

Techno Rebelle

Un siècle de musiques électroniques

Par Ariel Kyrou

(extrait p 26 - 42)

Avec l'arrivée des nouvelles technologies du disque et du magnétophone à bande, sons et bruits de la vie quotidienne deviennent objets sonores susceptibles d'analyse, de métamorphose et de composition. Autour de Schaeffer, les compositeurs de musique concrète forment un véritable groupe à l'inventivité remarquable, notamment à partir de 1958 où le GRMC se mue en GRM, traduisez : Groupe de Recherche Musicale, et s'enrichit de personnages comme **Luc Ferrari**, **François-Bernard Mâche** et un an plus tard **Bernard Parmegiani**. Imaginez des sorciers, enfermés dans leurs studios au sein de cette masse stalinienne de la Maison de la Radio. Ils ne jouent pas du piano. Ils le frappent et en déglinguent les pièces. Ils enregistrent les vibrations d'un peigne et d'une lime à ongles. Parfois, ils partent en expédition dans des usines, des fabriques, des casses de voitures ou des marchés aux puces, et reviennent dans leur antre avec des tôles, des objets de métal ou des outils déglingués, rebuts de l'industrie ou de la vie quotidienne. Au final, le fruit de ces pérégrinations suppose de tendre l'oreille, de se mettre dans la posture de l'observateur d'une œuvre contemporaine bien plus que celle d'un mélomane savourant un opéra. "Tête et Queue du Dragon" de Luc Ferrari, par exemple, symphonie de cliquetis et de bruits sourds, de ressorts et de grincements d'imaginaire, suppose pour susciter le sourire de ne jamais oublier son titre...

" J'avais trouvé au marché aux Puces tout un lot d'instruments de mesure qui avaient la forme de diapasons de différentes grosseurs, se souvient Ferrari. Suspendus à des ressorts d'acier et tournant sur eux-mêmes en montant et en descendant par le fait même de leur poids, ces diapasons émettaient un son vrillé et fluctuant qui se répercutait dans le ressort en une sorte d'écho du plus joli effet. J'avais inventé un autre instrument : simple fil de nylon, mais très long, de quinze mètres peut-être. Tendue au travers du studio, avec un micro en contact à une des extrémités, j'attaquais le fil avec une baguette de bois, ce qui produisait un bizarre son électronique que seul le micro pouvait entendre. Ce qui était drôle et un peu éprouvant, c'est que le fil était si long que pour obtenir des mélodies, il fallait courir plusieurs mètres, et si le fil n'avait pas été aussi long, il n'aurait pas sonné. Je me souviens même que pour le tendre, j'avais utilisé la poignée de la lourde porte du studio, ce qui me permettait, en la fermant, de jouer sur la tension du fil. "

Comme **Boulez** et **Stockhausen**, Pierre Henry, François-Bernard Mâche et Luc Ferrari ont suivi, au Conservatoire de Paris, les cours d'harmonie et d'analyse musicale d'**Olivier Messiaen**, ce qui démontre au passage l'importance du bonhomme. Lorsqu'ils rejoignent Schaeffer, personnage issu de la radio plutôt que de la musique contemporaine, ils changent de berge et deviennent des hérétiques aux yeux de quelques prêtres du genre... *“ Il s'agit, d'abord pour Pierre Schaeffer, puis pour les musiciens qui se rallient à sa démarche, de réfuter tout a priori musical, de défendre une appréhension “concrète”, empirique du son, par opposition à la démarche “abstraite” de la tendance sérielle, et de proposer “l'objet sonore” comme préalable à toute structuration ”* (1), écrivent **Dominique** et **Jean-Yves Bosseur**.

Dans les toutes premières années d'expérience “ concrète ”, en cette époque de reconstruction de l'Europe et de guerre froide, les champs de la musique contemporaine sont en effet dominés par ces compositeurs de la “tendance sérielle”, qui se placent dans la continuité de **Webern** ainsi que d'**Arnold Schönberg** et de son scandaleux “Pierrot Lunaire” de 1913. Leur objet ? Rien moins qu'une table rase ! La réinvention totale de l'écriture, des phrases, de la forme, des harmonies et des tonalités héritées de la musique classique. **Pierre Boulez** résume l'ambition de ce sérialisme intégral : *“ Une synthèse absolument nouvelle, qui ne soit pas viciée, au départ, par des corps allogènes, telle, en particulier, la réminiscence stylistique. ”* (1) Ils cherchent au mépris de toute mélodie. Ils expérimentent, mais ils le font dans un souci de maîtrise de leur langage et plus largement de leur art. Conséquence : ils ne voient pas dans l'électronique balbutiante une chance de capter quelque sublime et essentiel appel extraterrestre, comme **Olivier Messiaen**, mais l'opportunité de trouver de nouveaux outils de compréhension et de maîtrise totale de la matière musicale. Une citation du compositeur **Luciano Berio** en est la parfaite illustration : *“ Le musicien électronique veut créer ses propres sons. Pas de microphone, mais des générateurs de sons ou de bruits, des filtres, des modulateurs et des appareils de contrôle qui lui permettent d'examiner un signal sonore dans sa structure physique. ”* (1)

En une seule et même carcasse tumultueuse, Varèse mêlait une soif d'exploration savante et une quête spirituelle, le désir de trouver par l'électronique de nouveaux outils et l'ouverture aux bruits de la nature, de la ville et des industries. En Europe, des écoles se créent, et les voies de recherche qui s'alliaient en ce compositeur visionnaire se séparent comme pour mieux l'écarteler en plusieurs morceaux...

En 1951, l'année où Schaeffer crée le Groupe de Recherche en Musique Concrète grâce à la Radiotélévision française, c'est également à l'initiative d'une radio, la WDR, que naît la Westdeutscher Rundfunk de Cologne, premier studio de musique électronique qui se donne des ambitions plus " numériques ". En la personne de **Robert Beyer**, on trouve bien parmi ses fondateurs un utopiste, un rêveur d'espaces interstellaires... Mais, sous l'impulsion de **Herbert Eimert**, la dominante est sans équivoque de couleur sérielle. Et donc calibrée. Même si **Karheinz Stockhausen**, nommé collaborateur permanent de ce studio en 1953, ajoutera du poivre métaphysique à des plats aux limites de l'ascétisme. Alors que Stockhausen débute à Cologne, **Toshiro Mayuzumi** fonde au Japon le studio de musique concrète NHK Tokyo, où il sera rejoint par **Tori Takemitsu**... Moins bridés par les guerres de clocher de la belle Europe, les compositeurs nippons mélangent très vite les techniques électro-acoustiques et les trouvailles électroniques. En revanche, lorsque se crée, en 1955, le Studio de Milan de **Luciano Berio** et **Bruno Madena**, le drapeau sériel flotte sans équivoque sur l'Italie.

Dans les années cinquante, Edgar Varèse et John Cage sont parmi les rares compositeurs à creuser leur chemin sans s'appuyer sur une radio, une école ou une Université. Ces musiques n'ont pas de marché. Et quand elles tentent de passer au concert, elles se heurtent à l'incompréhension du public et à la violence des critiques. La sauce électronique et contemporaine passe mieux en accompagnement qu'en plat de résistance. Cage signe de tant à autres des musiques pour une radio ou un film, mais il profite surtout, dès 1942, de son association avec le chorégraphe **Merce Cunningham** sur le signe de la plus extraordinaire des libertés. Pierre Henry, de son côté, engage au début des années cinquante une collaboration avec **Maurice Béjart** qui lui permettra de créer, en 1958, son propre studio de musique électro-acoustique, Apsome. Parfois, un compositeur obtient une commande, privée ou publique, pour une émission radio, notamment du côté du GRM de Schaeffer, ou par le biais de salons ou d'événements tel le Festival d'automne. Sinon, à l'instar d'Olivier Messiaen, il enseigne. On ne vit pas de sa recherche expérimentale, ou très difficilement.

La tendance à l'académisme des pionniers de l'électronique tient à la fois de ce rejet du public, de cette situation économique assistée et des spécificités culturelles propres à chaque pays. En France, seule l'institution offre à l'artiste le statut, et donc, directement ou non, les commandes... Aux Etats-Unis, Varèse a vécu le désert

électronique. La situation évolue, et aboutit en 1959 à la création du Columbia-Princeton Electronic Music Center, sous le triple patronage de l'Université de Columbia où s'agite depuis 1947 le compositeur russe **Vladimir Ussachevsky**, de l'Université de Princeton où officie le sérieux et plutôt sériel **Milton Babbitt**, et surtout de la Fondation Rockefeller... Il faut bien un mécène pour financer les studios et l'accueil de compositeurs du monde entier !

Ce laboratoire un héros : un mammoth immobile qui se compose de plusieurs modules gris et dévore un immense espace du sol au plafond... Ce monstre d'un autre âge qui leur ouvre les portes de l'invention électronique, c'est le synthétiseur Mark II, gratuitement prêté par RCA. Une bête qui, d'ailleurs, a besoin pour vivre d'une ribambelle de fils qui la relie à une famille de magnétophones à bande. Paradoxe de l'époque : tandis qu'**Elvis Presley** se déhanche à Memphis et sur toutes les scènes de l'Amérique sous les cris de donzelles extasiées, de petits bonshommes chauves en cravate se concentrent à côté de machines géantes qui semblent tourner toutes seules. Voilà pour la caricature. Car **Otto Luening**, l'un des trois fondateurs du Centre, a étudié en 1918 avec **Busoni**, maître de Varèse, et s'est baladé à Zurich et à Paris avec les Dadaïstes. Luening et Ussachevsky, auteurs d'un titre bien nommé "Incantation" en 1953, se vivent comme des fils de Prométhée, transgressant les règles de la musique comme les goûts du public afin de mener leur Odyssée. Et ce sans le moindre a priori d'école à la façon des Européens. Ce sont des défricheurs. Pas des fonctionnaires. Aussi ouvrent-ils naturellement leur porte à Varèse, qui, avec des moyens tels qu'il en aurait rêvés hier, y enregistre une nouvelle version de "Désert" en 1961.

Que retenir de cette époque et de leurs pionniers ? Les musiques d'aujourd'hui ont-elles été inventées en ces territoires ?

Soyons un peu provocateurs : la mise en son du "Poème électronique" d'Edgar Varèse au Pavillon Philips de l'exposition universelle de Bruxelles de 1958 pourrait être analysée comme l'ancêtre des raves et des free parties des champs, hangars et autres usines désaffectées. Visualisez un immense espace dessiné par Le Corbusier, habillé de 425 hauts parleurs mis en place par **Iannis Xenakis**. En introduction, ou en attendant que les bandes de l'œuvre de grand précurseur se rembobine, le public découvre "Concret PH" de Xenakis. Une pièce douce et délicate, construite à partir des crépitements du charbon en train de brûler : de l'ambient, un "Chill Out" avant

l'heure, lorsque les "ravers" se reposent au petit matin... Ensuite explose le Poème de Varèse comme une somptueuse danse de "*bruits de machines, cloches, piano, percussion et sons électroniques purs. L'effet de ces sons tournant et se heurtant lentement dans l'espace continu à 360° devait être irrésistible.*" (2) La musique sur bande pénètre les oreilles de milliers de visiteurs fascinés.

Présent au Pavillon avec sa famille alors qu'il était encore adolescent, **Konrad Boehmer** raconte le choc de cette invasion sonore. Cette création le marque au point qu'il décide de devenir lui-même compositeur de musique électronique. Et il sera quelques années plus tard l'un des acteurs majeurs de l'Institut de Sonologie qui se crée en 1959, à Utrecht, grâce au mécénat de Philips dans la foulée de cette représentation du "Poème électronique". Avec le recul, Boehmer parle d'une "expérience psychique" (3).

Comme s'il décrivait sa première fête sauvage. Sauf qu'il n'a été que spectateur. Et c'est cette distance qui fait toute la différence. L'art, ici, prend place dans un lieu bien vivant, et éphémère, mais il reste tout de même séparé de la vie. La filiation entre les raves et le Pavillon Philips, ou surtout entre les univers musicaux des deux époques, ne peut être qu'indirecte, et ce d'autant que la majeure partie des compositeurs de ces années-là ont encore un pied dans les mines de la science, trop souvent asséchées de tout plaisir et de toute émotion.

(1) Les textes comme la citation de Pierre Boulez sont tirés de "Révolutions musicales, La musique contemporaine depuis 1945", livre très complet, signé Dominique et Jean-Yves Bosseur dans la collection Musique Ouverte (Éditions Minerve, 1999).

(2) Texte tiré du livret du double CD d'Edgar Varèse, "The Complete Works", sous la direction de Riccardo Chailly, Decca.

(3) Ce témoignage a été recueilli sur le livret d'un CD : "Institut of Sonologie 1959-69, Early Electronic Music" (Subrosa, 2000).

Et deux articles en référence :

- "Une histoire de la musique électroacoustique" d'Annette Vande Gorne,

http://www.homestudio.thing.net/revue/content/asr3_07.html

- "XXe siècle : modernité et rupture dans la musique", un article d'Olivier Lussac édité par le Cdmc, http://www.cdmc.asso.fr/html/calendrier/cd/text/sem_lussac.htm

1967-2002. Ritournelles du futur

Boires et déboires de la musique expérimentale

Paris, 5 février 2002. Je suis assis à la table d'un café, face au vénérable Centre Pompidou. Je discute avec deux personnages qui viennent d'un autre monde que le mien : l'IRCAM, Institut de recherche et coordination acoustique / musique, fondé fin 1969 par **Pierre Boulez**, et inauguré pour sa mise en orbite définitive au pied du Musée d'Art Moderne en 1977. Une planète interdite, que je vois dans mes cauchemars comme un hôpital dont l'objet serait d'ausculter la musique, de l'essorer afin qu'elle ne bouge plus, scrupuleusement lavée de toute trace de pulsation sexuelle, enfin prête à l'analyse scientifique. **Vincent Puig** en est le Directeur de la Valorisation. À ses côtés, **Jean-Baptiste Barrière** en a été le Directeur de la Pédagogie, il y a quelques années, avant de quitter sa fonction pour se livrer corps et âme à un travail de compositeur qui se nourrit autant de partitions musicales que d'arts scénographiques ou purement virtuels.

Un détail m'a poussé à prendre ce rendez-vous, jetant aux oubliettes mes préjugés d'amateur de musiques anarchistes : Max-MSP, logiciel de " calcul et de traitement du son en temps réel " conçu en 1988 à l'IRCAM par **Miller Puckette**. Cette boîte à outils numérique, depuis lors développée et commercialisée, est devenue le premier instrument d'exploration, de parasitage et de digressions sonores des petits diables irrespectueux de la " Laptop Music " qui la font circuler en version officielle ou plus probablement " crackée " et détournée à leurs fins... Max-MSP ne serait-il pas le chaînon manquant entre les univers savants de l'IRCAM et les mondes hors-la-loi de la techno sophistiquée ?

" C'est vrai que les outils sont les mêmes, dit Vincent Puig, mais la manière de s'en servir est, je crois, différente. Les compositeurs qui travaillent à l'IRCAM ont un goût, une formation et des professeurs qui les poussent à tout analyser, tout décortiquer de ce type de logiciels. Leur hantise, c'est que leur travail soit gouverné par ces instruments nouveaux. Ils rejettent toute forme préétablie, ils veulent utiliser ces outils de façon organique, jusqu'à la moindre sinusoïdale. Alors, avec l'aide d'un assistant musical, personnage essentiel qui maîtrise parfaitement la technologie et qui possède à l'IRCAM un statut et des compétences entre ceux de l'ingénieur et du

compositeur, ils vont détraquer l'appareil, le démonter, le remonter dans un autre sens...

" Les compositeurs de l'IRCAM cultivent une attitude que l'on pourrait qualifier d'avant-garde : je remets tout en question, je veux tout repenser, tout réinventer, alors je fais table rase, comme si je parlais de la page vierge. Le paradoxe, c'est qu'ils aboutissent parfois à des musiques assez typées d'un point de vue stylistique, qui ne donnent pas le sentiment, lorsqu'on les écoute, d'être beaucoup plus innovantes que les œuvres de gens qui partent de formes mieux établies comme la techno... "

En préalable de notre rencontre, Puig m'a envoyé un triple CD : "IRCAM, Les Années 90", me guidant vers quelques artistes de la sélection. Au premier contact sonore, un sentiment d'horreur : une voix d'hôtesse de l'air, gaie comme une feuille d'impôt, guide l'auditeur dans la découverte de l'Institut lui-même puis des artistes qui ont pu profiter de ce lieu saint pour y composer et présenter des œuvres. Pire : le disque ne présente aucun morceau dans son intégralité ! Pour **Martin Matalon**, dont le "Metropolis" dure plus de deux heures, on comprend. Mais pourquoi avoir cisailé dans les dix minutes du "Metallics" de **Yan Maresz** pour en laisser une petite moitié ? Silence dans les rangs : tous à moins de sept minutes ! La chose semble avoir été méticuleusement pensée à des fins de savoir et non de plaisir. Comme pour dessiner à l'encre invisible une ligne de démarcation. Se protéger de l'incontrôlable. Rester entre soi, au sein du cénacle des amateurs de musique contemporaine, avec ses codes, ses salles, ses spectacles, ses conférences, ses commandes publiques, ses compositeurs pour beaucoup chercheurs ou professeurs, sa méfiance sourde vis-à-vis du commerce, et sa façon de mettre toutes les musiques populaires dans le même panier... Et pourtant, une fois oubliée l'insupportable voix de supermarché, on découvre dans le triple album de l'IRCAM de véritables pépites de sensualité ! Vous avez bien lu : je n'ai pas dit inventivité mais sensualité !

Les œuvres de l'IRCAM ont une patte : le sens de l'espace et des sons qui y circulent. "Repons", pièce de Pierre Boulez créée en 1981, pour " solistes, ensemble instrumental, ordinateur 4X et dispositif de spatialisation ", en est le modèle magnifique. Mais est-ce suffisant pour justifier d'un apartheid entre musiques savantes et gourbi populaire, public respectable et hordes du dehors ? Cette distance, que révèle inconsciemment la mise en scène du CD "IRCAM, Les Années 90", est un préservatif troué par l'âge, un masque d'autant plus inefficace que l'IRCAM ne se veut pas une

école où les compositeurs resteraient des années, mais un centre de ressources, a priori ouvert à TOUS les types d'artistes dont le projet plairait à un Comité de lecture qui change de composition tous les ans. Et, de fait, l'IRCAM a accueilli des princes de l'innovation tel le jazzman George Lewis.

Prenez "Losing Touch", pièce pour " vibraphone et bande " d'Edmund J. **Campion**, enregistrée " en concert le 15 juin 1996 à l'IRCAM ". Le son est d'une pureté absolue, fait rare en terrains de sauvagerie pop ou techno. Mais cette délicate danse de percussions transformées par le numérique ne dépareillerait pas au sein du catalogue de labels de techno à siroter, à une oreille des paysages les plus enlevés et oniriques de **Scanner**, ou à un tympan du "And I'm Singing" de **Jim O'Rourke** sur Mego, enregistré " live " lui aussi, au son plus rouillé mais d'un doigté électronique tout aussi subtil. On pourrait multiplier les parallèles. Comparer par exemple les triturations pour " trompette solo et électronique " de Yan Maresz et les expérimentations pour trompette seule, jouée par tous les bouts, d'un artiste de jazz norvégien, **Arve Henriksen**. D'un côté "Metallics", et de l'autre "Sakuteiki", le jeu avec la machine face à l'inspiration du Japon. Et deux façons proches de magouiller les timbres et les hauteurs, les bruits et les chuchotements, les pleins et les vides. Pourquoi faudrait-il tracer une frontière entre les deux, l'électronique et l'acoustique ? La proximité naît ici de l'instrument, bien sûr, mais aussi d'une question de génération, donc d'histoires parallèles et de croisements d'influences, digérées ou non...

" Quand il a démarré sa composition, à partir d'un simple son de trompette, se souvient Vincent Puig, Maresz n'avait aucune idée de la forme qu'aurait son œuvre au final. " Et pourtant, on sent dans ce titre des échos de Miles Davis... Ce qui provoque ce commentaire chez Jean-Baptiste Barrière : " Maresz a été l'arrangeur de John McLaughlin : malgré la qualité de sa pièce et la profondeur de sa recherche en amont, il n'a visiblement pas su s'échapper de cette influence. "

Le piège n'est-il pas dans la recherche effrénée de l'inédit ? Du jamais composé ? De cette moderne injonction au progrès qui marque encore l'esprit des enfants de l'IRCAM et qu'ont désertée des artistes comme Arve Henriksen ? Vaut-il mieux casser l'outil technologique pour le réinventer ou tout simplement l'oublier, sans souci pour la science ? Certains compositeurs me font penser à ces " Libres Penseurs " qui, à force de casser du curé sans jamais s'arrêter aux cas particuliers, en viennent, sans vraiment

s'en rendre compte, à créer une nouvelle église et son dogme de contempteurs de tout ce qui pourrait ressembler à du mystique ou du religieux. Lorsqu'on demandait au Marquis de Sade s'il croyait en Dieu, il répondait : ceci est une mauvaise question, passez à autre chose.

Aujourd'hui, la liberté n'est plus à conquérir. La révolution a déjà été accomplie. Faire table rase ? Mais de quoi ? Les dogmes de l'Art musical ont d'ores et déjà été détruits, et ça, Jean-Baptiste Barrière le sait bien, qui rompt le fil de la discussion pour me faire part d'un manque qu'il a repéré au sein de mon manuscrit :

“ Au milieu des années soixante, il y avait toute une scène underground et farouchement indépendante, dont sont issus des gens comme Laurie Anderson et bien d'autres. Je pense au Sonic Art Group (Robert Ashley, Alvin Lucier, Gordon Mumma et David Behrman), qui expérimentait toutes sortes de mises en scène et de jeux de sons et de bruits lors de performances dans un esprit proche de John Cage... Je pense surtout à Musica Elettronica Viva, un groupe proche de Fluxus, né en Italie et qui a réalisé une synthèse de la musique électronique et des improvisations les plus radicales du free jazz. À une époque où les outils en étaient encore à leur préhistoire, ils inventaient en "live" une musique électronique dure, dix fois plus utopique que tout ce qui peut se faire aujourd'hui à l'IRCAM. Je me rappelle les avoir vus, sans doute au début de l'histoire du Festival d'Automne, à la fin des années soixante : avant le spectacle, ils bricolaient des circuits intégrés, ils composaient eux-mêmes leurs propres instruments afin qu'ils émettent des fréquences totalement imprévisibles en plein concert. ”

Il reste peu de traces de Musica Elettronica Viva. En fouillant bien, vous trouverez peut-être un CD, "The Sound Pool", enregistré "live" un jour de mai 1969. Il ne dure qu'à peine douze minutes, et cela suffit amplement. Hors de son contexte, la chose sonne comme une agression sonore, pleine de cris et de stridences insupportables. On pourrait citer également le Scratch Orchestra, fondé à Londres en 1969 sous l'impulsion de Cornelius Cardew, et qui *“ consistait en la réunion d'une cinquantaine de musiciens, professionnels ou amateurs, décidés à mettre en commun leurs ressources musicales tout en préservant une large part d'initiative personnelle et de libre expression. ”* (1) À la même époque, proche de John Cage et membre du Sonic Art Group, Alvin Lucier s'enferme dans une chambre, parle, s'enregistre pendant qu'il continue à discourir,

lance et relance l'enregistrement en vagues de répétitions, et utilise l'acoustique de la pièce et la mise en boucle de ses mots pour créer une musique abstraite, planante, dont disparaît au fur et à mesure du temps toute parole reconnaissable.

Les artistes de ce vivier, héritiers de John Cage et du groupe Fluxus, tentent de construire ou de reconstruire une pratique créative, interactive et multiple. Ils le font en toute liberté, refusant les chapelles, les règles et les frontières d'hier, et se créant eux-mêmes leurs propres bouées esthétiques. Ils ne se refusent rien, et tandis que les expériences se multiplient, loin du grand public, un territoire informel se dessine, qu'on appelle, faute de mieux, les musiques nouvelles, ou tout simplement musique expérimentale. Impossible de dresser ici la liste complète de leurs projets ridicules ou magnifiques, et tous remarquables en leur essence. Sonates de hasards. Mélanges d'atmosphères. Art du bruit quotidien. Fusion et confusion des genres établis. On pourrait raconter en détail les expériences de **"Blue" Gene Tyranny**, ou encore de **David Behrman** ou de **Robert Ashley**, tous deux issus du Sonic Art Group, jeux de voix, de rythmes ou de tissus électroniques sur ordinateur qui se retrouvent dans l'un des labels majeurs de ce nouveau courant sans chef ni direction prédéfinie : Lovely Music. Des ponts se créent avec le free jazz. À l'origine de Musica Elettronica Viva, **Frédéric Rezwski** explore des voies de traverse avec des musiciens comme **Steve Lacy**, tandis que son compère **Richard Teitelbaum** collabore avec George Lewis et d'autres orfèvres de l'expérimentation jazz. Avec le pianiste et compositeur **Michael Tipett**, le grand joueur d'orgue venu du classique **David Bedford**, le saxophoniste azimuté **Lol Coxhill**, le combo **Henry Cow** ou encore **This Heat** et ses opérations de boucles rythmiques dès 1976, l'art du bruit se mêle de cordes électriques, s'inspirant autant de rock et de blues que des folies de **Miles** ou de **Weather Report**. Au milieu des années soixante-dix, c'est d'ailleurs un ludion venu du rock, **Brian Eno**, qui crée un label dédié aux nouvelles musiques et à ce que certains nommeront plus tard les musiques " post-modernes " : **Obscure Records**. Entre les multiples participations de gens aussi variés et renommés que John Cage ou **Michael Nyman**, on y repère un titre, "The Squirrel and The Ricketty Racketty Bridge", où se côtoient Eno lui-même, l'archange du free jazz **Derek Bailey**, le guitariste aventureux **Fred Frith** et **Gavin Bryars**, proche des orfèvres de la musique minimaliste...

Une figure me semble symbolique de ces tentatives de construction ou de reconstruction, sensées et insensées : **Alvin Curran**, passé lui aussi par la tourmente de

Musica Elettronica Viva. Depuis sa retraite italienne, il tricote discrètement une série d'albums aux airs de tableaux intimes, entre musique concrète et humeurs médiévales, tissant des fables sophistiquées à partir d'un piano jouet, du ronron d'un chat ou des rythmes de l'eau qui s'égoutte. Son credo ? C'est celui de ce territoire insondable des musiques nouvelles, dont la philosophie est résumée par le texte d'un chroniqueur, **Tim Page**, au dos de la pochette de "Canti Illuminati" (1981) : *“ La musique ne répond plus à aucune loi prédéterminée, elle n'a même plus à se positionner par rapport à la tradition. Tout est permis : un compositeur peut débiter un travail en utilisant le langage harmonique de Palestrina, et finir par travailler avec des boucles de bandes. Un concert de musique nouvelle peut inclure des éléments de type électronique, acoustique, atonal, tonal, microtonal, pointilliste, répétitif, le tout dans le même mouvement. Une nouvelle composition peut être pensée à la fois pour un orchestre et un groupe de rock, un chœur ou un magnétophone à bandes, des instruments de musique de chambre ou des claquements de main. Aujourd'hui, un compositeur ne se contente pas de composer, il doit inventer son langage musical, son travail lui appartient en totalité. ”* (2)

À la terrasse de notre café, face à Beaubourg, Jean-Baptiste Barrière, ce brillant compositeur qui s'est aujourd'hui libéré de l'IRCAM, ne parle pas de langage mais d'alphabet musical. Ce qui revient à peu près au même. Quel que soit son territoire, l'enjeu serait pour l'artiste de créer son propre alphabet. Au-delà de l'instrument. Au-delà des influences premières. Creuser, inventer son propre langage plutôt que de coller des échantillons ou utiliser des procédés, même avec talent. Lui-même explorateur de cette nouvelle ère de la création, Barrière se sent proche de l'esprit de révolte qui anime depuis trente ans les archanges de la musique expérimentale. Mais, aujourd'hui, s'en excusant presque, il me sort ce mot : “ valeurs ”. Selon lui, la reconstruction comme la visibilité d'un nouveau champ de musiques libres ne peuvent faire l'économie de cette recherche de nouvelles valeurs. Soit. Mais faut-il pour autant cultiver l'Art avec un grand “ A ” et ses musées, cimetières d'où sont absents l'esprit des œuvres qui s'y enterrent ? Faut-il sauver l'Art pour permettre aux vrais artistes de vivre de leur exercice sans se dévoyer ailleurs ? Il le pense. Je n'en suis pas sûr. Pourquoi pas ne pas parler d'arts, au pluriel, au cœur de la vie, plutôt que de cet Art avec un grand “ A ” et de son catafalque d'ennui ?

Aujourd'hui, la liberté n'est plus à conquérir. Elle est. Une institution comme l'IRCAM donne le sentiment de vouloir la contraindre, cette liberté, au lieu de l'accepter dans toutes ses dimensions pour mieux la dépasser. Elle s'accroche à des valeurs, certes, mais qui appartiennent à une autre époque. Le Beau. Le Vrai. Le Progrès. L'Art. La Science. Ne nous faites pas rire. Arrêtez de vous accrocher à la modernité comme un naufragé à sa planche de bois. Et ouvrez les yeux.

Les jeunes artistes de la "Laptop Music" ne prennent pas les logiciels comme Max tels quels, hosties technologiques tombées du ciel de la Technique. Ils ont dans leur réseau des programmeurs informatiques, et sont parfois eux-mêmes de magiciens de l'informatique. **Kit Clayton**, fondateur du label Orthlorng Musork, et auteur de nombreux maxis chez quelques-unes des maisons où s'inventent le genre, Scape, Plug Research ou Mille Plateaux, est programmeur chez Cycling' 74, entreprise qui commercialise ce fameux Max inventé à l'IRCAM. **Richard Devine**, autre étoile du mouvement "Laptop", teste les versions beta de nouveaux logiciels. Leurs outils, ces jeunes agités les façonnent, les piratent, les détournent, ils composent et les décomposent. Eux aussi. Mais ils ne traquent pas le nec plus ultra des sciences de l'informatique. Ils ne sont pas obsédés par le matériel, qu'ils prennent vieux ou ancien, numérique ou analogique. Ils l'acceptent comme faisant partie de leur environnement. Ils sont nés avec. Et peuvent donc s'en libérer aisément, construisant leur alphabet comme une vivante bibliothèque de sons, de bruits, de parasites, d'astuces, de ritournelles, de rebuts de circuits et programmes, de captures d'impressions de leur vie quotidienne. Leurs productions sont parfois maladroites et difficiles d'accès. En concert, ils ne sont guère impressionnants, immobiles derrière leurs petits ordinateurs portables. Mais ils savent improviser. Et ils apprennent vite, puisant partout sans le moindre état d'âme, se moquant allègrement des barrières entre jazz et musique électronique, rock et musiques ethniques... En ce sens, ce sont les enfants d'Alvin Curran et de Musica Elettronica Viva bien plus que de Pierre Boulez et de l'IRCAM. Aujourd'hui, et c'est tout récent, des ponts se créent entre ces deux mondes. Les gens du label Mego revendiquent leur passion pour **Bernard Parmegiani**, grand nom de la musique concrète. Tandis que **Robert Normandeau**, compositeur et fondateur en 1987 de la Communauté électroacoustique canadienne, a signé un album sur le label d'**Aphex Twin**, **Rephlex** ! Autre exemple fort : celui d'**Arnaud Rebotini**, alias **Zend Avesta**, qui se réclame autant de la techno de Detroit que des paysages de **Bartok** et **Debussy**, de la

house, du funk et du rock de **Mark Hollis** que de **Stockhausen** et des figures répétitives de **Steve Reich**. Rebotini travaille de temps à autre avec le GRM, ce temple de la musique concrète qui est aujourd'hui associé à l'INA...

Si l'on cherche à descendre une nouvelle fois le fil du temps en quête de filiation, on sent confusément une dominante : plutôt les chamans de la musique concrète que les Docteurs Mabuse de la musique électronique en mode sériel. Un compositeur ne peut se transformer en relais qu'à la condition d'être lui-même une brillante passoire, un être fort capable de se trouver, ouverts aux autres musiques, sans pour autant de perdre. À ce titre, un compositeur français revient sans cesse dans les propos des uns et des autres, explorateurs de tous horizons : **Luc Ferrari**.

Écoutons **Jim O'Rourke**, auteur d'un disque de pure électronique chez le plus fameux label de la "Laptop Music", Mego, mais bien plus connu comme l'une des figures majeures de ce qu'on appelle le "post-rock", courant informel né à Chicago à la fin des années quatre-vingt et qui se situe dans la lignée du rock expérimental de groupes comme **Soft Machine**, **Neu !** ou **Can**. *" J'ai joué une pièce le même soir qu'une œuvre de Luc Ferrari, se souvient-il. Ce gars est un héros total pour moi. J'étais terrifié. Vous ne pouvez pas comprendre à quel point je vénère son travail, tout ce qu'il a fait ! Devant lui, je me mets à genoux ! C'est le plus grand compositeur vivant aujourd'hui sur Terre ! "* (3) Attention : O'Rourke n'est le dernier des amateurs. Guitariste capable de troquer le manche pour une machine informatique, il a fricoté avec l'incroyable sampleur artistique **John Oswald**, ou encore avec l'un des inventeurs de la musique minimaliste, **Tony Conrad**... Il a improvisé avec des jazzmen aussi essentiels qu'aventureux tels **Evan Parker**, **Henry Kaiser** ou **Derek Bailey**. Surtout, son nom est systématiquement associé aux explorations les plus extraordinaires du rock de ces douze dernières années : du côté de l'improvisation tous azimuts avec **Tortoise**, de l'exploration pop et sonore avec **Sonic Youth**, ou des mélodies bouts de ficelles, kitsch, sophistiquées et libertaires, de **Stereolab**. Et pourtant, malgré un tel pedigree, il s'agenouille devant Ferrari. Pourquoi ? *" Luc Ferrari, dit-il, est le seul compositeur de l'école de musique concrète française qui ait utilisé dans ses œuvres les sons de la vie en leur rendant leur sens entier, sans essayer de les fondre dans une abstraction musicale... "* (3)

Avant de partir à l'aventure dans les galaxies multicolores des musiques alternatives, Jim O'Rourke a appris les règles de l'écriture musicale, et s'est passionné pour les pièces de maîtres comme Stockhausen ou Cage. Mais il voit en Ferrari un compositeur plus proche, plus libre et plus politique peut-être, inventeur au début des années soixante de ce que son compère du groupe de rock déjanté **Gastr Del Sol**, **David Grubbs**, appelle le "Sound Art", et qui s'exprime dans sa plénitude dans ce que d'aucuns considèrent comme son chef d'œuvre : "Presque rien n°1, le lever du jour au bord de la mer", sorti en 1970. Luc Ferrari y compose de la musique comme il peindrait un tableau, en un art que retrouvera Brian Eno dans ses musiques ambient... De sa plume de grand critique contemporain, **Daniel Caux** décrit l'essence de cette œuvre en quelques lignes qui valent la citation :

" Bruits de ressac, formes sonores indistinctes, caquètement d'une poule, braiment d'un âne au loin... On sent qu'il fait encore nuit. Le moteur d'un bateau est mis en marche, une cigale frotte ses élytres et s'arrête. On est d'emblée fasciné par la transparence et l'ampleur de l'espace dans lequel tous ces éléments prennent place et s'articulent. Plusieurs cigales se sont mises de la partie : le soleil a commencé de se lever... Pour réaliser cette "restitution réaliste la plus fidèle possible d'un village de pêcheurs qui se réveille", Luc Ferrari a placé ses micros au bord de la fenêtre de la maison qu'il habitait, face à la Mer Adriatique, dans une île de l'archipel dalmate, lors d'un séjour en Yougoslavie. Viendront plus tard, en studio, les subtiles retouches qui porteront la gradation de ce lever du jour à un "plus vrai que le vrai" musicalement magnifié.

" Des enfants s'appellent et leurs voix résonnent en échos, une voiture passe, une femme éclate de rire et chante une complainte, tandis que les cigales s'emparent peu à peu de tout l'espace sonore en une musique "répétitive" absolue.

" Brusquement, tout s'arrête : c'est la fin de la bande. " (4)

Saut dans le temps. 18 janvier 2002. Cette fois, je suis dans le studio de Luc Ferrari. Le compositeur a dépassé les soixante-dix ans. Et il s'amuse dans cet atelier qui respire, Zen autant que Dada. Avec, assise à côté de nous, une femme peu habillée, qui ne bouge pas dans ses plus beaux atours... Ne la prenez surtout pas pour une poupée ou un mannequin ! Elle risquerait de se fâcher.

Plaisir : le mot reviendra souvent dans la discussion. Si l'homme a pu avoir cette influence sur tant de musiciens contemporains, et continue à en avoir, c'est qu'il n'a jamais voulu s'enfermer dans quelque école que ce soit, suivant en cela les leçons vitales de deux personnages qu'il a rencontrés alors qu'il était tout jeune, et qui ont profondément marqué sa posture de compositeur : **Edgar Varèse** et **John Cage**.

“ Pour moi, ce qui est le plus important dans la musique, me dit-il en guise de premiers mots, c'est l'invention. J'aime ce qui est inventé, plutôt que de sentir qu'il y a un travail d'élaboration, même complexe, mais qui n'apporterait pas cette espèce d'instinct qui fait dire : ça, c'est inventif, et ça, ça ne l'est pas. D'un côté, il y a l'exploitation d'une structure, et de l'autre une imagination qui se met en branle... Je crois qu'on ne peut donner ce qu'on attend de toi. Or, ce côté prévisible, c'est ce que réclame l'institution. ”

Si Ferrari a rejoint le GRM de Pierre Schaeffer en 1958, c'est qu'il sentait plutôt libre. Mais lorsqu'il fait écouter pour la première fois un “Presque Rien” à ses “ collègues ”, la pilule a bien du mal à passer : *“ Je me souviens de la séance où je leur ai fait écouter ça dans un studio, et tout le monde avait le visage pétrifié. Ils disaient que ce n'était pas de la musique ! ”* L'homme ne s'est jamais fermé de portes. Lorsque, au milieu des années soixante, il réalise des émissions sur la musique contemporaine pour la télévision française, il célèbre en toute logique Varèse, Messiaen ou Stockhausen dont il a beaucoup appris, mais aussi le **Cecil Taylor**, jazzman tendance free ! En 1977, il compose d'ailleurs “Et Tournent les sons dans la garrigue”, pour “ bande magnétique stéréo et instrumentation libre”, puis en 1978 “À la recherche du rythme perdu”, “ pour piano et bande magnétique ”, pièce à laquelle peuvent s'adjoindre d'autres musiciens de jazz... Les interprètes y sont invités à s'interroger *“ sur la question du rythme en agissant musicalement sur la bande magnétique ”*.

Du rythme selon le jazz à la pulsation des musiques électroniques, il n'y avait qu'un pas... Et il l'a franchi alors même qu'il fêtait ses soixante-dix printemps !

*“ Très tôt, j'ai été intéressé par la techno. Ça m'intéressait de voir ce qui se passait de ce côté-là, notamment à cause de ces deux notions d'anonymat et de recyclage, de réutilisation permanente des sons. Je travaillais avec un festival qui m'a proposé de rencontrer **DJ Olive**, et j'ai saisi l'occasion. On a d'abord élaboré un travail à partir de mes archives. Je suis un compositeur, pas un improvisateur. Alors, on s'est partagé les rôles : pendant le concert, je diffusais des CD de notre sélection, tandis qu'il*

improvisait à partir de mes choix. Mais ma composition laissait une grande marge de manœuvre, ce qui donnait plus de piment encore à l'histoire : en fonction de ce qui se passait, je pouvais décider de rétrécir ou d'allonger mes parties de CD, mais je pouvais aussi en superposer plusieurs séquences et donc les faire se chevaucher ! "

Luc Ferrari ne s'intéresse guère aux genres musicaux en tant que tels. Certes, chez les disquaires, on ne trouvera ses œuvres ni au rayon jazz ni au rayon techno, mais dans les espaces réservés à la musique contemporaine. C'est ce monde qui le fait vivre. Mais son véritable univers, qu'il revendique et pour lequel il a créé un alphabet musical qui n'appartient qu'à lui, c'est celui des musiques expérimentales. Et ce terrain fonctionne comme un sas, une planète de passage où communiquent tous ces genres qui, autrement, se mêleraient plus difficilement. Selon son optique, des DJ comme Olive ou **Otomo Oshihide** font autant de la techno que de la musique expérimentale, et c'est ça qui l'intéresse chez eux : leur capacité à inventer plutôt qu'à réciter des leçons toutes faites : *" Otomo, lorsque je lui ai dit que j'habitais à Montreuil, il m'a tout de suite parlé d'une boîte qui organise des concerts extrêmes et qui est pour lui une référence : Les Instants Chavirés. Je dois admettre que j'y vois peu de compositeurs de musique contemporaine, sauf un : Kasper Toepliz, qui veut être reconnu comme un musicien et un compositeur contemporain, mais qui est aussi l'un des acteurs de ces musiques expérimentales. Je crois même qu'il joue de la basse électrique et qu'il a fondé un orchestre de guitares électrique. En tout cas, quand on se rencontre tous les deux dans ce genre de lieux underground, on est tout étonnés, mais aussi assez amusés ! "*

Comme Jim O'Rourke ou Noël Akchoté, un guitariste de jazz avec lequel il a mené des travaux d'improvisation du même type qu'avec DJ Olive, Luc Ferrari fait partie de l'internationale des musiques expérimentales. De ce monde informel, dont les acteurs se retrouvent en des lieux réels ou virtuels, des magasins, des salles, des festivals ou des sites Internet. De ce cœur bouillonnant où s'inventent au présent les musiques de demain. Malheureusement loin de l'IRCAM. Au-delà de la "Laptop Music" qui en est l'un des nouveaux poumons. Au-delà du rock et du post-rock. Au-delà du jazz. Au-delà de la techno. Au-delà du hip-hop. Et bien au-delà de la musique contemporaine.

(1) Dominique et Jean-Yves Bosseur, "Révolutions Musicales, La musique contemporaine depuis 1945, Collection Musique Ouverte (Minerve, 1999).

(2) Le texte de Tim Page au complet a été trouvé au dos de pochette de "Canti Illuminati" de Alvin Curran (Lovely Music, 1981).

(3) L'interview complète dont sont tirés ces propos de Jim O'Rourke est accessible à :
<http://www.hyperreal.org/intersection/zines/est/intervs/orourke.html>

(4) Le texte de Daniel Caux est extrait du livret d'un CD de Luc Ferrari : "Presque Rien" (Musidisc, INA-GRM, La Muse en Circuit, 1995-2000)