



**PHILIPPE ROBERT**

**TRAVERSES & HORIZONS**

**EN 400 DISQUES**

**LE MOT ET LE RESTE**



**MU**

**PHILIPPE ROBERT**

**S**

**TRAVERSES & HORIZONS**

**QU**

**EN 400 DISQUES**

**LE MOT ET LE RESTE**

**ES**



# UN SIÈCLE DE MUSIQUES : EXPÉRIENCE ET IMMERSION

« Un point bat dans l'espace. Écoute. »

Edmond Jabès

« Car le Cosmos lui-même est une ritournelle... »

Gilles Deleuze

L'importance de ceux qui font la musique ne se juge pas à l'aune des ventes. Certains disques, bien que négligés par leur époque ingrate, mettent des années à trouver leur place dans le cours de l'histoire, jusqu'à parfois la marquer de manière plus indélébile que quantité d'autres au succès instantané mais sans lendemain.

Chez les amateurs, beaucoup d'albums rares finissent ainsi par devenir des objets de culte intimes justifiés, et leur rayonnement fait son œuvre au fil des générations. Ils ouvrent une brèche et provoquent des frissons parfois inédits, de ceux propres aux marges. C'est ainsi qu'évolue la musique: en se nourrissant de ses itinéraires bis, en se penchant à nouveau sur des propositions laissées en jachère pendant des années, en revenant dessus avec le recul qu'autorise le temps qui passe.

Afin de s'en faire écho, ce livre raconte une histoire dégagée d'évènements majeurs comme l'influence du blues sur la naissance du rock'n'roll, l'opposition Beatles/Rolling Stones, ou l'importance de la musique classique sur certaines musiques dites progressives, et met à jour une cartographie souterraine comme le fait Greil Marcus dans *Lipstick Traces* en lien avec Dada et le punk rock, ou David Toop à propos de Claude Debussy découvrant la musique javanaise à l'Exposition universelle de Paris en 1889: ce qui suit constitue un récit débarrassé de ses antennes, parfois fait de bruit et de fureur, d'engagement aussi; une boucle commencée par les futuristes au début du xx<sup>e</sup> siècle et paraissant trouver sa résolution dans les parages du

drone doom, une branche du metal faisant lien avec les musiques minimales, et transformant en itonarumoris des amplis à pleine puissance.

Plutôt que d'une signalétique faite d'obligations et d'interdits, cette histoire trace des voies allant de l'acid folk au black metal, de la poésie sonore à la no wave, de la soul music à l'ambient, de l'aléatoire à l'improvisé, et des polyphonies pygmées à la répétition, entre autres. Rien à voir avec le concept de crossover auquel est préféré le rhizome, des connexions souterraines évidentes existant entre des domaines souvent appréhendés comme antagonistes : par exemple, un fil conducteur unit « Sequenza VII » du compositeur contemporain Luciano Berio à *Monoceros* d'Evan Parker sans qu'il soit nécessaire d'évoquer le jeu d'éventuelles influences à ce sujet. Par contre, il n'est pas exclu de voir l'ensemble des albums retenus et commentés plus loin comme une sorte de mix, à l'image de celui que propose un internaute sur YouTube en superposant « Rabbit's Revenge » de Sunn O))) et « Mars » de John Coltrane.

À l'aune de la multiplication des ressources disponibles en ligne et sur supports, de nouveaux trajets prennent forme, des correspondances émergent et remettent en question les acquis, créant des perspectives singulières. L'accès aux enregistrements obscurs modifie la donne, sans compter que l'on découvre parfois des œuvres entières plusieurs décennies après leur réalisation : sans conteste, nos connaissances se font plus précises.

Dans cette démarche, rien n'empêche d'entretenir l'iconicité et la nostalgie de l'objet disque en lui-même, ultime fétiche dressé contre le virtuel et la liquidation du réel. Rien ne saurait non plus interdire de restaurer ainsi des limites physiques à la dématérialisation, de se réconcilier avec l'échelle humaine propre à la musique sur support pourtant déjà très diffusée elle aussi.

Parce qu'il nécessite une attention particulière, l'objet disque, pour ceux qui choisissent cette option plutôt que le streaming, peut représenter une alternative salutaire face à la perte des repères entraînée par la disponibilité exponentielle de l'archivage sonore en ligne, tant il interroge la notion d'accès comme faisant écran à l'idée d'expérience. Le temps passé à fréquenter un album en particulier, à vivre avec, développe d'autres sensations et se révèle propice à une écoute profonde : en soi, c'est déjà une expérience, que l'on peut préférer aux écoutes distraites superficielles qui ne se satisfont guère des dissonances au prétexte qu'elles heurtent environnement et sensibilité ; en soi, cette expérience s'oppose aussi au fait de transformer ces fétiches en « madeleines » propices aux réminiscences proustiennes instrumentalisant la musique à d'autres desseins.

Plutôt que d'établir une discothèque idéale de plus, les disques retenus plus loin proposent une longue dérive dont la structure émerge au rythme des chemins de traverse empruntés, sachant qu'il en est d'autres tout aussi pertinents que ceux retenus, et que la carte n'est pas non plus le territoire. Quelle qu'elle soit, une traverse n'est en aucun cas une impasse esthétique

signant un échec : elle signifie l'insoumission aux normes standardisées par une industrie dont elle déjoue les pièges, afin de déboucher sur des horizons inattendus. Les arpenter en digressant, puis en faire un voyage, permet de rendre compte au plus près de la fluidité du médium musical, au gré d'un peu plus d'un siècle de découvertes en perpétuelle expansion.

Naviguer d'un disque à l'autre, retracer une histoire possible dont les absences n'ont pas valeur de lacunes et importent peu, offre de toucher du doigt l'érosion des frontières, l'éclatement d'un monde en mutation où se télescopent les sons du monde entier quelles que soient leurs origines : des sons issus des innovations d'indomptables réfractaires et de perdants magnifiques, les uns questionnant la magie du hasard, les autres l'écriture, deux exemples parmi tant d'autres. Au bout du compte, témoignant d'une histoire des marges faite de fractures et de reconstructions, un vaste mantra créatif se déploie, ouvrant la porte sur des expériences enrichissantes et reliées les unes aux autres, jusqu'à offrir de les vivre en immersion dans un *océan de sons*.



# UNE CARTOGRAPHIE SOUTERRAINE : RITOURNELLE ET PALIMPSESTE

« Une chanson ancienne peut prendre un sens nouveau  
pour des oreilles modernes. »

Pete Seeger

« Ce qui vient au monde pour ne rien troubler ne mérite  
ni égard ni patience. »

René Char

## DÉBITER DU BRUIT COMME UNE CHAÎNE DE MONTAGE

Un grand fracas de tôle emboutie : c'est à cela que ressemblent en partie les bases du renouveau musical du xx<sup>e</sup> siècle, avant que le silence ne reprenne progressivement ses droits, d'abord *via* John Cage, puis au travers de ceux que l'on appelle plus ou moins à raison les réductionnistes. Débiter du bruit comme une chaîne de montage assemble des voitures correspond sans doute à l'envie des futuristes et de Luigi Russolo en particulier, auteur en 1913 d'un manifeste resté fameux : *L'Art des bruits*.

Peindre des paysages en fusion, inventer des martèlements infernaux allant crescendo : voilà deux axes incarnant les aspirations de ce mouvement italien inspiré par l'environnement industriel et ses mutations. En repoussant la frontière entre musical et non-musical, une fois démontrée l'absence de tout fondement acoustique dans l'opposition courante entre son et bruit, Luigi Russolo étend le concept de musique jusqu'à accepter tous les sons, à une époque où la norme orchestrale possède selon lui des allures « d'hôpitaux pour sons anémiques ». L'évolution musicale semble devoir coïncider avec la multiplication des machines et l'essor industriel. En prônant le développement des « sons-bruits », Luigi Russolo définit sans en avoir nécessairement conscience certaines des options musicales à venir.

En avril 1914, le premier concert utilisant des machines inventées dans le but d'augmenter la palette sonore a lieu. Nommées « intonarumoris », elles servent dans le cadre de plusieurs représentations dont trois au Théâtre des Champs-Élysées à Paris en 1921, auxquelles les compositeurs Maurice Ravel, Igor Stravinski et Darius Milhaud assistent. Bien qu'ayant manifesté un réel intérêt dans ces concerts, le peintre Piet Mondrian se montre critique quand il rapporte l'évènement: « De même que les futuristes n'ont fait qu'un seul pas dans la peinture, ils ne sont pas allés beaucoup plus loin dans la musique. Cela vient probablement du fait que la musique n'a pas été considérée jusqu'à présent comme un art plastique. »

Anticipant ce que propose plus tard Pierre Schaeffer, Piet Mondrian reproche en substance le fait que ces bruiteurs (bourdonneurs, grondeurs, etc.) ne se bornent qu'à imiter le quotidien, car quelle que soit la pertinence des intuitions propres à Luigi Russolo, celles-ci ne font qu'ancrer les intonarumoris dans les possibles de la gamme. Reconnaissons cependant aux futuristes d'avoir montré la nécessité et l'intérêt d'instruments nouveaux. Réduire Luigi Russolo à des machines naturalistes en dépit de leur modernité est exagéré, ce que démontre son texte *Les Bruits de la nature et de la vie*, dans lequel l'incitation à prendre conscience par l'écoute de l'ensemble de notre environnement (la voix humaine, le vent, le tonnerre, etc.) est évoquée comme un préambule à l'éveil du promeneur écoutant, et non pour servir une quelconque reproduction servile des bruits.

Immortalisées sur supports phonographiques, rares sont les traces des futuristes. Plus que celles-ci, c'est le manifeste *L'Art des bruits* qui se révèle en lui-même fondateur d'une grande partie de la musique du xx<sup>e</sup> siècle allant de l'électroacoustique aux courants industriel et noise. Illustrant ce dont parle ce manifeste, bétonneuses, tronçonneuses et marteaux-piqueurs accompagnent Einstürzende Neubauten sur scène au début des années quatre-vingt, élaborant des rythmes aussi aliénants que les chaînes de production.

## CINÉMA POUR L'OREILLE & POÉSIE SONORE

Parmi les premiers à investir le cinéma abstrait, Walter Ruttmann réalise *Weekend* en 1930, un film sans images dont la particularité est de n'utiliser que la bande-son d'une pellicule cinématographique. Animé par des intentions dramatiques ponctuées d'échos et de correspondances faisant appel à la mémoire de l'auditeur spectateur, ce reportage scénarisé constitue une œuvre sonore à part entière dont les onze minutes anticipent ce que l'on nomme « musique concrète » puis « cinéma pour l'oreille », et démontrent qu'une fois arrachés à leur caractère anecdotique, des bruits peuvent servir à la réalisation d'une matière sonore structurée en tant que telle. En dévoilant le pouvoir suggestif du son sur l'imaginaire, *Weekend* défriche le champ de la représentation mentale que la musique concrète ne cesse d'explorer depuis. En 1948, dans sa *Présentation du concert de bruit*, Pierre Schaeffer parle d'œuvres s'adressant à « cette oreille que nous possédons tous, dotée

d'instruments de précision, d'agrandissement, d'accélééré, de ralenti, et qui n'est plus une oreille nue et dépourvue comme l'est l'œil avant le microscope. » Walter Ruttmann, sans le savoir ni le conceptualiser, en prend acte dès 1930, à la suite des futuristes.

Dans *L'Art des bruits*, Luigi Russolo note aussi, de manière intuitive : « Il y a dans le langage des richesses de timbre que ne possède aucun orchestre. » De là à penser qu'il suffit de détruire toute norme grammaticale afin de libérer la langue, il n'y a qu'un pas. Basée sur la valeur phonétique du langage, une poésie nouvelle semble possible, dans laquelle se mêlent des mots inventés et dénués de sens. Envisager la langue comme une utopie libérée de toute entrave devient dès lors la mission de Tristan Tzara, Hugo Ball, Raoul Haussmann et Kurt Schwitters, consacrant ainsi la poésie abstraite du son : « La poésie sonore n'est conséquente que dans un seul cas : quand elle naît en même temps que l'artiste l'exécute et qu'elle n'est pas écrite. Le langage, si on le pétrifie dans les académismes, s'enfuit chez les enfants et les poètes fous. » Retentissant jusque dans le champ de l'improvisation dite non idiomatique, pareille invention ne peut qu'interpeller Brian Eno qui lui adresse un clin d'œil dans « Kurt's Rejoinder » en 1977, un des morceaux de l'album *Before And After Science*.

Comme l'histoire des hommes et de la société résulte d'emprunts culturels de toutes sortes, celle de la musique occidentale et de son évolution témoigne d'annexions du même ordre, résultats d'échanges incessants en forme de vagabondages entamés depuis le Moyen Âge. Dans le répertoire classique, nombreuses sont les œuvres intégrant des éléments exotiques, issus d'un Orient plus ou moins fantasmé. Au xx<sup>e</sup> siècle, aux États-Unis, probablement en raison du caractère cosmopolite de la société américaine, ces métissages trouvent un terrain d'exploitation idéal, tant dans la musique populaire (le jazz par exemple) que contemporaine. Ainsi, dès 1924, Henry Cowell est un des premiers à investir les cultures asiatique et indienne. L'incitant à écrire des pièces pour orchestre et koto, cet intérêt est également partagé par deux de ses plus prestigieux élèves (John Cage et Lou Harrison), mais aussi par Aaron Copland, George Crumb, Terry Riley, Philip Glass, Harry Partch et Steve Reich, ce dernier attirant l'attention sur les modèles balinais et ghanéen. D'autres compositeurs encore, dont Giacinto Scelsi et Olivier Messiaen, s'attachent à concilier avant-garde et tradition dans un langage neuf aux couleurs inhabituelles. Parallèlement, Tōru Takemitsu tente l'expérience inverse et intègre à ses racines des éléments issus de l'avant-garde occidentale.

## FOLKSONGS & RENOUVEAU

Ce que les Anglo-Saxons finissent par nommer « folk music » représente bien plus qu'un répertoire de vieilles chansons : c'est le fruit d'un processus entamé depuis des centaines d'années et constamment remis sur l'ouvrage au fur et à mesure de l'évolution de l'environnement dans lequel les folksongs

prennent naissance. Et même si l'enracinement est profond et authentique, il n'empêche pas que les métamorphoses s'accélèrent à partir du moment où les 78-tours, aux États-Unis, commencent à s'écouler par milliers à destination du public rural, soit depuis 1927, année dont datent les enregistrements les plus anciens retenus dans l'anthologie de la musique folk américaine d'Harry Smith.

Les premières folksongs américaines sont d'abord écrites par des fermiers, des cow-boys, tout un chacun pouvant s'y coller, et leur ensemble reflète la rumeur d'une nation s'étant en quelque sorte bâtie en chantant, colportant faits divers et conditions sociales en rimes plus ou moins riches et chantées, mélange de traditions musicales et dansées liées à l'émigration : un air qui se fredonne facilement transite d'une communauté à l'autre, nourrit un fonds à la transmission encore orale, jusqu'à devenir un héritage se transmettant entre générations, et dont la forme véhicule au mieux les émotions.

Essentielle, la figure du *songster*, ancêtre du *folksinger* moderne, n'émerge dans le Sud que bien après la guerre de Sécession, tandis que cette région s'appauvrit parallèlement à l'industrialisation du Nord. Aussi dures que soient les conditions de vie dans les Appalaches, la chanson populaire y connaît une expansion florissante sans précédent. Au cours des *medecine shows*, Noirs ou Blancs jouent la comédie et chantent afin de vendre des élixirs miracles, accompagnant le plus souvent leurs boniments d'un air joué à l'harmonica ou au violon. Quant aux *minstrels shows*, ils se présentent comme des spectacles itinérants d'une nature plus sophistiquée, faits de saynètes comprenant des numéros mis en musique, dont le plus célèbre et attractif est le *blackface* où un comédien se grime au cirage et se fait passer pour un Noir. Quant au *songster*, il marque un premier pas vers la modernité : c'est un équivalent du troubadour allant de ferme en campement d'ouvriers, chantant en échange du gîte et du couvert.

## FOLK & PHONOGRAPHIE

On doit aux Lomax, John le père et Alan le fils, des enregistrements de terrain offrant d'apprécier toute la diversité du folk américain. Grâce à eux, on peut découvrir rétrospectivement l'art naissant de Leadbelly et Woody Guthrie débutants, sachant que la plupart de ceux dont ils captent la voix sont d'illustres inconnus. À propos des circonstances de ces captations, les Lomax aiment à parler d'un sentiment d'intimité proche de l'amour : « Le musicien vous donne ce qu'il a de plus fort et profond, et si c'est un chanteur folk, cette émotion peut révéler le caractère de sa communauté tout entière », écrit Alan Lomax en 1960, un an après avoir sillonné les Appalaches en compagnie de la chanteuse britannique Shirley Collins, son assistante dont les trouvailles (de retour chez elle) ensemencent le folk des Incredible String Band, The Pentangle et Comus. Nul mieux qu'Alan Lomax sait donner une voix aux sans-voix, des sans-voix qui par rebond influencent jusqu'au groupe Nirvana. Quand, dans le cadre de son live acoustique diffusé par

MTV le 12 décembre 1993, Kurt Cobain interprète avec une rare justesse « Where Did You Sleep Last Night », il se remémore les disques Folkways et Huddie Ledbetter en particulier, qui n'est autre que Leadbelly à ses débuts.

Symboliquement lancé par un enregistrement de « L'Internationale », Topic, label créé en 1939 en Grande-Bretagne, milite également en faveur d'un travail de collectage à travers le monde dont A.L. Lloyd est un des principaux artisans. Grâce à l'impulsion que donne le chanteur Ewan MacColl, cette maison de disques s'oriente vers la documentation du folk revival britannique, irlandais et de tous les musiciens inspirés par l'activisme d'Alan Lomax, Woody Guthrie et Pete Seeger. L'influence de cette entreprise se révèle conséquente sur le rock anglais, mais pas seulement. Par exemple, Frank Zappa se souvient en ces termes d'un disque d'A.L. Lloyd et Ewan MacColl: « Lorsque tout le monde se plongeait dans Cream, j'écoutais deux mecs reprenant de vieux chants de marins. J'avais même filé mon exemplaire aux paroles absolument démentes à Captain Beefheart. »

Basé à Washington, le prestigieux Smithsonian Institution's Center For Folklife and Cultural Heritage acquiert le label Folkways en 1986, après la mort de son fondateur Moses Asch, lui-même l'ayant mis sur pied en 1948 et dirigé en solitaire depuis son petit bureau de New York. Moses Asch, comme ses confrères s'étant consacrés à pareille mission documentaire, voit dans le folk l'expression la plus pure des gens ordinaires. En tant que socialiste convaincu, son point de vue sur la musique populaire le conduit à archiver et préserver ce patrimoine à l'origine d'un catalogue de plus de deux mille disques sortis à la cadence d'un par semaine, et au milieu desquels on ne compte plus les classiques. Ce travail d'édition constitue un labeur d'amour dédié à l'objet disque sous forme de vinyles aux pressages sans faille, accompagnés de notes très complètes glissées dans des pochettes au carton épais recouvert de photographies ou d'illustrations créées à cet effet par de talentueux graphistes, à l'origine de véritables objets d'art et de propagande à destination des bibliothèques publiques ! Dans ses *Chroniques*, Bob Dylan se souvient: « À mes débuts, il n'existait aucune réédition des vieux disques de Woody Guthrie, aussi je remuais ciel et terre pour trouver les originaux. Je suis même allé à la bibliothèque publique de Minneapolis. Les bibliothèques étaient l'endroit où l'on trouvait le plus de disques Folkways. »

Des labels Folkways et Topic, Lance Ledbetter, de Dust-to-Digital, peut être considéré comme l'un des héritiers sans qui, en pleine ère numérique dans les années deux mille, des trésors de musique ancienne n'auraient jamais vu le jour, dont certains coffrets consacrés au folk ou à la musique religieuse du sud des États-Unis de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle. L'un d'entre eux, intitulé *Fonotone Records*, a permis de faire plus ample connaissance avec Joe Bussard, grand amateur de country, de blues et de folk auxquels il rend hommage en créant son propre label riche de sept mille références n'existant qu'en 78-tours, autrefois vendues un dollar pièce et enregistrées en une prise avec un seul micro. De manière indirecte, Joe Bussard se trouve aux racines de l'American primitive guitar à la fin des années cinquante,

lorsque John Fahey enregistre pour la première fois de sa vie, pour lui, sous un nom d'emprunt, ce qu'il tient à présenter comme de l'« *authentic negro folk music* ». Né trop tard pour vivre *in situ* l'âge d'or du folk américain, Joe Bussard en recrée les conditions chez lui, enregistrant des musiciens de passage. Quand on découvre ces disques aujourd'hui, on s'enthousiasme généralement pour leur humanité et leur sensibilité, pour ces créations d'apparence modeste, où l'inspiration rejaillit dans toute sa splendeur, portée par une instrumentation généralement minimale, parfaitement rendue par le fait que les enregistrements sont réalisés sur le terrain, ou dans des studios de fortune sommairement aménagés pour la circonstance. Tous ces disques paraissent offrir une vision de la vie magnifiée. C'est un peu de l'air des grands espaces que l'on y respire.

## GREENWICH VILLAGE & FOLK URBAIN

Au sud de Manhattan à New York : Greenwich Village. En son cœur, Washington Square, vaste place d'où part la 5<sup>e</sup> Avenue, et lieu de rendez-vous des amateurs de folk dans les années soixante : chacun y peaufine son jeu instrumental, New York est un épiceutre. Le Village attire artistes, étudiants et activistes en tous genres ; le folk est partout et règne sur un terreau ensemencé par la Beat Generation. Du côté de MacDougal Street, le Café Wha? ouvre de midi à 6 heures du matin. La scène est partagée à tour de rôle : Mark Spoelstra, Dave Van Ronk et Fred Neil s'y produisent et constituent le noyau dur d'un mouvement urbain nommé folk revival. Tout se passe dans les *strip joints*, les *coffee houses*, les *basket houses* où les musiciens sont payés au chapeau circulant dans la salle. Bob Dylan commence au Café Wha? en interprétant Woody Guthrie et en accompagnant Mark Spoelstra à l'harmonica. Le folk offre une alternative à Tin Pan Alley situé à quelques encablures, où la variété américaine s'écrit à la chaîne. Et au Village, Bob Dylan apparaît comme le fossoyeur d'une époque révolue parce qu'il associe le folk au phrasé du rock'n'roll popularisé par Elvis Presley, deux genres que les tenants de l'orthodoxie préfèrent antinomiques. De tous les musiciens du coin, Bob Dylan est celui qui conserve les plus fortes attaches avec le mouvement beat : il fréquente Allen Ginsberg, Michael McClure, Lawrence Ferlinghetti, ses chansons s'imposent comme des voyages au-delà des portes de la perception, hors du temps et de l'espace ; des chansons d'un type nouveau débouchant sur les mixtures acides de Pat Kilroy, Tim Buckley et Perry Leopold.

## PSYCHÉDELISME ET RIMBALDIE

Au cours de l'édition 1965 du festival de Newport, Bob Dylan aurait trahi la cause du folk en électrifiant sa musique à l'aide des membres du Paul Butterfield Blues Band. Quinze minutes après leur entrée sur scène, la rupture épistémologique est prononcée entre puristes et modernes : ce que fait Muddy Waters avec le blues quinze ans plus tôt, Bob Dylan le

commet avec le folk. Cela peut paraître rétrospectivement dérisoire, sauf qu'à l'époque, un chanteur folk se doit de jouer acoustique et d'écrire des textes reflétant les grands problèmes sociétaux de manière explicitement politique. Bob Dylan ne correspond plus à aucun de ces critères : il s'éloigne de l'ombre tutélaire de Woody Guthrie, tandis que le verbe dylanien se fait rimbaldien. Il invente un nouvel idiome à lui seul et renouvelle le folk au contact de l'électricité du rock.

À Newport, Bob Dylan incarne simultanément la fin d'une époque et le début d'une autre. L'événement est à la hauteur du détournement d'un courant, mais aussi d'un mythe en devenir, suite logique aux passages télévisés des Beatles au fameux Ed Sullivan Show. Peu de temps avant le passage de Bob Dylan à Newport, le précepte selon lequel l'acoustique est garante de l'authenticité, voire d'une pureté supposée, ne tient déjà plus la route. L'approche socialisante mute, l'idéologie progressiste intéresse moins, comme l'assimilation du folk à un courant de pensée : en plein baby-boom, une force culturelle collective se concrétise avec l'émergence du Swingin' London dans lequel s'engouffrent Yardbirds, Pretty Things, Kinks, Animals et Who. La révolte est individuelle et générationnelle. À la différence du folk, le rock prend assez peu position ; son point de vue est différent et il plaît. L'évolution est logique vers le psychédéisme, faite d'influences ésotériques liées aux lectures, aux drogues et aux ragas de Ravi Shankar et Ali Akbar Khan alors en vogue. Une évolution que dénonce Tom Paxton, qui préfère camper sur sa position de pionnier jusqu'à oublier que l'histoire du folk ne s'écrit qu'à l'aune d'un constant renouveau. Au Village comme à Londres, l'influence de Bob Dylan trace la voie : se délester de toute contestation trop évidente n'est pas une mauvaise idée. Et renouveler le genre au contact du jazz, de l'Orient et de la musique médiévale (une manière de célébrer ses racines européennes) s'impose comme la marche à suivre que retiennent en Grande-Bretagne l'Incredible String Band et The Pentangle, ce qui influence Jimmy Page, puis Led Zeppelin de manière déterminante. De tous les groupes du renouveau du folk rock, l'Incredible String Band est un des plus perméables aux signaux venus de l'extérieur, une sorte de sono mondiale avant l'heure, confectionnée à partir d'instruments à cordes dont les exotiques sitar et oud. Peu de groupes voient aussi loin et large que ces Écossais ayant, tout comme Comus et Shirley & Dolly Collins, marqué Current 93 dans les années quatre-vingt.

## **DE BRUIT, DE FUREUR ET DE VOLUME SONORE**

Comme toute histoire, celle du hard rock et du metal fait l'objet d'une version officielle, avec ses étapes obligées où précurseurs, fondateurs, âge d'or, renouveau et diversification incarnent autant de balises. Avec le temps, celle-ci prend la forme d'un arbre gigantesque dont les branches dessinent une jungle de sous-genres. Ainsi, le doom metal ne compte pas moins d'une dizaine de styles afférents, parmi lesquels le drone doom, un genre minimaliste mélangeant des influences aussi diverses que celle de Black Sabbath

avec les musiques bruitiste et ambient, dans une démarche expérimentale autrefois associée à la seule avant-garde. Ces ramifications, dont la spécificité parfois complexe échappe à l'oreille profane, permettent, tant au hard qu'au metal, de se développer, de survivre et de se régénérer.

Fin des années soixante, le rock durcit le ton, et début des années soixante-dix, on parle de « heavy metal », appellation empruntée à l'écrivain William S. Burroughs, puis avalisée par le magazine *Creem* dans la chronique d'un disque du groupe Sir Lord Baltimore se référant à Led Zepelin, MC5, Blue Cheer et Johnny Winter. Quant au critique rock Lester Bangs, il émet l'idée selon laquelle le heavy metal s'éloigne des racines blues, tandis que le hard rock les intègre avec brio, manière habile de départager deux entités musicales en partie distinctes, afin de mieux prononcer le divorce d'un couple haut en couleur. Historien du genre, Fabien Hein confirme un tel clivage : « Le hard rock pousse le rock et le blues dans ses retranchements en insistant sur la grandiloquence, la démesure, l'exubérance, l'énergie, la violence, la virtuosité technique et la puissance sonore. Le heavy metal privilégie la vitesse d'exécution et vise à décliner des schémas rythmiques implacables. La violence y est décuplée et tend à la brutalité. Si les ambiances développées apparaissent volontiers sombres et morbides, doublées d'une tendance à la théâtralité, il ne s'agit cependant le plus souvent que d'une simple posture esthétique. » Faisant lien entre les deux, la seule référence acceptée par toutes les obédiences demeure Black Sabbath, véritable socle d'où le metal s'élève lourd et envoûtant, référence revendiquée par les plus avant-gardistes des formations dont Khanate ou Electric Wizard.

Après les événements d'Altamont en décembre 1969, l'époque dévoile une soif de décibels inédite. Le développement des festivals comme la dimension des salles de concert américaines imposent aux groupes de jouer plus fort. Les fabricants d'amplificateurs, tels Marshall ou Sunn, deviennent des partenaires créatifs. Ainsi, c'est à la demande de Pete Townshend et John Entwistle, guitariste et bassiste des Who tous deux en quête d'un son plus puissant, que l'Anglais Jim Marshall se lance dans la fabrication d'un prototype de 100 watts, ouvrant la porte aux pionniers du feedback et de la distortion avant eux envisagés comme parasites. C'est également à Jim Marshall et à Pete Townshend que l'on doit la réalisation du stack, montagne de haut-parleurs fréquemment aperçue sur les scènes de l'époque, notamment derrière Jimi Hendrix. Les liens entre musiciens et techniciens sont étroits, Randy Holden, guitariste de Blue Cheer, travaillant avec la marque Sunn, une enseigne qui dans les années deux mille offre son nom au plus influent des groupes du genre : Sunn O))). Passé un certain stade, la puissance sonore est revendiquée comme partie intégrante de la création musicale, Keiji Haino, Fushitsusha ou Merzbow en fournissant dès les années quatre-vingt-dix les meilleurs exemples.

De fait, les deux premiers albums de Led Zepelin exaltent ce que le rock attend : des cendres du psychédéisme et du blues boom anglais naît une musique nouvelle répondant aux désillusions du rêve révolutionnaire hippie

par la violence et la puissance que décuplent électricité et amplification. Plutôt que d'offrir une caisse de résonance à la contestation, il s'agit de combattre les frustrations et de s'étourdir dans l'énergie consolatrice d'une musique dont le pouvoir d'auto-combustion fait écho à la redécouverte de sa possible mission hédoniste.

## TOUT SAUF L'ENNUI

Dans le vide laissé par l'échec de l'idéalisme hippie, dès 1976, une certaine forme de nihilisme s'affiche au travers de paroles d'un style nouveau, comme autant d'instantanés saisissant l'inéluctable déclin d'un système battant de l'aile; des paroles ressemblant à de brillants slogans offrant l'impression que le compte à rebours du monde d'après débute. La prospérité de l'après-guerre révolue, la récession pointe son nez. « Donnez-nous la troisième guerre mondiale, que nous puissions vivre à nouveau » : au milieu de la tourmente, c'est précisément ce que les punks réclament afin de secouer l'apathie générale. Saper l'establishment s'impose comme une nécessité. Sauf que ce qui donne au punk rock toute sa puissance et lui permet d'en finir avec la génération précédente, c'est-à-dire cet arrogant mélange d'élitisme esthétique et de réalisme social, cède sous le poids des célébrités vite conquises.

Rester underground, voilà bien une situation dont aucun des protagonistes ne sait se contenter, ne serait-ce qu'au vu des ambitions des uns et des autres d'intégrer l'histoire. En Angleterre, l'authenticité et la créativité des débuts du punk rock se dissipent assez vite sous l'effet des pressions commerciales : les Sex Pistols, à la fois stigmatisés par les médias comme porte-parole du courant punk et souffre-douleur de l'opinion publique, personnifient comme nuls autres ces contradictions. Et en premier lieu celle-ci : comment relayer les préoccupations de la classe ouvrière de manière pertinente, tout en croulant soi-même sous son propre emballage ? De manière *a posteriori* prévisible, le punk rock se fige dans un comportement adolescent motivé par l'idée de confrontation, comme par la célébration du moment présent en tant que façon d'être au monde, rengaine aussi vieille que le rock'n'roll lui-même.

## COSMÉTIQUE DU BRUIT

Quasi simultanément, chaperonné par David Bowie qui sait flairer de nouvelles tendances intéressantes dans le krautrock de Kraftwerk et Neu!, Iggy Pop chante : « Je suis le passager, je vois le ciel au-dessus des faubourgs éventrés de la ville. » Fondé sur une sorte de désengagement inédit car teinté d'acceptation, un langage nouveau s'invente, une novö-langue faisant fi des aspirations originelles du punk rock à la révolution, jusqu'à prendre toutes distances avec le réalisme social et politique.

Deux perceptions antagonistes s'affrontent dès lors dans le rock. D'un côté, ceux qui croient en la puissance du punk rock s'organisent en vue de protester

de la manière la plus virulente possible, mission dans laquelle s'engagent les groupes hardcore américains tels Dead Kennedys. Constituant une communauté que l'on a du mal à prendre en défaut, ce noyau dur s'insurge contre le conservatisme en radicalisant davantage le propos, et politiquement et musicalement, jusqu'à franchir un point de non-retour. Pour les Germs comme pour Minor Threat, stopper l'hémorragie devient une urgence : il s'agit d'endiguer la dilution du cri de révolte punk associée à l'autodestruction de ses leaders d'opinion.

De l'autre côté, surtout en Angleterre, en écho à l'apolitisme revendiqué de certains musiciens, on cultive son espace intérieur en flirtant volontairement avec ce qui peut être pris à tort pour de l'inconséquence. À propos de cette posture, on parle d'abord d'after-punk (selon l'expression du critique Yves Adrien en France), puis de post-punk. Accolé au mot « punk », le préfixe « post » signe le divorce sans appel entre le réalisme social et l'art. La bande-son de l'époque se fait opaque, voire désinvolte et désabusée. En lieu et place de l'engagement politique, la distanciation s'installe aux dépens de l'action et se transforme en pose : l'heure du formalisme sonne, et le rock s'envisage laboratoire de recherches. Bruce Gilbert, du groupe Wire, parle de musiciens « guerriers de l'âge de glace ».

Fin 1977, le magazine britannique *Sounds* rassemble des formations disparates et titre : « New musick ». Que dire des formations mises en avant dans cet article sinon qu'aucune ne partage cette passion pour les ancêtres des années cinquante que le producteur Malcolm McLaren essaye d'inoculer. Genesis P-Orridge, de Throbbing Gristle, prend position : si les punks portent des T-shirts « Je déteste Pink Floyd », lui arbore « Le rock'n'roll c'est pour les lèche-culs ». Une fois dans PiL, John Lydon déclare à propos des Sex Pistols : « Je voulais les sortir du rock'n'roll à trois accords. » Se retrouvant tous sur l'indépendance à adopter vis-à-vis de l'industrie du disque, les groupes post-punk sont animés par des influences hétéroclites que l'on peut presque résumer à quelques albums parmi lesquels *Freak Out* (Frank Zappa & The Mothers Of Invention, 1966); *Silver Apples* (Silver Apples, 1968); *Trout Mask Replica* (Captain Beefheart & His Magic Band, 1969); *Tago Mago* (Can, 1971); *Outside The Dream Syndicate* (Tony Conrad & Faust, 1972); *Neu!* (Neu!, 1972) et *Metal Machine Music* (Lou Reed, 1975).

Bien que sollicitant la distorsion et toutes formes d'expérimentations afin d'habiller le groove, le post-punk s'enracine dans la déconstruction sans exclure l'idée de mélodie. Ce n'est qu'avec la no wave, puis avec la musique industrielle, et enfin avec le noise, que ces dernières concessions au rock sont abandonnées au profit de recherches d'un état que l'on pourrait qualifier de pré-harmonique, comme un retour à la case départ de *L'Art des bruits* futuriste.

## NO WAVE, NO NEW YORK

Météorite arty, la no wave se développe dans les lofts et les clubs du Lower East Side, au cœur de Manhattan, pendant que le Velvet Underground acquiert un statut d'icône. Malgré une existence très courte, et bien que l'essentiel du courant soit consigné sur d'obscurs labels à faibles tirages assez mal distribués, le désordre créatif de ses hérauts essaime tous azimuts, tant du côté de la scène branchée par le free jazz (Lounge Lizards, John Zorn), que dans la musique contemporaine perméable aux influences extérieures (Glenn Branca, Rhys Chatham, Arthur Russell). Beaucoup plus tard, dans le rock survolté d'Harry Pussy, voire dans les improvisations sans concession du noise des années deux mille, l'héritage de la no wave trouve un nouveau terrain de jeu. Et même si celle-ci est dépourvue de tout dogmatisme, ses détracteurs lui reprochent son radicalisme impuissant à toucher un large public, et donc réservé à une frange d'initiés, accusation s'écroulant d'elle-même quand on sait combien cette marge ne possède rien d'une élite hautaine et hermétique. De cette époque, Brian Eno se souvient : « Je savais que les groupes que j'avais produits sur *No New York*, qu'il s'agisse de Teenage Jesus & The Jerks ou DNA, allaient se séparer dans la foulée de l'enregistrement. Pourtant, j'avais dans l'idée qu'ils marqueraient les esprits aussi durablement que les mouvements esthétiques du début du xx<sup>e</sup> siècle. »

Toutes les formations que l'on regroupe sous cette étiquette n'ont qu'assez peu de points communs en dehors d'un goût prononcé pour les paroxysmes soniques. Une seule ambition paraît constituer le mot d'ordre que l'on s'échange de musiciens à musiciens : faire table rase du passé, démolir les idoles et s'inventer comme épice possible d'une révolution en forme de passe-muraille. Ce qui fascine rétrospectivement, c'est qu'un courant aussi éphémère secoue à ce point le rock et bouscule sans ambages son catéchisme. La no wave fait place nette à l'exacerbation de ce que le rock contient de sauvagerie réprimée, prolongeant le « L.A. Blues » des Stooges lorgnant free jazz et bruit blanc dès le début des années soixante-dix. Quel autre courant, en dehors de la musique dite industrielle, peut alors prétendre mélanger savant et populaire, écrit et improvisé, réflexion et spontanéité, comme se nourrir à la fois de l'esprit du rock lettré du Velvet Underground, de la Beat Generation, du free jazz, de Fluxus, ou de l'ouverture à l'aléatoire initié par John Cage et Cornelius Cardew ?

## RETOUR VERS LE FUTUR

Au futuriste Luigi Russolo, tout le xx<sup>e</sup> siècle emprunte donc. Tourner le dos aux systèmes passés, fuir tout sentimentalisme, rénover et élargir le domaine musical en profondeur : voilà ce qu'il propose. Du coup, ce que d'aucuns jugent laid voire nocif peut désormais avoir droit de cité. Une fois franchi, ce pas de géant permet d'intégrer des éléments divers et nouveaux dans le champ sonore. Un courant bruitiste peut dès lors émerger, qui est plus ou moins à la musique ce que l'abstraction est à la peinture figurative. Le sonore

ne peut s'enrichir davantage qu'en annexant le bruit comme composante possible. Sans compter que l'on ne peut musicalement rendre compte de la globalité du monde qu'à partir du moment où sa matérialité s'avère explorée jusque dans son immense complexité.

Quand surgit Luigi Russolo, la musique occidentale, dans sa quête de renouveau, a déjà bien fouillé du côté des musiques extra-européennes, des gammes pentatoniques et du dodécaphonisme. Ce qu'il propose correspond à un cap supplémentaire, voisin de l'idée de déprogrammation ultérieurement développée par William S. Burroughs : « Déprogrammons-nous en quête de nouveaux territoires à explorer. » C'est-à-dire : court-circuitons toute autorité, tout contrôle, tout héritage trop envahissant. Justement : alors qu'il n'a pas encore mis sur pied Throbbing Gristle, Genesis P-Orridge rencontre William S. Burroughs à Londres en 1970, dans le cadre d'une conversation autour des expériences cognitives et des possibilités offertes par le cut-up à partir d'un simple magnétophone, une discussion dont les pistes ne cessent de résonner depuis. Genesis P-Orridge pense que toute la musique populaire occidentale du xx<sup>e</sup> siècle descend de l'inféodation à un système, quel qu'il soit. Aussi, lorsque les punks disent « N'apprenons que trois accords et montons un groupe », Genesis P-Orridge rétorque « Pourquoi diable ? Ce sont encore trois de trop ! » Car le problème du punk rock, pour quelqu'un qui comme lui s'interroge, réside dans le fait que ce courant perpétue une musique fermement enracinée dans le rock'n'roll et le rhythm'n'blues. De là à stigmatiser les punks comme esclaves d'un système dont ils se révèlent incapables de s'écarter, il n'y a qu'un pas.

D'où l'idée, sans batterie, sans basse et sans guitare rythmique ou solo, d'inventer une musique ancrée dans l'expérience occidentale industrielle, en s'en inspirant : les membres de Throbbing Gristle appliquent au plus près le manifeste *L'Art des bruits*, en se basant sur leur connaissance des performances des actionnistes viennois, ce qu'ils rehaussent d'un slogan fort inventé par Monte Cazazza : « *Industrial music for industrial people* ». « Quand j'ai eu fini de produire les bandes du premier album de Throbbing Gristle, se souvient Genesis P-Orridge sollicité par le critique Simon Reynolds, je suis sorti dans la rue alors qu'un train passait sur la voie ferrée. Un transistor beuglait dans un coin, une tronçonneuse coupait du bois, un chien aboyait au loin, et j'ai simplement dit : "Nous n'avons rien inventé. Nous avons seulement retranscrit ce qui est tout le temps là." C'est alors que j'ai suggéré que l'on fasse de la muzak pour les usines, en utilisant le vrai son de celles-ci, mais en le rendant rythmique et acceptable en lui-même, au lieu d'essayer de le tirer vers cette répugnante musique populaire. » De manière délibérée et subversive (la musique comme outil, l'écoute comme politique), Throbbing Gristle accueille tous les bruits, sans distinction ni hiérarchie. De son côté, Jacques Attali souligne l'importance accordée au contrôle du bruit en matière de répression culturelle – entendre par là : maintien sans partage du tonalisme, primauté exclusive de la mélodie, méfiance du chaos. Throbbing Gristle souligne : si l'on n'y prête pas garde, la musique peut très bien ne constituer qu'un énième attribut du pouvoir et un lien de domina-

tion ; par contre, s'extraire de l'apathie ambiante demeure toujours possible grâce au bruit.

## METAL MACHINE MUSIC

En 1975, une révolution secoue le rock par le biais d'un album faisant de la matière sonore son objet : sans dramaturgie ni pathos, *Metal Machine Music* de Lou Reed se révèle à l'origine de textures inédites basées sur des agrégats de sons plutôt que sur des notes et des accords. Certes, dans le champ de la musique contemporaine, de pareilles investigations ont déjà été entérinées par Edgar Varèse ou György Ligeti. Mais dans le rock, jamais une telle expérience n'a été auparavant tentée, qui plus est par un musicien autant en vue. Quel que soit le degré de créativité de cette œuvre, d'ailleurs transcrite sur partition dans les années deux mille et interprétée par l'ensemble contemporain Zeitkratzer, la réception en est à l'époque désastreuse : haro de la maison de disques, ceux qui achètent l'album demandant à être remboursés. Rétrospectivement, le scandale suscité a de quoi surprendre, tant le concept ne présente aucune ambiguïté (aucune duperie sur la marchandise), comme en attestent des notes de pochette stipulant qu'il s'agit d'une « composition instrumentale électronique », dont la méthode, sans trace de cette ironie longtemps reprochée sans fondement, s'avère, elle aussi, clairement indiquée : « *No synthesizers, no ARP, no instruments? No panning, no phasing* ».

Ce « no » rappelle indubitablement celui accolé à « wave » dans l'après-punk new-yorkais : pas de no wave sans *Metal Machine Music* ! Ce « non », Lou Reed l'oppose à l'instrumentation classique du rock basée sur la sainte trinité guitare/basse/batterie. De la même façon, le fait que le disque soit instrumental et questionne la durée marque aussi une rupture avec le format propre au rock, lié à la structure couplet/refrain. Pareillement, bien que défrayant la chronique à l'époque (dans la presse il n'y en a plus que pour les *guitar heroes*), la notion de virtuosité est évacuée, bien avant que le courant punk adopte un point de vue identique. Sauf que dans son nihilisme, *Metal Machine Music* va plus loin que le punk rock, puisque tous les pré-supposés du rock, exception faite de la guitare électrique toutefois transformée en générateur de sons, sont abandonnés. Depuis, Lou Reed a détaillé la manière de procéder ayant présidé à l'enregistrement : « *Metal Machine Music*, ce sont trois murs d'amplis Vox, un magnétophone Uher à deux vitesses et trois guitares accordées en *open tuning*. » *Metal Machine Music* est créé par strates, dans la lignée du travail de John Cale, très au fait des conceptions des compositeurs contemporains La Monte Young et Tony Conrad avec qui il collabore au sein du Dream Syndicate dans une direction voisine.

*Metal Machine Music* marque une frontière tout autant qu'il impulse un départ, délimitant un territoire à partir duquel les courants industriel et noise émergent. Lou Reed écrit dans le livret accompagnant sa réédition : « *Metal Machine Music* est le disque qui a tout déclenché : le rock bruitiste,

la voie industrielle. Underground des années durant, ce disque a survécu par la force de l'idée. Pas de tonalité. Ni voix, ni rythme préétabli. Juste du feedback, en continu. C'est un acte de son. » Un acte qui ne reste pas lettre morte. En témoigne début des années quatre-vingt la première cassette autoproduite par le plus connu des musiciens de la scène noise, Masami Akita, *alias* Merzbow, comme par hasard intitulée *Metal Acoustic Music*. Que donne-t-elle à écouter ? Du bruit organisé en deux pièces sans titre (*no title*), réalisées à partir d'un magnétophone à cassettes, sans instruments (*no instruments*) et en sollicitant ampli et feedback. Ce à quoi, vingt-trois ans plus tard, Jazkamer rend aussi hommage sous l'intitulé *Machine Metal Music*, explicitement référencé au metal, un genre avec lequel le noise finit par entretenir des rapports de proximité.

## ON NE JOUIT QUE DANS UN BROUHAHA ÉTERNEL

Cela ne fait aucun doute : l'émergence du hard rock est concomitante de la fin d'une certaine innocence associée à l'idéalisme hippie en tant qu'expérience collective. La désillusion s'est même amplifiée d'un cran après les événements tragiques du festival d'Altamont, au cours desquels un homme meurt poignardé par des Hell's Angels censés assurer le service d'ordre des Rolling Stones. Même année, le cinéaste Kenneth Anger termine *Invocation Of My Demon Brother*, un film dans lequel celui qui incarne Lucifer (le musicien Bobby Beausoleil) croupit depuis quelques mois en prison pour sa participation aux meurtres perpétrés par les acolytes de Charles Manson. L'utopie tourne mal, et la planche de salut que représente pour beaucoup le flower power finit de sombrer : au lieu du prochain âge doré espéré, c'est le chaos qui couve.

L'année 1969 est aussi marquée par la sortie du premier album des Stooges, un disque si bien pensé par le groupe et produit par John Cale qu'il offre la matrice du punk rock encore dans les limbes. Une matrice lézardée de riffs barbares trouvant leur résolution dans « We Will Fall », mantra psychotrope d'une dizaine de minutes hérité du minimalisme de La Monte Young que John Cale côtoie avant de rejoindre le Velvet Underground. Ce morceau déblaie la route du renouveau du psychédéisme des années quatre-vingt et au-delà : Spaceman 3, Loop, Black Angels, Wooden Shjips et Earth lui doivent tous quelque chose.

Peu de temps après, en février 1970, Black Sabbath sort son premier disque, celui-ci s'ouvrant par un titre lourd et morbide préfigurant à lui seul des décennies de rock lugubre marqué par Lovecraft, Tolkien ou Lucifer. Désormais prononcée, la rupture d'avec ce qui précède tend à relativiser les promesses de paix et d'amour véhiculées par une époque rongée par le doute. Cette césure résonne comme un coup de tonnerre dont l'écho est amplifié jusqu'à Earth (patronyme hommage au premier nom de Black Sabbath), puis au sein de la dizaine de collectifs dans lesquels s'illustrent Stephen O'Malley et Greg Anderson, dont les réalisations et les rééditions dessinent grâce au

label Southern Lord les contours d'une internationale underground allant de Nadja (Canada) à Electric Wizard (Angleterre), en passant par Orthodox (Espagne), Our Love Will Destroy The World (Nouvelle-Zélande), Reverend Bizarre (Finlande), Ufomammut (Italie) ou Khanate (USA).

Concernant Blue Cheer, la critique ne comprend pas que sa violence soit développée par plaisir et dirigée contre rien de précis (de politique, par exemple), sans compter que le manque de virtuosité des musiciens s'avère tout bonnement insupportable aux oreilles des spécialistes de l'époque, au point qu'il faut attendre le punk rock pour que l'on s'interroge vraiment à propos de cette question. Un engagement physique gratuit, s'il est en plus doublé d'une esthétique rattachée à aucune morale, paraît inenvisageable : s'abîmer en pure perte est mal vu, comme si le chaos de « L.A. Blues » des Stooges devait rester lettre morte. Mais Mudhoney et Nirvana revendiquent finalement l'influence de Blue Cheer, tout comme Fushitsusha et High Rise au Japon. Comme disent les Who : « Nous jouons aussi fort pour que les kids ne s'entendent pas penser ! »

## LAND OF SPEED, L'ALPHABET DE L'ÉCLAIR

La vitesse d'exécution du black metal n'aurait probablement jamais vu le jour sans l'introduction de « Kick Out The Jams » de MC5 en 1969, comme sans l'engagement radical de la plupart des combos hardcore dont les morceaux, ultracourts, franchissent à une vitesse sidérante le mur du son à partir duquel nulle concession harmonique ne peut plus être admise. Historiquement parlant, l'acte de naissance du hardcore date de « I Hate The Rich » des Dils : joué à toute vitesse, ce morceau précurseur de 1977 ne comporte qu'une minuscule amorce de mélodie. Annonceur de centaines d'autres se caractérisant par leur brièveté, celui-ci se révèle symptomatique des canons du genre, à savoir : ce qui est court ne peut être propulsé qu'à fond afin de viser à l'efficacité maximale ; le cri remplace le chant ; aucune concession mélodique n'est de mise.

Ian Christie, historien du metal, souligne : « Le black metal est le produit égocentrique d'une sous-culture sans message ni critique de la société au-delà d'une attitude simplement hostile. » Assertion quelque peu rapide, suivie d'une dénonciation des « bruits de machine à coudre » et « des percussions en carton mouillé » inhérents au genre, avec Mayhem pour cible, dont le premier EP est introduit par un court morceau ayant été commandé à Conrad Schnitzler, un musicien de premier plan passé par Tangerine Dream et Kluster. Nous voici donc revenus en arrière, en plein obscurantisme : comme si Luigi Russolo n'avait jamais écrit *L'Art des bruits* ; comme si *Metal Machine Music* de Lou Reed ne pouvait être pris au sérieux ni même interprété par un ensemble contemporain ; comme si le punk rock n'avait servi à rien ; comme si le rock garage ne possédait pas son charme ; comme si la lo-fi n'avait rien remis en question ; comme si la musique minimale et l'avant-garde du free rock néo-zélandais n'avaient jamais existé. Dans

l'univers de Ian Christe, Mayhem ne peut trouver sa place, pas plus que les enregistrements réalisés en autarcie par Xasthur.

Une fois écartées les éventuelles composantes psychologiques du black metal, comme les quelques faits divers sordides entourant sa légende, ses liens fréquents avec une certaine avant-garde incarnée par Peter Rehberg, Kevin Drumm, Russell Haswell, Merzbow, Masonna ou John Zorn paraissent plus évidents. On y voit bien que le metal extrême agit par accumulation, aggrégation, agglutination de masses sonores, comme My Bloody Valentine réalisant *Loveless* en 1991, ou Charlemagne Palestine, dès le début des années soixante-dix, composant au piano à partir d'une méthode de son cru basée sur le martèlement. Pour peu que l'on écoute cette musique à un volume confortable, sachant que les guitares sont la plupart du temps accordées plusieurs tons au-dessous, et que les fréquences basses résonnent jusqu'à laisser bourdonner les harmoniques, on risque d'éprouver une expérience aussi essentielle que celle que procure le Théâtre de la Musique éternelle de La Monte Young ou les blocs de sons inventés par Phill Niblock.

Dans le metal extrême, on semble avoir instinctivement compris que la musique puisse être l'incarnation de l'âme du monde, aussi tourmentée soit-elle. Car si la musique se doit de tendre vers les durées intemporelles de l'au-delà, alors le black metal et le drone doom peuvent s'envisager comme des portes ouvrant sur un monde immanent de forces en suspension dans le monde réel. C'est le sens même des voix gutturales et hurlées, que beaucoup trouvent insupportables parce qu'ils ne savent comment en faire l'expérience : elles donnent corps à la possession. Le black metal, c'est le monde des esprits qui vibre, mêlé à la mythologie païenne ; un monde en appelant à des sensations très anciennes, liées aux forces telluriques d'univers prérationnels d'avant la science. L'inintelligibilité des paroles, lorsqu'elles sont criées, est voulue : l'auditeur se doit de créer ses images, de prolonger ce qui est offert, de le déployer en lui et de le laisser résonner. Sonder notre univers mental, voilà de quoi il retourne : il s'agit d'activer la mémoire engloutie de nos sens, d'aller au plus profond, au plus ignoré. D'accéder à une vérité au-delà des mots, d'interroger les limites de la perception. D'envisager le monde dans toute sa complexité et d'en repartir. De s'éveiller à l'obscurité, d'ouvrir sa part d'ombre au grand jour, tout en comprenant que l'invocation elle-même puisse l'emporter sur ce qui est invoqué. On dit souvent que black metal et drone doom sondent les abysses. Stephen O'Malley, du groupe Sunn O))), insiste : plutôt que d'en évoquer le côté sombre, il préfère parler d'hymne à la joie et de miroir transcendant les émotions.

## INTEMPORALITÉ ET CONNAISSANCE DU PASSÉ

Confronter ce que la nature humaine possède de plus profond à l'intemporalité du folk : voici à quoi s'attelle le néofolk dérivé du courant industriel, dont Current 93 représente la figure emblématique avec son penchant pour l'occulte, l'ésotérisme, l'alchimie et les origines païennes du folk d'Europe

du Nord. Toutes les formations affiliées aiment les brumes vaporeuses des accords immémoriaux, tandis que leurs voix douces et sépulcrales paraissent parcourues par le venin d'une ambivalente mélancolie. Les *murder ballads* constituent un fonds commun régulièrement revendiqué, tout comme les albums *First Utterance* (Comus), *Anthems In Eden* (Shirley & Dolly Collins) et le film *The Wicker Man*, dans sa première version signée Robin Hardy.

Dans les années quatre-vingt-dix, de jeunes musiciens revenus du punk rock et du hardcore inoculent au folk une âpreté nouvelle, lui offrant un look décharné que l'on ne lui suppose pas, exception faite de rares objets sonores underground difficilement identifiables, dont l'acid folk d'Ed Askew et Erica Pomerance annonçant dès les *sixties* les dérives de bric et de broc d'Azalia Snail et Sentridoh. C'est un fait: la mélancolie inhérente au folk s'accommode de la rage et des dissonances venues du hardcore, ce que de nombreux groupes comprennent en célébrant d'un même élan la Carter Family et Fugazi, Hank Williams et Joy Division, énième mutation pas du tout contre nature si l'on se donne la peine d'y réfléchir. La presse spécialisée parle d'alternative folk, de lo-fi, de country punk, histoire de désigner une musique confinée à l'underground, avec ses labels et ses réseaux de distribution militants, tout comme une scène peu encline aux compromis. Parmi les principaux parrains: Bonnie "Prince" Billy, Bill Callahan (Smog) et toute une ribambelle de formations dont Red House Painters, The Mountain Goats et Silver Jews. Le folk devient un laboratoire où le songwriting se réinvente. Le mettre à nu constitue temporairement une nouvelle mission, ce qui donne quelque chose comme la bande-son des romans de Cormac McCarthy dont l'écho résonne un temps dans l'anti-folk new-yorkais des Moldy Peaches.

Au cours de la première moitié des années deux mille, le freak folk fait beaucoup parler. Bien que trouvaille de la presse spécialisée, il synthétise une réalité à un moment donné, même si aucun des musiciens regroupés sous cette bannière n'a toutefois revendiqué quelque appartenance que ce soit à un tel courant. À commencer par Devendra Banhart, chef de file dont les trois premiers albums adoptent la nudité acoustique du folk comme ses tricotages harmoniques, son inspiration parfois fleurie, voire ses effluves psychédélics inspirés par Gary Higgins, Linda Perhacs, Karen Dalton et Vashti Bunyan qu'il participe à faire (re)découvrir, manière de s'inscrire dans une histoire qu'il intègre en marche.

En août 2003, la revue musicale britannique *The Wire* affiche en couverture « *Welcome to the new weird America* », soit en français « Bienvenue dans la nouvelle Amérique bizarre », titre trouvé par un journaliste écossais dépêché dans le Vermont au festival de Brattleboro. Questionnés, les organisateurs précisent: « Nous souhaitons que le folk, qui s'est déjà renouvelé autrefois auprès du rock (folk rock) et du psychédélicisme (acid folk), ne connaisse plus de limites musicales où puiser des ressources bénéfiques à l'inspiration afin d'éviter la sclérose. » Appliquée, cette ligne de conduite offre un invraisemblable kaléidoscope de possibilités. C'est ainsi qu'en matière d'acid folk historique, Perry Leopold, Pat Kilroy, Pearls Before Swine et Collie Ryan

s'avèrent retenus comme influents. En ce qui concerne le psychédéisme, le krautrock, International Harvester et Hapshasch & The Coloured Coat interpellent jusqu'à laisser des traces. Enfin, si Davy Graham s'est clairement inspiré du jazz autrefois, les trublions récemment promus se réclament pour leur part du free jazz : difficile de voir plus large et sans œillères. À partir de là, par un rebondissement inattendu de l'histoire, free folk, free jazz et même noise s'enrichissent mutuellement et participent d'une communauté internationale célébrée aux affiches des mêmes festivals spécialisés. Dans l'Hexagone, des groupes underground dont France, Verdoube, Toad et La Baracande s'inspirent d'un patrimoine populaire oublié qu'ils se réapproprient, perpétuant les expériences de la New American Ethnic Music d'Henry Flynt.

L'avenir de toute musique vivante passe par un ensemencement constant, par une capacité à refléter l'époque n'excluant nul phagocytage d'éléments en provenance d'idiomes différents, même s'il est vrai que tout renouvellement n'aboutit jamais sans une bonne connaissance du passé.

# LES DISQUES NE GÂCHENT PAS LE PAYSAGE

« Le temps est libre  
au sommet du feu inconnu. »

Giacinto Scelsi

« Voici le bilan d'une expérience. »

Paul Éluard

## VARIOUS ARTISTS • Goodbye, Babylon • Dust-to-Digital (1902-1960\*)

C'est un débat dont David Toop s'est fait écho à propos des réalisations du label Numero Group, tandis que Simon Reynolds y revient régulièrement, s'interrogeant sur cette question essentielle : celle du devenir de la musique et de son histoire, métamorphosé en gigantesques archives. À vrai dire, c'est surtout l'histoire du rock qui intéresse ce dernier, histoire volontiers comparée à un encombrant placard plein à craquer. C'en est même à ce point, qu'en ces dispendieux coffrets dont l'industrie du disque abreuve le marché en permanence, il ne voit que métaphoriques cercueils, « pierres tombales où le vieil enthousiasme se cache pour mourir ». Ce qui est reproché au coffret, c'est principalement son caractère indigeste (on y croule sous les notes de pochette, voire les inédits), le rock n'étant d'ailleurs pas seul visé (et encore n'est-il pas question des prises alternatives qu'alignent nombre d'anthologies).

Tout ce qui touche de près ou de loin aux musiques ethniques des premières décennies du xx<sup>e</sup> siècle fascine, probablement par ce que l'on en ignore beaucoup, et que l'occasion d'en être rassasié est enfin offerte par la technologie, sans compter que l'amateur de supports phonographiques voit dans cette aubaine une occasion de s'ouvrir à de nouveaux horizons. Un compilateur spécialisé a qualifié ce genre d'albums anthologies « d'instantanés d'un monde disparu », slogan vendeur dans lequel charmes du passé et exotisme opèrent à plein, constituant une source de ravissement à laquelle succombent discophiles en quête d'inouï.



En matière de musiques à caractère ethnique, le label américain Dust-to-Digital, animé par Steven Lance Ledbetter, est passé maître depuis qu'il a édité l'exceptionnel *Goodbye, Babylon*, objet à caractère unique ayant tiré des larmes à Neil Young. Car tout ce qui attend d'être exhumé et à nouveau relayé recueille désormais les louanges unanimes de la critique. On s'émeut d'ambiances d'époques révolues, on écoute chez soi bien au chaud des sermons et des chants de mendiants du bout du monde, on revit des conditions d'écoute d'autres temps où s'ajoutent craquements et patine du shellac poussiéreux, on célèbre des mémoires sauvés du vent et laissant entrevoir de vastes continents engloutis dont on ne soupçonnait pas l'existence. L'oubli est-il salutaire ? Voire essentiel au salut d'une culture ? Non, nous dit le coffret *Goodbye, Babylon*, somptueux devenir digital à ce qui risque de disparaître, véritable prétexte à protéger un patrimoine culturel inestimable.

### ÉGALEMENT CONSEILLÉS

Bascom Lamar Lunsford, Blind Lemmon Jefferson, Skip James, Maybelle Carter, The Stanley Brothers, Mahalia Jackson, Rev. Gary Davis, Carlisle Brothers, The Carter Family

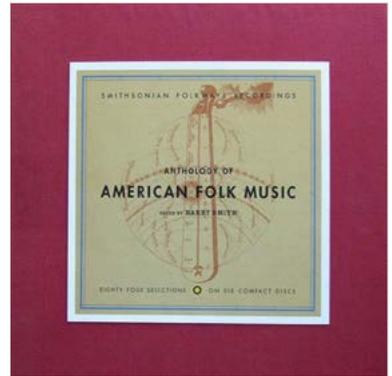
\* dans certains cas, l'année d'enregistrement a été retenue au détriment de celle de la sortie

## HARRY SMITH • Anthology Of American Folk Music • Folkways (1927-1932\*)

Peter Stampfel, des Holy Modal Rounders, affirme: « Si Dieu était DJ, il s'appellerait Harry Smith. » Harry Smith n'était peut-être pas Dieu, il n'en fut pas moins un sacré bonhomme. Prétendu fils naturel d'Aleister Crowley nourri aux sources du folk et de la magie, génie de la pellicule salué par Jonas Mekas en son temps, il commence de collectionner les 78-tours au cours de la seconde guerre mondiale, quand le gouvernement américain les collecte afin d'en recycler la gomme laquée. Et parce qu'il a l'idée d'en racheter des milliers avant qu'ils ne soient pilonnés, une monstrueuse collection s'échafaude, sans précédent dans le monde. Une question se pose dès lors à son propriétaire: comment la faire partager avant de la vendre pour financer des films expérimentaux?

C'est à ce moment qu'intervient Moses Asch, créateur de l'historique label Folkways en 1948, entreprise à but non lucratif forte d'une clientèle de collectionneurs maniaques et de bibliothèques universitaires. Sans arrière-pensée, Harry Smith lui propose sa collection à la vente, ce à quoi le patron de Folkways répond par une offre singulière: constituer à partir de celle-ci une anthologie des chansons folk oubliées, en compagnie du fils de Béla Bartók. Harry Smith accepte et suggère la période 1927-1932 correspondant à l'âge d'or du folk américain: dès 1927, les techniques d'enregistrement et la naissance du marché du disque permettent conjointement de produire des 78-tours par milliers à destination du public rural, tandis qu'à l'inverse, en 1932, la Grande Dépression freine l'expansion phonographique de cette tradition orale fondée sur les migrations de populations.

Cependant, il faut attendre 1952 et le succès d'un nouveau format, le 33-tours (seul capable de compiler plusieurs 78-tours), pour que sorte cette anthologie, intelligemment articulée en trois doubles LP ignorants de toute chronologie: au premier les *Ballads*, au second la *Social Music*, et au troisième les *Songs*, soit quatre-vingt-quatre morceaux, et un index aux entrées parfois farfelues pour se repérer, le tout richement illustré. Les laissés-pour-compte se taillent la part du lion, distillent frissons, espoirs et permettent de renouer avec la mémoire perdue de l'Amérique dont la découverte, chez les amateurs, tient en général du rite initiatique. De Jerry Garcia à Bob Dylan en passant par Lenny Kaye, on ne compte plus les fidèles ayant tout appris de cette fenêtre ouverte sur les racines du folk. C'est à John Fahey, autre grand admirateur, que l'on doit la réédition de 1997.



### ÉGALEMENT CONSEILLÉS

Clarence Ashley, The Carter Family, Bascom Lamar Lunsford, Dock Boggs, Blind Willie Johnson, Sleepy John Estes, Blind Lemon Jefferson, Mississippi John Hurt

## KURT SCHWITTERS • Ursonate • Wergo (1932\*)

Dans *L'Art des bruits*, Luigi Russolo écrit : « Il y a dans le langage des richesses de timbre que ne possède aucun orchestre. » Poussant le bouchon plus loin, son confrère Filippo Tommaso Marinetti préconise de détruire toute norme grammaticale afin de libérer la langue. Une poésie basée sur la valeur phonétique du langage voit alors le jour, dans laquelle se mêlent des mots inventés dénués de sens. À leur tour, Tristan Tzara et Hugo Ball envisagent la langue comme une utopie, le second se consacrant à la « poésie abstraite du son » au milieu des années dix, alors que Raoul Haussmann prend parmi les premiers une direction similaire, en inventant des poèmes opto-phonétiques constitués de sons en liberté.

Proche de Raoul Haussmann, Kurt Schwitters traque l'origine organique de ce qui s'écrit directement depuis la bouche, en quête de sons inusités et évincés des langues officielles. Plutôt que le mot, inadapté parce que vecteur d'associations d'idées, les lettres de l'alphabet deviennent le matériau poétique. En naissent des formes abstraites étrangères à toute déclamation traditionnelle et valorisant le son.

Dans un texte de 1927, Kurt Schwitters, à propos de l'« Ursonate », insiste sur la logique et la rigueur de sa construction, encadrée par une ouverture, un final et articulée en quatre mouvements, le premier étant un rondo, le troisième un scherzo dont les rythmes, marqués ou brefs, forts ou faibles, génèrent des contrastes saisissants : le but des cadences consiste à produire un effet vivant, et l'absence de sensiblerie n'exclut pas une

espèce de lyrisme par endroits, voire une certaine solennité.

À propos de l'incarnation de cette œuvre, Jean Arp décrit les performances de son auteur en termes choisis : « Avec quel élan irrésistible il chante, il trille, il murmure, il grasseye, il jubile sa sonate présyllabique jusqu'à tirer ses auditeurs de leur peau grise. » Ceci étant, la version de Kurt Schwitters ne représente qu'une possibilité, chaque récitant pouvant choisir sa propre cadence et faire preuve d'imagination. Eberhard Blum et Jaap Blonk ont ainsi donné corps, eux aussi et de façon convaincante, à cette pièce envisagée comme une purification de la poésie « poétique ». En 1977, année de l'avènement du punk rock, Brian Eno lui adresse même un clin d'œil dans « Kurt's Rejoinder », un des morceaux de *Before And After Science*.

### ÉGALEMENT CONSEILLÉS

Jaap Blonk, Eberhard Blum, Raoul Haussman, Henri Chopin, Maurice Lemaître, Isidore Isou, François Dufrêne, Ake Hodell, Sten Hanson

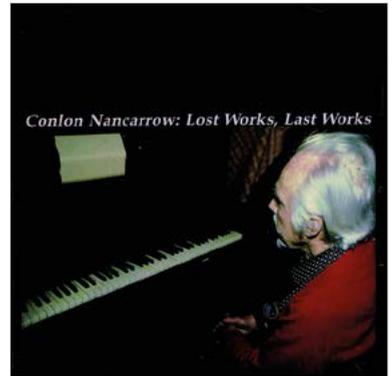


## CONLON NANCARROW • Lost Works, Last Works • Other Minds (1935-1993\*)

Probablement parce qu'elle n'est forgée qu'en faible partie au conservatoire, l'approche musicale de Conlon Nancarrow n'a rien d'académique. Installé au Mexique après qu'on lui a confisqué son passeport pour des raisons politiques liées à son engagement dans la guerre civile espagnole contre Franco, cet iconoclaste plus ou moins autodidacte prend quand même quelques leçons avec Nicolas Slonimsky, connu pour avoir dirigé « Ionisation » d'Edgar Varèse. Néanmoins, sa passion pour le jazz de Bessie Smith, Louis Armstrong et Earl Hines est aussi déterminante sur la genèse de son œuvre que Bach et Stravinsky. Du premier, il hérite un goût prononcé pour l'écriture en canon et la polyphonie; du second, il tire un penchant certain pour l'ostinato et les phrasés asymétriques.

Dès les années quarante, Conlon Nancarrow écrit des pièces pour piano que la complexité rend techniquement injouable par un instrumentiste, ce qui le pousse à en offrir des versions pour quatre mains. Mais après la lecture de *Nouvelles Ressources musicales*, un livre signé Henry Cowell datant des années trente, Conlon Nancarrow ne se consacre plus qu'au piano mécanique droit, surtout de marque Ampico et à rouleaux poinçonnés, instrument à usage domestique détrôné par l'avènement du disque et du gramophone. En lui, il découvre le vecteur idéal de rythmes extrêmement sophistiqués, d'arpèges d'une rapidité inouïe, de glissandi de plus de cent touches, de frappes simultanées complètement folles le stimulant à composer des morceaux jouant jusqu'à deux cents notes à la seconde. Les tempos changent constamment et donnent le tournis, les échelles chromatiques et diatoniques se mélangent (on a parlé de « pantonalité » à leur sujet) avec des éléments sériels comme le mouvement rétrograde: du jamais entendu.

Aaron Copland salue le degré d'inventivité d'une œuvre que l'on ne découvre sérieusement qu'entre 1977 et 1984, au moment où elle est publiée par le label du poète sonore Charles Amirkhonian, l'un de ses fervents admirateurs aux côtés de John Cage, Merce Cunningham, Tom Johnson, Henry Kaiser et Frank Zappa. György Ligeti lui-même en dit que si Bach avait grandi avec le boogie-woogie et le blues comme background culturel, il se serait sans aucun doute appelé Conlon Nancarrow.



### À ÉCOUTER AUSSI

*Studies For Player Piano* (1969), *Complete Studies For Player Piano Volume One* (1977), *Complete Studies For Player Piano Volume Four* (1984)

### ÉGALEMENT CONSEILLÉS

Henry Cowell, John Cage, Earl Hines, Fats Waller, Meade Lux Lewis, Jimmy Yancey, Pete Johnson, Albert Ammons, Tom Johnson, James Tenney, Henry Kaiser, Elliott Sharp, Frank Zappa, György Ligeti

## ISIDORE ISOU • Poèmes lettristes 1944-1999 • Alga Marghen (1944-1999\*)

Tous les poètes sonores sont animés par des préoccupations proches, dont on peut dire qu'elles consistent à produire de la musique à partir de la voix, de la parole, de son énonciation et de son flux. Souvent presque sans recours à la technologie (mis à part micros et magnétophones), ces artistes, comme Isidore Isou, testent le verbe dans des lectures où rythmes et timbres sont travaillés au corps, au point que leurs performances flirtent généralement avec les extrêmes limites de la sémantique. Le sens du texte lu est évacué, l'intérêt de la chose résidant ailleurs, du côté du son et du phrasé, qui, comme chez n'importe quel instrumentiste, emportent l'auditeur vers des horizons insoupçonnés. D'ailleurs, dans cette transformation, la langue, ainsi devenue abstraite, n'a plus rien à voir avec celle que l'on parle : on n'est jamais loin du chamanisme, et le poète, habité, parfois presque possédé, semble parcouru par son

texte, comme en transe, et pour certains, ceux qui n'utilisent pas de « partitions » tout au moins, on pourrait même parler d'écriture automatique *a cappella*.

Dans le présent recueil, des pièces devenues rares, dont « Les recherches pour un poème en prose pure » originellement joint à la revue *Opus International*, sont rééditées, une grande partie de l'ensemble ayant été enregistrée à Paris en 1999 par Ramuntcho Matta.

Globalement, tout est ici mis en branle pour que la lecture, laissant déclamatoire et récitatif sur le palier, dépouille la langue

jusqu'à son squelette. Sans empiéter sur les travaux d'Henri Chopin, qui creuse un sillon plus investi dans le travail sur le grain de la voix et de ses résonances corporelles, Isidore Isou « musique » avec une rare conviction, dans de décapantes exhalaisons s'éteignant au bord de l'asphyxie, mâchant des bribes de mots avant de les avaler et déglutir dans un rituel sauvagement intense parcouru de spasmodies pour le moins orgiaques. Sans aucun souci d'intelligibilité (là n'est pas le propos, et il ne faut surtout pas confondre poésie sonore et spoken words), Isidore Isou (dont John Cage et György Ligeti ont reconnu l'influence) ouvre quarante minutes durant les vannes des gargouillis et borborygmes. Comme s'il cherchait, pour reprendre Valère Novarina, « à expulser la vieille langue pour la remplacer par un épatant boucan en prise directe depuis l'endroit où ça parle ».

### ÉGALEMENT CONSEILLÉS

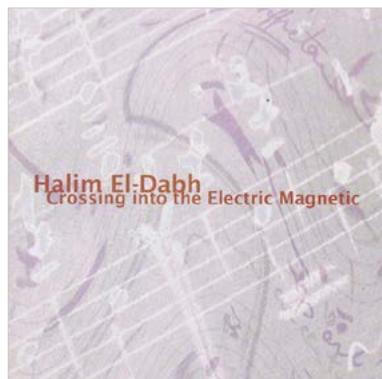
Henri Chopin, Bernard Heidsieck, Ake Hodell, Sten Hanson, José Luis Castillejo, Juan Hidalgo, Kurt Schwitters, Gil J. Wolman, François Dufrêne

## HALIM EL-DABH • Crossing Into The Electric Magnetic • Without Fear (1944-1974\*)

De même que l'histoire des hommes et de la société résulte d'emprunts culturels de toutes sortes, celle de la musique occidentale et son évolution témoigne d'annexions du même ordre, résultats d'échanges incessants en forme de vagabondages entamés depuis le Moyen Âge. Dans le répertoire classique, nombreuses sont les œuvres intégrant des éléments exotiques issus d'un Orient plus ou moins fantasmé. Au xx<sup>e</sup> siècle, aux États-Unis, probablement en raison du caractère cosmopolite de la société américaine, ces métissages trouvent un terrain idéal, tant dans la musique populaire (le jazz de Yussef Lateef par exemple) que contemporaine (Henry Cowell, Harry Partch, Lou Harrison).

Parallèlement, des musiciens tel Tōru Takemitsu tentent l'expérience inverse, en intégrant des éléments issus de l'avant-garde occidentale. Parmi les représentants orientaux, l'un des plus novateurs, un des moins documentés aussi, est l'Égyptien Halim El-Dabh, dont la musique bouscule l'idée reçue selon laquelle les débuts de la musique concrète datent de la fin des années quarante et des studios de la RTF où Pierre Schaeffer et Pierre Henry démontrent des possibilités alors inouïes. En effet, *Crossing Into The Electric Magnetic*, une anthologie tardive, apporte un élément nouveau: Halim El-Dabh se livre dès 1944 à des expériences proches de celles des pionniers français, pour la radio du Caire, comme en témoigne la composition intitulée « Wire Recorder Piece ». On se demande pourquoi cela a été passé sous silence, avant de comprendre que la personnalité complexe du compositeur, dont la vie constitue un véritable roman fait de rencontres mal documentées, n'y est pas étrangère.

Pourtant, Aaron Copland, Otto Luening ou Vladimir Ussachevsky figurent parmi les admirateurs d'Halim El-Dabh, qui perfectionne ses recherches au Columbia Princeton Electronic Music Center. Des opéras, des symphonies, de la musique de chambre, des ballets (avec Martha Graham) et de nombreuses pièces de musique électronique constituent une œuvre singulière imposante. Cette compilation en offre un aperçu, évoquant Gordon Mumma, Sun Ra, ou bien encore Pierre Schaeffer, pour ne rien dire de Joe Zawinul, le claviériste et leader de Weather Report, qui avoue son influence.



### À ÉCOUTER AUSSI

*Sanza Time* (2016)

### ÉGALEMENT CONSEILLÉS

Henry Cowell, Harry Partch, Toshi Ichiyangi, Pierre Schaeffer, Sonic Arts Union, Brother Ahh, Pauline Oliveros, Éliane Radigue, Morton Subotnick, Tod Dockstader, Rune Lindblad

## Parchman Farm: Photographs And Field Recordings 1947-1959 • Dust-to-Digital (1947-1959\*)

John et Alan Lomax ont recueilli des instants uniques, entre autres en rapport avec le blues, le folk et les chants de travail. Ainsi, Alan, le fils, est le premier, en août 1941, à enregistrer, dans une plantation du Mississippi, le bluesman Muddy Waters, alors inconnu. Quant à John, le père, il récupère son premier magnétophone des mains de la veuve de Thomas Edison, et l'utilise dans le but de collecter des chansons de cowboys, mais aussi des chants traditionnels captés jusque dans les États ségrégationnistes du Sud, en milieu naturel, qu'il s'agisse de fermes, d'églises, voire d'établissements pénitentiaires, comme à Lambert en 1947 et Parchman en 1959, cette fois en compagnie de la chanteuse folk britannique Shirley Collins. Cette aventure, dans laquelle le père entraîne très tôt le fils, permet de révéler un monde qui serait probablement resté inconnu du plus grand nombre sans eux; un monde que

leur génie visionnaire sait faire exister sur disque, dans le cadre de l'écoute domestique, aussi paradoxale soit-elle dans ce cas.

Beaucoup de ces field recordings offrent désormais d'apprécier toute la diversité de ce que l'on finit par nommer « americana ». À propos des enregistrements et de leurs circonstances, les Lomax aiment à parler d'un sentiment d'intimité proche de l'amour. Dans l'enfer brûlant des pénitenciers, les psalmodies en chœur servent de baumes, apaisent la souffrance, pansent les cœurs meurtris, calment la colère qui

couve, rafraîchissent les corps. Le chant en groupe, majoritaire, permet de supporter un environnement hostile. On travaille ensemble, en rythme; on survit tant bien que mal, spirituellement et physiquement. Des photos montrent cependant en Parchman un pénitencier différent, accordant notamment aux détenus des visiteuses en fin de semaine. Réalisés au « Pays où naquit le blues » (d'après le titre d'un ouvrage d'Alan Lomax), ces enregistrements rapportent tout ceci: ils sont essentiels, bouleversants, historiques.

### À ÉCOUTER AUSSI

*Alan Lomax In Haiti, Recordings For The Library Of Congress (1936-1937\*)*, *Blues In The Mississippi Night (1957)*, *Sings Great American Ballads (1958)*, *Negro Prison Songs (From The Mississippi State Penitentiary) (1958)*, *Texas Folk Songs (1958)*, *The Cantometrics Training Tapes (1976)*

### ÉGALEMENT CONSEILLÉS

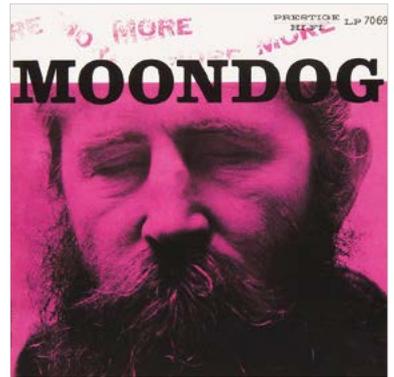
Harry Smith, Simha Aron, Ki Mantle Hood, Gerhard Kubik, Jaap Kunst, Alan Merriam, Prithwindra Mukherjee, André Schaeffner, Tran Van Khê, Paul Bowles



## MOONDOG • More Moondog • Prestige (1957)

L'harmonie avec le cosmos: voilà ce à quoi vise cet exilé sur la planète Terre dont les madrigaux d'un autre siècle marquent ses contemporains. Encore aujourd'hui, Moondog demeure peu connu en regard de ceux qui revendiquent son influence, tels Frank Zappa, Tom Waits, Dr John. Et même s'il marque moult post-modernes dont Wim Mertens ou Michael Nyman, Moondog réfute: non seulement minimalisme et répétition remontent à Bach dont il s'inspire, mais surtout sa technique se base sur le contrepoint, méthode mise au point depuis la Renaissance, au moins. La mélodie, la forme et le développement l'intéressent au plus haut point, ses morceaux tenant plus des canons et des rondeaux que d'autre chose, c'est-à-dire de pièces polyphoniques imprégnées par la musique du XVI<sup>e</sup> siècle.

Effectivement, ses premiers albums ne ressemblent à rien d'existant. Que ce musicien, largement au-dessus des servitudes des temps modernes, soit quasiment ignoré du milieu de la musique contemporaine n'a rien d'étonnant, tant son attitude se révèle opposée à l'atonalité en vogue à son époque. Moondog ne s'avoue libre que dans des formes strictes, tel un rebelle au milieu des rebelles. Sauf que sa méthode n'est pas si dogmatique qu'elle en a l'air: c'est simplement la seule qu'il entrevoit comme porte d'accès à l'universalisme. Sur ses premiers opus, et sur celui-ci en particulier, sa passion pour Bach et le jazz s'y révèle évidente, comme les influences orientales, indiennes et caribéennes, sans compter les bruits de la rue qui s'invitent parfois, l'ensemble participant d'un univers d'une extrême fraîcheur, pas si naïf qu'on a pu le dire, mais très certainement unique et atemporel. Étonnamment, cette musique est aussi basée sur le chiffre neuf dans lequel le compositeur voit un code universel né avec le son, hérité d'une intelligence surhumaine et destiné aux privilégiés sachant l'interpréter: un code qui n'aurait été saisi par aucun scientifique, si ce n'est par ce musicien de rue aveugle connecté au Grand Architecte qu'il surnomme Megamind.



### À ÉCOUTER AUSSI

*Moondog And His Friends* (1953), *Snaketime Series* (1957), *The Story Of Moondog* (1957), *Moondog* (1969), *Elpmas* (1991)

### ÉGALEMENT CONSEILLÉS

Lou Harrison, Harry Partch, Tom Waits, Dr John, Penguin Cafe Orchestra, Pierre Bastien, Nu Creative Methods, Michael Nyman, Steve Reich, Philip Glass, Sun Ra

## HARRY PARTCH • The Bewitched • Gate 5 (1958)

Harry Partch explique : « Dans l'attitude et dans l'action, mon travail se révèle proche de celui de l'homme primitif concerné par la magie du son obtenu à partir des matériaux qu'il trouve à portée de main. Cet homme fabriquait un véhicule pour le son, qu'il concevait comme le plus magnifique possible, avant de se consacrer à sa pratique au cours de rituels qui faisaient sens dans sa vie. Sa trinité était aussi la mienne : magie du son, importance de l'élément visuel et de sa beauté, expérience rituelle. »

À son amie l'écrivaine Anaïs Nin, Harry Partch dévoile par ailleurs souhaiter que le monde prenne conscience de sa corporalité.

Son œuvre, ce compositeur californien commence à la penser sur les routes, alors qu'il est travailleur itinérant et griffonne dans des carnets ses notes de hobo de la Grande Dépression économique. Son idée : rompre avec la tradition européenne si prisée aux États-Unis, afin de faire siennes des traditions oubliées en dehors de l'Orient, tant il ne

se reconnaît pas dans la gamme tempérée de douze tons. Du coup, Harry Partch invente des hauteurs et des rythmes basés sur les principes propres à l'intonation juste, cette esthétique lui ayant été inspirée par la Grèce antique ainsi que par la voix humaine, au point que lorsqu'il compose pour la voix, il la fait presque toujours harmoniser par un instrument qui en intensifie la présence. Afin de concrétiser pareille complexité, un instrumentarium d'une vingtaine d'éléments est inventé (entre autres conçus à partir de globes d'ampoules électriques géants, de

culots d'obus ou de cloches de verre), puis accordé sur une échelle non tempérée, construite depuis une division de l'octave en quarante-trois parties égales.

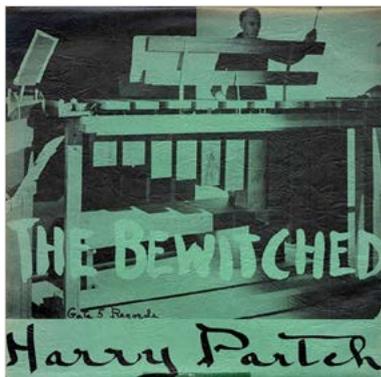
Extension des gammes, possibilités harmoniques inouïes : Harry Partch développe un système à base de micro-tonalités aussi atypique que ceux de Conlon Nancarrow, Lou Harrison ou Moondog, auquel s'ajoutent théâtre et danse, comme en témoignent « The Bewitched » et « Delusion Of The Fury », ainsi que de magnifiques documentaires filmés. Cet univers sonore total ne reste pas lettre morte. Outre le fait qu'il influence la naissance de la musique répétitive, Tom Waits et Dr John le revendiquent dans le champ du rock, ce dernier s'étant même offert dans *Babylon* les services d'un musicien maîtrisant leurs accordages spécifiques.

### À ÉCOUTER AUSSI

*Ten Settings Of Lyrics By Li Po* (1948), *Plectra And Percussion Dances* (1953), *Oedipus* (1954), *Revelation In The Courthouse Park* (1962), *Delusion Of The Fury: A Ritual Of Dream And Delusion* (1971)

### ÉGALEMENT CONSEILLÉS

Lou Harrison, Moondog, Conlon Nancarrow, Steve Reich, Joe Maneri, Mat Maneri, Dr John, Tom Waits, Laraaji, Charles Ives, Philip Blackburn, Kenneth Gaburo



## JOHN JACOB NILES • I Wonder As I Wander • Tradition (1958)

Si l'histoire fait peu cas de John Jacob Niles, certains ont toutefois su lui rendre justice. Dans ses *Chroniques*, Bob Dylan par exemple lui accorde un paragraphe d'importance, insistant sur sa manière singulière de jouer des cordes, et sur une tessiture de soprano à coller la chair de poule : « Il vous glaçait les os jusqu'à la moelle » écrit-il. La voix est effectivement haut perchée, une sorte de falsetto n'aidant pas vraiment à déterminer si elle émane d'un homme ou d'une femme, un peu comme chez Jimmy Scott, le chanteur de jazz aperçu dans *Twin Peaks* de David Lynch.

D'ailleurs, John Jacob Niles partage avec lui un côté angélique que Dylan voit plutôt comme méphistophélique. « Terrifiant, intense, il échappait à toute logique. Un personnage électrisant, presque un sorcier, avec ce ton incantatoire, furieux, rescapé d'un autre monde. » Dylan s'est abreuvé aux écoutes répétées de « Maid Freed From The Gallows » et « Go Away From My Window » dont on entend et voit un extrait, tiré d'une émission télévisée, dans *No Direction Home*, le film que Martin Scorsese a consacré à Dylan : lyrique à souhait, la voix (comme sur disque) y bouleverse, accompagnée par une sorte de luth géant confectionné par John Jacob Niles dont l'allure aristocratique et le visage, penché à l'adresse du petit groupe massé près de lui, fascinent et rendent précieuses ces images improbables et *a priori* seules rescapées. On y comprend le choc du jeune Dylan à l'écoute de celui qui a écrit « Black Is The Color Of My True Love's Hair », classique immortalisé par Nina Simone, puis par la chanteuse de (free) jazz Patty Waters dans un disque aux beautés non moins incandescentes.

De son vivant, ce natif du Kentucky passé par Louisville, Jefferson County et Lexington ravit l'écrivain Henry Miller, qui lui consacre quelques lignes de *La Crucifixion en rose*, dans *Plexus* précisément, où le chanteur est comparé à un druide de l'époque du roi Arthur et dame Guenièvre. Quelque part la voix de John Jacob Niles évoque les ondulations du thérémine entre les mains de Carla Rockmore, et son aspect éthéré paraît flotter dans les nuages pour l'éternité, comme si elle incarnait la première marche vers la paix extatique.



### À ÉCOUTER AUSSI

*Early American Ballads* (1938), *Early American Carols* (1946), *American Folk Love Songs To Dulcimer Accompaniment* (1953), *American Folk And Gambling Songs* (1956), *An Evening With John Jacob Niles* (1959), *The Ballads Of John Jacob Niles* (1960), *Folk Balladeer* (1965)

### ÉGALEMENT CONSEILLÉS

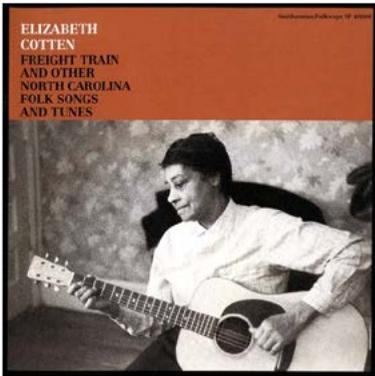
Roscoe Holcomb, Washington Phillips, Jimmy Scott, Nina Simone, Jeff Buckley, Tim Buckley, Biff Rose, Antony & The Johnsons, Dredd Foole & Ed Yazjian, Joanna Newsom, Josephine Foster

## ELIZABETH COTTEN • Freight Train And Other North Carolina Folk Songs And Tunes • Folkways (1958)

Une fois découverte, Elizabeth Cotten incarne l'idée que les amateurs de folk se font d'une création musicale authentique, pure et totalement dégagée des contraintes de l'industrie du disque. Sans oublier que sa manière de jouer amène à reconsidérer les notions mêmes d'originalité et de virtuosité. « Personne ne m'a rien enseigné, tout ce que je sais je l'ai appris par moi-même », se plaît à dire Elizabeth Cotten. L'apprentissage de la guitare s'impose très tôt à elle, sauf que sans méthode, elle joue d'une guitare de droitier comme d'une gauchère : les cordes aiguës jouées avec le pouce, et les cordes graves avec les autres doigts.

Tout ce qui, selon elle, rend la vie merveilleuse fournit prétexte à composer chansons et instrumentaux, voire à transformer des traditionnels en berceuses afin d'endormir les enfants dont, adulte, elle a la garde. « Freight Train », son morceau le plus connu, est écrit à l'âge de 12 ans :

il évoque un train de marchandises passant sous sa fenêtre dans une petite ville de Caroline du Nord, mais aussi ces moments où il devient si pesant d'être une femme de couleur dans une ville du Sud qu'elle imagine s'échapper à son bord pour aller jusqu'au bout du monde. Aussi touchantes soient-elles, ses compositions auraient pu rester lettre morte si le hasard ne s'en était mêlé, un jour où elle ramène chez elle une petite fille égarée. Celle-ci n'est autre que Peggy Seeger, fille de Ruth Crawford Seeger, alors connue pour faire partie d'une famille de musicologues et



être à l'origine d'un important corpus de chansons pour enfants. Pete, le plus âgé des fils, commence à se faire un prénom, et Mike, le demi-frère, ne fait pas encore partie des New Lost City Ramblers quand il enregistre Elizabeth Cotten, rebaptisée Libba après avoir été la nounou attirée de Peggy.

Bien des années après, « Freight Train » devient un tube interprété par Nancy Whiskey et crédité à tort à Rusty Draper, jusqu'à ce que Peter, Paul & Mary (avant Grateful Dead) ne la reprennent à leur tour et en restituent l'exact crédit. À l'âge de 68 ans, Elizabeth Cotten apparaît pour la première fois sur scène au festival de Newport. Dès lors, elle ne cesse de se produire en public jusqu'à sa disparition en 1987. Quand Mike Seeger est sollicité afin de présenter son œuvre, sa sobriété en dit long : « En un mot, la grâce. »

### À ÉCOUTER AUSSI

Vol. 2: *Shake Sugaree* (1967), Vol. 3: *When I'm Gone* (1974), *Live!* (1983)

### ÉGALEMENT CONSEILLÉS

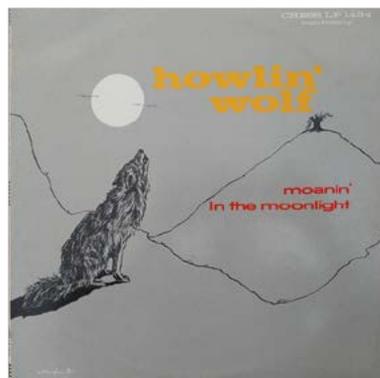
Peggy Seeger, Pete Seeger, The New Lost City Ramblers, Jean Ritchie, Aunt Molly Jackson, Woody Guthrie, Paul Robeson, Barbara Dane, Brownie McGhee, Leadbelly, Fred Gerlach, Burl Ives, Paul Clayton, John Fahey

## HOWLIN' WOLF • Moanin' In The Moonlight • Chess (1959)

Dans le blues, on aime les surnoms, et généralement on les choisit outranciers. Celui d'un animal menaçant ou débordant de désir charnel possède un pouvoir attractif évident, tant il affirme la virilité et célèbre le plaisir comme l'élan vital à l'état brut. Face à l'hostilité du monde blanc, se fabriquer une identité peut devenir une nécessité quand on est Noir, dans un réflexe d'autodéfense. Chester Burnett aurait pu être un sanglier fouineur, ou encore un chat de gouttière rôdeur et lubrique, il sera un loup hurlant à la lune la nuit tombée, d'une voix aux accents rocailleux fidèles au blues le plus primitif.

Howlin' Wolf... Un patronyme collant comme un gant à un colosse de deux mètres, originaire de Tupelo, non loin du delta du Mississippi. L'apprentissage fait aux côtés de Sonny Boy Williamson, avec Charley Patton pour modèle, le fameux cri du loup peut être inventé, d'autant qu'il est difficile d'imiter le yodel de Jimmie Rodgers, un chanteur de hillbilly blanc. Rapidement, Howlin' Wolf s'impose avec Muddy Waters comme un des principaux pionniers du blues électrique, certes encore à forte dominante rurale. Mais il aime déjà la saturation à pleine puissance et le chaos allant avec. Il hurle ses paroles constamment ponctuées par l'harmonica et se roule par terre, gagnant une réputation méritée de bête de scène. Howlin' Wolf joue fort (pour l'époque), avec une faconde barbare faite de bruit et de fureur, le tout pétri par un lyrisme fiévreux.

Inspirées par Tommy Johnson, ses incantations possédées sont portées par une guitare bringuebalante et martelée, dont les accords débarrassés de toute virtuosité évoquent quelque locomotive souffreteuse. Repéré par le label Chess, Howlin' Wolf réalise ses meilleurs enregistrements pour cette maison, notamment pour l'album *Moanin' In The Moonlight*. Certains morceaux, dont « Somestack Lightnin' » figurant ici, sont repris par les Yardbirds, les Rolling Stones, les Doors ou Cream. De cette musique fauve, c'est toutefois Captain Beefheart qui seul sait retenir l'essentiel, jusqu'à cultiver une ressemblance troublante avant atomisation de la chose sur le culte *Trout Mask Replica*, puis retour au calme.



### À ÉCOUTER AUSSI

*Howlin' Wolf* (1962), *The Howlin' Wolf Album* (1969), *Chester Burnett Aka Howlin' Wolf* (1972), *The Back Door Wolf* (1973)

### ÉGALEMENT CONSEILLÉS

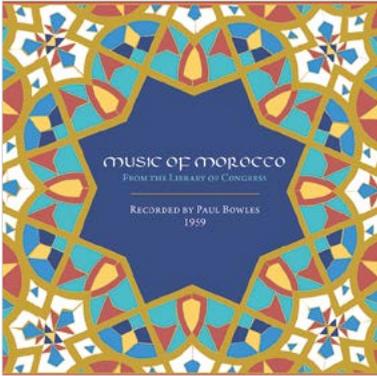
Charley Patton, Robert Johnson, Sonny Boy Williamson, Willie Dixon, Son House, Hubert Sumlin, Ike Turner, Muddy Waters, Bo Diddley, Captain Beefheart & His Magic Band

## **PAUL BOWLES • Music Of Morocco: From The Library Of Congress 1959 • Dust-to-Digital (1959\*)**

On peut essayer de comprendre une terre, un peuple, ses drames comme ses joies, son histoire aussi, en s'immergeant dans sa musique. Voire, en la réécoulant après coup, une fois que celle-ci est collectée, comme le fait Paul Bowles musicien avant d'être écrivain (on lui doit trois opéras dont deux inspirés par Federico García Lorca), qui réalise au Maroc des reportages phonographiques commandés par la Librairie du Congrès étasunienne. En 1959, il vit à Tanger depuis une douzaine d'années, et dit de cette ville qui le dévoile à lui-même, qu'elle lui offre sagesse et extase. Théâtre d'une nostalgie fin siècle pour Occidentaux blasés, la Dream City, comme l'appellent les Anglo-Saxons, représente pour lui une base idéale à partir de laquelle explorer une topographie riche, qui séduit aussi les écrivains de la Beat Generation, dont William S. Burroughs, Jack Kerouac et Allen Ginsberg, qui tous trois croisent

Paul Bowles sur place.

Réalisés à partir d'un magnétophone portable, ces enregistrements de terrain constituent une source de connaissance inépuisable, une fois immortalisés par le prestigieux label Folkways sous forme d'un double LP paru en 1972. Malgré son format long pour l'époque, celui-ci ne permet pas à tous les morceaux de figurer entièrement, mais une intégrale ultérieure, mise sur pied dans un format restituant à ces captations leur totalité retranscrit la tranche de cycles exempts de tout exotisme factice: certaines plages se révèlent ainsi



d'une puissance extraordinaire, telles les vingt-sept minutes de « El hgaz el mcharqi ».

Ce dont parle cette musique sans âge, que seul Paul Bowles peut relayer du fait même de son immersion réussie dans la vie marocaine, c'est d'un monde ancestral où tout possède une signification rituelle basée sur une autre temporalité, qui dure de toute éternité. Monde que recherche Paul Bowles du plus profond de son être, et qu'il évoque dans un documentaire: « Je fonde le sens de ma présence au monde sur la conviction irraisonnée que certaines parties de la Terre sont plus magiques que d'autres. Qu'entends-je par magie? Un lien secret entre le monde de la nature et la conscience de l'homme, un passage direct mais caché, qui court-circuite le cerveau. » Une interzone dont rend compte ce travail militant de collecte à la descendance conséquente, puisque l'on y a depuis croisé Archie Shepp, Brion Gysin, Brian Jones ou Lee Ranaldo.

### **À ÉCOUTER AUSSI**

*The Wind Remains* (1957), *The Delicate Prey / A Distant Episode* (1963), *A Hundred Camels In The Courtyard* (1981)

### **ÉGALEMENT CONSEILLÉS**

Brion Gysin, Archie Shepp, William S. Burroughs, Brian Jones, Randy Weston, Pharaoh Sanders, Master Musicians Of Jajouka

## SHIRLEY COLLINS • False True Lovers • Folkways (1959)

En Grande-Bretagne, dans les années cinquante, le folk chante surtout les préoccupations des masses laborieuses. Sur place, un label comme Topic documente quantité de productions de ce genre, tout en se montrant réceptif à l'activisme d'Alan Lomax. La chanteuse Shirley Collins passe toute l'année 1959 avec l'ethnomusicologue américain à collecter des enregistrements dans les montagnes du sud des États-Unis. De retour en Grande-Bretagne, alors que son premier disque circule depuis peu, elle démontre une réflexion mûrie sur le terrain, et une connaissance du répertoire profonde et authentique.

Sa passion des pionniers tels Roscoe Holcomb et Jean Ritchie, Shirley Collins s'en sert pour bousculer les fondements de son propre terroir, à sa manière et afin de s'enquérir des germes d'un présent encore inédit, ce que lui reprochent les puristes. Ce qu'elle souhaite, c'est pourtant bien préserver cette tradition. Mais la perpétuer consiste selon elle à la dépoussiérer, sans hésiter à l'enrichir progressivement au contact de l'actualité de l'époque, ce qui n'est pas du goût de tous : son disque avec Davy Graham déchaîne les foudres, comme s'il avait été enregistré avec Mick Jagger. Il n'empêche : Shirley sait toujours faire les bons choix, à l'origine d'une œuvre cohérente d'une inaltérable jeunesse.

*False True Lovers*, son deuxième disque, est réalisé par Folkways pour le compte duquel elle a déjà travaillé à deux reprises sous la houlette d'Alan Lomax. Dans cet album d'une incroyable beauté, Shirley Collins apparaît vulnérable. Des écoutes répétées révèlent néanmoins une grande force empreinte de dignité dans le chant, certes assez proche des voix frustes (et bouleversantes) des années vingt et trente, mais modernisée par une allégresse dont on ignore tout jusque-là. Bien que minimal (un simple banjo, voire deux guitares), l'accompagnement apporte la touche de couleur indispensable à l'édifice narratif, permettant aux paroles de s'envoler pures et douces. Soixante ans après, cet album ne cède rien de son charme, devenant l'un des trésors de l'identité britannique vénéré par toutes les générations de musiciens folk lui ayant succédé. Comme quoi la tradition a tout à gagner à s'enrichir d'une lecture personnelle, à supposer que celle-ci soit fondée sur quelque principe irréfutable.



### À ÉCOUTER AUSSI

*Sweet England* (1959), *The Sweet Primroses* (1967), *The Power Of True Love Knot* (1968), *Adieu To Old England* (1974), *Amaranth* (1976), *Lodestar* (2016), *Heart's Ease* (2020)

### ÉGALEMENT CONSEILLÉS

Shirley & Dolly Collins, Shirley Collins & Davy Graham, Shirley Collins & The Albion Country Band, Etchingham Steam Band, Ashley Hutchings, Tim Hart & Maddy Prior, Robin Williamson, Jean Ritchie, Spencer Moore, Peggy Seeger, Anne Briggs, Joanna Newsom, Josephine Foster, Current 93

## MAX ROACH • We Insist! Freedom Now Suite • Candid (1960)

Galvanisé par les paroles militantes d'Oscar Brown Jr. (un habitué des comédies musicales à résonance sociologique et surtout un excellent chanteur-compositeur dont « Brown Baby » est immortalisé par Mahalia Jackson), le batteur Max Roach délivre une pièce majeure. En émergent un poème articulé en trois parties intitulées « Prayer », « Protestation » et « Peace », mais aussi « Freedom Day » et le sublime « All Africa » célébrant l'anniversaire de la Proclamation d'émancipation.

Alors compagne de Max Roach (elle devient par la suite Aminata Moseka), Abbey Lincoln crie tout du long sa rage née des blessures sociales et sa protestation contre l'esclavage. Témoignage sans pareil issu de la lutte des Noirs dans la reconnaissance des droits civiques, *We Insist! Freedom Now Suite* est réalisé par un jeune label indépendant ouvert aux expériences de Charles Mingus, Cecil Taylor ou Don Ellis, et piloté par le critique de jazz Nat Hentoff. Ambitieux, l'ensemble tire

force et richesse d'un savoureux mélange de couleurs conviant des percussionnistes influencés par l'Afrique et l'Amérique latine (Olatunji, Ray Mantilla, Tomas du Vall) aux côtés de musiciens de jazz réputés, dont l'un des pères du saxophone ténor : Coleman Hawkins.

Un an plus tard, *Percussion Bitter Sweet*, notamment au travers d'un hommage à Marcus Garvey et de louanges adressées à un martyr, se révèle tout aussi engagé et exprime une colère du même ordre, celle d'un peuple n'aspirant qu'à se lever comme un seul homme afin de revendiquer sa dignité.

Sur *Chattahoochee Red*, Max Roach récidive en utilisant comme arrière-plan d'un des morceaux un moment devenu historique du discours de Martin Luther King le 28 août 1963 à Washington, quand celui-ci oublie son texte et se lance dans une improvisation au milieu d'un tonnerre d'applaudissements (remplacé sur cet opus par les roulements de tambour). « *I have a dream* » (« Je fais un rêve »), scande-t-il alors, avant de citer le spiritual « Free At Last » déchaînant une ovation. Trois ans avant cet événement, c'est la force de cette illumination qui irrigue *We Insist! Freedom Now Suite* pour ne plus quitter Max Roach.

### À ÉCOUTER AUSSI

*Percussion Bitter Sweet* (1961), *It's Time* (1962), *Speak, Brother, Speak!* (1963), *Drums Unlimited* (1966), *Lift Every Voice And Sing* (1971), *Chattahoochee Red* (1981)

### ÉGALEMENT CONSEILLÉS

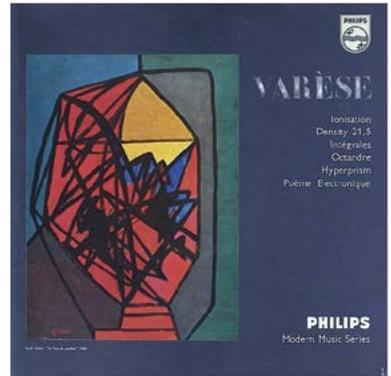
Archie Shepp & Max Roach, Cecil Taylor & Max Roach, Abbey Lincoln, Olatunji, Baby Dodds, Art Blakey, Andrew Cyrille, Milford Graves, William Hooker, Rashied Ali, Steve Reid, Hamid Drake



## EDGAR VARÈSE • Ionisation... Poème électronique • Philips (1960)

Dès les années dix, Edgar Varèse rêve d'instruments obéissant à la pensée et se prêtant aux combinaisons qu'il leur impose, en fonction des exigences du rythme intérieur. Dire qu'il se soit senti limité par l'instrumentarium traditionnel, incapable selon lui de rendre compte de la multiplicité des timbres et des registres possibles, constitue un euphémisme. Avec le recul, son drame semble finalement d'être venu au monde trop tôt, tant sa pensée a précédé de nombreuses découvertes technologiques. Plus qu'avec des notes, Edgar Varèse veut faire de la musique avec des sons, et à ce titre, il figure parmi les premiers à travailler l'électronique, comme en témoigne sa collaboration avec Léon Theremin dans le cadre de « Ecuatorial » en 1934, puis son travail sur les bandes magnétiques dans les studios de la RTF, à l'invitation de Pierre Schaeffer, au moment de la réalisation de « Déserts ». En parallèle, la diffusion spatiale de ses œuvres l'intéresse tout autant, qu'il s'agisse de « Hyperprism », une pièce du début des années vingt à la plastique étonnamment fluctuante, ou de « Poème électronique », diffusé depuis trois cents haut-parleurs dans l'édifice conçu par Le Corbusier et Xenakis pour l'Exposition universelle de Bruxelles en 1958: « La musique de demain sera spatiale », prophétise-t-il.

Sur chacune des pièces de cet album, des masses sonores dont l'intensité comme la densité varient constamment paraissent continuellement en mouvement: à partir d'étranges phénomènes d'attraction et de répulsion, des formes émergent d'une incessante collision des sons, en quête de ce que le compositeur nomme « l'impression auditive de déformation prismatique ». Comme le relate ce disque de manière chronologique, il n'est question que de composer par « cristallisation ». Ce qui veut dire: partir d'une idée, elle-même à l'origine d'une structure interne, puis lui offrir de croître selon des translations aux métamorphoses voulues comme les plus complexes et imprévisibles possibles. « Le système tempéré paraît périmé, déclare Edgar Varèse. Car il est insuffisant pour exprimer musicalement nos émotions ou nos conceptions. De nouveaux moyens offrent une spéculation illimitée sur les lois de l'acoustique et de la logique. »



### ÉGALEMENT CONSEILLÉS

Morton Subotnick, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, Krzysztof Penderecki, Olivier Messiaen, Pierre Schaeffer, Pierre Henry, François Bayle, Richard Maxfield

## JEAN DUBUFFET • Expériences musicales • Edizione del Cavallino (1961)

Dans sa musique brute, Jean Dubuffet se rapproche de ses matériologies picturales dans lesquelles une matière indifférenciée se substitue à la figuration classique : « La musique à laquelle je vise ne prend pas le parti de l'intervention ordonnatrice (et sélective) de l'homme humaniste qui est celui de notre musique culturelle ; elle prend, au contraire, le parti du grand vacarme aux voix indistinctes que présente notre univers. »

En toute ignorance des musiques sérielle, dodécaphonique, concrète ou électronique, avec pour seules bases sa passion pour le musette d'Émile Vacher, le jazz de Duke Ellington ou les musiques arabes, Jean Dubuffet se lance dans des expériences sonores qu'il mène seul ou à deux, en compagnie du poète Henri Michaux ou avec Asger Jorn, un peintre lié à CoBrA puis à l'Internationale situationniste.

Plonger dans la matière du monde est le but de ces expérimentations

où les vertus de l'improvisation totale et sans partage sont exhumées, afin d'aiguiser l'écoute et de sensibiliser à des textures non dénaturées par l'écrit. Dans ces recherches, l'ignorance représente un atout non négligeable en matière d'authenticité et de spontanéité, qualités qui, une fois liées par le critique Irwin Chusid dans les années quatre-vingt-dix, constituent l'apanage de l'outsider music. Dénoncer la vénération dont l'art représente l'objet, voilà de quoi il est indirectement question. Pour ce faire, Jean Dubuffet cherche à élaborer quelque chose qui soit exempt



de références, une « musique débraillée, sale, anti-musicale ».

À partir des sonorités étranges d'instruments bricolés et exotiques, d'un magnétophone rudimentaire et de techniques mixtes peu sophistiquées (collages de bandes magnétiques, surimpressions, variations de vitesse), il s'agit de « restituer aux rumeurs cosmiques leur bruit sauvage ». Ce que l'on entend est un chaos débridé de combinaisons fortuites et instinctives, où se mêlent les « erreurs » comme les clameurs de l'inconscient. Le côté amateur des enregistrements est revendiqué comme créatif (anticipant ce que l'underground nomme lo-fi plus de deux décennies après). Les crachotements, les bavures et les scories, aussi involontaires soient-ils, ajoutent encore une part de mystère à des bruits pleins de vie.

### ÉGALEMENT CONSEILLÉS

Jean Dubuffet & Asger Jorn, Cromagnon, The Nihilist Spasm Band, Smegma, Le Forte Four, Doo-Dooettes, Henning Christiansen, Pierre Bastien, Frédéric Le Junter, Silent Block, İlhan Mimaroglu, Ju Suk Reet Meate, Wolf Vostell, Karel Appel, Selten Gehörte Musik

## THE CARTER FAMILY • The Original And Great Carter Family • RCA (1961)

Dans cette famille chantante, A.P. (Alvin Pleasant) Carter est le premier à recueillir des airs de danse et des chants populaires au hasard de pérégrinations dans les Carolines et en Virginie. Soit un immense répertoire de folksongs d'influences celtes, mais aussi des ballades, des spirituals et des blues.

Quand elle rencontre A.P. avant de l'épouser, Sara Dougherty chante et joue déjà de la guitare et de la cithare. Mariée à un frère d'A.P., Maybelle est une musicienne de renom en Virginie quand le duo devient famille grâce à elle : elle possède une voix puissante et maîtrise parfaitement la guitare, le banjo et l'autoharpe. Ensemble, ces trois musiciens gagnent les faveurs d'un public conséquent dans les Appalaches avant de commencer à enregistrer en 1927, pour le compte des disques Victor.

Entre 1927 et 1941, la Carter Family immortalise tout un songbook, dont les fameux « Can The Circle Be Unbroken », repris bien des années après par Nitty Gritty Dirt Band, et « Wildwood Flower », qui s'est vendu à plus d'un million d'exemplaires en 78-tours. *The Original And Great Carter Family*, un 33-tours sorti en 1961, compile les grands moments de cet âge d'or.

Première révolution de taille : le chant en harmonie à deux ou trois voix au premier plan, même si la position de Sara comme leader est évidente, qui tire parti d'une passion aisément communicable. Seconde trouvaille d'importance : le jeu de guitare de Maybelle, appris d'un voisin dont l'histoire retient fort heureusement le nom : Lesley Riddle. À son contact, Maybelle échafaude un finger-picking à deux doigts (pouce et index), à partir duquel est élaboré celui à quatre ou cinq doigts, pratiqué par tous les virtuoses de la guitare acoustique dans le folk, de John Fahey à James Blackshaw.

Beaucoup de musiciens folk forgent leur style à l'écoute de la Carter Family, dont Jean Ritchie et Doc Watson. Woody Guthrie s'en inspire si profondément que certains de ses morceaux parmi les plus célèbres, « This Is Your Land » en premier lieu, et « Grand Coulee Dam » entre autres, ont été construits avec « Little Darling Of Mine » et « Wabash Cannonball » comme modèles ; sans compter que le picking de Woody vient directement de Maybelle.



### À ÉCOUTER AUSSI

*A.P. Carter Memorial Album* (1956)

### ÉGALEMENT CONSEILLÉS

Woody Guthrie, Jean Ritchie, Joan Baez, Jimmie Rodgers, Bill Monroe, Roy Acuff, Doc Watson, Johnny Cash, Emmylou Harris, Chet Atkins, Nitty Gritty Dirt Band