

# FAIRE BOUGER L'ÉCOUTE

Selon certains, il y aurait toujours deux filiations musicales en Europe : les héritiers de Schönberg, donc d'une avant-garde militante globalement atonale, et les tenants d'une tradition plus académique où orchestration rime avec harmonie... Mais voilà que surgit, à côté de ce débat vétuste, une filière qui recycle et réintègre des matériaux plus hétérogènes de l'histoire récente de la musique. Zone de marges, no music's land ou avenir de la composition post-postmoderne ?

Ça n'est pas nouveau ; l'histoire produit plus ou moins cycliquement ces réactions salutaires. Quand le trop plein de raison s'empare d'un art, aux côtés de ces productions formatées ou des exercices pompiers, surgissent des tentatives improbables et quelques fois, par d'heureuses circonstances, fondatrices. Marquent-elles durablement l'évolution de la création ? S'inscrivent-elles uniquement dans un registre d'exception ? L'histoire justement nous instruit sur la difficulté de reconstituer, même a posteriori, la continuité de telles manifestations, souvent anarchiques, d'en délimiter les raisons puis d'en mesurer les effets véritables. Le XX<sup>e</sup> siècle, souvent turbulent, témoin d'une accélération des cycles, des modes, des techniques, des pensées, en est finalement parsemé ; sa fin inexorable qui débordait depuis quelques années déjà sur le XXI<sup>e</sup> en porte toujours les traces. Effet post-soixante-huitard, soudainement décrié à tout va en France, ou plus exactement mutation lente, à l'éruption souterraine qui ne briserait la croûte que difficilement. Concrètement, comment observer puis décrire un changement d'état d'esprit chez des compositeurs qui, par exemple, tentent de réduire les distances établies entre les arts savants et les expressions populaires, entre la fonction « noble » de la composition et les scories de l'époque ? La musique, contrairement au théâtre, à la danse, aux arts plastiques, à la littérature, ne peut qu'avec difficulté – sous peine de se dissoudre en elle – se nourrir de sa frange *pop* qui a pourtant révolutionné le monde moderne.

Le mouvement dada – dont un groupe *pop* bruitiste prendra symboliquement le nom de l'éphémère Cabaret Voltaire au début des années quatre-vingt – ou l'engagement

militant d'Hanns Eisler, délaissant dans les années vingt la pompe symphonique pour une utopique musique de masse<sup>1</sup>, sont parmi les nombreux exemples des spasmes contestataires au début du XX<sup>e</sup> siècle. Trente ans plus tard, l'avènement du *pop* art et des avant-gardes secoue autant l'establishment artistique que les technologies numériques appliquées aux arts sonores font, ces dernières années, tanguer les certitudes. Dans la dialectique entre l'artiste et l'institution, le centre de gravité se déplace selon que le contexte sociétal est plus ou moins libérateur. Il est fréquent que les mouvements soient inversés : les sociétés corsetées libèrent souvent des avant-gardes radicalisées quand, au contraire, une certaine permissivité morale et artistique, installée dans la durée, conduit parfois à un désir d'ordre intellectuel et à un acte créatif domestiqué. La domination des systèmes de communication sur les systèmes de savoir et de connaissance brouille un peu plus encore ces cartes de la création. L'activité musicale a vécu au tournant des années soixante une mutation profonde, non seulement dans la sphère de l'avant-garde savante où Xenakis, Berio, Ligeti par exemple bouleversaient les rapports à l'orchestre, à l'écriture, mais aussi dans le domaine des musiques populaires, traversées par l'introduction de la technologie, la diffusion de masse et l'ingestion des idéaux contestataires. En 1968, même les Beatles se risquent à des incursions électro-acoustiques (*Revolution 9*) et Bernd Alois Zimmermann recycle leur musique dans son *Requiem*. Ainsi va, à l'époque, la fusion où le métissage n'est pas *world music*, mais *revolution free*.

Cette époque révolue a créé des conditions nouvelles d'écoute, grâce au disque notamment. Car ont été gravées non seulement

les œuvres majeures du passé – elles restaient pour la plupart inaccessibles au grand public – et contemporaines, mais aussi toute une musique populaire qui, à n'en pas douter, aurait été perdue sans cette révolution technologique et dont la facture est contingente. À côté de la chanson qui emploie souvent encore des orchestrations flamboyantes, la *pop* anglo-américaine des années soixante-dix est de plus en plus fascinée par un certain faste sonore ; naissent des studios d'enregistrement, une idée spatiale et planante de la musique, baroque parfois, ou une immersion totale dans le son. L'utilisation encore archaïque de nouveaux moyens de production (les premiers synthétiseurs), l'aspiration souvent naïve de traiter de concepts (les fameux « concept albums » aux titres longs et évocateurs), crée sinon une correspondance évidente, du moins des passerelles avec les recherches électro-acoustiques, les esthétiques pré-spectrales, les formes ouvertes, l'ambition lyrique... Ce qui relevait alors de simultanéité, de hasard entropique dans une société artistique en ébullition, est inscrit aujourd'hui dans un patrimoine culturel où le temps a joué son rôle d'accordeur. Les effets et les conséquences sont désormais d'ordre transgénérationnel. Dans son *Index of Metals*, par exemple, Fausto Romitelli (1963-2004) met très clairement en application son refus de considérer séparément *high art* and *low art* ; sa citation du *Wish you were here* (1975) de Pink Floyd - les craquements du microsillon échantillonné y compris - apparaît au tout début de la pièce en témoignage de ce *meltingpot* d'influences mais aussi comme le manifeste d'une nouvelle génération pour laquelle le matériau n'est plus seulement ontogénique ou composé (comme le travaille magnifiquement Emmanuel Nunes, par exemple), mais *pop*.

vient tout aussi bien d'un potentiel plus large de sonorités déjà manufacturées, plus immédiatement et directement reconnaissables, puisées dans la banque mondiale des sons, un monde en recyclage permanent parce qu'à distance et aisément disponible. La citation par collage, et plus encore l'empreinte sonore, constituent un nouvel outillage pour le compositeur.

Bernhard Lang (né en 1957), François Sarhan (né en 1971) et Oscar Bianchi (né en 1975), trois compositeurs dont on ne peut confondre ni les parcours, ni les démarches, ni les musiques, font partie de deux générations ayant assimilé cette double culture. Partageant une formation rigoureuse et « classique » – ils ont fait leurs classes à Vienne, à Paris, à Milan avant de compléter leurs cursus par un très sérieux apprentissage de l'électronique – ils inscrivent toutefois leurs démarches dans une transgression affirmée des espaces traditionnellement dévolus à la musique instrumentale, complétée ou non par des dispositifs électro-acoustiques.

Bernhard Lang est de la génération qui a grandi dans les années soixante-dix. Son expérience est pratique et son attrait pour le recyclage ne se situe pas exclusivement dans le domaine musical. À trente ans de distance, il n'y a pas chez lui à proprement parler de récupération de matériau d'époque, mais la poursuite d'un mixage d'écriture et de moyens techniques qui crée les couleurs très caractéristiques d'un son post rock. La sophistication des moyens électro-acoustique, mais aussi l'hétérogénéité des assemblages, comme dans *Differenz/ Wiederholung 2* par exemple (pour deux voix, un rappeur, guitare électrique, violon électrique et ensemble) mettent l'accent sur une réintégration de champs acoustiques volontiers abandonnés au free jazz ; l'écriture y reprend à son compte l'apparente liberté de l'improvisation. Sa pratique personnelle du piano jazz dans les années soixante-dix et quatre-vingt, des technologies numériques

## « LES EFFETS ET LES CONSÉQUENCES SONT DÉSORMAIS D'ORDRE TRANSGÉNÉRIQUE »

plus tard, est décisive dans la confection de son œuvre et de son esthétique décalée. C'est d'ailleurs en Allemagne et en Autriche que cette mouvance compte ses représentants les plus inventifs : Heiner Goebbels (né en 1951), Iris ter Schiphorst (née en 1956), Wolfgang Mitterer (né en 1958), Helmut Oehring (né en 1961)... dont les musiques sont toutes nées de la combinaison d'expériences collectives et de réflexions sur la composition, la représentation et la fonction du concert. La composition d'un ambitus sonore en réaction à des idiomes contemporains trop conventionnellement issus de la tradition classique et la recherche d'une communication plus vivante avec l'auditeur, les font appartenir à un même cercle musical.

Le cursus de François Sarhan et d'Oscar Bianchi, pour des simples questions de génération ne peut s'apparenter à celui de leurs aînés et leur réappropriation de ces années soixante-dix procède davantage d'une filiation culturelle.

François Sarhan, qui confesse une passion véritable pour le « rock progressif », expérimente depuis quelques années le recyclage de sa propre musique. En 2002 déjà, il s'était saisi du fameux *Black Page* de Franck Zappa et l'avait librement transcrit pour quatuor à cordes<sup>1</sup>. D'autres musiques de Zappa, mais aussi de Robert Wyatt, par exemple, sont désormais systématiquement injectées dans son « répertoire » et sa manière de les intégrer ne procède plus d'une simple réinterprétation ou de transcriptions. En les associant à ses propres compositions, à une utilisation virtuose de l'électronique, de textes sortis de leurs contextes quotidiens, il produit une forme de megamix, qui réinvente l'espace du concert, dans une espèce de narration libre et débridée. Zapping entre les musiques,

art de la citation et du montage, intégration de méthodes « électro », cette recherche s'éloigne de compositions plus formelles, comme son opéra *Kyrielle du Sentiment des Choses* écrit en 2003 sur un texte de Jacques Roubaud.

Oscar Bianchi, quant à lui, enrichit son arsenal sonore par un choix méticuleux de son instrumentarium<sup>3</sup> : la guitare électrique, notamment, y figure en bonne place et intervient de manière idiomatique. Le son est saturé, gras, il fait référence à une rock-attitude instantanément repérable. C'est la signature sonore qui fait sens ici. Il n'y a apparemment pas désir de citer, de transcrire ou d'orchestrer, mais plutôt d'englober le son de l'époque comme une évidence, avec l'inévitable décalage de l'écriture.

Dans cette volonté de transgression des espaces sonores, existe le besoin évident de bousculer les codes de l'écoute, si repérés selon les salles, les manifestations, les publics. Un déplacement des genres qui exige aussi des compositeurs la constitution de nouveaux répertoires.

### Antoine Gindt

1/ En 2006, Musica et ARTE consacraient une soirée thématique à Eisler dont Heiner Goebbels dressait un formidable portrait musical dans son spectacle *Eislermaterial*

2/ Cette transcription a été enregistrée par le Quatuor Rosamonde, CD François Sarhan, *Hell (a small detail)* Zig Zag ZZZ 040302, 2003

3/ *Matra*, créée à Musica, associe aux voix un ensemble instrumental avec guitare électrique, dispositif électronique, et des instruments rares comme la flûte à bec basse, la flûte basse et le saxophone contrebasse.