

*Novembre 2022.*

### **Dimanche de contrebande (3) : Vernon English contre le reste du monde (à la télé)**

Ma première rencontre avec Vernon English date d'il y a une petite dizaine d'années. En zonant, comme à mon habitude, sur un YouTube alors bien plus erratique qu'aujourd'hui, [je tombais sur la vidéo d'une performance « en direct » d'un certain Alias G](#). L'entièreté de cette vidéo est d'une classe sans égal, son contenu comme son montage. Un set-up ascétique (deux platines CD Denon, une mixette et c'est marre), des lunettes de bad boy et une kiffance VIP pour un DJ bien sur ses appuis. Fondus-enchaînés infinis, scénographie soyeuse et minimaliste, et cette femme rêveuse qui remue tranquillement, d'abord posée sur une échelle à l'arrière (wtf), puis sur une chaise, et qui à l'occasion converse de sa voix douce avec l'artiste. « *You like that technique?* » : le gars lui montre ses skills pour la charmer, on est dans une chambre d'ado, super intime ! Et puis la musique, évidemment. Une musique à l'opposé de ce que je croyais à l'époque être de la house : vivante, dure et un peu viciée, carrément sexy. Une sorte de ghetto-house élémentaire, dépouillée.

Je me souviens qu'à peu près au même moment, *Le Drone* (un média essentiel à l'élargissement de ma culture musicale, je ne remercierai jamais assez Olivier Lamm !) avait consacré [un petit article au tube, toujours d'Alias G, « I Can't Get Out the House »](#), lui aussi débarqué de nulle part. Mais contrairement à ce qu'il y était affirmé, je n'y percevais pas une hype énigmatique et fabriquée, mais plutôt un gars simple, persuadé du cool de sa pratique, qu'aucune lame de fond tendancielle ne pourrait jamais décoller. Ces vidéos sont restées avec moi pendant longtemps et fonctionnent encore aujourd'hui comme des amulettes porteuses d'un mantra sous-jacent – continuer à faire son truc, sans rancœur et joyeusement, ne jamais flancher. Elles ont cependant dans un premier temps éludé la transversalité de la pratique de Vernon English, qui est donc la même personne qu'Alias G, je pense que tout le monde l'avait compris, mais je précise, on ne sais jamais. En effet, ce dernier semblait y agir en tant qu'invité performant à la demande, notamment dans la première vidéo produite par une équipe britannique, il me semble : [allez voir leur chaîne, y a des trucs cools, visuellement et musicalement, genre Dj Spinn ou Sherelle](#).

Mais en fait non. Pas du tout. Il s'avère en réalité qu'English a bel et bien produit sa propre émission sur CAN TV, une chaîne de Chicago qui appartient à ce qu'on appelle aux États-Unis la [public access TV](#), soit des réseaux de télévision locaux et non-lucratifs. Le show s'appelait *Underground Vicious*, il a été diffusé à partir de 1999 et ça a duré plus de dix ans. Il ne reste presque plus aucune archive en ligne du programme, mais parmi les rares à être encore visibles, on peut voir d'une part que Vernon n'est pas uniquement DJ, mais aussi musicien au sens plus conventionnel du terme, avec les instruments et tout (en fait, il l'était même à la base, comme il l'explique sommairement dans cette [bio enjouée impliquant Farly Jackmaster Funk, Gene Hunt et des « croisières house »](#)) et d'autre part que le montage et la scénographie, c'est aussi sa came, et qu'il s'y montre tout aussi fantasque que dans sa musique.

J'aurais pu vous parler de ses trois EP [Delite Tonight](#), [Attention](#) & [Natural Love](#), sortis sur les labels de DJ Haus, UTTU Recs et Hot Haut Recs, que j'adore follement : c'est toujours bien direct, souvent bancal, mais réalisé avec une fougue qui rend jaloux. Je préfère cependant vous recommander aujourd'hui quatre archives de *Underground Vicious*, donc, dispos sur les chaînes YouTube de Vernon lui-même, et qui concentrent ce que ce garçon symbolise pour moi : un engouement sans limite pour la musique de sa ville et les gens qui la font, une détermination de bulldozer. Au programme : des moves plein d'audace et du montage cataclysmique, du playback extrême et des couacs, de l'enthousiasme à la pelle et du sampling à la truelle, de la compression en cascade et même deux slow jams ! Je n'en dis pas plus, mais sachez juste que c'est extrêmement addictif, et qu'il existe quelques autres extraits vidéos de l'émission sur le web (notamment [une incroyable session évangélique](#) ou encore [une spéciale Halloween](#)).

Encore un dimanche, encore une contrebande qui tient plus de l'excavation et fait mentir le titre, mais c'est pas grave ! Il s'agit avant tout de kiffer la VIBE !

**Septembre 2023.**

### **Jean-Daniel Pollet, Nouvelle Méditerranée**

Une baie. Le ciel est couvert et le vent souffle, fort. Vite, un thème tout aussi orageux se mêle au son de celui-ci. Des barbelés, immobiles, strient les cieux ; les herbes jaunies ondulent rapidement. La caméra glisse par à-coups, puis rupture – Horus, pyramides, ruines hellènes. Des grillons, puis une voix s'élève : « une mémoire inconnue fuit, obstinément, vers des époques de plus en plus lointaines ». Un fourneau métallurgique comme une gueule immense, une momie, une sculpture, la mer.

Avez-vous vu *Méditerranée*, film extraordinaire réalisé en deux ans par Jean-Daniel Pollet et un acolyte de poids en devenir, Volker Schlöndorff, à partir d'images captées sur le pourtour de la mer susnommée ? Si la réponse est non, pas d'inquiétude, vous n'êtes pas seul·e : bien connu des cinéphiles, [succinctement encensé par Godard](#) qui le citera dans plusieurs de ses œuvres, ce film reste pourtant aussi confidentiel qu'ancré dans l'histoire de la Nouvelle Vague. Perso, c'est lors d'une séance au cinéma La Clef, alors encore en sursis mais assidûment fréquenté, il y a quelques années de cela, que j'ai pris connaissance à la fois de l'existence de *Méditerranée* et de ses réalisateurs (enfin au moins de l'un, Volker est quand même moins confidentiel). Dans cette ambiance mondaine et sympathique, entouré de congénères vraisemblablement plus informés que moi sur la chose cinématographique et sa grande histoire, un miracle va une fois encore se jouer.

Vous vous doutez évidemment que si j'en parle ici-même, c'est que la force de cette œuvre doit en partie au moins résider dans sa dimension sonore. *Méditerranée*, comme tout bon film qui se respecte (encore un avis définitif), est un équilibre audiovisuel parfait. Les couleurs, saturées et

brûlantes, sont gorgées de toute la force vitale du monde – ce jardin sicilien, qui illustre, peut-être avec autant de force que *Le Guépard* de Visconti, la sensualité onirique d'un « Sud » fantasmagorique – ; le montage, par Jackie Rayant (son premier), percute par son audace et fait émerger une dramaturgie elliptique, mystérieuse ; [la musique](#) appose sur la totalité le sceau d'un modernisme (le terme est évidemment compliqué mais on va dire que je le dé-corrèle de son appareil philosophico-artistique) méditerranéen romantique et inquiétant, hautement mélancolique – cet ostinato implacable et *romantique*, dans tout les sens du terme –, et se lie parfaitement avec le texte simple, flou, lointain, littéralement extraordinaire de Philippe Sollers.

Une table d'opération en aluminium brossé attend puis porte sans heurt et placidement une fille endormie, un taureau est exécuté lors d'une corrida : ce sont des images qui glacent et réchauffe, sans qu'il soit forcément possible de saisir le pourquoi de cela. Cette chaleur inquiétante, c'est ce qui me fascine principalement, dans ce film.

L'idée même d'une segmentation entre fiction et documentaire vole en éclat. Les images sont captées en Grèce, en Espagne, dans le Maghreb sûrement, en Italie, en Égypte, dans des musées, à l'intérieur de bâtiments d'aujourd'hui. La mer, des côtes, des femmes, des hommes, le ciel : peut-être se trompe-t-on. La manière dont la caméra se meut, étrangement incarnée, dont la partition s'articule, dont des mouvements-fragments se répondent et se coupent, tout cela participe à la construction d'une narration autre, plus proche du rêve (répétitions et décalages : en fait, le film ne compte pas tant de séquences différentes ; surtout, je ne sais pas s'il existe, DANS TOUT LE CINEMA, de séquence plus onirique que ce plan récurrent d'entrée par le haut dans un jardin luxuriant) ou de la phénoménographie, de la description du monde en train de se faire (cette fille, magnifique, qui rit, se joue d'une fleur, remet sa robe alors que l'orchestration, romantique *AF*, nous inonde). Des associations se font : une grève et ses débris, les pyramides. Ce que l'on voit, ce que l'on entend, c'est un exotisme s'extirpant de lui-même (on est au début des 1960, soyons indulgent·es) pour proposer un univers complexe, vidant les clichés de leur substance même ; la musique participe beaucoup à cela.

Nous sommes là, avec Jean Rouch, Andreï Tarkovski et Francis Ponge – « j'ai vu *Méditerranée*. C'est dans mes rêves dorénavant. Je n'arrive pas à travailler aujourd'hui parce que j'ai ce film en tête. Ceux qui n'aiment pas ce film, s'il en est, sont mes ennemis », écrit ce dernier –, sans savoir où, sans savoir quand, exactement, mais nous y sommes.

La musique est signée Antoine Duhamel, fils de Georges et accessoirement solide professionnel de la BO, qui a entre autre bossé avec Truffaut et Godard (*Pierrot le Fou* mais aussi [Week-End](#), que j'adore), [Astruc](#), Tavernier ou Leconte. Un monsieur passé au cons' de Paris période légendaire, avec Olivier Messiaen et René [Leibowitz](#) en prof, d'où les inflexions presque dodécaphoniques, le goût poussé pour le drame, les émotions fortes et les rapports harmoniques pas vraiment estampillés Top 50.

La force de cette bande originale, c'est aussi la façon dont le silence, ou au moins l'absence de musique, se trouve mobilisée pour augmenter la tension entre réel et fiction : les field recordings, artificiels ou non, souvent fantasques dans leur lien aux images – les séquences dans la demeure (7min50 puis 9min30), uniquement habillé de sons d'oiseaux, d'insectes, de clapotis cartoonés et que sais-je encore, ou cette embarquée avec un pêcheur. Il y a un trouble toujours, même lorsque des segments sensiblement plus extradiégétiques sont utilisés (le moment du bal accompagné par le chanson de rebetiko, vers 12min45). Les sons les plus vrais, si cela a un sens, sont aussi les plus durs, comme la corrida, insoutenable lorsque mise à nu (24min).

Je vais arrêter ici ma petite analyse, pour ne pas raconter le film en entier. Je me rend compte que je n'ai quasiment pas parlé de [Jean-Daniel Pollet](#), ce qui est un tort parce que cet homme fut un chouette et intéressant cinéaste, dont je ne connais pas assez bien la filmographie. On a presque fini, juste un petit rappel pour ceux qui sont debout avant la sonnerie : dans le corps de l'article, je vous ai mis une version condensée du score de Duhamel sortie sur disque. C'est court et plus simple pour se faire une idée si on est pressé, mais vraiment je ne transigerai pas, pour écouter la BO, il faut regarder le film. Déjà pour la culture G svp, mais surtout parce que tout *parle* de concert ici – comme dans la vraie vie.

**Octobre 2023.**

### **Bob Marley a toujours été à deux doigts de faire déborder le vase**

Il est un souvenir musical que je considère tout aussi décisif que banal : je suis en vacances en Guadeloupe (les « congés bonifiés ») avec ma famille, et nous nous rendons, à bord d'une voiture de location, à la plage. L'autoradio tourne à plein régime ; on écoute *L'Homme à la tête de chou* de Gainsbourg ou encore [Kadans a péyi la de Soft](#) (dont il faudra absolument que je vous parle un jour), des radios inexorablement zouk, mais surtout *Confrontation*, l'album posthume de Bob Marley sorti 1983, en boucle.

Là, simplement, tout s'aligne : les chansons ne sont certes pas inoubliables (*Confrontation* est en gros un agencement de démos auquel feu l'artiste participe « contre son gré »), mais je ressens une adéquation parfaite entre le dehors et le dedans, ce que j'entends et ce que je vois. Ce « moment Bob Marley » est une révélation, je rejoins une communauté de la souffrance et de l'espoir, mais aussi de la lutte molle ; des millions de jeunes l'ont vécu avant moi, c'est à mon tour maintenant. L'aura de cet homme est tout simplement magique, et rassemble au-delà de toutes les espérances – notamment en France, où le gros des auditeuses ne se focalisent pas forcément sur les paroles en langue anglaise (pour ne pas dire qu'iels n'y entravent que dalle).

Bob Marley, l'homme dont le nom est un sacrement et une malédiction, possède quelque chose qu'Emmanuel Macron, qui n'a jamais du sentir l'ongle de l'oppression ne serait-ce qu'un seul instant dans sa vie, convoite de toutes ses forces mais n'obtiendra jamais : une dignité dans la lutte.

Je ne me fais pas non plus d'illusion. Je sais ce que Bob Marley représente et qu'il a plus ou moins consciemment participé à étendre et fortifier la Babylone qu'il voulait enterrer. Sa transformation l'illustre : quand Peter Tosh et Neville « Bunny Wailer » Livingston quittent les Wailers, le groupe devient de fait l'appendice de Robert, qui entame alors une mue étrange et transcendante. Rebelle chic, il se change en voix pour les opprimés validée par les oppresseurs. Pourtant, il y a une beauté véritable dans sa sincérité de croyant, transmise à la plupart de ses auditeurs d'alors et de maintenant en un rastafarisme diffus presque instantané. Une thaumaturgie musicale, contagieuse et incontrôlable, agréant les affects, les esthétiques, les combats et les achats. Bob Marley est une incarnation de ce dépassement qui s'enracine dans le capital, l'entrave autant qu'il le nourrit. Un prophète. Par ce même processus de diffusion massif, l'aspect combattif de ses chansons s'est pourtant trouvé amoindri au fil du temps. D'ailleurs, il y a toujours eu un décalage entre les auditeurs *compréhensifs* (au sens de pouvoir concevoir) les injustices et douleurs évoquées et ceux qui ne le peuvent pas ; ceux pour qui le reggae est un primitivisme exotique soluble dans la social-démocratie, et ceux pour qui il relève de la théologie de la libération ; les Occidentaux et les « autres ». Mais Marley les fait toutes converger, avec peu de mots ; il dit les cœurs, et en cela, il est une figure religieuse.

Il y a quelques années, mon père m'a offert, dans son omnipotence légèrement déçonnante, un album du chanteur jamaïcain et de sa bande que je connaissais assez mal, *Survival* (le cinquième album studio, si je ne m'abuse). D'abord un peu snob devant cet objet si commun, j'ai très vite retourné la veste et je le considère aujourd'hui comme un apogée, et je pèse mes mots, non pas spécialement du reggae, mais de la musique populaire, dans tous les sens du terme. Un album très politique, de sa pochette intense ([le bateau négrier et la collection de drapeaux bien panafricaniste](#)) à ses paroles ([parfois très concrètes](#)), comprenant l'une des ouvertures les plus INTENSES de l'histoire récente, à savoir l'enchaînement « So Much Trouble In the World » / « Zimbabwe » / « Top Rankin » / « Babylon System ». Ces morceaux sont travaillés avec un soin incroyable, tous les détails apparaissent malgré les couches, c'est profond et rien ne dépasse. C'est exactement ça : un effet de profondeur mystique. Il y a toujours un truc en plus qui accroche, un effet discret, un clavier ou une percus pas possible. Le GROOVE (toujours) est indéniable, inarrêtable, indécent dans son évidence. Pour Robert, il fallait que ça sonne comme du Stevie Wonder, et c'est exactement ça : la bande-son sublime et millimétrée d'une révolution de tous les instants, sûrement vaine mais fière et éternelle.

S'il me brûle de vous entretenir de la radicalité et de l'actualité d'une chanson comme « Zimbabwe », de la beauté d'un vers aussi simple et définitif que « *Babylon System is the vampire* » (prononcé avec une langueur troublante) ou des entrechats guitaristiques de Junior Marvin (j'ai cru que c'était Murvin, la syncope était proche), il existe sur *Survival* une chanson qui éclipe tout cela tant elle incarne l'espoir et la lutte.

« One Drop » me fait monter les larmes aux yeux, systématiquement. La goutte métaphorique s'incarne, elle est cette résistance fondamentalement liée dans mon esprit à la Caraïbe et à ses habitant·es endurci·es. Les termes de l'alliance sont posés dès le début et ces premières saillies onomatopéiques – seul Robert peut lancer un tel « Wo-yoy-yoy-yoy » et en sortir magnifié et sans poursuites judiciaires. Le combat ne peut être austère et ne le sera jamais : le faire égalerait à une défaite, à une soumission insupportable.

Écoutez : «*They made their world so hard / Every day (we got to keep on fighting) every day! / They made their world so hard / Every day (the people are dying) eh!* ». L'ergonomie de ces vers, chantés avec une assurance un peu gaillarde mais alourdie par la masse titanique de douleur qu'elle convoque, tient du sublime.

« *Now feel this drumbeat / As it beats within / Playing a rhythm / Resisting against the system, ooh-wee!* » : tout parlera ici, les sons et les mots liés, les présent·es et les absent·es, les vivant·es et les mort·es. Seule la nation des corrompus n'aura le droit de citer.

La voix de Marley harangue et tranche, tendue ; elle enfonce les clous sans pitié dans le canevas d'un prêche rastafari catégorique, dont l'épicentre est justement l'éponyme [one drop](#), ici joué par l'un de ses créateurs, Carlton Barrett. Cette rythmique bien connue possède un pouvoir de polarisation étonnant : amplifiant le [skank](#) jusqu'à l'extrême (surtout à ce tempo modéré, la tension rythmique est hollywoodienne), elle aspire tout grâce à cette juxtaposition mortelle – et contre-intuitive, au regard du calibrage musical pop du siècle passé – de la caisse claire et de la grosse caisse. Au sein de ce cadre strict, l'épanouissement est total. L'orgue et les soufflants, les cœurs (masculins et féminins), les motifs de guitare démentiels et puis ces percussions coquines me propulsent en avant, emmaillent mes émotions ; la colère et la rage se changent instantanément en une arrogance superbe.

« One Drop », c'est un truc de saints voyous et de mystiques, car eux seuls envisagent la beauté et la réalité d'un soulèvement depuis l'intérieur ; la fin perpétuelle des haricots qui devra bien, un jour, être actée. La goutte qui fera forcément déborder le vase, avec ou sans les saintes écritures.

**Janvier 2024.**

**Allo la Terre ? Ici Thaemlitz (oui, la dure à queer) !**

N'ayant pas forcément une énorme culture club – musicale ou in situ, c'est la même –, je ne connaissais pas jusqu'à il y a peu Terre Thaemlitz. Pourtant, la personne a clairement le profil pour rejoindre mon équipe all star, sur PES ou IRL. Elle réfléchit à sa pratique et conceptualise dans tous les sens mais lâche aussi les chiens sans préavis, a sorti des trucs sur [Skylax](#), tapé un classique ambient ou encore repris [Kraftwerk](#) et [Gary Numan](#) en mode récital néo classique, dans un grand

écart voluptueux et essentiel. En me renseignant un peu, il s'est vite avéré que toutes les muscadin·es du dancefloor – Étienne « Semelle de velours » Menu en tête – connaissait, souvent d'un peu loin, sa contribution particulière à l'édifice chelou et impossible qu'est la musique humaine enregistrée. Pourtant, cette apparente et plutôt large acceptation (des [conf' Red Bull](#) jusqu'au Centre Pompidou, en passant par [la documenta](#)) ne l'a pas empêchée de rester un peu en retrait du biz mondial. Peut-être l'a-t-elle même poussé à l'être, difficile à établir ; mais en tout cas l'hétérogénéité, l'exigence, la longévité et le secret relatif caractérisant son œuvre vont aussi dans ce sens.

Tout chez elle parle de révolte et d'indépendance : ce nom mystique et (littéralement, pour une fois) ancré, son absence travaillée des réseaux sociaux et des plateformes de streaming, sa queerness séditeuse, et évidemment sa musique faisant fi, on s'en doutait, de la notion de genre – l'idée d'une liaison entre genre musical et identité de genre rôde dans mon crâne, plus qu'à l'accoutumée. Et théoriquement, Terre creuse, avec sérieux. Pour raconter sa musique et notre monde ; pour faire la première et transformer le second. Presque toujours, ses disques sont aussi l'occasion d'une plongée réflexive intense, et des essais en pdf (la section [writings du site de son label Comatone](#), est très fournie, et donne un aperçu de la fécondité de sa plume hardie) les accompagne. Sa musique pense, dans la matière même ; soigneusement et avec effronterie.

La musicienne donne aussi dans la deep house sexy et canonique, super rutilante. Sous l'alias de K-S.H.E ou DJ Sprinkles, elle a d'ailleurs sorti des trucs assez dingues, comme cette collaboration avec Mark Fell (dont la présence m'a surpris d'abord, et en fait non), tout ce qu'on attend d'un disque de house, précis et obstiné, avec les basses bien au fond. Le versant le plus hédoniste de la musique de Thaemlitz ne se trouve pas épargné par sa volonté de libération et d'insurrection (cf. les samples de discours à la recherche de l'émeute, au hasard), et c'est aussi de là que cette dernière vient, sûrement : à New York au mitan des années 80, au cœur du bouillon, elle fréquente puis mixe dans les *balls* et clubs queer, alors qu'elle est étudiante à la Cooper Union. Sa house est gorgée de sève, magnifique, mais il y a des jours où c'est un peu trop pour moi. Mais tout ça c'est une question de VIBE, et je crois que sa VIBE post-structuraliste abusée, « légèrement » marxiste, un peu ardue et traversée de mille émotions et illuminations, parle à mon cerveau d'universitaire en décrochage et délie mes doigts.

Au départ, je voulais me pencher sur [Lovebomb](#), un album sorti en 2003 sur Mille Plateaux (évidemment) et à mon sens un chef d'œuvre de sensualité complexe, entremêlant artefacts numériques, sampling audacieux et traitements radicaux de la matière pour questionner la notion même d'amour dans une optique théorie critique pas super jouasse – tout un programme. Mais voilà, Terre gère farouchement les droits de son catalogue, tout passe par son label et très peu de choses sont disponibles à l'écoute en ligne. Je respecte le geste, je l'admire même, mais pour les journaux musicaux c'est un peu l'enfer. Pas de bombe d'amour pour cette fois donc, mais deux disques de 1997 aux sonorités très contemporaines, selon moi aussi chargés en émotion, farfouillant entre autres du côté de la synthèse numérique, du chaos acousmatique hors les murs et du sample (notamment jazzy) détourné de sa fonction.

Il y a donc d'abord *Means from an End*, lui aussi sorti sur Mille Plateaux et travaillant l'enregistrement comme substance culturelle et matérielle. Ici, la beauté se trouve dans les artefacts issus des différentes « migrations » (d'un média à l'autre) et manipulations (avances rapides, synthèses numériques, distorsions, filtrages, cuts et j'en passe) opérées par Terre ; l'analogique et le numérique sont en tension constante, et nous naviguons avec la musicienne dans la matière alors qu'elle la travaille. Il y a quelque chose d'immédiat dans cette œuvre mais aussi d'impénétrable. Comme pour ses écrits, plus on plonge, plus on se perd, dans un processus d'herméneutique mystique et faussée. Ainsi, les trois mouvements (de longueur inégale : « Inelegant Implementations », « Resistance to Change » et « Means from an End ») composant le disque sont jonchés de samples au *feeling* jazzy-lounge aussi maltraités que sublimés, soumis à des transformations intenses et agencés selon une science du collage extraordinaire de patience et de simplicité. Chaque morceau somme l'auditeur de rester sur le qui-vive, à l'affût d'un écart dynamique un peu trop intense (central et impressionnant, le travail sur les dynamiques), attentif à la présence d'une plage à la limite du perceptible. Même le repos doit-être vigilant : sur « Means from an End », les nappes éthérées se trouvent parsemées de sinusoïdales, traversées par des apparitions faussement hors-sujets et saisissantes.

Les sensations et images que pourraient « normalement » véhiculer les matières samplées (notamment sur les fragments bien jazzy, éventrés sur les tracks de la première partie, ou la magnifique dispersion du « I Love You Just The Way You Are » de Billy Joel sur ceux de la seconde) se trouve court-circuitées par la musicienne, jouant avec nos attentes et notre écoute, son héritage musical et nos représentations. Elle détourne et recontextualise – ce qui fonde en partie « son » ambient » et « sa » house, il me semble – emprunte des voies étranges, travaille la forme et le processus pour atteindre son but. Encore une fois, [ses notes](#) nous apprennent plein de choses sur ses méthodes et dispositifs, mais même sans cela, les moments de grâce du disque annihile la théorie, comme ce « Still Life w/ Numerical Analysis » composite et improbable, où des rires pré-enregistrés et un solo de banjo (!) augmentent encore la mélancolie et le malaise des ostinatos mystérieux ; la clôture « Means from an End: End to a Means » final, obstiné dans sa beauté sale.

En fait, beaucoup de choses concernant cet album semblent pouvoir être appliquées à *Couture Cosmétique* ; c'est un peu comme si les deux albums avaient été réalisés et pensés dans une continuité, en un espace-temps similaire. Mais si l'ambient dynamique et pleine de résidus constitue le dernier tiers de *Means from an End*, elle est au centre du second opus. La surprise acousmatique et les « auralités » (ces traces fantomatiques du support), comme les nappes, ces sacs d'humeurs liquides gonflés, restent présentes. Partout, on peut se loger dans ses plis, mais également apprécier ses aspérités de l'extérieur, comme un objet soumis à une trame – narrative, tissée, il n'y a pas vraiment de différence. « Residual Expectation » par exemple, joue hyper bien sur le lien entre la multiplicité des sources et entités mobilisées, laissant apparaître, toujours dans un écart, une diversité d'ontologies et de subjectivités, s'incarnant dans les textures.

Logiquement, la théorie elle aussi suit le mouvement, et l'on voit se dessiner, avec plus de netteté que dans *Mean from an End*, les contours d'un érotisme sonore militant à la finesse dangereuse ; l'expression d'un désir incendiaire de transformation de la musique, et donc du monde. Cette

théorisation multi-support d'une esthétique queer électro-acoustique, qui peut un peu plomber les novices au début (on va pas se mentir), découvre au fur et à mesure une beauté sincère, pleine et, contre toute attente, pas mal pop. Il me semble d'ailleurs qu'elle se répercute aujourd'hui, plus ou moins discrètement, dans pas mal de choses, du rap *new gen* à Arca, en passant par une bonne partie du renouveau (post ?) ambient entamé dans les années 10 – sur lequel il faudra forcément revenir –, mais aussi une frange du post-club, voire de l'hyperpop.

Je ne dis pas que tout cela se trouve directement influencé par ces deux albums ou la pratique de miss Terre (ptdr) dans son ensemble, mais il me semble que la dame a entendu et senti le futur. Qu'elle la mis en forme même, sans se la ramener outre-mesure. Et à cette prescience de pythie frondeuse et assurée je dis oui, sans retenue. Et bonne année à toustes aussi, hé !

**Mars 2024.**

### **Un autre baléarisme est possible. Sur « La Petxina » de Maria Del Mar Bonet**

Comprendre les paroles a toujours été pour moi relativement accessoire – ce que je qualifierais a minima de « pas banal » puisque que j'adore la poésie, mais aussi car, toujours selon moi, rien n'égale le mot quand il devient musique, quand s'allient le sens et la forme. La manière dont il sonne, la voix qui le porte, le souffle, l'appareillage technologique l'amplifiant / le captant / le reconstituant, tout cela importe ; mais la musique garde toujours cette mystique océanique, où la signification perce parfois, imprévisible, souvent en deçà du langage. Ou aux alentours plutôt. Pourtant, comme me le faisait remarquer ma tendre amie il y a quelques jours, le verbe fait évidemment lui aussi la musique : il n'est pas un simple addendum et même quand il ne peut être compris, il affecte. Ce qu'il veut dire, même incompris, fait vibrer. C'est ça, la magie première. Mais je m'emporte un peu, on va reprendre du début.

Alors que je venais encore une fois me balader chez Dizonord section Marseille sans vraiment de but mais bien décidé néanmoins à repartir avec quelque chose sous le bras, je suis tombé sur un disque dont la pochette, par la photographie qui l'orne, me chavire tout entier : une femme, cheveux en mouvement et dents apparentes, regarde loin derrière moi, à une distance incommensurable. Ses yeux profonds, vagues, sont surmontés de sourcils fournis ; elle est magnifique et déjà je m'emballe, troublé. Puis je vois son nom, Maria Del Mar Bonet, je m'emmêle, tout se télescope, et je la relie à [Bonet de San Pedro](#). Je survole les différentes pistes et ce que j'entends colle à l'image mentale : c'est cette folk ibérique, d'un baléarisme littéral que je fantasme sans cesse car sa vibrance me prend sans détour, me raconte l'altérité autrement que sa cousine américaine avec laquelle elle partage des affinités. Je veux me sentir proche de cette musique car elle délie à sa manière l'aliénation transatlantique. Je parcours le disque donc, et tombe assez vite sur une mélodie ramassée que je pressens, dès la première seconde, parfaite : « La Petxina » – je le sais d'autant plus que l'impossible piller que je suis ne pense qu'à la sampler –, ou la coquille, en français.

J'adore les chansons courtes : je les vis, quand elles sont bien réalisées, comme des gestes justement gorgés de vie et non pas comme des miniaturisations de quelque chose de plus grand ; elles sont souvent humbles, directes et articulées avec grâce.

Je baragouine en espagnol, je me démerde en anglais, je parle français : toujours pourtant, les paroles se troublent quand je les perçois. Ici encore je pourrais me laisser porter, jouir de mon incompréhension SAUF que, pour une fois, celles-ci sont présentes sur la protection papier du disque, et avec la traduction – je crois que cela tient à ce que cette version du disque est une compile de 1983 éditée pour la France, bizarrement « GRAND PRIX DU DISQUE de l'académie Charles Cros », succédant à *Jardí Tancat*, un album paru deux ans auparavant où figurait originalement « La Petxina ». Composés en catalan, un idiome bien connu où se croisent notamment occitan, arabe et castillan (je schématise), ces vers sont l'œuvre d'une poétesse originaire de Palma de Majorque (comme Maria, comme Bonet), Maria Antonia Salvá ; ils sonnent à mon oreille : comme le *valenciano*, j'y puise les émotions *traversant* le sens. C'est une proximité qui désoriente totalement, une sensation extraordinaire, amplifiée par l'instrumentation et la voix de Maria (la chanteuse, donc), cette voix qui déborde et porte comme son regard, qu'aucun micro ne peut véritablement saisir et contenir. Elle même a chanté toute sa vie en catalan et ce dans une optique clairement politique (les langues régionales sont muselées sous Franco, quand elle commence sa carrière), ce qui ne l'a aucunement empêchée de devenir une chanteuse très populaire à la discographie conséquente – que je n'ai pas creusée outre-mesure, à part [celui-ci](#) dont la pochette m'a eu direct et qui vaut le coup : à la fois troubadour et jazzy, cabaret et monastique, c'est flou et dramatique, je ne saurais pas mieux mettre les mots mais faut y aller !

Dès son ouverture, instrumentale, cette chanson est une leçon de dramaturgie. Déjà, il y a tout : en *fade in*, des arpèges de guitare et une nappe vaporeuse (violons ?) et les descentes harmoniques de cordes en parallèles (guitares, mandolines ?) s'entremêlent, avant de que n'entre, majestueuse, la voix. « *L'amor i son record que de la gent / L'amour et le souvenir, qui des gens* » : premier vers, l'ambiance est posée. Sans la traduction, je ne saisis que ce premier mot lancé avec une grâce mélancolique et grave, de celle qui était l'apparat des seuls troubadours, dans mon esprit. D'ailleurs, le motif de guitare qui se déploie à la fin de cette phrase et continue sur le second vers – « *i del lloc i del temps em feien liure / et du lieu et du temps me faisaient libre* » – est sans équivoque estampillé amour courtois.

Autant poétiquement que mélodiquement, la première moitié du quatrain est déjà parfaite ; mais l'entame de la deuxième (« *màgicament poblaven el meu viure / peuplaient magiquement ma vie* ») monte encore un cran au-dessus, c'est une envolée qui me tord le cœur, implacable dans sa douleur et son amour, avec la mandoline qui enfonce le clou, c'est trop, je meurs ! La dernière section de la strophe (« *amb belles llüissors d'or i d'argent / de scintillements d'or et d'argent* ») me parle aux premiers abords moins, elle me semble un peu trop anglo-saxonne dans le mauvais sens du terme, contrairement à la phase précédente. Cependant sa fugacité naturelle, comme une éclaircie, aboutit à une réminiscence allégée de l'introduction où revient notamment cette nappe de cordes chargée de tant de pleurs, alors que Maria fait traîner la syllabe finale. Retour dans le brouillard.

C'est ensuite le deuxième quatrain, en soi assez similaire au premier : premier vers d'une noblesse sans âge – « *Un cap al tard vingué desfent mitatges / Un crépuscule arriva brisant les mirages* » –, un deuxième qui laisse d'abord entrevoir ce bon gros bad – « *jo els doní comiat / je les ai délaissés* » – puis le confirme et l'assoit pour de bon – « *tot passa i mort / tout passe et meurt* » : dans ces quelques mots, dans la façon dont Maria les chante, il y a absolument tout ce que les humains ont toujours voulu chanter, de tant de façons. Un vers qui ouvre un passage éclatant vers la seconde partie de la strophe, où toute la douleur du monde vibre sans aucune retenue – « *i feu engrunes mig a contracor / et à contrecœur, il mit en morceaux* ». Puis vient la fin du poème où apparaît enfin la coquille du titre (« *una petxina de llunyanes platges / une coquille de plages lointaines* ») : bref et vigoureux éclat puis retour à un calme d'orage. Le poème est fini, mais la chanson continue : Maria a lancé la dernière syllabe, celle-ci se perd progressivement ; l'arpège de guitare se poursuit, la voix resurgit, murmure sans dire ; les cordes reviennent et montent en hélice, se perdent progressivement, tout disparaît.

Subliminale, jamais la mer ne sera apparue pour de bon, si ce n'est dans ce final où on l'effleure ; elle est l'impensée qui habite et inonde pourtant de sa présente impérieuse ce chant méditerranéen.

Voilà, je crois que je ne m'étais jamais autant penché sur un texte pour *Musique Journal*, j'en suis vraiment très content, surtout pour cette œuvre qui est maintenant dans mon esprit l'archétype de la chanson parfaite, rien que ça. Comme moi, je vous souhaite de déborder d'amour, de colère et de fougue à son écoute et vous remet quand même ci-dessous la parfaite épure qu'est le poème de la *senyora* Antonia Salvá, dans son entier et non ciselé par mes commentaires :

*L'amor i son record que de la gent*  
L'amour et le souvenir, qui des gens  
*i del lloc i del temps em feien liure*  
et du lieu et du temps me faisaient libre  
*màgicament poblaven el meu viure*  
peuplaient magiquement ma vie  
*amb belles lluïssors d'or i d'argent.*  
de scintillements d'or et d'argent.

*Un cap al tard vingué desfent mitatges*  
Un crépuscule arriva brisant les mirages  
*jo els doní comiat – tot passa i mort –*  
je les ai délaissés – tout passe et meurt –  
*i feu engrunes mig a contracor*  
et à contrecœur, il mit en morceaux  
*una petxina de llunyanes platges.*  
une coquille de plages lointaines.

*Juin 2024.*

### **Le retour du roi (par ses épouses)**

« Fauve ! Fauve saisit ! Fauve tue ! Fauve ne mange pas de chose morte ! » : c'est par cette formule animalière un tantinet belliqueuse qu'Alohèntô Gbèfa, dernier dynaste du royaume de Porto-Novo entre 1948 et 1978, se voit invectivé et loué par ses nombreuses épouses lors de la cérémonie dite « de la tête », consacrant entre autre le changement d'année. Ce rituel, capté en 1969 par Jean Rouch et Gilbert Rouget, sera le sujet d'*Un Roi africain et sa musique de cour*, étude multimédia minutieuse réalisée par le second, que je me rappelle avoir consciencieusement poncé lors de mes débuts ethnomusicologiques. C'est un bel ouvrage qui a nécessité à Rouget de longues années et plusieurs voyages au Bénin, compte de très nombreuses transcriptions et photographies, et s'accompagne donc d'un film, *Porto Novo : ballet de cour des femmes du roi*. Si le livre s'attache aussi à décortiquer plus largement les formes chorégraphico-musicales sacrées se rattachant à cette institution royale – contexte, histoire, déroulé, implications, protagonistes –, le film se concentre sur un ensemble de six danses (un terme qui implique aussi de la musique, comme à peu près partout sur Terre) réalisées au sein du Palais de Gbèfa.

Assez court, solennel par ses silences et ses sous-titres qui jaillissent comme des punchlines, *Porto Novo* enchaîne les images aux couleurs sublimes avec une concision toute ethnographique ; et comme cette cérémonie qui se découpe en de nombreux moments, le montage tranche. Rouget et Rouch, ces deux colosses des sciences de l'Homme, documentent et synthétisent, mais un peu trop et avec trop d'ardeur à mon goût : une cérémonie de plusieurs jours tient alors en 30 minutes, et nous la vivons comme une continuité fragmentée et étrange, à distance, ce qui dit assez d'une vision de l'anthropologie et d'une époque. Ce qui me dérange, c'est que cette distance semble surtout temporelle : ce que recherchait Rouget, c'était un corpus africain non-altéré à étudier (pour lui, celui de la cour de Porto-Novo était resté sensiblement stable depuis au moins le XVII<sup>e</sup> siècle), ayant traversé le temps dans du formol – comme si une telle chose était possible ou avait un intérêt. Voir le chef d'un royaume anciennement sous protectorat français (son rattachement à la colonie du Dahomey date de la mort du dernier « vrai » roi, Toffa, en 1908) porter un couvre-chef inspiré de celui d'un maréchal (ce qui lui donne une petite vibe Lee Perry) aurait pu lui mettre la puce à l'oreille, mais bon.

Ici, le magistral se loge dans l'entremêlement des significations ; tout semble saturé de sens, et c'est la beauté de la forme qui décide de l'agentivité du rituel. De son protocole à ses danses en passant par ses parties musicales, cette cérémonie complexe, donnée par des épouses-officiantes au pouvoir religieux affirmé, contribue à renforcer le roi dans son pouvoir. On pourrait même dire que c'est le pouvoir qui se rappelle à lui-même par ses attributs, son histoire, sa structure. Et ces images sont, paradoxalement, aussi une façon pour une couronne à son crépuscule de se magnifier, une dernière fois peut-être, dans l'œil de ses ouailles et de l'ancien colonisateur. Il y a quelque chose d'assez intrigant dans le fait de voir, de nos yeux, une cérémonie royale, ou plutôt de voir le protocole et les apparats d'une autre royauté, portée par un faste aussi autre ; de voir un roi danser, dans une cérémonie où les (ses) femmes président, par ailleurs. Des femmes qui dansent, chantent, jouent des

instruments – se rappellent leur condition aussi : comme lors de la « pavane en mémoire des épouses des anciens rois, mises à mort pour avoir été infidèles », à la fois avertissement, commémoration et rituel funéraire – quand les hommes regardent, portent des parapluies, donnent l'onction pour certains.

Le corpus compte quatre danses rituelles et deux profanes – en préambule, il y a aussi le rituel de la prière, où les musiciennes défuntes sont consultées afin que le choix d'une nouvelle tambourinaire soit validé ou non. Très sobre, je l'aime, beaucoup : des claquements de main, des libations et des prosternations, quelques paroles et des chœurs magnifiques. Toutes ces danses sont réalisées au sein de ce palais majestueux dans son imposante simplicité, un bâtiment assuré dans son caractère sacré, qui impressionne justement car il ne le cherche pas, il l'est tout simplement – comme ce monarque aux tenues toujours *on point*, dont on peut voir dans la prestance les traces d'une royauté finissante mais qui pourrait durer pour toujours. Dans la manière dont il regarde, dont il s'autorise à danser pour revenir dans son immobilité flegmatique, dont il touche, dont même ses ministres interagissent avec lui, Gbèfa est, naturellement, un roi.

La magnificence est aussi organologique, et je suis toujours ébloui en voyant les grandes cloches de cuivre aux origines mythiques, les tambours, les hochets, les cithares, les calebasses et les tambours-jarres (jouées avec des éventails de cuirs claquant les ouvertures, ou des deux mains sur le corps de l'instrument), et puis ces cannes métalliques ornées d'anneaux que les danseuses font sonner par glissements. Tous ces instruments (les *ayakpa*) se rattachent non seulement à une cosmogonie mais aussi à une conception du pouvoir, au pouvoir lui-même ; ils sont autant objets de vénération que de jeu. L'idée d'instruments sacrés et plus puissant que les hommes, leur survivant, influant sur leur destinée, me plaît énormément. Je crois que je serais aujourd'hui plus enclin à faire confiance à une cloche en bronze imposante ou à une cithare antédiluvienne pour guider ma vie qu'à Gabriel Attal, aucun problème. À chaque nouvelle séquence, l'instrumentarium nous est présenté *via* une très belle photo un peu protocolaire ; les noms, traduits en français sont tous éclatants (« Notre-Mère-la-Foudre-est-tombée »), comme celui des gens (Eau-de-Mer est mon nouveau deuxième prénom, sachez-le).

Les danses, anti-spectaculaires mais incarnées, tiennent souvent de la déambulation minimale et chargée, de la circonvolution aussi ; les séquences musicales, tout en vigueur contenue (la musculature des joueuses de cloche) ne questionnent pas mais tracent. Les motifs (poly)rythmiques sont complexes mais clairs, gorgés de micro-modulations et interactions, parfois plus frontaux et joués dans un seul élan (la quatrième danse rituelle). Le tempo semble onduler mais non en fait, il y a une sensation d'élasticité et de collectivité, comme si ces femmes avaient toujours joué ensemble (ce qui est peut-être le cas), appris les unes aux autres (*idem*, je me rappelle plus exactement du bouquin). Les danses se ressemblent, (se) répètent. Le charme opère justement par ce retour du même, par cette fausse homogénéité. Mais l'austérité ne doit pas tromper : ce qui se joue ici, c'est l'ordre du monde.

Je ne vais pas vous raconter le film en entier, mais les danses profanes (les deux dernières) valent carrément le coup : pour la beauté des voix, l'entremêlement des gestes et des chants (la fluidité de la forme responsoriale, quoi) mais aussi car Rouget, pour des besoins analytiques, lâche des ralentissements qui rendent le rendu carrément irréel (et j'adore entendre du time-stretch dans ces conditions), visuellement et surtout sonoremment. Et puis tout se clôture par quelque chose de plus festif, qui rappelle que si ces femmes célèbrent leur roi et sa lignée, pleurent leurs précédentes, parlent aux divins et aux éléments, elles s'adressent également à elles-mêmes – elles s'enjaillent, quoi !

PS : Dernier spoiler, mais le moment de l'entracte, quand ça sort une bouteille de tise de la calebasse, que l'on voit un enfant dans les bras d'une des officiantes, je trouve ça parfait, comme un rappel que le rituel est toujours ancré dans la « vraie » vie, même quand on tente de le dissimuler.

***Juillet 2024.***

**Quand y'en a marre, y'a le mbalax !**

Rien ne va, mais l'ébahissement perpétuel n'est pas une solution, pas plus que l'accablement et la résignation. Certes, je n'ai pas la tête à écrire, mais danser à faire fondre les semelles, ça je veux bien ; et pas avec le cœur lourd et nécrosé s'il vous plaît, mais la fureur rusée de ceux qui ne peuvent plus, ne veulent plus, faire machine arrière. Le footwork et la jungle m'ont toujours permis de signifier un trop plein par le corps ; c'est à chaque fois, une purification dans la révolte. Aujourd'hui cependant, c'est la sédition d'avec un *moi* un peu trop complaisant qu'il me faut gesticuler, une transfiguration. Je crois que même le hardcore continuum ne peut rien pour moi, cette fois-ci. Ce qu'il me faut, c'est imprimer, dans un processus initiatique, la façon dont toujours la France opprime, s'approprie, tue, éradique, jette et oublie, toujours avec l'aval des masses laborieuses de collaborateur·ices enjoué·es, mais n'efface pourtant jamais réellement (c'est là la faille de sa cécité orgueilleuse). Tout ça, et puis me changer un peu les idées, parce que l'ambiance grande sorgue, c'est plus possible !

Et c'est ainsi, sans surprise malgré les années sans écoute, que le mbalax se rappelle à moi, avec trois albums sortis durant la dernière décennie du XX<sup>e</sup> siècle, réédités un peu à l'arrache (le son est souvent un peu rincé, ça sent la numérisation de cassette sauvage) par le label sud-africain Global Press Music : *Papa* de Thione Seck (1991), *Kara* de Fatou Guewel (1993) et *Soirée Sénégalaise – Ya Ma Saf* de Salam Diallo (2000).

Emblème sénégalaise ultra-populaire depuis les années 1980, le mbalax est une musique qui emporte tout sur son passage. Sa force motrice est démentielle : dans chacune de ses cavalcades, il prend les pleins pouvoirs, ne laisse pas de prisonnier et appelle à la subversion corporelle. Par la danse et les déluges percussifs, le mbalax possède autant qu'il libère : les accélérations et les

bifurcations y sont franchement spectaculaires, jouant souvent sur la rupture. On pourrait presque le dire dictatorial dans sa dramaturgie, mais contrairement à ce que l'on vit aujourd'hui, une dictature prolétaire joyeuse et assurée, paradoxalement sans État. Du chant aux tambours (le sabar, dont le légendaire Doudou N'diaye Rose fut un pratiquant à ce jour indépassé ; le tama, fameux tambour qui parle, joué avec une baguette courbe et placé sous l'aisselle ; la batterie aussi) en passant par la kora ou le xalam, les guitares et les synthés, le rythme prédomine. Soutenu, touffu, répétitif et pourtant imprévisible, il est une science absolument maîtrisée. On se joue de la métrique, alterne entre les canevas autoroutiers et les riffs explosifs ; l'interprétation de la pulsation varie, tout semble s'emballer mais non – les claquements de mains surgissants sont souvent les signes de cette stricte exhalation ; et dans les placements et les façons dont tout s'imbrique, j'entends souvent, si ce n'est tout le temps, quelque chose du footwork mais bien plus organique.

Comme autant de déstabilisation dans cette géopolitique du corps et de l'écoute : avec malice, casser la démarche.

« Bonsoir les ami·es, bonjour les vacances, c'est la soirée sénégalaise ! » : ce vers clamé par Salam Diallo au début de « Yama Saf » illustre la flamboyance frontale et sans détour de cette musique, qui s'incarne dans les instrus, mais aussi le lexique et les manières de le manier. Les chanteur·euses incisent et tranchent mais tirent aussi avec virtuosité sur leur voix. Fatou Guewell et Thione Seck sont très fort·es pour ce tiraillement doux sans être en reste sur les débits. Allez donc zoner du côté de « Sama Lebou Bi » – morceau parfait, qui mérite la mention *incroyable* pour les parties de tama et de BASSE SLAPPÉE. De son côté, Salam Diallo est carrément l'ambassadeur extravagant de la phrase onomatopéique frénétique – au Sénégal, comme souvent dans les endroits où l'on parle des langues à ton, le tambour palabre et signifie : sur « Diarama (Dialgaty) », il donne la leçon, entre interjections cérémonielles (« guitare solo, guitare basse !! ») et tambourinage verbal qui vient doubler les vraies percus (il est aussi percussionniste), ce qui me rappelle pas mal les impros dansées de gwo ka, soit dit en passant. Les idiomes se mélangent aussi : wolof et français ça je pourrais le parier, vu que ce sont les langues interethniques du Sénégal, une foule d'autres j'imagine et même de l'anglais façon poète de l'amour sur « Gadaye », slow acéré comme une arête de capitaine.

Le mbalax découle d'une tradition religieuse très ancrée en Sénégal, [les rites sacrés du Ndut](#). Très divers et élastique, absolument pas figé stylistiquement, il est avant tout un endroit de la célébration, festive ou non, et ces trois albums synthétisent ça chacun à leur façon. *Soirée Sénégalaise* en est une incarnation littérale : c'est la teuf comme un rituel, ramassée sur la fonction sans jamais oublier la narration, depuis « Ndar » – le riff de synthé tout malingre est magique, et les chœurs à l'arrière qui sonnent presque comme un sample, c'est ça ma house ! – jusqu'aux magnifiques louanges moralisatrices de « Yaru » à la fin, bien chill out. *Kara* est tout aussi festif, mais plus *dance* je dirais, moins conservateur : la section rythmique est toujours tight comme jamais et trop intelligente, c'est funky à 9,6 sur l'échelle Bernard Edwards, « Aduna » et « Petit Laa » déverrouillent direct la table VIP ! Et puis pas besoin de le dire, mais madame Guewell en impose carrément, quoi.

Par sa versatilité pourtant cohérente, sa double nature sacrée et profane, le mbalax est donc par essence une expérimentation. Et c'est pour moi *Papa*, l'album de Thione Seck (chanteur du Star Band de Dakar, puis de l'Orchestra Baobab, puis de Raam Daan, et papa de Wally Seck, on est pas sur de l'illustre inconnu chopé derrière les fagots, hein) dont j'ai assez peu parlé jusqu'ici qui l'incarne le mieux. Même si j'adore ces trois œuvres, ce dernier est mon préféré par son côté très pop, hybride sans tomber dans les travers de ce que cette notion peut recouvrir (cf. David Byrne parfois, désolé mais il faut le dire). J'adore « Khalel », son riff de basse et sa rythmique un peu bachata, son refrain limite räï, je pense tout le temps à « Obsésion » d'Aventura en l'écoutant, ce qui est étrange mais pas fortuit quand on sait que l'Orchestra Baobab était LE groupe de salsa afro-cubaine dakarois. Il y a souvent un *feeling* un peu chanson, de très belles parties de guitare, rêches et complexes, et toujours celles, bondissantes, de percussions – jusqu'à parfois prendre toute la place, ce qui est toujours surprenant et que j'aime beaucoup. Et puis, je me répète, mais la voix de monsieur Seck est magnifique. Il arrive à faire émerger un territoire du soleil un peu inédit et insolite, ouest-africain mais aussi hispanique voire baléarique et donc maghrébin, carrément cool (comme dans cool jazz, sauf que c'est Grande-Côte, là, pas celle de Californie ; allez d'ailleurs checkez ça, toujours sur Global Press, c'est pas du mbalax mais [ça déboîte](#)) qui s'entend très bien sur les trois derniers morceaux, « Papa », « Bakar » (avec une ligne de synthé façon modem, un peu hors tonalité, limite subliminale qui me fait complètement cabler) et « Niane Gui » (qui a cette petite pompe reggae que j'adore). Je suis totalement conquis par ce *blend* rafraîchissant, comme disent les cigarettiers électroniques, c'est imparable pour redonner confiance et se dire que de toute façon les chemises noires peuvent bien nous casser la gueule, briser nos os et prendre nos vies, elles n'éteindront jamais ce qui brûle fort, juste au-dessus du plexus solaire, quand la voix d'un·e griot·te se fait entendre. Voilà.

***Juillet 2024.***

**Tony Bonfils a condensé 1985 en un seul disque (et inventé la bass library au passage)**

Sans encombre effectuons aujourd'hui, si vous le voulez bien, une seconde halte sur le long et verdoyant chemin de la décontraction. Après les [fols sauts de cabri de la semaine dernière](#), je vous propose de passer une seconde couche de décapant afin de nous défaire du vernis merdeux de ces derniers mois, au moins le temps d'un été (svp). Là où la no wave next gen d'Easy Goat faisait office de choc antiseptique nécessaire et posait de nouvelles fondations, le présent produit fait péter les dernières digues du « à quoi bon ? » en éradiquant les traces les plus tenaces. Oui, je l'affirme ici haut et fort : nul rempart n'est assez solide pour arrêter l'utilitarisme de la library, surtout quand cette dernière tourne autour de la basse électrique. Et surtout quand l'instrumentiste en charge s'appelle Tony Bonfils.

Pour poser un peu le décor : Antoine « Tony » Bonfils n'est rien d'autre qu'une légende de la cinq cordes (basse et contrebasse) mention groove à la sauce américano-française, et ce surtout pour les décennies 1970-1980. Son jeu, extrêmement polyvalent, s'ancre à la fois dans le jazz, le continuum

soul-funk-disco (il a participé), le prog, le psyché, et la chanson française. Ses lettres de noblesse, il les a notamment chopées en participant à l'album commun des violonistes Jean-Luc Ponty et Stéphane Grapelli en 1974, [un disque légendaire et matriciel du jazz-rock à la française](#), aux côtés des non moins légendaires Maurice Vander (le papa de Christian, au piano), Philippe Catherine (le guitariste, pas le chanteur) et André Ceccarelli (batter avec qui il collaborera à de nombreuses reprises, comme Grapelli et Vander, d'ailleurs). Et derrière, le catalogue des collab' est d'une solidité à toute épreuve : Tina Turner, Fugain et Souchon, Joan Bez, Dee Dee Bridgewater, Johnny et Aznavour, Catherine Ribeiro, Eddy Louiss, Louis Chedid... Sur le *Cliché d'Amour* de Christophe, il est là. Idem pour *Salimô* de Djamel Allam et *Respirer, Chanter* d'Yves Simon. Sur l'album éponyme de Bécaud en 1978, celui de 1979 de Moustaki, il est encore là.

Tour à tour protagoniste dans des aventures fusion éclatantes comme Working Progress ou [Synthesis](#), ingénieur funk de précision avec [Bad News Travels Fast](#) – que je vous recommande fortement si vous aimez les Brecker Brothers, Steely Dan ou Chic et vous vêtir de blanc – ou *side kick* de chansonnier·es plus ou moins mémorables, Tony adapte toujours son patchouli-groove mobile et voluptueux à la situation. Il n'est donc absolument pas étonnant d'apprendre qu'il a participé à la grande aventure de la musique fonctionnelle, une configuration où il déploie son artisanat dans toute sa splendeur. Monsieur compte ainsi à son actif un grand nombre de [missiles de discothèque](#) plus ou moins réussis, de [l'easy listening qui prend déjà la tangeante](#), et de [la musique d'illustration aujourd'hui mythique](#). Mais un disque, sorti sous son nom propre ET sur un label de library à l'exact mitan des années 80, apparaît comme l'apothéose de sa pratique et une consécration discrète.

Je pense sérieusement qu'il serait possible de disserter sur la pochette de *Travellin' Bass* pendant tout un article sans même aborder la musique ou le nom des morceaux – nous reviendrons ultérieurement et succinctement sur ce point. Sur un carnet très 1985 (traversé par une attache de type sangle en tissu), un polaroid nous donne à voir une basse électrique (que je devine *headless*) très 1985 transpercer un écran lui aussi très 1985. La mise en scène tient à la fois du dessin hyperréaliste, de la photographie et du roman de gare (la manière dont l'écran se casse). Et bien évidemment, le tout dans des tons bleutés, très 1985. Sur le côté gauche, un bandeau décline une liste programmatique digne du Casio : « Rock Funk Jazz Bossa Nova Etc... », « Basse Claviers Batterie ». Je pourrais continuer à disserter encore et encore sur cette pochette tant elle dit déjà tant à elle seule tout, c'est un coup de maître visuel et marketing – en posant le regard dessus chez le disquaire, impossible de faire autrement, il fallait forcément repartir avec.

La musique maintenant. Pour en parler simplement, je pourrais vous renvoyer au sobre catalogue qu'affiche l'illustration. Effectivement, l'organologie rudimentaire qui nous a été annoncée n'est pas un mensonge : il y a surtout de la basse, qui empile les lignes et se transmute (avec des pédales il me semble, mais aussi par différents modes de jeu, du walking au slap) pour sonner de différentes manières, souvent à la manière d'autres instruments à cordes, comme la guitare ; de la batterie, ou plutôt des boîtes à rythme, élémentaires ; des claviers, souvent en nappes discrètes. Oui, il y a quelque chose du rock, du funk et du jazz, de la bossa nova peut-être, tout cela est indéniable. Et si l'on veut caractériser un chouïa plus sans genrer outre mesure, je vous conseille de vous référer aux

merveilleux titres des morceaux qui me font voyager plus loin et plus vite qu'une course nocturne sur le périph' – comme au tout début du *Petit Bleu de la côte ouest* de Manchette, qui est un très bon bouquin mais c'est une autre histoire. Certains sont assez parlants, d'autres plus évasifs, mais tous tiennent du calembour aussi fleuri qu'une cravate-piano. Si l'on sait à peu près où on se dirige avec « Bassachusetts » et « Bass Toral », c'est moins évident avec « Bass Tech » mais je salue l'effort (comme « Bass Media » d'ailleurs, même si là le lien avec la musique est assez flou je dois l'avouer).

À chaque morceau on rentre direct dans le dur, ça tricote fort, Tony connaît son affaire et il lui faut en général moins de deux secondes pour poser l'ambiance et nous embarquer dans n'importe quel générique de n'importe quel programme diffusé l'après-midi sur Antenne 2. Il maîtrise le langage télévisuel et navigue dans les archétypes sonores d'un demi-siècle avec aisance : onirisme sensuel jazzy (« Bass Cœur », « Bass Toral »), hyperbole héroïque et bagarre (« Bass Hic », « Bass Hard ») et mystères urbains (« Bass Tech »), bords de Marne (« Bass Tanguage ») ou tropiques (« Bass A Nova »), cool de la vie moderne (en 1985, hein : « Bassin », « Bass Partout »), rien ne lui échappe. C'est toujours une avalanche de riffs – slappés, doublés à l'octave, à peine effleuré il y a tout ce que tu veux –, de mises en place et de divagations sur manche, à mi-chemin des States et de la variété, Bonfils touche juste à chaque fois et sans surplus, en fait trop mais juste assez pour que la frontière entre le modèle et la série (cf. [Baudrillard](#)) s'estompe totalement.

En 12 morceaux et un peu moins de 32 minutes (sur YouTube en tout cas), *Travellin' Bass* réussit l'exploit de me changer plusieurs fois les idées en un temps record, le rapport durée/nombre de morceaux/qualité/rigolade & émotion est impossible à égaler, et c'est « 0 % prise de tête ! » comme disaient les anciens du temps jadis. J'espère que ça vous fait pareil, et si ce n'est pas le cas, n'hésitez pas à nous le faire savoir dans la section commentaire – même si, franchement, je doute qu'il existe un·e auditeur·ice que Tony Bonfils ait pu un jour décevoir !

**Août 2024.**

### **La musique pour laboratoire cosmétique finistérien est la vaporwave de demain**

Ça a commencé avec de la stupeur et de l'incompréhension, puis ça s'est poursuivi avec une farandole de fous rires : en effet, comme vous en ferez l'expérience dans quelques instants, il est impossible que la découverte de la chaîne YouTube [Port-aux-rêves](#) vous laisse de marbre. Celle-ci ne compte pourtant que treize vidéos mais toutes, par les doses industrielles de malaisance chic qu'elles déversent, sont des affronts potentiels. D'abord tétanisé par la cohérence de ce catalogue dont l'audace n'est surpassée que par sa cringerie (Gabriel Yared, [Les Nuits Fantastiques Du Loto](#)), j'ai ensuite réussi à dépasser le choc initial pour me plonger tout entier dans celui-ci. C'est à dire qu'après s'être farci l'OST composée par Paul Koulak pour *Fort Boyard* (se clôturant par l'inferral « Rap du Fort » des très peu mémorables Virus 19) ou « [Aéroxygène](#) », plus aucun retour n'est possible.

Ici la fonctionnalité prime ; on contemple, mais tendu·es entièrement vers un dessein, *new age* si possible. Les titres ne laissent que peu de doutes, comme le nom des chansons ou les pochettes – j’ai une petite préférence pour *Relaxation Bien-Être* et sa clôture « Apaisement et bien-être en musique (version aquarelax) » – ; les hashtags exhausent un peu plus les saveurs du musical (#relaxation, #deepmusic, #stressrelief, #zen et j’en passe), tant que l’on est à deux doigts de passer dans l’art total. Que ce soit pour se détendre les muscles et/ou méditer, pour passer le temps et combler l’espace, pour se connecter à son moi intérieur, faire dodo ou poser une ambiance, les sons ont, plus qu’une destination, une destinée.

Car dans le Port-aux-rêves, tout est envisageable, tout vient du fond des âges et de la fin de la décennie 1990 ; et surtout, surtout tout se résout à grands coups de grandes plages de synthétiseurs FM. Pour l’astral et [le douteux](#), on se laisse toustes aller – vous, moi, [Jean-François Pauvros](#), [Michel Redolfi](#) ! Bon, après, cette enclave minuscule est surtout peuplée de néo-stylites versé dans l’art de l’amalgame, de l’appropriation et de l’universalisme, sans grande considération éthique. Je trouve ça super gênant mais aussi rassurant, la distance avec laquelle nous appréhendons aujourd’hui ces musiques, non que la soif d’ésotérisme *soft* soit aujourd’hui épanchée ou que ces esthétiques n’aient plus voix au chapitre, loin de là ; mais il me semble que l’on a réussi à dépasser la peur du ridicule par Gaïa, à les apprécier par-delà le vernis énergétique, ce qui est une belle réussite pour notre espèce. Comme [Maurane et le seapunk au tournant du nouveau millénaire](#), je suis à deux doigts de comprendre ces albums, de mon point de vue distant et anachronique, comme des incarnations précoces d’une vaporwave toute ouest-européenne, destinée à des auditeur·ices mû·es et aguerri·es (mais cela n’engage que moi).

Si, comme je l’ai déjà laissé entendre, certains trucs m’ont plus stupéfait de manière drolatique qu’accroché l’oreille, d’autres mont carrément conquis. Je me suis par exemple surpris à vraiment beaucoup adhérer à [Sérénitia de G. Shess & S. Marshall](#), sans arrière-pensée, alors que son côté RELAXATION (comme il est écrit, sur la magnifique pochette) pour DRH babtou aurait dû me crisper. Me revient alors en tête la phrase « aimer ce que nous sommes » qui s’applique ici de manière assez vague (et qui est aussi le titre de mon album préféré de Christophe mais c’est une autre histoire), j’en conviens.

Pourtant, une proposition surpasse ici toutes les autres par son honnêteté mercantile et fonctionnaliste, se mariant étrangement avec le côté bien-être, comme une illumination discrète dans les lueurs d’un néo-libéralisme aquatique.

*Un océan de beauté et de bien-être* de Jean-Marie Le Bayec est un disque à la visée littéralement commerciale mais sa fonction exacte n’est pas si claire. Réalisé pour le laboratoire Isomarine, l’album propose 1 heure de musique très justement étiquetée #spamusic. Problème : Isomarine ne possède pas de spa mais juste son labo, à Plouguerneau, dans le 29. Mais alors ? À quoi donc peuvent bien servir ces 16 pistes où les ostinatos de pianos nimbés de réverbérations, le son des vagues et les cris d’oiseaux, les riffs de guitare et les nappes de synthés se mêlent pour dessiner des volutes étranges et éthérées, parfois même un peu plombantes ? Était-ce une commande de

l'entreprise visant à habiller les déambulations de son personnel dans les couloirs d'une ambiance très mer d'Iroise, où les éclaircies et les ondées se succèdent ? Une réserve audio pour d'éventuels spots publicitaires ? Un cadeau pour les acheteur·euses fidèles ? Mystère.

Ce qui est sur, c'est que le boulot du Morlaisien Le Bayec m'obsède. Standards jusqu'à l'excès (les morceaux n'ont pas de titre, on retrouve des uns aux autres des sonorités et des motifs similaires), ces compos portent une mélancolie exagérée, comme si s'y concrétisait le spleen d'avoir dû bosser sur commande pour une grosse boîte, et vendu son âme de poète pour survivre. Je trouve cela d'un néo-romantisme plus que désuet et en même temps, cette aisance dans le maniement des émotions me trouble complètement. Un peu comme si [Robert Haigh](#) avait sonorisé l'open-space d'une corporation Big Pharma de la City, mais avec Miossec et non Omni Trio pour terreau. Cette muzak prog et indécise qui ne croit qu'à moitié dans l'entreprise et où les sentiments tentent toujours de sortir du cadre... c'est du sabotage. On ne sait jamais s'il faut se donner corps et âme pour la grande famille Isomarine (l'ouverture et la clôture sont incroyables) ou faire une sieste dans le local ménage. Si l'on doit croire en la grande aventure de l'industrie française ou s'échapper le plus tôt possible de son poste de travail pour ne pas rater une miette de la réu de l'UCL section Finistère. Pour moi, on ne peut jamais vraiment changer les choses de l'intérieur mais j'avoue que ces projets versatiles me donnent un peu espoir. Autre facteur de trouble : j'ai l'impression de zoner en même temps chez Miyazaki et sur FR3, ce qui est très perturbant.

Voilà, je ne sais pas si *Un océan de beauté et de bien-être* changera votre vie, mais il m'a en tout cas amené à réfléchir sur la portée de cette musique fonctionnelle aussi ringarde qu'élégante, qui peut-être nous survivra. Qu'est-ce qui permettra à nos descendant·es de différencier les monceaux d'errances vaporwave disponibles sur YouTube de l'œuvre de Jean-Marie Le Bayec (peut-être sa participation au groupe de variété Pauvre S, mais je préfère ne pas en parler) ? Je n'en sais rien. Je ne sais même pas de quand date ce disque en fait, même si les experts massurent que son graphisme situe l'objet entre 1999 et 2004. Mais je vous en conjure, écoutez la piste 7. Et la 8, et la 10. Et toutes, dans l'ordre. Prenez le temps.

**Septembre 2024.**

## **Il n'y a décidément pas plus dramatiques que les Dramatics**

La légende veut que The Dramatics, légendaire et flamboyant groupe du R&B vocal étatsunien, doivent son nom à une heureuse erreur d'impression. Un simple raté qui, selon l'implacable et toute puissante logique du Marché, a conduit leur maison de disque d'alors à prendre la décision de carrément changer leur nom – auparavant, ils s'appelaient The Dynamics –, comme ça, sans aucun problème ni remords. *The Dramatic Way, A Dramatic Experience, Drama V, New Dimension, Dramatically Yours* et j'en passe : à travers une pléthore d'albums aux pochettes toutes plus intenses les unes que les autres, ces médaillés d'or du pincement au cœur ont, autant dans leur parcours que leur musique, creusé à fond le champ du drame, explorant tous les sens du terme, et surtout le plus théâtral. Ils ne sont pas les seuls ni les premiers, mais participent du corps dense et vibrant du

*fin'amor* noir d'outre-Atlantique avec une sincérité me touchant tout particulièrement, et cela malgré les multiples changements de line-up.

À Detroit, au tout début des années 1960, Ron Banks, Larry Demps, Rod Davis, Elbert Wilkins et Larry Reed forment un groupe de doo-wop guilleret, juvénile et, il faut le dire, un peu banal. Un parmi tant d'autres : les premiers singles sont plein d'entrain, mais d'un entrain qui part dans tous les sens et par la même se dissipe un peu ; c'est bon enfant mais les grandes émotions ne sont pas encore là. Tout change de dimension lorsque l'ensemble entre dans le giron du légendaire business angel Don Davis et de son écurie Stax. En 1971 sort ainsi *Whatcha See Is Whatcha Get*, sommet du R&B de velours, fiévreux, porté par des arrangements et une production de folie : Don Davis officie lui-même derrière la console et Johnny Allen, le monsieur qui a co-signé le « Theme from Shaft », sort ses meilleurs tricks, notamment de cordes. Le morceau éponyme, « In The Rain » et son delay iconique ([extrapolé de la plus belle des manières par Keith Sweat](#), [samplé par la moitié du monde libre](#)), « Thank You For Your Love », « Fell For You » ou « Beautiful People » sont toutes des œuvres à la fois innocentes et démesurément lascives, soul et variet', des tubes funky et orchestrales à la Bacharach. Cette prouesse d'ambiguïté grand public préfigure une partie du paysage musical occidental pour les années à venir : la toute puissante new jack, un genre avec lequel ils vont bien évidemment fricoter, comme la disco, d'ailleurs.

La transformation du quotidien en péplum, l'amour éternel et les peines de cœur abyssales, le chic et les envolées sont déjà très présentes sur ce premier opus. Outre le fait que la romance est un sujet de premier choix pour la musique vocale permettant, accessoirement, d'écouler des monceaux de copies, cette dévotion pour la passion amoureuse dénote je crois d'un besoin profond de transfigurer, à la seule force des cordes vocales, une réalité très dure et très raciste. À l'époque de la sortie de ce premier album, Larry Reed a déjà quitté le groupe : [traumatisé par l'assassinat du chauffeur du groupe par des policiers](#) lors d'affrontements particulièrement violents, il passe alors du côté ecclésiastique du musical. Son remplaçant, le très versatile « Wee Gee » Howard ne restera que quelque années avant de partir puis de revenir, puis de partir à nouveau, à la recherche d'on ne sait quoi, sûrement de quoi satisfaire un ego qui devait, je le pressens, ne pas tenir dans un dressing taille standard. Ce bonhomme à première vue peu prévisible initiera même un move à la Amon Düül, entre 1973 et 1975 : Elbert Wilkins et lui font sécession et fondent leur propre version des Dramatics, organe séparatiste qui n'enregistrera qu'un single (« No Rebate on Love ») et obligera le groupe officiel à provisoirement se renommer Ron Banks and the Dramatics.

Bien qu'Hugo, ce cher ami et collègue de plume, ne cesse de m'affirmer que les groupes vocaux, notamment de doo-wop, sont l'incarnation d'une utopie égalitaire où la communauté dénuée de leader se trouve au service de l'édifice harmonique, la querelle que nous venons de mentionner a bel et bien acté au sein des Dramatics la place centrale de Ronald, Adonis capable de toucher de sa voix des sommets séraphiques mais aussi de déblatérer des cochonneries avec une voix de buveur de Lagavulin, des prémices jusqu'à son départ les pieds devant, en 2010. Pour remplacer les transfuges, Larry « L.J. » Reynolds et Leonard « Lenny » Mayes débarquent courant 1973. Ces deux-là, c'est clairement mes chouchous : le premier, disciple de Banks par son charisme, a sorti en solo un album de coquin du groove, *Travellin'* ; le second, plus discret, a une voix qui me

transperce et une présence sans fausseté aucune, qui en font non seulement un atout sur disque mais aussi sur scène. Sa prestation sur « Me & Mrs. Jones » sur le plateau de Soul Train me redonne immédiatement la patate : un peu rieur, un peu malicieux le copain, il vit exactement ce qu'il chante, trop fort !

En ressortant il y a peu le seul album du groupe en ma possession, *The Dramatic Jackpot*, enregistré en 1975 et sur lequel figure d'ailleurs cette splendeur que Billy Paul chantait trois ans auparavant, son potentiel fastueux m'a sauté aux oreilles. Les Dramatics, c'est la musique et le théâtre, main dans la main. Les instrumentistes, bien que légion, sont des auxiliaires, d'invisibles prolétaires soutenant un ouvrage plus grand qu'eux, magnifique et raffiné. Ce qui importe, c'est la façon dont le récit se poursuit avec les progressions harmoniques, dont les voix se transforment et s'emmêlent, dont les chœurs racontent des histoires qui se télescopent et se complètent, une polyphonie fine et inventive qui n'est pas sans rappeler l'agencement des couches de backs et d'adlibs dans le rap. J'aimerais parler de glam pour évoquer ce groupe mais je crois que cela n'aurait pas vraiment de sens, en tout cas si l'on se réfère à l'ouvrage que Simon Reynolds a consacré au genre. La brillance des Dramatics transperce le décor, elle dit quelque chose que le glam peine à articuler. « Whatcha See Is Whatcha Get » démarre ainsi :

*Hey, some people are made of plastic  
And you know, some people are made of wood*

et je crois que cela résume parfaitement l'ambivalence entre glam blanc et drama noir, entre la vaine volonté de n'être qu'une façade et celle de vouloir justement être autre chose que cela tout en prenant son parti de cette réalité – même si tout cela ne peut se réduire à une dichotomie raciale simpliste.

De *The Dramatic Jackpot*, s'il devait n'en rester qu'une, je pense que cela serait pour moi « (I'm Going By) The Stars In Your Eyes ». Cette chanson, qui a quand même le mérite de remettre à sa place l'astrologie en rappelant la primauté de cet amour tellement gigantesque qu'on en vient à douter de son existence, est formidable ; et Lenny Mayes, encore lui, la démarre par une punchline à faire frémir tous mes accros à [Co-Star](#) :

*Sagittarius, Virgo  
Maybe Scorpio  
I wouldn't care if you were Aquarius  
I'm still in love with you*

C'est beau, non ? Les cordes sont impeccables, le piano est une épure sans faille, la rythmique un peu traînante retient effectivement les étoiles dans ses filets, tout y est. Pour finir, je n'ai pas pu m'empêcher de vous rajouter des bonbons bonus : deux collisions titanesques, l'une avec Tha Dogg

Pound – pas mal fan du groupe, Snoop les invitera à nouveau en 2002 sur « Ballin' », un *rework* gangsta de « Fell For You » –, l'autre avec un autre groupe vocal légendaire, The Dells, pour un « I'm In Love (I Can't Explain What I Feel) » encore une fois magnifiquement arrangé par Johnny Allen. J'ai aussi ajouté quelques productions personnelles de deux membres tardifs et épisodiques du groupe, Barrington Scott Henderson et Steve Boyd (qui a également participé au groupe vocal de disco-funk Five Special avec le frère de Ron Banks, mais c'est une autre histoire), histoire de montrer comme la flamme de la passion essaime et ne faiblit jamais. Bisous !

**Décembre 2024.**

**IRCAM, mai 1984 : le jazzman George Lewis lance sa version du programme Voyager**

Avez-vous entendu parler de [nina protocol](#), ce nouveau site super cool pour écouter et acquérir de la musique *online*, par lequel toutes les personnes « au courant des bails », qu'ils soient musicien·nes ou écoutant·es assidu·es, ne cessent de jurer ? Si non, je vous conseille d'y jeter, si ce n'est une oreille au moins un œil, afin de tenter de cerner le délire – et comme ça, peut-être pourrez-vous m'expliquer le principe. Cette semaine, le nom est encore apparu pendant une conversation entre gentes du sérail et comme j'adore parler de sujets que je ne maîtrise que de (très) loin, j'ai pu sortir la carte spéciale, celle qui me permet de rester sur le bord de la route sans avoir l'air trop à la ramasse : *nina protocol* serait basé sur le principe de la NFT. Ce qui n'est pas une bonne chose (je crois) et soulève *a minima* des interrogations (n'est-ce pas?). Plus précisément, cette alternative à bandcamp *smart* et visionnaire, fondée par « une petite équipe avec des racines profondes dans les scènes DIY et underground » et qui se soucie beaucoup « de la façon dont la musique existe en ligne » (oui, carrément) use du principe de la blockchain, ce qui veut dire à peu près la même chose et me donne une bonne excuse pour rester encore un peu à l'écart.

Je n'irais pas plus loin mais je pense que vous saisissez le propos : je suis largué avec la technologie et ce au sens large. Ce n'est pas que j'y sois particulièrement réfractaire, mais je n'y arrive juste pas, tant que j'en suis venu à penser qu'il s'agit d'une sorte de disposition mentale ; c'est comme avec les synthétiseurs modulaires ou [Max/MSP](#), quelque chose me glisse irrémédiablement entre les doigts. On m'explique encore et encore, j'ai vraiment envie de piger, je crois que j'y suis parfois, je sens que je m'approche, qu'un monde s'ouvre à moi mais en fait non. Peut-être ces objets manquent-ils simplement d'un peu de sensualité à mes yeux. Après, cela ne m'empêche pas non plus de dormir la nuit. Si j'aime penser et me fatiguer les méninges, retourner des concepts alambiqués, me trouver écrasé par la vaste complexité du réel, savoir que je sais peu si ce n'est rien, comme dirait l'alopécien, me va également très bien.

Le plaisir d'être « en dehors » – *out*, pour reprendre [la formule du visionnaire-misanthrope Christoph de Babalon](#) – est polysémique et contagieux. L'essai et le détour, caractérisent une expérience du musical et du monde, mais aussi de la *tekhnè*, la lisière et la précarité (autre que financière, on s'entend) enivrent, l'incompréhension aussi ; j'aime cela parce qu'un mystère

subsiste, subsistera toujours. Le jazz a longtemps tenu là dedans, par exemple. Il y tient encore, mais fait parfois un peu trop coaguler l'incertain à mon goût, ce qui vous en conviendrez est un sacré paradoxe. Mais revenons un peu dans le temps, si vous le voulez bien : en 1984, Miles Davis sort *Decoy*, Herbie Hancock bosse avec Bill Laswell sur *Soundsystem*, deux albums électroniques s'il en est, immédiats et que j'aime beaucoup, mais malheureusement un peu datés aussi (surtout le second). Pourtant, cette même année, c'est contre toute attente à l'IRCAM que tout se joue, pour le jazz et au-delà. Georges Lewis, musicien américain et nerd notoire alors âgé de 32 ans, en résidence depuis deux ans au fameux Institut de la place Stravinsky, près du Centre Pompidou, propose une restitution publique pendant trois jours, du 23 au 25 mai. Le jeune Chicagolais fait interagir un programme d'improvisation interactif virtuel de son cru, baptisé « Voyager », avec un beau panel de l'impro libre et exigeante : Joëlle Léandre, Derek Bailey, Douglas Ewart et Steve Lacy. Sans que l'on sache s'il parle de l'équipe ou des concerts, il utilise le nom de « Rainbow Family », un blase un peu rincé et presque cringe, mais qui a le mérite de... je ne sais pas trop quoi.

Peut-être sont-ce les quarante années de distance mais tout ce qui se passe au sein de ces improvisations hétérodoxes est à mes oreilles d'une clarté infallible. Malgré une configuration très très 1984 qui pouvait laisser craindre des sommets de perplexité, le truc est limpide, mais d'une autre façon que Miles et Herbie. Évidemment, je n'ai aucune idée du processus technique qui permet ces communications contre-nature, des enjeux de celui-ci. Je suis au moins aussi largué qu'avec Nina et les synthés modulaires, et cela même après avoir consulté les notes ardues et fournies de George sur son œuvre – que je ne peux que vous conseiller de parcourir : il y décrit dans le détail l'architecture de son programme, ce que celle-ci implique pour les musicien·nes interagissant avec ce dernier, mais aussi la forme musicale en découlant. Pourtant, les dynamiques me paraissent éminemment naturelles, je peux les suivre et les comprendre sans effort, la surprise a un sens et c'est un plaisir énorme.

Avant même les morceaux, il y a cette introduction de quelques secondes qui nous donne à entendre la voix de George Lewis pendant quelques secondes. Une intervention inaugurale et explicative sommaire – « *Huh... can you turn my microphone a bit ? Huh...* » –, dans un français qui se démène et se démêle au fur et à mesure. On peut sentir la présence de la salle, la résonance des doigts qui parcourent les touches du clavier ; de la musique d'ordinateur peut-être, mais nous sommes quelque part, et je trouve très heureux ce choix d'enregistrer les pièces (l'endroit et la musique) ensemble, comme une situation. Ces 48 secondes resserrées autour de ce musicien, qui ici ne joue que de la table de mixage, sont essentielles et belles. Elles nous installent directement dans cet endroit où le futur se dévoile sans pudeur, et ce que l'on voit dans [cette vidéo](#) aux couleurs thaumaturgiques, on l'entend déjà.

Joëlle Léandre, contrebassiste géniale et accessoirement première femme diplômée du conservatoire de Paris pour cet instrument, entame le disque. En un tout petit peu moins de huit minutes, elle explore les possibilités de ce jeu cybernétique, oscillant de concert avec la machine : elle joue avec les dynamiques, entremêle ses mélodies et textures avec ce que le programme déroule, à l'archet et aux doigts... Il y a quelque chose de stupéfiant à entendre cette symbiose précoce et pourtant si réussie. Nous sommes en 1984, et même si *Voyager* ne fait que répondre aux musicien·nes, notre

chère Joëlle, en alternant notes tenues, chocs et ruptures, donne l'impression d'un dialogue. C'est d'une intelligence folle sur le plan harmonique, et je suis toujours impressionné par la manière dont la musicienne capte direct l'enjeu de la procédure. La fin, arrêtée et suspendue, tire d'ailleurs des rires de surprise dans la salle, mais aussi derrière la table de mixage. J'adore que l'on puisse entendre cela, que les réactions de l'ingénieur-musicien soient dans l'œuvre, cela lui donne une profondeur supplémentaire, je trouve ! À la suite, Derek Bailey, autre géant des cordes du XX<sup>e</sup> siècle, tente lui aussi un dialogue un peu plus conflictuel et pointilliste, toujours plein de nuances et d'inventions dans les modes de jeu, où l'ordinateur se fait un peu moins bavard. On sent qu'il est un peu à la traîne face à la comète Bailey qui a une compréhension transcendante de la guitare, mais cela n'empêche : on reste sur le fil, toujours en train de tanguer avec ce fameux *dehors*.

Avec Douglas Ewart puis Steve Lacy, le style est différent. Le premier, très expressif, fait partir Voyager dans une ambiance de sphères célestes, un peu plus grandiloquente et spirituelle que les deux précédentes, pas vraiment étonnante cependant quand on connaît un peu la pratique ce multi-instrumentiste né en Jamaïque – que j'aime beaucoup, par exemple dans [cette pièce fofolle avec Lewis](#), par exemple. Le trio Ewart/Bailey/Voyager marche à fond aussi, et démontre que la force de cette expérience vient beaucoup de la curation de George Lewis. Le gars a consolidé son équipe comme un boss de l'art contemporain ou de FIFA Street, et ce n'est pas la dernière pièce collective de presque vingt minutes et d'une fluidité démoniaque qui me donnera tort. [Steve Lacy](#), dans un délire similaire à Ewart, a lui un penchant encore plus appuyé pour le drame. Le silence du début porte une tension qui nous fait basculer dans une autre dimension. Je crois que c'est mon duo préféré, le sax soprano fait chanter la machine sans peine sur quatre minutes parfaites.

Sinon, l'autrice Georgina Born parle de Rainbow Family dans *Rationalizing Culture*, bouquin de 1995 où cette anthropologue de la musique vient décortiquer l'IRCAM au temps de Boulez, et secoue un peu l'institution. George Lewis, musicien noir et américain au sein d'une institution blanche (sûrement le premier), y est dépeint comme un continuateur d'une esthétique dominante qu'il ne remettrait aucunement en cause, et dont les travaux se voient par ailleurs allègrement dépréciés par certains collègues sur site. Nous parlons de George Lewis hein, qui a quand même joué avec Anthony Braxton ou Roscoe Mitchell, Count Basie, Marina Rosenfeld, Evan Parker ou le Musica Elettronica Viva des années 1990, et qui est membre de l'AACM depuis les années 1970... franchement les années 1980, cinq étoiles pour la zique mais la vibe est carrément pourrie ! Dans les notes de l'album toujours, on peut sentir que l'expérience n'a pas été facile tous les jours pour George, et que cette description analytique lui faisant suite ne l'a pas non plus adouci. Le musicien en a gros sur la patate mais plutôt que de cracher son venin, il dit les termes avec finesse, notamment sur les questions de race en France, et plus précisément dans les milieux de la musique dite d'avant-garde.

Le plus beau donc, c'est qu'il se transforme sans se morfondre : Rainbow Family fut un jalon important de ses travaux sur ordi et de son vécu, où « agentivité, communication, subjectivité, écoute, intentionnalité, responsabilité sociale et liberté » se sont rejoints. C'est par ces mots que s'achève son texte de présentation, et comme je ne pense pas faire mieux je vous laisse ici, en

suspens, peut-être encore à l'écoute du babil d'un ordinateur qui, durant trois soirs du mois de mai 1984, conversa sans peine avec des cadors dans le IV<sup>e</sup> arrondissement de Paris.

**Mai 2025.**

### **Le réel, l'aural, le fantasmé**

Cette semaine, trois albums du genre sécos niveau densité matérielle m'ont (re)fait cogiter sur la notion d'espace. Trois œuvres rêches et délicates, avec des sons du vrai monde dedans, où il m'a donc semblé déceler trois manières qu'a le sonore de se déployer : comme réalité, comme auralité, comme fantasma. Cette petite construction tripartite en forme de bonbon structuraliste est bien commode c'est sûr, mais le fait est que c'est ainsi que j'ai écouté et rapproché les sons, puis formulé ma pensée ensuite – dans cette boucle où l'auditeur et l'astiqueur de méninges se répondent sans cesse, l'article prend forme.

Plutôt que d'espace, il me faudrait parler de *sensation d'espace*, et même de *sensation d'espace comme vectrice de véracité au sein du sonore*, pour être vraiment précis. Tout objet sonore (musical peut-être) est de ce monde. Qu'il soit émulé, joué, capté, « nu » ou travaillé, numérique ou analogique, il est toujours entendu, tangible, *vrai*. De ce monde, donc, et pourtant : même immaculé (c'est en tout cas ainsi qu'il se présente à nous), l'objet sonore porte une part d'artificialité irréductible, et cette nature d'ersatz capturée l'installe dans une éternité théorique. Plus que réel, au-delà du réel même, et hors de ce monde donc.

Certains sons nous parlent nettement *de* et *depuis*. Ils transpercent avec plus de facilité les appareils, parlent le langage du *vrai*, réussissent à rendre trouble les limites de notre expérience en la décentrant. Cela m'arrive avec des pièces très clairement musicales (par exemple [ça](#), n'allez pas me demander le pourquoi du comment) mais surtout avec des choses plus durailles et/ou naturalistes. Je le répète souvent dans mes articles et une fois de plus ne fera pas de mal : l'espace c'est la dimension de ce qui affecte et relie, du *vrai* en ce qu'il s'oppose à la *vérité qui transcende*.

C'est donc spatialement que l'écoute est à considérer. Parce qu'il est question de ce que l'on entend, d'à quoi nous prêtons l'oreille, mais aussi de ce que l'on nous et se raconte. Les sons nous parlent toujours à la fois physiquement et métaphysiquement : il y a la mythologie où ils s'intègrent, l'environnement technique qui nous permet de les appréhender de ces diverses façons. L'acoustique et le récit. Partons donc pour cet atoll mouvant, aux passes nombreuses, où trois monceaux de terre apparemment séparés ne forment qu'une seule et même entité – un espace sonore est toujours à la fois réel, aural et fantasmé. Voilà, le décor est posé alors lançons-nous ! Je vais essayer de faire simple et concis pour démêler mes élucubrations un peu fumeuses, même si dans ces cas-là on a toujours un peu envie de se prendre pour un pro du temps jadis à veste à chevrons.

**L'espace réel**, en tant qu'endroit d'une coïncidence absolue avec ce qui existe, et bien ça n'existe pas (rappel : un espace est forcément une fiction). Si j'utilise une telle expression, c'est pour dépeindre la *sensation d'une présence-existence-vitalité véritable*, sensation dont une haute définition technologique n'est en aucun cas un corollaire. Avec *Contact Tracks*, Lou Pennington exemplifie bellement cette sensation de réel ; avec un appareillage réduit (à savoir des microphones de contact et des hydrophones), le musicien anglais réalise des enregistrements monophoniques et monographiques précis et pauvres, esquisses drues et redondantes que l'on devine à peine édités, d'où une vitalité éminemment musicale s'échappe à chaque instant. C'est comme si les sons parlaient d'eux-mêmes, dans un flux traversant leur enveloppe. Ils disent ce que les titres posent déjà, c'est évident, mais nous nous trouvons tout de même surpris·es par ces écosystèmes ruineux mais peuplés. Dans les errances de gastéropodes marins et les secrets couinants que se communiquent des fourmis, la délicatesse d'une pluie sourde, l'épure d'un étang, un radiateur ou des joints, le vivant qui se meut.

Ces neuf exercices fascinants et zélés ont été rassemblés sur un CD paru en 2022 chez Infant Tree. Je pourrais écouter sans cesse ces réductions où le son devient lui-même un organisme (j'en profite pour poser que j'aime pas mal [ce truc](#) concocté par Pennington sous son alias Setrus, une sorte d'IDM artisanale et distinguée). Et c'est là, dans une transition sans filet et toute en finesse où l'entendu et l'entité se fondent, qu'émerge le second terme de notre tiercé, j'ai nommé **l'espace aural**.

Sur *missing*, paru ce début d'année sur le label chinois Sub Jam, sun yizhou fabrique et dispose des saillies rétroactives plus ou moins amples afin de donner à entendre son dispositif. *L'amplifié* est là comme matière et signifiant. Les corps sont épars (une densité *crescendo* et des morceaux qui se réduisent, ce qui est très bien pensé je trouve), littéralement électro-acoustiques, ils surgissent ou traînent à bas bruit, les écarts dynamiques sont importants ; ils laissent une place importante au silence. L'organicité découle ici du tissage même des sons, très lâche ; la vigueur ne se trouve pas médiatisée par l'auralisé mais se loge en lui. C'est une musique qui peut s'écouter avec une attention soutenue, tendue même pourrait-on dire, mais aussi dans un vrai relâchement. Par exemple, là je réécoute ça sur les enceintes de l'ordinateur alors que la machine à laver tourne, que ma fille braille, avec les fenêtres ouvertes, et ça marche aussi. Les sources restent distinctes mais elles nous trompent parfois, tout s'agglutine autour de *l'enregistré* qui en retour organise, donne un sens et une structure à l'expérience, sans la remplir. Cela vient sûrement du fait que je sache que quelque chose joue, que mon oreille est à l'affût, mais n'empêche : cet espace que l'on pourrait penser clos, sans souffle ni âme, qui s'ouvre sans se trouver monopolisé, c'est vraiment chouette.

Et enfin pour finir avec mon histoire branlante, abordons **l'espace comme fantasme**. Et voilà encore une belle évidence, car l'espace, sonore ou non d'ailleurs, est une projection, un mirage. Et je crois que je ne pourrais pas caractériser de meilleure façon le second album de Mark Harwood – accessoirement patron de [Penultimate Press](#), label dont nous parlait Mathias il y a peu avec le parfait *Papotier* de Pancrace, aussi responsable du [Cycles Of Tonite de Maths Balance Volumes](#) en 2023, un album qui me laisse en pleurs et sans voix – sous son alias Astor, paru sur Kye en 2013. *Inland* est un songe sans pudeur, peint avec des gestes faussement brusques et négligents, où les

sons sont toujours de quelque part sans qu'il soit possible d'identifier d'où. C'est une illusion adroite et franchement troublante, un voyage qui me fait penser aux odysées violentes dont nous regorgeons tous, pleines de tabous informulées. Les titres, juste ce qu'il faut évocateurs et trompeurs, sont ici aussi importants : ils illustrent encore une fois comment le récit fait l'espace.

*Inland* est un exode plus qu'un voyage, d'ailleurs. Une aventure où les microphones (qui enregistrent, que l'on manipule), la FM, des boucles rétroactives, des métalphones de fortune et un piano, des bandes magnétiques encrassées sonnent tour à tour comme le souffle de l'alizé, la houle ou la cale d'un bateau, un essaim, un buisson ou une forêt suintante, des oiseaux, des sirènes de toute sorte, d'antiques aires que l'ambre aurait fossilisées, l'intérieur d'un trottoir, d'un atelier. Il y a de la place pour toutes les visions, toutes les chimères, dans cet album, et sa description, que je découvre tardivement, dit cela très bien : ainsi *Inland* « explore une perception personnalisée de l'espace, à la fois réel et imaginé, renvoyant à un monde de rêve fabriqué qui taquine la logique et trompe l'oreille ».

À venir titiller l'espace comme ça, celui-ci finit par se désagréger. Et c'est peut-être à ça en fait que tend l'écoute : rendre intangible la structure, même quand elle est apparente. On peut disséquer autant que l'on veut – et encore, on n'a pas vraiment parlé des non moins importantes conditions de l'écoute –, il reste quelque chose d'impossible à saisir dans la liaison entre l'oreille et le sonore qui se déploie.

*Janvier 2026.*

### **Quelques morceaux qui n'existent que dans mes rêves et que je ne vais pas reconstituer à mon réveil, contrairement à Paul McCartney**

Je suis pour la semaine en résidence. Des journées au format 10-18 où j'enfile ma casquette de musicien aguerrri pour accompagner une autre artiste (ici une danseuse en l'occurrence) et au terme desquelles je n'ai évidemment pas la foi d'en écouter (de la musique). Je joue, j'écoute, je propose et commente, avec professionnalisme et bonhomie, vous me connaissez, pour un projet qui m'intéresse mais pour lequel je suis « au service de ». Cette situation, pas vraiment inédite mais qui n'arrive pas non plus tous les mois, est particulière en ce que le plaisir de musiquer y est secondaire. Ce n'est pas très fréquent mais dans cette configuration, mon inconscient musiquant peut alors se trouver pris dans des glissements libérateurs : quand vient la nuit, des rencontres inédites s'amorcent alors ; des fictions sonores à peine étranges, du domaine du possible mais irréalisées, se dessinent.

J'aime à garder ces rares singularités oniriques à l'état de chimère – vous en parler, les décrire, c'est déjà leur soustraire un peu de leur magie. Aucun besoin de chercher à (re)faire dans le monde « réel » ce que j'ai déjà forgé dans celui du rêve ; si une correspondance existe, à travers les dimensions et entre les items, je préfère l'ignorer également. Ce musiquer fantasmatique, cette musique in-

concrète, dans lequel l'objet ne peut-être entièrement actualisé mais flotte dans un semi-état, me fascine. Vibration de l'air ou onde cérébrale, quelque chose se propage dans cette matérialité du rêvé, qui n'est pas sans fondements ; la limite entre l'interne et le dehors s'étirole, l'écoute se déporte, se fait moins démiurgique et plus mystérieuse, revigorante.

Pour vous poser la morphologie de mes rêves musicaux, prenons l'exemple d'une expérience dont la description a longtemps zoné dans mon téléphone. Il s'agit d'une descente réalisée à une vitesse démentielle en haute-montagne – dans les Alpes, dans un décor prenant pour modèle les alentours de Montgenèvre, où je me rendais en vacances avec mes parents. Déjà, il y a cette synesthésie élémentaire : le vert de la végétation alpine, la pureté de l'air, la luminosité, tout cela « sonne » pour moi sans que je puisse vraiment l'expliquer. Cela est vrai hors du rêve, mais la force de cette sensation se trouve ici décuplée. Mes jambes s'emballent, la fluidité de ma course me donne la sensation de survoler la pente ; je crie à gorge déployée et sans entraves, comme un chanteur de *screamo*, une poésie de ma composition avec une fluidité déconcertante, sur une instrumentation synthétique et aqueuse, une sorte de hardcore post-digital et plein de chlorophylle.

J'ai hésité un temps à donner vie à la BO de ce songe, mais je savais qu'il s'évaporerait immédiatement. J'ai fait le bon choix, je le sais, car cette musique jamais entendue (en tout cas pas avec mes oreilles) est encore avec moi, intacte il me semble, plusieurs années après.

Mais j'avoue que le rêve d'il y a quelques jours m'a fait vaciller dans mes certitudes. Dans celui-ci, un *girl band* de filles afro-descendantes, que j'identifie comme originaires du Sud des États-Unis, joue une musique inédite à mes oreilles : divine par son absence totale d'aspérités, elle est une fusion parfaite entre la musique folk du dit pays et le R&B adolescent et extrêmement sucré de la décennie 2010 – le pays ne change pas. Elle est chargée d'harmonies vocales s'empilant comme un feuilleté et d'arpèges de guitare fluide (je pense à [Peggy Seeger](#), à Robbie Basho) ; l'attitude sereine de ces musiciennes semblent dire qu'elles ont dépassé les antagonismes racistes posés par l'industrie musicale, et même que ceux-ci n'ont jamais existé pour elles. Ici encore, quelque chose coule de source ; encore, cette sensation de limpidité et de souplesse, de complétude, de volupté.

Quel est la part de l'affabulation, du réel, là-dedans ? Est-ce que cette musique existe pour de vrai ? Quel est son ancrage dans cette réalité ? Qu'est-ce que mon esprit a digéré et réagencé ? Comment ? Je pense directement [au final de ma chanson préférée de Tweet](#), je sais qu'elle y est pour quelque chose mais que fondamentalement, c'est plus que cela. Je raconte à des acolytes, leur demande si ça résonne d'aucune façon, ce n'est pas le cas. Je me rends alors compte que trouver la source et l'explication n'est pas ce qui importe. Ce qui me transporte ici, c'est la possibilité même de cette musique et de tout ce qu'elle implique, de tout ce dont elle pourrait regorger. La musique est donc véritablement un cri qui vient de l'intérieur, fend la psyché et contamine notre réalité.

Puis deux jours après, second rêve. Cette fois-ci, j'assiste à la répétition du groupe de doom qu'un ami a monté il y a quelques mois (c'est pour de vrai, ça, ce groupe existe dans le monde éveillé) et

dont je n'ai jamais entendu la musique. Celle qu'ils jouent dans mon sommeil m'apparaît maudite, mais pas du tout comme prévu : c'est une sorte de fusion élégante étrange entre Black Sabbath, Can et surtout The Jam – pour être plus précis une chanson très particulière The Jam, « [English Rose](#) » ; ma préférée pour sa capacité à évoquer beaucoup avec peu, aussi pour la pochette de l'album dont elle est issue, *All Mod Cons*, doucement inquiétante comme seul un songe peut l'être ; mais c'est une autre histoire. Saisi par la ressemblance, je veux la faire écouter aux zikos mais c'est le drame : dans mon rêve, il m'est impossible de la retrouver en ligne. C'est alors que le rêve se mange lui-même. Bloqué dans mon obstination, incapable de dépasser ce partage de références, je m'enfonce dans les tréfonds labyrinthique de mon sommeil paradoxal...

Musiques de veille et de l'inconscient diffèrent de par leur essence mais s'influencent et se prolongent. Elles sont les deux faces d'une même bande de Möbius distinctes, deux façons dont nous nous racontons le monde, et inversement.