comme prendre des routes en se basant sur le pur hasard. Pour revenir à cette question de classicisme – et pas seulement dans la musique

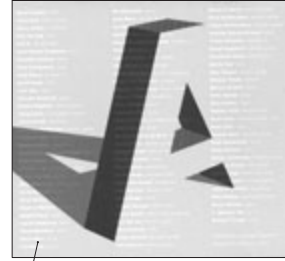
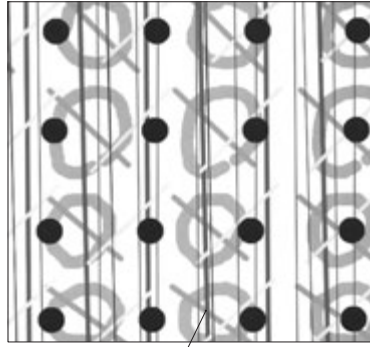
noise – il est curieux de voir comment le seul fait d'adhérer à ce qu'on est bien obligé de voir comme une norme (même si celle-ci ne concerne qu'un groupe restreint) contraint la création et l'inventivité. Bien évidemment, les contraintes ce n'est pas toujours négatif, et ça peut même être un tremplin à la créativité, mais parfois l'envie ou le besoin d'adhérer à une façon de penser ou de faire peut être dommageable. Ainsi, lorsque Robert Hampson, musicien intrigant au parcours passionnant, se tourne vers une musique purement électronique, son inventivité s'en trouve plus restreinte. Musique électronique? Non, c'est bien dans la tradition de la musique acoustique – une vision bien plus circonscrite historiquement, mais qui également est bien plus entourée de définitions, qu'elles soient du type de matériaux utilisés que des outils employés – que se place son disque *Signaux*. Étonnant parcours du bonhomme, qui parti du groupe rock "Loop", psychédéisme jouissif de guitares saturées et pédales wha-wha, est allé vers "Main", des choses plus "ambient", textures déjà, au début faites de guitares et samplers, pour ensuite être faites d'on ne sait quoi... Puis il devient, comme ici, pur "acousmaticien". Ce disque-là, de ce que j'ai pu entendre de sa production récente, est sans doute ce qu'il a fait de plus convaincant : que les matières qu'il emploie aient toujours été belles n'est pas à mettre en doute, mais ce qui me semblait toujours manquer à ses compositions récentes, c'est une structure – et là, on en a une (ou deux, puisqu'il s'agit de deux compositions, une par face du vinyle) ; sans doute pas encore une architecture comme chez Xenakis, Eloy, ou quelques autres, mais on n'est plus dans le simple et lisse passage du temps : il laisse des traces, il est plus âpre. Il y a plus d'humain derrière, peut-être... Juste au moment où il a reformé "Loop", alors qu'il avait juré que

c'était bien fini. Pour aussitôt annoncer la deuxième (et définitive?) dissolution du groupe.

Un qui a su se réinventer complètement, et se débarrasser de son héritage, héritage constitué de nombreux prix et distinctions mais surtout du fait d'avoir été un des acteurs clé de ce qu'on appelle la "musique contemporaine", c'est Jean-Claude Eloy, justement, qui sort un disque, quatre-vingt minutes de musique électronique qui sont certainement un tournant dans sa carrière, voire un nouveau départ : il y a quelques années, il a fondé son propre label et réédité un nombre respectable de ses œuvres anciennes, mais avec ces États-Limites, il s'agit, semble-t-il, de sa première composition depuis longtemps, la première du XXI^e siècle ! On parle plus longuement du contenu musical de ce disque ailleurs, dans ce numéro de *Revue & Corrigée*, mais soulignons ici comment il s'agit là de la remise à plat et du monde (musical) dont il fait ou ne fait plus partie (la musique contemporaine), et de la façon de travailler (chez lui face à l'écran de l'ordinateur, alors qu'Eloy avait été, au siècle passé, l'hôte de nombreux studios prestigieux) : comment le fait de se débarrasser de son cadre habituel de travail a permis à celui-ci de ré-exister. Il y a du phénix là-dedans – et ces *Chants pour l'autre moitié du ciel* sont une écoute essentielle, un grand morceau de musique, hors toute étiquette.

Et c'est une révolution, une table rase que l'on aimerait entendre, dans cette "famille" de compositeurs (au sens le plus noble du terme, même si, malheureusement, suranné) qui dit travailler sur la saturation et dont Raphaël Cendo est un des principaux représentants : car aussi intéressant que cela puisse paraître sur papier, l'écoute de ses œuvres me laisse toujours comme sur ma faim. Bien évidemment que le

compositeur et ses interprètes (Rokh a été écrit pour l'ensemble Alternance, soit pour un petit effectif de flûte, violon, violoncelle et piano) sont virtuoses, chacun dans son domaine, et que cette virtuosité, on l'entend de bout en bout. Mais il est possible que, justement, cette virtuosité (de jeu comme d'écriture) cache en quelque sorte l'essence de la musique : on a du mal à percevoir une direction neuve, tout cela sonne terriblement "musique contemporaine" dans son sens le plus académique (comment aux phases agitées, nombreuses, succèdent des moments de repos, et comment un éclat de flûte est ponctué d'un accord grave de piano). C'est fait avec brio, mais ancré dans une musique qui sans doute, et ce malgré son nom, n'est pas, n'est plus, si contemporaine que cela. On a envie d'aimer la démarche – école de la saturation, pensez donc! – alors que c'est sa légèreté que l'on entend, son manque d'enracinement : dans cette saturation-là, ce qui est mis en avant, c'est la multitude d'informations, de gestes, d'événements, alors qu'on aimerait aussi ressentir la lourdeur, autrement plus saturante, d'un état fixe, un peu comme le fabuleux *Earth 2 (spécial low frequency version)* de Earth, et son quasi imperceptible miroitement du même, état statique et lourd, comme l'incapacité du sucre à se dissoudre dans une eau saturée, justement ; ressentir le trop-plein, et pas seulement l'agitation, comme dans l'œuvre lourde entre les lourdes qu'est le double album des Swans, *Public Castration is a good idea*. Lawrence English, dans son disque *Wilderness Of Mirrors*, arrive bien à rendre cette lourdeur saturée, ce poids – et il raconte que durant la période de travail sur cette composition, il a eu l'occasion de voir et les Swans, et Earth, et My Bloody Valentine : il y a beaucoup de l'impression de fermeture, de saturation, que la musique de ces groupes parvient à communiquer, mais dans un langage autre, très loin du rock,



très loin des guitares et batteries, œuvre purement électronique, qui n'est peut-être pas dénuée d'un certain pompérisme mais sans excès, sans que cela nuise à son écoute répétée.

En fait, la question qui se pose ici pourrait tout simplement être celle de l'instrument (au sens classique du terme) et comment par le savoir-faire qu'il impose, par sa pré-existence à l'idée musicale de tel ou tel compositeur, il cadre cette dernière, et ce d'autant plus que souvent (pas toujours), qui dit instrument dit également instrumentiste capable non seulement de jouer de l'instrument choisi (c'est la moindre des choses), mais également de faire sien la pensée du compositeur, de se plier à elle comme si soi-même, on n'avait que le savoir-faire. Et ce sont un peu les questions qui viennent à l'écoute des *Augmented Studies* de Peter Ablinger, dont une rigueur de ton, une froideur et peut-être également une volonté d'exhaustivité confirment cette dénomination d'études. Un disque bizarre, ou au contraire assez quelconque : des superpositions de flûtes, des textures obtenues à partir de principes compositionnels assez stricts – que ce soient canons microtonaux, ou imitation à l'identique du bruit d'un aspirateur dans une église – qui donnent une musique assez stricte elle aussi. Parfois, elle devient ennuyeuse, mais d'un ennui qui fait qu'on continue d'écouter, avec des retours d'attention : oui, on sent le caractère d'études là-dedans, et finalement, ce qu'on en retient le plus, c'est le travail du flûtiste, Erik Drescher (qui y joue de "1, 3, 6 et 22 flûtes", magie du re-recording), et notamment son utilisation de la flûte à glissando, instrument qu'il prône depuis quelques années dans son travail (le dispositif du glissando sur la flûte s'apparente un peu à celui du vibrato sur une guitare électrique : un espace de liberté supplémentaire, une possibilité d'aller au-delà

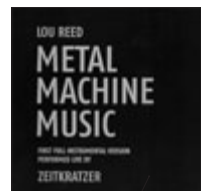
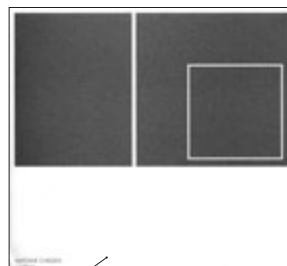
de ce que l'instrument permet, un hors-normes); et c'est dans la composition qui est dédiée à cet instrument, multiplié 22 fois, la dernière du disque, que la musique arrive enfin, une énorme respiration semblable à un orgue, une courbe infinie qui efface le côté scolaire des pièces précédentes. Un écueil que Bryan Eubanks, dans son *Anamorphosis*, évite, peut-être parce qu'il est un des instrumentistes, ou alors par l'ajout de la matière électronique. Toujours est-il qu'il s'agit d'un travail très étrange, presque psychotique : dans les trois pièces du CD, Eubanks adopte à chaque fois une méthodologie primaire, l'applique, n'en démord pas, et produit des musiques hallucinées ou hallucinantes. Un systématisme de répétition qui n'est pas de la musique répétitive : ce qui revient, ce ne sont pas tant des notes (même si ce sont les mêmes accords, ou des diffractions minimales) que la structure ; un enregistrement de clocher au lointain et un appel musical, un clocher au lointain (le même, bien évidemment) et un appel musical, en boucle, mais joué en direct, joué par dessus des enregistrements, et les boucles sont légèrement bancales – une impression de langueur, une beauté. Quand il y a des instruments, on peine à les reconnaître : on entend juste que c'est joué en "vrai", que c'est pas des samples, et il faut lire les notes de pochette pour voir que c'est du sax soprano ou des violons altos ; et l'électronique aussi est jouée live, oscillateurs, bruit blanc – ça aurait tout pour n'être qu'un exercice, pour tomber dans un dogmatisme minimaliste, et pourtant c'est empli de magie, c'est vivant et magnifique, et ça prouve comment une méthodologie stricte peut également par son pouvoir de contrainte être un merveilleux tremplin à la beauté.

Quitte à définir sa composition par une méthodologie très précise – jusqu'à en faire une pièce conceptuelle – le *Stay tuned* de

Rutger Zuydervelt a fière allure. Il est vrai qu'avant d'être un disque, la pièce a été une installation muséale, durant laquelle le spectateur, par ses déplacements, allant d'un haut-parleur à l'autre, tous jouant une boucle d'un instrument s'accordant sur le LA du diapason en un immense orchestre d'avant concert, au moment de l'accordage, variait le mixage et l'écoute qui lui était donnée de cet orchestre imaginaire. Pour sa mise en disque, donc en stéréo, c'est le compositeur qui définit le chemin parcouru, mixant les divers groupes instrumentaux, l'un après l'autre, sur les 50 minutes de la pièce. Et c'est véritablement d'un grand orchestre qu'il s'agit : plus de 50 personnes, et là encore, "il y a tout le monde", du moins si "le monde", c'est la communauté des musiciens expérimentaux. Tous jouent ce LA, il n'y a que la texture qui change, et, oui, on n'est pas loin d'une Eliane Radigue, ou encore d'un Phill Niblock – pour ce dernier, la rugosité en moins, peut-être. Avec ces moyens minimaux, ça fait quand même de la musique, une belle texture à laquelle on pourra peut-être reprocher d'être trop musicale, paradoxalement : car ce qui fait la beauté d'un orchestre en train de s'accorder, et ce qui est le point de départ de la réflexion de Rutger Zuydervelt, c'est justement la fausseté (si on s'accorde, c'est justement parce que l'accordage est faux), les petits mouvements musicaux esquissés par les uns et les autres. Et il est rare que l'orchestre fasse sonner cette note de référence, ce LA : on vérifie l'accord de tout l'instrument, donc les autres cordes, la tenue de l'accord en forçant une note ; là, dans ce *Stay Tuned*, on est déjà dans le musical, et non plus dans le moment magique où la musique n'est que promesse.

Se demander de qui on écoute la pensée musicale lorsqu'on écoute de la musique composée par l'un (une ici, puisqu'il s'agit

en l'occurrence de trois compositrices) et jouée par un(e) autre, est la question que pose *Virgin Violin*. À priori, ça pourrait être vu comme le récit d'une violoniste, Silvia Tarozzi, qui joue des compositions écrites pour son instrument, dont deux écrites spécialement pour elle (par Pascale Criton et Eliane Radigue). Seulement il n'en est rien, ou du moins ce n'est pas que ça, ce n'est pas aussi simple : ce qui semble être à l'œuvre ici, c'est la transmission orale de la musique, ou comment faire jouer à l'autre, à l'interprète, sa propre vision de la musique lorsque celle-ci ne peut s'appuyer sur le modèle habituel de transmission, sur des notes, sur le solfège. Et ce que l'on voit ici, c'est la prise soit d'importance soit de pouvoir de l'instrumentiste : la composition de Pauline Oliveros, pour laquelle il existe un score, bien que son but soit de produire une interprétation improvisée, se trouve changée par cette nouvelle version qui ajoute au violon des transformations électroniques, mais aussi du field-recording, de la voix (y compris un enregistrement de la voix de la compositrice), des jouets... pour un résultat finalement très classique de la production d'Oliveros – une musique qui m'a toujours semblée plus intéressante à expliquer, à discuter qu'à entendre. Le cas de la composition de Pascale Criton est plus intéressant, puisque cette pièce est cosignée par Criton et par la violoniste, Tarozzi, suggérant un travail commun, plus proche du son lui-même, peut-être, ou de la gestuelle du jeu, de l'interaction avec l'instrument. Mais au finale, une pièce très décousue, avec des beaux moments d'envolées, de fourmillements d'actions, mais également des passages de vacuité instrumentale, typiquement le laisser-aller qu'on s'autorise lorsqu'on se prend à chercher des sons "inouïs" sur son instrument : une composition bancale avec éclats, comme si, justement, elle était le résultat d'un collage, d'une mise



en commun de deux esthétiques ou deux façons de procéder. Reste la composition d'Eliane Radigue, et déjà, puisqu'elle cohabite avec la pièce signée Criton/Tarozzi, la question de savoir pourquoi celle-ci est signée de la seule compositrice : est-ce que cela implique que le travail de composition de Radigue est comme indépendant de l'interprète à laquelle il est destiné, qu'il se veut imperméable à sa présence ? Pourtant, on sait que les compositions instrumentales d'Eliane Radigue sont basées principalement, uniquement, sur la discussion avec le musicien (et que celui-ci devient partition vivante de l'œuvre, la seule à laquelle se référer, à tel point que la compositrice précise que si on veut reprendre une de ses pièces, c'est vers l'interprète original qu'il faut se tourner et l'apprendre avec lui). Donc quoi ? Est-ce simplement une façon de rétablir une certaine hiérarchie classique (le compositeur puis l'interprète), ou bien une façon de suggérer que la musique, que l'essence de cette musique (qui n'est pas basée sur des notes ni sur des durées mais sur le miritement et les entrelacs des phénomènes sonores, les harmoniques des sons joués et leur chatoiements) est préexistante, déjà, à sa mise en sons ? Pourtant, cette composition, *OCCAM II* (et c'est, je crois, le premier enregistrement d'une des pièces du cycle *OCCAM* sur lequel la compositrice travaille depuis quelques années, et qu'elle promet être un cycle infini, puisque impossible à clore), n'a pas cette luxuriance sonore ou timbrale qui est la signature d'Eliane Radigue : on est très loin de la beauté acoustique, du mystère sonore des œuvres telles *La Trilogie de la Mort* ou *Biogenesis* (toutes deux, certes, compositions électroniques) – on reste dans une simple musique de drone.

— Cette difficile équation entre l'invention de la musique (sa composition) et son interprétation (le jeu), c'est aussi l'histoire

récente d'Antoine Chessex, le musicien passant depuis quelques années des "performances" de saxophone solo, branché sur ampli de guitare, pédales d'effet, énergie débordante et fracas "noise" – une sorte de Borbetomagus à lui seul – à des choses composées, et souvent des compositions pour d'autres musiciens, d'autres instruments, parfois des choses un peu trop précieuses. Et c'est peut-être le fait que ce multiple ait été composé pour lui-même et pour son instrument, le saxophone (ou plutôt accumulations de son saxophone), qui en fait une réussite, parce qu'on sent un investissement dans le jeu, dans le son, supérieur à celui qu'un interprète aurait pu apporter. Là, c'est un musicien, en monde connu, le monde de son instrument, c'est-à-dire ce qui lui sert de façon intime à dire la musique depuis des années (et ce qui l'accompagne également depuis des années de concert en tournée), musicien qui se pose la question de la forme de façon un peu plus approfondie que lors d'une improvisation ; et le fait de recourir à un enregistrement multipiste, de superposer des nuées de saxophones (oui, il y a de l'oiseau dans cette musique) n'est que le résultat de cette réflexion sur la forme. Une voie qui n'a rien de nouveau, bien évidemment – des musiciens jouant leur propres compositions sur leur instrument (que celui-ci soit saxophone, piano ou électronique "pure" n'y change rien : c'est la familiarité avec l'instrument qui est en question), de tels musiciens il y en a plein aujourd'hui. Mais ça n'en reste pas moins une attitude éloignée de la pensée académique, classique de la musique – et possiblement c'est un point de rupture, permettant de débarrasser nombre de musiques de leur raideur, un point bien plus important qu'il n'y paraît, essentiel.

— C'est également l'endroit où se situe, depuis des années, Reinhold Friedl dans son rapport à son instrument, le piano.

Le magnifique coffret, tout rouge, de 3 cd, de Reinhold Friedl et Dirk Dresselhaus, *Real Time*, pourrait être vu comme une exploration de l'étrange couple que font un piano acoustique (souvent joué à l'intérieur, "Inside piano", avec des accessoires qui vont du fil de pêche au crin de cheval en passant par des tôles métalliques) et l'électronique, jouée live (on la devine plutôt analogique : oscillateurs, filtres, pédales, table de mixage, reverb à ressorts...). Pourtant, ce n'est pas un antagonisme qui est à l'œuvre ici : pas de discours sur un possible clash des techniques ou des générations d'instruments – au contraire, c'est la perméabilité mutuelle des deux techniques, des deux instruments (des deux musiciens ?) qui apparaît en premier, et se confirme tout au long des trois disques. On peut pratiquement penser à cet autre coffret célèbre, le *Well tuned Piano* de LaMonte Young (cinq CDs quand même, bien qu'à l'époque également vendu en coffret de vinyles mais aussi de cassettes ! probablement introuvable aujourd'hui...) : là aussi, il y a un détournement complet de ce que l'on sait sur le piano, une renaissance de l'instrument. Les moyens sont certes différents : là où LaMonte travaillait sur l'accordage (un accordage "juste", donc non tempéré) pour redécouvrir son instrument, Reinhold Friedl va au contact des cordes, et les laisse dialoguer à part égales avec l'électronique de Dresselhaus. Il ne s'agit d'ailleurs pas de dialogue : il est difficile de reconnaître qui joue quoi, quelles sont les origines des sons (tout comme je ne sais pas si les sons du piano sont retraités, en temps réel, par l'électronique, même si je ne le pense pas, mais l'erreur est possible) – tout comme il ne s'agit pas d'un détournement de l'instrument : au contraire, c'est un regard neuf posé dessus, un regard sans passé, et c'est probablement la seule façon d'en tirer quelque chose d'autre. Pas fatalement neuf : autre.

Et ce qui en sort, de cet alliage entre cordes sur cadre et électronique, le tout joué à quatre mains, c'est une sorte de monstre, ronflant, suant, grognant, une musique sans âge ou alors celui des peurs enfantines, des contes, des folklores imaginaires, du feu et du danger (et de là vient peut-être le rouge uniforme du coffret). Cette réflexion sur l'instrument et la pensée de la musique est poussée plus loin par Reinhold Friedl quand, à la tête de l'ensemble Zeitkratzer, il réinterprète le *Metal Machine Music* de Lou Reed, en version entièrement instrumentale en lieu et place des feed-backs de guitare du double-LP original. Alors, oui, c'est une pièce qui est au répertoire de l'ensemble depuis des nombreuses années déjà, et il y a plus de dix ans, Zeitkratzer en avait déjà fait un premier enregistrement ; mais c'est aussi ce qui permet de suivre, d'entendre la pièce changer, mûrir peut-être. Cette version-ci paraît bien plus instrumentale, plus loin de la matrice qu'est le disque de 1975, ça sonne comme une excellente composition de musique contemporaine, une musique d'aujourd'hui, sans nostalgie. Et cet éloignement de la "partition" originale (même si, ici, il n'y a pas eu de partition au départ) est possiblement la voie à suivre pour les ensembles de musique contemporaine : s'éloigner de ce que le compositeur a écrit, pour faire la musique sienne, véritablement – subtiliser un peu de fidélité à un texte pour une vitalité accrue, l'échange paraît avantageux. Et à vrai dire, ici, on entend bien plus instrumentale, plus loin de la matrice, c'est-à-dire d'excellents musiciens et un beau projet, que la pièce de Lou Reed, dont il ne reste que l'idée première et les quatre sections (les quatre faces des vinyles originaux) de 16 minutes et 01 secondes chacune (c'est la première fois que Zeitkratzer enregistre les quatre sections) : ne manque que le "locked groove" qui termine (ou plutôt ne termine jamais) la face 4 du double-LP. Comme l'explique



Écoutes

- Thomas Tilly *Le Cébron/Statics and sowers*, LP, aussen raum
- No Bullshit *A sonic tribute to Zbigniew Karkowski (1958-2013)*, DVD Data, SONM
- Strom Varx *A cogent heavy high-technology works*, CD, agxivatein
- Francisco Meirino *Notebook (techniques of self-destruction)*, CD, Misanthropic Agenda
- Francisco Meirino / Michael Esposito *The pressure of knowledge*, flexi-disc, Geräuschmanufaktur
- Perrot / Wittmer / Meirino *In absence of song*, cassette, Geräuschmanufaktur
- Romain Perrot *Koro-mantique*, 45T, Décimation Sociale
- Fred Bigot *La voix de la route*, 10", Les disques on Rotin Réunion/no School Today
- Robert Hampson *Signaux*, LP eMEGO
- Jean-Claude Eloy *Chants pour l'autre moitié du ciel, n°VII: États-Limites ou les cris de Petra*, CD, Hors Territoire
- Raphaël Cendo (Ensemble Alternance) *Robb*, CD, Stradivarius
- Earth *Earth 2 (spécial low frequency version)*, 2xLP, SubPop
- Swans *Public Castration is a good idea*, 2xLP, Burn One
- Lawrence English *Wilderness Of Mirrors*, LP/CD, Room 40
- Peter Ablinger *Augmented Studies*, CD, World Edition
- Bryan Eubanks *Anamorphosis*, CD, Sacred Realism
- Rutger Zuydervelt *Stay Tuned*, CD, Baskaru
- Silvia Tarozzi (compositions de Pascale Criton, Pauline Oliveros et Eliane Radigue) *Virgin violin*, CD, i dischi di angelica
- Eliane Radigue *Trilogie de la mort*, 3xCD, XI
- Eliane Radigue *Biogenesis*, mini-CD, Metamkine
- Antoine Chessex *Multiple*, CD, Musica Moderna
- Reinhold Friedl / Dirk Dresselhaus *Real Time*, 3xCD, Blume
- La Monte Young *The well-tuned piano*, 5xCD, Gramavision
- Lou Reed *Metal Machine Music*, 2xLP, RCA Victor CLP2-1101
- Lou Reed / Zeitkratzer *Metal Machine Music*, CD, Zeitkratzer
- Okkyung Lee *Ghil*, LP, Ideologic Organ/Éditions MEGO
- Arne Deforce / Mika Väinö *Hephaestus*, CD, Éditions MEGO
- Splice *Silent spoke*, 2xCD, loop records

El Mofo: "À l'époque, on pouvait empiler les LP sur le changeur, la face A est sur le premier disque, la B sur le second. Tu t'enquilles les deux, hop, tu retournes le tout, et vlan, la C et la D s'enchaînent. Et comme t'es dans le coma, la dernière face tourne à l'infini! Génial, non? Comme l'écrivait Lou, "my week beats your year"..."

Mais dans le domaine purement instrumental, le travail le plus excitant est ce disque de violoncelle solo de Okkyung Lee, *Ghil*. Certainement une ouverture (de pensée et de musique) bien plus importante qu'il n'y paraît: ce que Okkyung Lee fait là, ce qu'elle produit avec son violoncelle – purement acoustique: il n'y a ni effets ni overdubs, bien que le travail d'édition, le choix de ce qui est retenu ou rejeté, l'assemblage du disque comme un tout, soit une part importante du projet, et a été réalisé par Lasse Marhaug, qui s'est aussi chargé de l'enregistrement – cette proposition musicale pose dirait-on les bases de ce que la musique devrait être, ou montre la direction à suivre, ou encore abolit les rites classiques dans lesquels on est embourbés (et pas que dans la musique classique). Un peu exagéré? Sans doute, mais ce disque est important parce qu'il défriche une voie inédite entre virtuosité et viscéralité dans le faire de la musique. Qu'Okkyung Lee soit virtuose de son instrument est indiscutable: on sent à tout moment qu'elle domine parfaitement son instrument, que c'est elle qui dicte la direction de la musique, la texture du son, l'avancée de l'idée; cependant il n'y a là, à aucun moment, une quelconque technique, ou son, qui s'apparenterait de près ou de loin à ce qui est considéré comme virtuosité sur cet instrument. Et pourtant le violoncelle, voilà ce qui est le plus proche d'une idée consensuelle de la beauté: il suffit de se promener avec un étui (vide) de violoncelle pour que les passants vous fassent remarquer combien ils

aiment cet instrument, puis la musique en général. Ici, on en est loin, du consensuel: il n'y a peut-être dans ce *Ghil* aucun son que l'on dirait "beau" – mais ils le sont tous, et surtout la musicalité qu'ils charrient, elle, elle est belle. Quand on parle de nouvelle définition de la musique, ou de voie pour la nouvelle musique, c'est en ce sens-là qu'il faut le comprendre: une maîtrise complète de l'outil dont on se sert pour s'exprimer (l'instrument) – mais en dehors de (et même pas "débarrassé de", ce n'est pas une apologie de l'oubli, simplement un en-dehors) toute référence classique ou même "normale" à ce que cet instrument doit ou peut faire. Ne pas faire la liaison entre l'instrument et le monde (dont on est issu, ou dont l'instrument est issu), mais entre l'instrument et son propre système nerveux – que l'instrument soit l'interface entre l'idée de musique et la production sonore, c'est-à-dire ce qui n'est pas musique mais signifiant de musique pour l'auditeur: il paraît évident qu'à réfléchir de la sorte, on remet en cause l'image traditionnelle du compositeur, mais également celle de l'instrumentiste – et a fortiori celle du virtuose, celui qui est capable à la façon des singes savants de plaire, par son habileté, au plus grand nombre, mais également d'ériger parfois cette virtuosité, ce paraître, en un mur entre la musique et sa réception.

Arne Deforce, autre violoncelliste, est plutôt un habitué de la musique contemporaine dans son acception classique, puisque, même s'il travaille avec des gens comme Phill Niblock, c'est surtout par ses enregistrements de compositeurs aussi largement réputés que Jonathan Harvey ou Iannis Xenakis qu'il est reconnu. Alors le voir faire un projet aux côtés de Mika Väinö peut, à première vue, inquiéter un peu, soit que ça fasse un mélange sans goût, soit, pire encore, que ça devienne une de ces tentatives de musicien clas-

sique de (se) persuader combien il est à l'écoute des autres musiques, combien il est "ouvert", combien il peut "tout jouer". Et pourtant ça fonctionne, là, sur ce *Hephaestus*: l'électronique et le violoncelle s'accordent dans une même énergie, c'est rauque et puissant, et le seul défaut de cette musique (comme de beaucoup de musiques "musclées") est cette mise en avant d'un côté "macho", le fait d'utiliser le sale et le puissant non pas tant parce que ça sert la musique mais juste pour montrer qu'on en a. On n'échappe pas non plus, parfois, à quelques démonstrations de virtuosité de la part du violoncelle, alors qu'on ne lui en demandait pas tant: on lui fait confiance, à Arne Deforce, on sait qu'il sait jouer. Quelques réserves donc, mais un excellent disque quand même – et si d'autres musiciens venus du monde classique et de son enseignement musical se plongeaient avec autant de justesse dans des mondes musicaux qu'ils ne connaissent pas, qui sont nés d'autres raisons, ce serait une excellente chose: à travailler cette possibilité d'abandon, on en sort gagnant.

Si le pas de côté, vers l'abandon, de *Splice* est moins grand, il participe à la même ouverture. *Splice*, c'est un quartet de, disons, "jazz contemporain", ou dénomination approchante, et si tous ses membres ne sont pas anglais (Bonney, Fincker, Smith et Tremblay), il s'agit de musiciens actifs dans ce milieu du jazz anglais d'aujourd'hui. Quartet presque classique par sa formation (basse, batterie, clarinette/saxophone et trompette), à la différence qu'il y a également là-dedans du laptop (mais ce n'est plus une nouveauté, aujourd'hui), et que l'on sent chez ces musiciens-là une bonne dose de connaissance de ce qu'est la musique contemporaine, mais également le hip hop, la noise et d'autres formes dans leur développements les plus nouveaux. Donc, a priori, une garantie de sérieux, de choses bien jouées, d'une certaine vir-

tuosité tant instrumentale que de pensée, même si on pourrait craindre une certaine raideur, un manque de lâcher prise, une attitude un peu trop polie. Mais il n'en est rien: ça se balade avec joie dans les limites qu'ils se sont fixées, c'est-à-dire que oui, à tout moment c'est du "jazz contemporain", mais que c'est inventif et que lorsqu'il y a citation (voulue ou pas, la question n'est pas là) par un son, une couleur ou une façon de phraser, c'est toujours plaisant, c'est toujours juste. Et quand par moments on pense à Miles Davis, c'est dans son côté funk le plus sale, et plus loin c'est une vague reminiscence d'Albert Ayler, par des unissons foutraques, mais ça part aussi dans d'autres territoires, n'hésite pas à salir le propos ou au contraire à rendre le son lumineux. En fait, si c'est ça le jazz contemporain, j'aime bien. Avec une mention spéciale pour le son de basse de Pierre-Alexandre Tremblay: profond, juste et prenant, sachant aussi s'envelopper de distorsion; quoique pas encore dans la démesure instrumentale d'Okkyung Lee, pas dans cette "outré-musique" (comme Soulages parle d'outrénoir) que quelques musiciens préfigurent – visions terrifiantes et terriblement attirantes.