

REVUE&CORRIGÉE 119

SURFACE ÉCRITE DES PRATIQUES
SONORES EXPÉRIMENTALES

MARS 2019

6,50 EUROS



Ring-modulation ³⁰

LA SOMME & LA DIFFÉRENCE

PAR **KASPER T TOEPLITZ**

Le son de la musique

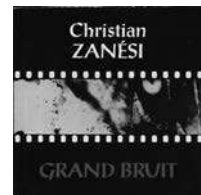


Il y a cette célèbre phrase de John Cage, « Je n'ai jamais écouté un son sans l'aimer, le problème avec les sons, c'est la musique », que l'on trouve dans son ouvrage *Silence*, et qui est l'une des citations ayant trait à la musique favorite des danseurs, qui d'ailleurs la tronquent souvent, ce qui lui donne un autre sens, dans lequel il n'est plus question ni de problème ni de musique – il ne s'agit donc pas d'une sorte de pique dans les rapports toujours présents mais rarement simples qu'entretiennent danse et musique, mais d'une sorte de cri d'amour envers le sonore, « les sons », une ode à la beauté qui nous entourerait et en même temps une équivalence posée *de facto* entre son et musique – l'une serait l'autre et inversement (ce qui par ailleurs ne défigure pas vraiment la pensée de Cage, parce qu'on sait bien que ce qu'il nommait la musique est une forme de la pensée musicale, celle qui est volontariste, au contraire d'une certaine liberté dont les sons « simples » seraient censés être porteurs). Et cette équivalence entre musique et son – et pas uniquement dans le monde de la danse, dans lequel, depuis au moins les années 1980, la « bande-son » a allègrement pris la place et la fonction de la musique dans de nombreux spectacles – cette équivalence donc pose question, et ce peut-être d'autant plus aujourd'hui que la définition de ce qu'est la musique s'est singulièrement étendue à des événements sonores qui, il y a peu, n'auraient eu droit au mieux qu'au qualificatif de « bruit », voire de bricolage, sans même donc pointer le caractère sonore de la démarche. Et encore une fois, pas uniquement dans le milieu de la danse, qui s'accommode parfaitement d'une danse sans danseurs mais interroge volontiers la réalité (ou légitimité) de la musique : ainsi Peter Rehberg (aka. Pita) me racontait comment lors des « rencontres avec

le public » à l'issue d'un spectacle de Gisèle Vienne auquel il avait collaboré, un spectateur lui faisait la remarque – « ce n'est pas de la musique » – et Peter de répondre qu'il n'avait jamais prétendu en faire ! Récemment, j'assistais à une « présentation de projet de recherche » d'une artiste dont j'aime bien le travail. Oui, les présentations c'est un peu comme les « sorties de résidence », des espèces de prétextes qui ne sont pas véritablement des concerts tout en l'étant un peu, mais la partie musique se mérite par des explications de ce que l'on veut « transmettre » – et c'est un peu les mêmes banalités que lors des « rencontres avec le public » : une explication des moyens que l'on met en branle (le plus souvent techniques, parfois esthétiques). Ce genre de « rencontres » est souvent une obligation des lieux pour répondre à des cahiers des charges (transmission de la culture, accès à tous) et continuer à recevoir des subventions. Mais enfin, peu importe, ces présentations, ça fait des mini-concerts ou des mini-spectacles, parfois ça peut même être intéressant, tout va bien, passons. Et donc là, on a eu droit aux explications (techniques, on était à l'IRCAM) du projet, avant de pouvoir passer enfin à la musique, à la mise en pratique, au but du projet de recherche en question, que l'artiste a annoncé en disant qu'on « allait faire un peu de son » – alors que je m'attendais à ce qu'on écoute un peu de musique... Alors, oui, peut-être que ce n'est qu'une question de vocabulaire, mais enfin cette équivalence des termes « son » et « musique », on l'entend de plus en plus, ou plutôt le terme de « faire du son » remplace de plus en plus l'idée de faire de la musique. Il me semble que cela vient des techniciens, qui lors des balances des concerts proposent depuis longtemps de « faire du son », de faire sonner la salle ou le système d'amplification –

et là je comprends, puisque ce qui leur importe n'est pas tant le contenu musical que, euh, le contenu spectral du signal envoyé : faut qu'il y ait du grave, des médiums, des attaques, mais aussi des sons longs, bref une sorte de catalogue de sonorités possibles ou risquant de se retrouver dans le concert (et durant des années, à chaque balance de concert, depuis l'orchestre de bal jusqu'aux performances des centres d'art en passant par le Zénith du concert rock, on était sûrs lors de la balance d'entendre l'horrible scie de Yes, « Owner of a lonely heart »)... Mais il serait tout de même intéressant de comprendre comment, chez ceux qui travaillent la musique, le passage linguistique s'est fait – et pourquoi. Parce que même si on est bien d'accord que bien souvent (pas toujours), le son est ce qui nous permet de partager la musique, voire même de la penser, tout son n'est pas musique, et la donnée essentielle de la musique, si l'on réduit celle-ci à la seule manipulation du sonore, est bien dans l'organisation de ces sons, organisation que l'expression « faire du son » visiblement oublie, alors que c'est bien elle, cette organisation, qui sublime les sons.

Ainsi le disque *Wire Drawing*, de l'artiste qui préfère signer, de façon anonyme, d_T, aurait pu n'être qu'un *field recording*, certes enregistré en usine (usine Michelin de tréfilage), et donc charriant une vision politique (et du coup, dans le texte de présentation, on a droit à l'évidente mention de Luigi Nono, mais aussi de Cioran) – mais c'est l'intelligence de l'organisation de ces sons des machines qui est à l'évidence musique, et fort belle. Ce qui n'est pas une surprise pour qui sait qui est ce d_T (un musicien « accompli »). La surprise vient plutôt du fait de ne pas le voir (entendre) sortir son violon, et faire musique du seul maniement



du bruit de cette usine, là où on l'aurait imaginé manier son archet. Là, oui, faire du son englobe l'idée de faire de la musique, parce que ce son, justement, est de prime abord très loin de l'idée de la musique en tant que création artistique (on parle là d'un travail d'usine en 3/8, et ce n'est pas un rythme de valse). Ce renversement accompli dans *Wire Drawing* est d'autant plus magnifique qu'inattendu, *a fortiori* pour mes oreilles généralement récalcitrantes à l'idée de *field recording*. Bien entendu, les sons trouvés (ou concrets) n'ont pas attendu la prolifération actuelle des *field recordings* pour se muer en musiques : c'est quand même la base de tout un courant de musiques (le pluriel paraît de rigueur, tant ces idées ont colonisé pratiquement toutes les autres musiques), sans doute le plus important au XX^e siècle, *dixit* Messiaen – mais là encore, par le biais de leur organisation. S'il en fallait une preuve, de cette organisation, il suffirait de regarder vers la jeune maison d'édition ONA (basée à Marseille), qui a entrepris un travail sur les documents (les partitions) de la musique « sur support », et dont les premières parutions sont *La Roue Ferris*, de Bernard Parmegiani (ONA disant vouloir sortir « tout Parmegiani »), ainsi que deux compositions de Luc Ferrari, *Presque Rien n°1*, et *Archives sauvées des eaux* (cette dernière s'adressant non pas à un « support audio » mais à « deux audio-performers »). Bernard Parmegiani, je n'avais jamais « vraiment » écouté... Je connaissais, bien sûr, je pensais que c'était du bon travail, mais ça ne m'avait jamais touché autant que disons, *Tremblement de terre très doux* de François Bayle, première pièce qui m'ait réellement fait entrer dans la musique électroacoustique, ou *Grand Bruit*, le chef-d'œuvre absolu de Christian Zanési. Mais là, grâce à cette édition de la partition, non seulement je réécoute *La Roue*

Ferris, et la réécoute autrement, tant il est vrai que l'œil permet d'écouter différemment, ou force d'autres directions d'écoute – mais sur la lancée, j'écoute la quasi-intégralité du coffret des 12 CD que le GRM avait consacré à Parmegiani il y a quelques années, pour découvrir la beauté et la justesse de cette musique. Les partitions de musique électroacoustique, quand elles existent, c'est toujours un peu prétentieux et misérabiliste si on les compare aux « vraies » partitions, celles d'orchestre, celles qui demandent des mois d'écriture : pour l'électronique, c'est quelques gribouillis, on sent bien que la gestion des cinq lignes n'est pas sa spécialité, à Parmegiani, ça ne lui vient pas « au fil de la plume », ça se sent, mais ça établit un écoulement, une division temporelle (encore que sans doute notée après coup, au contraire des partitions classiques qui sont justement l'endroit de la réflexion, bien plus que ne l'est le sonore), dont le principal mérite est précisément de rendre l'écoute plus aiguë. Et si le mérite de ces éditions de partitions de musique électronique n'était que là, ce serait déjà énorme, mettre en place une autre écoute – qui aujourd'hui me fait mesurer toute la distance en termes de qualité, de précision, entre le travail de Bernard Parmegiani et celui de la grande majorité des musiques électroacoustiques (ou électroniques) qui sortent aujourd'hui, et qui paraissent en comparaison tellement bâclées, comme insignifiantes, ne disant rien. Et déjà il me tarde de réécouter le *Presque Rien* de Ferrari avec à la main la partition, qui elle ne s'embarrasse pas du tout de notes, de solfège, d'écriture traditionnelle mais vise directement son médium particulier, les bobines de bande magnétique, leur ordre de passage et la description de ce que l'on y trouve, la mise en mots, parfois sur papier millimétré, des sons qui y sont imprimés...

Mais l'idée du « son » en musique ne recouvre pas uniquement l'idée concrète du sonore, comme dans la musique concrète ou pour les chasseurs des sons : ça peut aussi aller bien au-delà du quantifiable, dans ce que l'on peut nommer la couleur, ou l'identité propre à un musicien, cette part de mystère, la « patte » inimitable, l'ADN – ce que certains musiciens, en jazz particulièrement, en rock parfois également, mettent des vies à définir et à imposer. Ainsi il est indéniable que Coltrane avait un « son » bien à lui, mais c'est la même chose pour plein d'autres depuis Archie Shepp, en passant par Pharoah Sanders, Miles Davis, Peter Brötzmann ou Sonny Rollins, lui qui, musicien déjà respecté, en pleine ascension vers la reconnaissance et la gloire, cessa de jouer en public durant trois années pour aller quotidiennement travailler 15 ou 16 heures par jour son « son » sous le pont de Williamsburg, à New York – et qui à son retour enregistra l'album *The Bridge*. Dans le rock, de tels exemples sont également légion, ces musiciens que l'on reconnaît sans peine au premier son émis, avant même que la musique ne s'installe : Hendrix est un exemple évident – à tel point qu'avoir « le son de Hendrix » a été reproché à d'autres, Robin Trower en tête, qui bien qu'actif depuis les années 1960 et jusqu'à aujourd'hui, et musicien avec une forte personnalité artistique, se voit toujours défini dès les premiers mots comme celui qui a « le son de Jimi », comme s'il le lui avait dérobé. Mais des musiciens ayant leur son propre, cette empreinte sonore immédiatement reconnaissable, il y en a plein d'autres, que ce soit feu Paul Kossof (de Free), le guitariste *leader* de King Crimson, Robert Fripp, ou encore le virtuose punk (si si !) Robert Quine, tous ces musiciens qui ont réussi une sublimation de leur instrument qui semble alors disparaître, loin des données purement

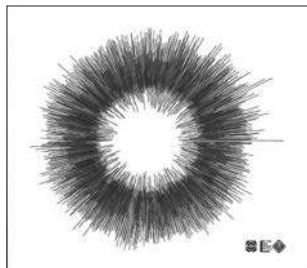


musicales comme les notes, la vélocité ou vitesse ou d'autres critères techniques, pour devenir empreinte (sonore) de leur musicalité. Ainsi, à une improbable intersection entre le saxophone, l'instrument dont il joue, et la guitare électrique, dont il ne joue pas mais dont il emprunte les accessoires que sont les amplis et les pédales d'effet, mais également le pur cri électrique, se situe le travail (ou du moins une partie du travail) d'Antoine Chessex, dont est sorti il y a peu l'excellent enregistrement (en vinyle) *Subjectivation*. Et qu'on n'attende pas une once d'objectivité de ma part en parlant de ce disque : Chessex a présenté fin 2018 (en décembre, au Centre culturel Suisse à Paris), le meilleur concert que j'ai pu entendre récemment : une masse sonore qui prend le temps de se construire puis celui de durer, comme indépendante de l'instrument qui la produit (un sax ténor, des pédales d'effet, dont le Pitch Fork d'EHX, et deux gros amplis Hiwatt) – une pure beauté sonore dont la musique est possiblement exclue, du moins dans ses constituants (notes et structure). Un concert qui a fait que le lendemain je n'ai pu écouter, comme en écho, que Pharoah Sanders et Alice Coltrane, non pas comme continuation d'une même esthétique (Chessex est autrement plus électrique, voire électronique dans le rendu musical), mais comme une semblable impression d'élévation. Et dans ce disque, *Subjectivation*, je retrouve les mêmes sensations (son contenu provient d'enregistrements de concerts, à San Francisco, Berlin et Zürich) et la même urgence. Et comme de plus Chessex fait paraître le numéro un (qui est le deuxième après le numéro zéro) de sa revue *Multiple* – lecture passionnante (trilingue français, allemand et anglais) tournant autour de la musique sans forcément ne parler que de musique, mais plutôt de pratiques artistiques, que ce soit

en interrogeant l'artiste Gilles Aubry, la chercheuse spécialisée dans les usages politiques du sonore Juliette Volcler, ou en donnant la parole au trop méconnu bassiste Louis Schild, par ailleurs membre fondateur de LEON, qui est autant un duo de basses qu'un trio qu'un groupe plus traditionnel dans son instrumentation mais jamais dans ses réalisations, et qui la parle d'actions sociales dans sa ville de Lausanne – alors il est presque inévitable que pour le moment Antoine devienne une sorte d'image d'Épinal de la grâce incarnée. Avec le temps, on retrouvera certainement une écoute plus critique du travail de Chessex, mais pour le moment c'est cette image de force impérieuse qui s'impose, une force (bien que la musique soit tout autre) qui n'est pas sans faire songer à celle qui se dégage des concerts de Merzbow, qui lui aussi fait paraître un enregistrement de concert – mais un seul titre, une seule coulée comme à son habitude, une extension énorme d'un seul moment de tension – *MONOakuma*, sur l'excellent label Room 40.

Dans le domaine de la composition, puisqu'il n'est absolument pas instrumentiste, il coule de source d'affirmer que Phill Niblock a un son bien à lui : un son qui préexiste à toutes ses nombreuses compositions, un son qui les résume à lui seul, puisqu'elles ne comportent ni mélodies ni structures différentes ni, encore moins, ruptures (comparables en cela aux performances de Merzbow, dont les ruptures sont avalées par la continuité du flot). En fait, toutes les compositions de Niblock sont bâties sur le même modèle, et même ce qui les différencie l'une de l'autre, à savoir l'instrument choisi, compte peu en définitive (Niblock construit souvent ses compositions pour un instrumentiste donné, et donc par extension pour son instrument, en enregistrant des couches suc-

cessives de celui-ci). Alors que sa composition pour orchestre *Disseminate*, commandée par et originellement écrite pour l'ensemble S.E.M., dirigé par Petr Kotik, ait été transcrite pour le quatuor à cordes Bozzini n'a rien d'un sacrilège – on est loin des compositeurs académiques chez lesquels l'écriture originelle prend valeur de parole d'évangile. D'ailleurs, Phill Niblock ne « connaît pas la musique » (comme on dit dans les milieux classiques en parlant du maniement du solfège), et lorsqu'il a besoin d'une partition, comme dans le cas d'un orchestre ou d'interprètes venus du classique, c'est généralement un copiste qui s'en charge – comme cela m'est arrivé de le faire sur une autre de ses partitions pour orchestre, *The Structure of a Work*, et comme Ulrich Krieger a écrit les notes de *Baobab*, une autre pièce pour orchestre qui est ici transcrite pour le même quatuor Bozzini. Et même le nombre, la masse instrumentale ne fait pas défaut, puisque Niblock use de la technique qui lui est habituelle, celle d'enregistrer des « multiples » des instruments : au total il y a là l'équivalent de cinq quatuors à cordes, chacun des instruments jouant des micro-tons autour de la note « pivot » qui ainsi semble miroiter, créant le son de Niblock. La méthode ne lui est pas nouvelle, puisqu'il l'avait déjà employée avec quatuor à cordes (cette fois c'était le Soldier Quartet) sur son disque *Music By Phill Niblock*, pour la composition nommée « Five more String Quartets », titre en forme d'explication du procédé. Une autre variante de l'utilisation d'un procédé qui reste irrémédiablement attaché à une figure de compositeur est à l'œuvre dans le disque d'Angelo Bello, *GENDYN Suite*, disque à propos duquel il est difficile de même se poser la question de la qualité de la composition, de son originalité, tant il est comme vampirisé par Iannis Xenakis, puisque GENDYN (pour GÉNÉration

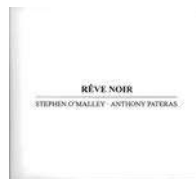


DYNamique stochastique) est le nom d'un programme informatique de synthèse sonore écrit dans les années 1990 sur une idée de Xenakis, et dont il s'est servi pour au moins deux de ses compositions, *Gendy 3* et *S.709*. Cette forme de synthèse, que Xenakis nommait DSS (pour Dynamic Stochastic Synthesis), fonctionne en une sorte de fractalité de la pensée, depuis la microstructure du son, à l'échelle de l'échantillon, du timbre, jusqu'à la forme musicale – et fonctionne si bien qu'on a en permanence l'impression d'entendre du Xenakis : une œuvre oubliée ou perdue ? Et du Xenakis de la bonne période si l'on peut dire, de celui, âpre, virulent, très bruyant, qui a influencé tant de musiciens de *noise*. Alors difficile de parler de la singularité d'Angelo Bello, tant le résultat nous parle d'autre chose – mais il ne se contente pas de pointer une musique ou une façon de faire, puisqu'il le fait de belle manière : possible qu'il s'agisse d'une forme d'hommage au compositeur grec... Le silence est certainement un outil compositionnel largement plus répandu qu'un programme informatique de synthèse stochastique, mais il y a pourtant une forme de silence musical qui a longtemps eu du mal de se détacher des œuvres de la dernière période de Luigi Nono, une approche du silence qui me semblait ensuite, durant des années, se retrouver dans des compositions de Sciarino, ou dans celles de Jakob Ullmann – dont pourtant la musique (et le silence) est de toute beauté, délicatesse, comme on l'entend dans son récent double CD *Müntzers stern, Solo II*, écrit pour le basson de Dafné Vicente-Sandoval. Mais, pour ce que je connais de l'esthétique d'Ullmann, il est probable que le fait de penser que son silence vient d'ailleurs ne le dérangerait pas : il n'est pas l'un de ces compositeurs préoccupés par la construction d'un monde, le leur, il est plutôt à l'écoute de celui

que la musique a patiemment mis en place depuis quelque mille années, quitte à ce que ce soit le silence d'autrui. Un silence autrement plus abrasif est celui présenté par Julien Bayle dans son *Violent Grains of Silence*, dont le matériau de base, au sens le plus acoustique du terme, le son qui est à l'origine de la démarche, celui dont la (re-)construction crée la musique du disque, est celui du silence tel qu'enregistré dans la chambre anéchoïque du CNRS à Marseille, puis amplifié et traité dans un synthétiseur Eurorack – et là, on s'aperçoit que le silence, ça fait un potin de tous les diables. Et là encore, on est du côté de Xenakis, on est dans le bruit pur, un bruit *harsh*, violent et magnifique. Mieux, on passe très vite sur le concept, amusant et intelligent, qui est à l'origine du projet pour se laisser emporter par la musique, sans plus se questionner sur comment c'est fait, pour juste apprécier ce que c'est. Un grand objet musical que ces grains de silence violents.

Un son, ça peut aussi être une définition *a minima* de tout un genre musical : le son du rock, les sons des années 60 ou 70, le son du classique ou le son IRCAM – ce qui rejoint un peu l'idée de Christian Zanési quand il dit que « *Chaque époque a un son qui lui est propre* », et qu'il ajoute en zoomant : « *On peut globaliser une œuvre, l'entendre comme un tout homogène, comme un bloc* ». Considérer le son de la musique sous cet angle, et ensuite aller fouiller à la recherche de connexions ou connivences entre les différents sons qui sont autant d'attitudes face à la vie (aux vies plutôt), autant de positions qui se traduisent par le sonore... Et écouter en écrivant cela le fabuleux *Never Get Out Of These Blues Alive* de John Lee Hooker n'arrange rien. *A priori* totalement hors de propos dans ce Ring-Modulation, mais quel déta-

chement, et quelle intériorisation dans la musique, perçue comme résultante de la vie qu'on mène et de la vision qu'on en a, comme l'ironie d'inclure son cousin Earl Hooker, sa guitare double manche et un fabuleux solo de pédale wha-wha sur le titre « T.B. Sheets » – T.B. pour tuberculose, maladie dont le cousin Earl allait mourir peu après. En fin de compte, ce *Never Get Out Of These Blues Alive*, enregistré en 1970 et 1971, réédité en 1987, donc loin d'une quelconque actualité, est en plein dans le sujet de ce Ring-Modulation : il pourrait même en être sa seule entrée... Fouiller en dehors de leur habituel terrain d'activités et chercher des connivences musicales (et de vie ?), c'est exactement ce que Diatribes (soit Cyril Bondi et d'incise) font avec leur *Echoes & Sirens*, où ils se préoccupent des possibles connexions entre le *dub* et la musique expérimentale, telle qu'on la leur connaît, comme celle qui se trouve sur le *Choices/Melodies* de l'Insub Meta Orchestra, orchestre (pour le dire vite) d'improvisateurs qu'ils dirigent depuis quelques années, et dont la bonne trentaine de musiciens présents explore le « jouer ensemble » avec quelques consignes et beaucoup de liberté – ce qui n'est pas la chose la plus simple à gérer en musique, mais ils y parviennent brillamment et produisent une très belle musique, calme dans ses enchevêtrements, une autre perception du statisme, flirtant parfois, par de tout autres moyens, avec le fabuleux *Let's Build a Pussy*, le magnifique chant du cygne de Harry Pussy. *Echoes & Sirens*, c'est tout autre chose, il est certain que Bondi et d'incise connaissent leurs sujets, le *dub* autant que l'expérimentation musicale (quel mot horrible ! comme s'ils ne savaient pas ce qu'ils allaient faire, dans quelle direction aller !). Et ils produisent une œuvre étrange, qui si elle tient effectivement du *dub*, c'est non par une vision directe,



comme par un prisme qui le déforme, et si le disque est effectivement plus que réussi, avec un sens de la retenue qui semble devoir être inhérent au genre évoqué, mais qui à aucun moment ne fait « pose » ou attitude obligée. Et au passage, on notera le jeu plein de finesse, de présence absente (ou son contraire) du trop méconnu bassiste Raphaël Ortis, par ailleurs membre fondateur de LEON – un jeu de basse qui pose clairement la question fondamentale de cet instrument, à savoir si parlant basse, on parle instrument ou fonction. Mais *in fine*, et malgré le coup d'œil vers le *dub*, on n'est pas là dans « une possible relation » entre les genres musicaux, comme le suggère le texte de la pochette : on est bien plus dans une sorte d'anamorphose sonore, avec le *dub* comme seul prétexte, point focal tenu malgré tout à distance – un peu comme dans les disques de la deuxième période de l'Art Ensemble of Chicago, celle qui commencerait avec *Nice Guys* et le passage chez ECM, où la Great Black Music devenait spectre d'un passé antérieur, ou alors restant actuelle mais sous une autre réalité. Ce qui n'est pas la plus dévalorisante comparaison, pour ce – magnifique – *Echoes & Sirens* : tous les changements de territoires ne sont pas aussi heureux. Et fantomatiques. Ainsi lorsque Pierre Jodkowski se réfère au rock, dans son *Ghostland*, une commande des Percussions de Strasbourg, je dois avouer que je ne sais trop quoi en penser. Objet musical curieux (qui est également un spectacle que je n'ai pas vu, il me manque donc possiblement la dimension visuelle du projet), qui mélange les percussions (évidemment) avec la voix, avec l'électronique, avec des sons « rock » – des *feedbacks* qui peuvent provenir autant d'une guitare que de manipulations électroniques, mais qui assurément se réfèrent au « *larsen* de guitare électrique » – des sons rock, donc, re-

vendiqués dès la troisième ligne du livret, « un son inéluctablement rock », nous dit-on. Mais qui fait pièce rapportée, qui manque de crédibilité, ce qui n'empêche pas ce disque d'être celui que je trouve être le plus intéressant de son auteur, à ces passages supposément rock près, justement, auxquels je préfère certainement la complexité de structure habituelle de Jodkowski. Alors oui, il fait certainement preuve d'énergie et vient d'une certaine musique rock (même si je crois bien n'avoir jamais entendu son groupe de l'époque), mais il a depuis longtemps changé de territoire et de monde, et l'on sent trop dans certains passages de *Ghostland* un positionnement, une volonté de placement peut-être. Mais cela n'empêche nullement ce *Ghostland* d'être une œuvre plus qu'intéressante, qui pourrait être vue comme une réflexion en miroir d'une partie du travail de Stephen O'Malley, à qui l'on ne peut nier une implication réelle dans le rock – Sunn O))), quand c'est arrivé, ça a été un pur bonheur, cette lourdeur statique qu'auparavant je ne trouvais que dans *Earth 2*, cet enracinement tellement de nulle part quoique, oui, tellurique. Mais quand O'Malley se tourne vers la composition réputée « sérieuse », comme lorsque l'ensemble ONCEIM lui passe commande, on sent une malhabileté, une gêne : comme beaucoup de ces musiciens venus à la composition depuis d'autres territoires, un peu par hasard, on sent qu'il écrit (ou compose) prudemment, qu'il fait attention aux mélanges des sons, puisque pour la plupart ils proviennent d'instruments qu'il fréquente peu. Souvent, il en résulte des pièces calmes, que l'on peut nommer méditatives, mais qui ne sont que retenues. Ainsi son *Gruïdes* (sa pièce pour l'ONCEIM) n'est pas inintéressant, mais n'a rien de renversant, on se dit qu'avec près d'une trentaine de musiciens, il eut été possible de créer un peu

plus de tension. En revanche, quand O'Malley prend sa guitare électrique, et avec Anthony Pateras nous propose un *Rêve Noir*, on a tout de suite plus de « mâche » : ce n'est pas plus violent, il ne s'agit pas de ça, la musique est même plutôt calme, il y a la tentation du drone, mais il y a également une tension permanente qui ne lâche pas, un fil métallique qui soutient l'ensemble. Et il y a Anthony Pateras, bien évidemment, qui joue des claviers, notamment de l'orgue Farfisa. Pateras, c'est à mes yeux/oreilles un cas bien particulier : un musicien certainement intelligent, qui a su ou pu se placer exactement à une intersection qui paraît être essentielle, aujourd'hui, entre écriture, avant-gardisme, improvisation, un positionnement sans faute – mais qui malgré tout n'a jamais su me convaincre à travers ses nombreux enregistrements. À chaque fois, ça me semblait manquer de sel, ou au contraire il y en avait trop. Possible néanmoins qu'il s'agisse là d'une rencontre qui devait se faire, celle d'O'Malley et de Pateras, tant il est vrai qu'on n'a pas une impression de chacun arrivant avec ses « trucs », ses certitudes et s'en tenant là : on a bien une sorte d'abandon réciproque qui produit une troisième voie, et ce *Rêve Noir* ressemble à une hésitation permanente et non résolue, une musique de l'un et de l'autre mais surtout des deux ensemble – ce qui se retrouve également dans le son commun, entre guitare et orgue électrique, un mélange que l'on savait fonctionner mais dont on redécouvre la magie.

Il est évident que si l'on parle d'un son comme étant une définition de la musique, une marque absolue, peu d'instruments ont autant marqué la fin du XX^e siècle (et possiblement le début du XXI^e) que la guitare électrique. C'est sur ce son-là, peut-être plus que sur une idée de la musique, qu'est construit le LP de Mariachi,



soit Nina Garcia : là aussi un ampli, une guitare et une pédale (plus la savoureuse repartie de Nina « la pédale, c'est moi »), un disque qui est comme des bouts de ce son de guitare (électrique, et même très électrique) – chaque morceau (et le terme a rarement été si pertinent, c'est bien de morcellement qu'il s'agit), soit six sur la seconde face et un seul sur la première, est centré sur un son, pratiquement un objet sonore et s'en tient là, à le cerner, et ce sans qu'on puisse parler d'études ou d'exploration de différentes techniques : on n'est pas du tout dans la *no wave*, malgré une âpreté qui pourrait sembler similaire, cette Nina-là n'est pas la Nina Canal d'UT, pas plus qu'une émule de Robert Quine – on est bien plus dans un acharnement autiste, une focalisation extrême, pouvant aller jusqu'au brusque désintérêt. Burkhard Stangl, dans son dernier disque, *Zwölf*, c'est aussi une histoire de focalisation sur la guitare mais d'une tout autre nature : on est davantage dans la beauté, dans un sens plus conventionnel, même si fabriquée à partir des mêmes ingrédients, ampli et guitare (mais pas de pédale semble-t-il). Le résultat final en vient à étonner son auteur même, qui raconte qu'il avait promis un morceau d'un peu plus de trois minutes à son ami Steve Bates, et que le mal de dos l'avait contraint à ne pas amener sa guitare et son ampli mais à se servir de ceux qu'il a pu trouver au studio, en l'occurrence un Tone King Meteor et une magnifique TV Jones – lesquels lui ont si bien convenu qu'il a joué trois quarts d'heure au lieu des trois minutes prévues, d'où une suite de « miniatures », 12 en tout, qu'il a proposées telles quelles, sans édits, sans remixage et sans rien y ajouter à Bocian Records. Et effectivement il y a une image de pureté et peut-être aussi d'aisance qui s'impose dans le son de ce disque. Aisance et son, ça aurait pu tout à fait coller à *The Air*

Around Her, duo d'Ellen Fullman et Okkyung Lee. La première a indéniablement investi un espace sonore qui lui est propre à travers l'invention de son instrument, cet ensemble de cordes long de quelque 21 mètres, le *Long String Instrument*, dont elle joue en se déplaçant à l'intérieur des cordes, les frottant de ses doigts enduits de résine, jouant des longues nappes sonores en intonation juste (donc produisant un son très « pur », comme « naturel » ou organique, une impression d'adéquation), tandis qu'Okkyung Lee est réellement virtuose de son instrument, le violoncelle, qu'elle donne vraiment l'impression de plier à tous ses désirs sonores. Mais voilà, ce soir-là, en février 2016 à San Francisco, la rencontre n'a pas produit de magie : le principe même du *Long String Instrument* est de produire du son continu, et Okkyung Lee a le défaut de nombreux musiciens virtuoses qui s'aventurent dans l'improvisation, celui de ne jamais s'arrêter et de remplir le moindre recoin de silence d'une multitude de notes – et donc, il y a là plein de son, mais très peu de musique.

_ Écoutes et lectures :

- d_T : *Wire Drawing*, vinyle EP 12", HF/DF
- Bernard Parmegiani : *La Roue Ferris*, partition, Éditions ONA
- Luc Ferrari : *Presque Rien n°1*, partition, Éditions ONA
- Luc Ferrari : *Archives sauvées des eaux*, partition, Éditions ONA
- François Bayle : *Erosphère*, CD Musicdisc, INA/GRM
- Christian Zanési : *Grand Bruit*, CD, Metamkine
- Bernard Parmegiani : *Coffret GRM*, 12xCD,

INA/GRM

- Antoine Chessex : *Subjectivation*, LP, Rekem & Fragment Factory
- Multiple, numéro un, revue
- Merzbow : *MONOakuma*, CD, Room 40
- Phill Niblock : *Disseminate*, CD, Mode
- Phill Niblock/Quatuor Bozzini : *Baobab*, CD, CQB
- Phill Niblock : *Music By Phill Niblock*, CD, XI
- Angelo Bello : *GENDYN Suite*, CD, Elli Media
- Jakob Ullmann : *Müntzers stern solo II*, 2xCD, Éditions RZ
- Julien Bayle : *Violent Grains of Silence*, CD, Elli Media
- John Lee Hooker : *Never Get Out Of These Blues Alive*, LP, See for miles
- Diatribes : *Echoes & Sirens*, LP, Aussenraum
- Insub Meta Orchestra : *Choices/Melodies*, LP, Insub records
- Harry Pussy : *Let's Build a Pussy*, 2xLP, Éditions Mego
- Pierre Jodlowski : *Ghostland*, CD, Percussions de Strasbourg
- Earth : *Earth 2*, CD, SubPop
- Stephen O'Malley : *Gruidés*, LP, Ideologic Organ
- Stephen O'Malley-Anthony Pateras : *Rêve Noir*, CD, Immediata
- Mariachi : *Mariachi*, LP, No Lagos Musique/Doubtful Sounds
- Burkhard Stangl : *Zwölf*, LP, Bocian records
- Ellen Fullman & Okkyung Lee : *The Air Around Her*, CD, Edition-festival