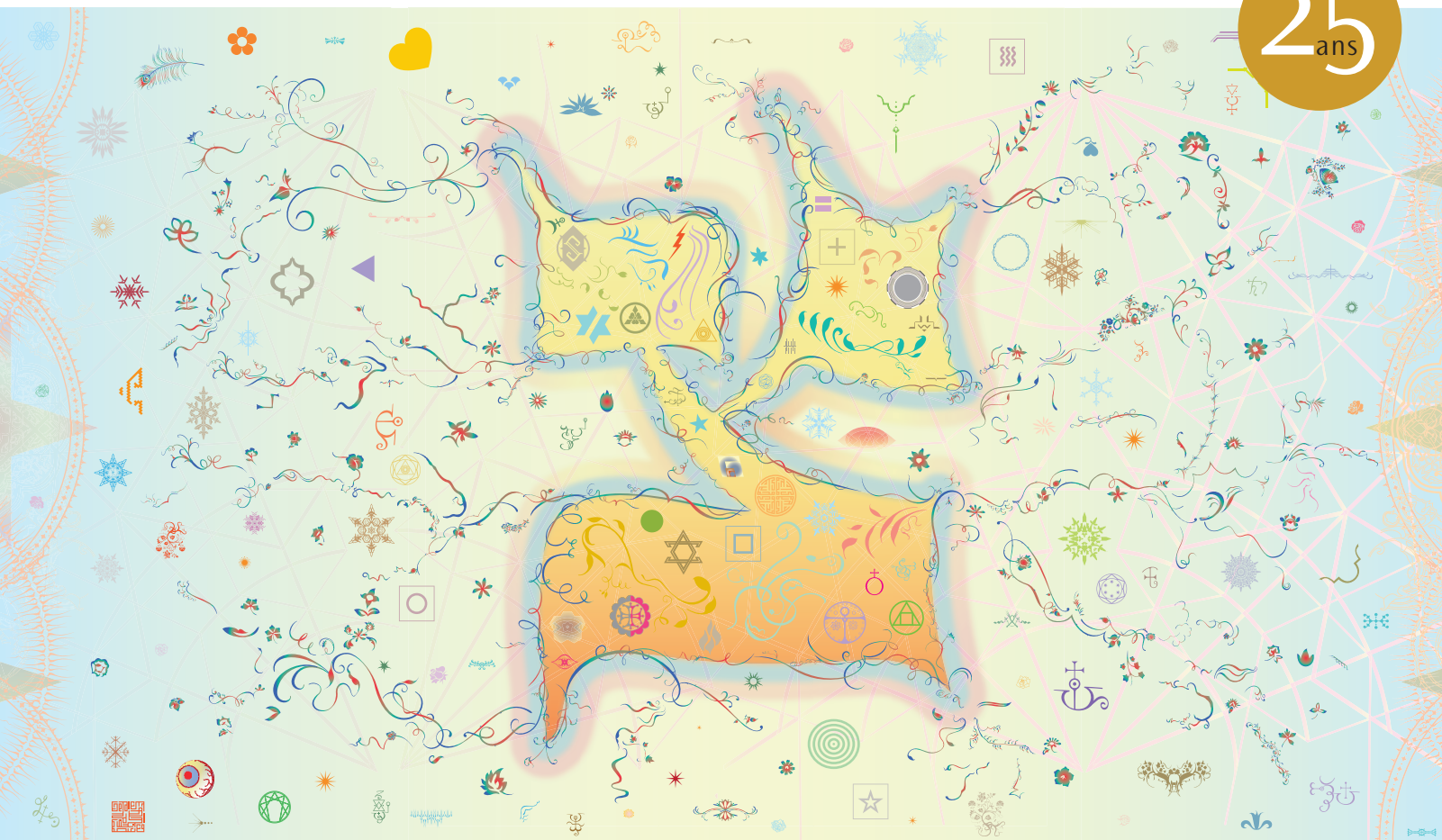
CIRCUIT
MUSIQUES CONTEMPORAINES
25 ans



VOLUME 25 NUMÉRO 3 (2015)

Tzadik

L'esthétique discographique selon John Zorn

Les Presses de l'Université de Montréal

CIRCUIT

MUSIQUES CONTEMPORAINES

Cette revue est dénommée CIRCUIT en hommage à Serge Garant (1929-1986), figure majeure de la musique au Québec et compositeur de trois œuvres portant ce titre.

Rédacteur en chef et directeur général
Jonathan Goldman

Direction administrative et secrétariat de rédaction
Solenn Hellégouarch

Comité de rédaction
François-Xavier Féron (CNRS-LaBRI, France)
Nathalie Fernando (Université de Montréal)
Jonathan Goldman (Université de Montréal)
Sharon Kanach (Centre Iannis Xenakis, Université de Rouen, France)
Jimmie LeBlanc (Québec)
Maxime McKinley (Québec)
Cléo Palacio-Quintin (Québec)

Œuvre en couverture :
Heung-Heung Chin, illustration créée spécialement pour ce numéro de *Circuit* (2015).

Graphisme : Yolande Martel et Gianni Caccia
Révision des textes : Thomas Desaulniers Brousseau (français) et Ann Rajan (anglais)
Directrice de production (PUM) : Sandra Soucy

La revue CIRCUIT est subventionnée par le Conseil des Arts de Montréal, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada et l'Université de Montréal.

CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL

Conseil des arts et des lettres Québec

Conseil des Arts du Canada

ISSN 1183-1693 ISBN (papier) 978-2-7606-3632-3
ISBN (PDF) 978-2-7606-3633-0
DÉPÔT LÉGAL, 4e trimestre 2015
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU QUÉBEC
Tous droits de reproduction, d'adaptation ou de traduction réservés.

© LES PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL, 2015

La présente publication est indexée dans *RILM Abstracts of Music Literature*, *The Music Index, Musique en revue* et *Ent'revues*.

Les opinions exprimées dans les articles que publie CIRCUIT n'engagent que leurs auteurs.

La revue publie des numéros thématiques, mais toutes les suggestions sont les bienvenues. Avant d'envoyer un article, et pour toute correspondance concernant les abonnements ou le contenu de la revue, prière de communiquer avec :

Circuit, musiques contemporaines
Faculté de musique – Université de Montréal
C.P. 6128 succ. Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3J7

Tél. : (514) 343-6388
Courrier électronique : info@revuecircuit.ca

Avant d'être publié, chaque texte fait l'objet d'une évaluation de la part d'évaluateurs externes et du comité de rédaction.

Circuit est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP).
info@sodep.qc.ca – www.sodep.qc.ca

Diffusion électronique : Érudit (www.erudit.org)
Pour la vente au numéro, voyez votre libraire ou visitez :

www.revuecircuit.ca

Pour tout autre renseignement, voir :

Les Presses de l'Université de Montréal
5450, chemin de la Côte-des-Neiges, bureau 100
Montréal (Québec) H3T 1Y6
Tél. : (514) 343-6933
Fax : (514) 343-2232
Courrier électronique : pum@umontreal.ca
www.pum.umontreal.ca

CIRCUIT tient à remercier chaleureusement le Studio de Création et de Recherche en Informatique et Musiques Expérimentales pour son soutien financier.

scrime / université de BORDEAUX

Tzadik

L'esthétique discographique selon John Zorn



Heung-Heung Chin, pochette de l'album : John Zorn, *A Dreamers Christmas* (TZ 7393, 2011), © Tzadik.

Volume 25, n° 3 (2015)

CIRCUIT

MUSIQUES CONTEMPORAINES

Tzadik

L'esthétique discographique selon John Zorn

Numéro dirigé par François-Xavier Féron

Introduction : Tzadik, 20 ans d'expérimentations musicales et graphiques
5 François-Xavier Féron

John Zorn et Tzadik : genèse d'un projet discographique
9 François-Xavier Féron

Des écrins ciselés pour un orfèvre du son : rencontre entre l'univers graphique de Heung-Heung Chin (Chippy) et la musique de John Zorn
35 Karen Brunel-Lafargue

« Du feu sous les cendres » : aux sources de la *Radical Jewish Culture*
57 David Unger

DOCUMENT

***Ecclesiastes* et *Psychosoma* (2015) : deux manuscrits inédits de John Zorn**
75 Introduction de François-Xavier Féron

ENQUÊTES

La *Tzadik French Connection* : entretiens avec sept artistes français produits par John Zorn
79 François-Xavier Féron

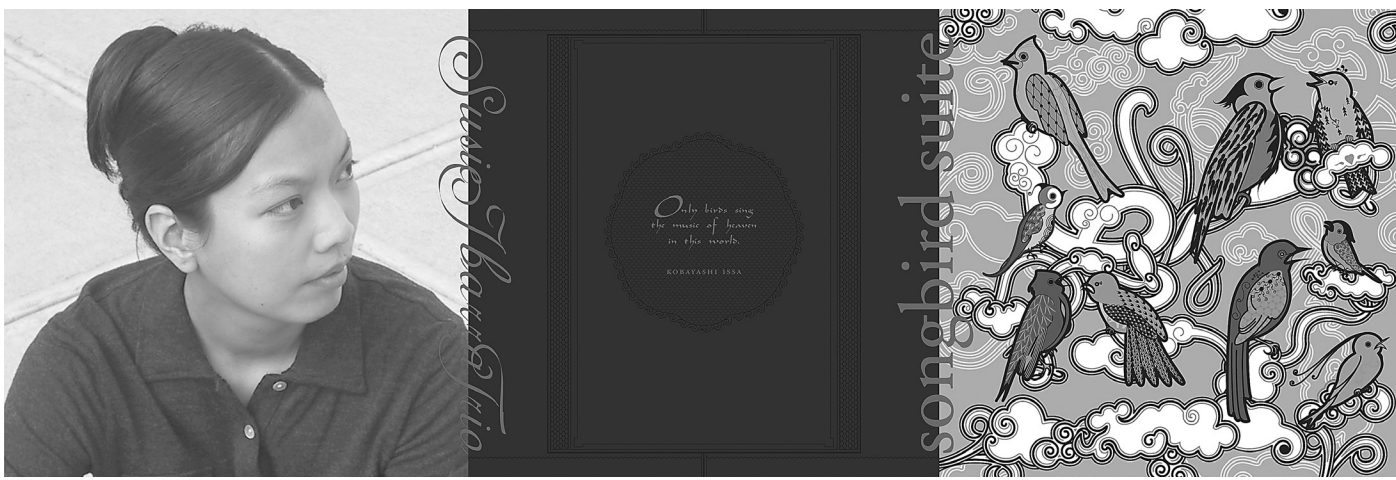
La constellation Tzadik : 20 ans/20 disques
95 Pierre-Yves Macé, Giuseppe Frigeni et David Konopnicki

Arcana : les méandres de la pensée créatrice
110 Guillaume Boutard et François-Xavier Féron

117 **Les illustrations**

118 **Les auteurs**

120 **Résumés/Abstracts**



Heung-Heung Chin, feuillet en trois volets de l'album : Susie Ibarra, *Songbird Suite* (TZ 7702, 2002), © Tzadik.

Introduction : Tzadik, 20 ans d'expérimentations musicales et graphiques

François-Xavier Féron

> Le *tsaddīq*[1] (juste) est, à côté du *talmid hakam* (l'érudit) et du *ḥassid* (l'homme pieux), un des grands types idéaux de l'éthique juive. Alors que le *talmid hakam* représente la valeur menée à sa perfection, le *tsaddīq* et le *ḥassid* incarnent des valeurs éthiques liées au cœur et aux actions de l'homme. *Tsaddīq* est un terme juridique, désignant à l'origine l'homme qui a été traîné en justice et reconnu innocent même aux yeux de Dieu. Il est celui qui fait de son mieux pour accomplir toute la Torah dans la mesure où cela lui est possible, sans être doté d'aucune grâce spéciale. C'est l'idéal de tout juif normal. Chacun est appelé selon ses capacités à devenir tel, même s'il n'est pas question de réussite intégrale. Il y a là recherche d'un équilibre, d'un contrôle de soi, d'une certaine conduite harmonieuse. Pour la mystique juive, le *tsaddīq* d'en bas est la réplique du juste d'en haut. Il est l'être capable de mettre chaque chose à sa juste place dans le monde, ce qui, pris au sérieux, ne signifie rien de moins que de faire venir le Messie. Le monde messianique se définit précisément comme un monde où tout serait véritablement à sa place[2].

Ce n'est pas par hasard si le compositeur John Zorn a choisi de nommer Tzadik, la maison de disques qu'il a fondée à New York en 1995[3] et qui arbore comme emblème la 18e lettre de l'alphabet hébraïque : צ. Zorn est un ascète qui a fait le choix de consacrer son temps et son énergie à composer et jouer sa musique mais aussi à défendre celle de bien d'autres artistes qui, comme lui, tendent à déplacer les frontières entre les genres musicaux pour privilégier l'hybridation et le métissage culturel[4]. Indépendante, éclectique et radicale – comme l'est son fondateur –, Tzadik soutient ainsi tout un pan de la création musicale généralement délaissé par les majors car jugé trop expérimental, trop inclassable ou tout simplement pas assez rentable[5]. Au fil des années, la maison de disques est devenue culte, fédérant autour d'elle une communauté de musiciens et mélomanes avides de nouvelles expériences sonores.

1. L'orthographe de ce mot hébreu varie selon les langues (*tzadik* en anglais, *tsaddiq*, *tsadik* ou *tsaddik* en français, *tzaddik* ou *zaddik* en allemand). Tzadik est par ailleurs le nom donné à la 18e lettre de l'alphabet hébraïque.

2. Roland Goetschel (s.d.), « Tsaddîq », *Encyclopedia Universalis*, <www.universalis.fr/encyclopedie/tsaddiq> (consulté le 19 juillet 2015).

3. Plus plus d'informations sur Tzadik, voir : <www.tzadik.com> (consulté le 19 juillet 2015).

4. Dans son entretien accordé à Goldberg, Zorn résume ainsi la philosophie de Tzadik : « *I guess the label is very supportive of the scene. It's a way of supporting specific things that I feel close to. People send me shit all the time that simply isn't appropriate for Tzadik. Like improvisation stuff, jazz stuff, those kinds of normal labels—no, not interested. More interested in the stuff that fits in between the gaps.* » Zorn, cité *in* Michael Goldberg (2002), « John Zorn » (entretien), *BOMB : Artists in Conversation*, nº 80, <http://bombmagazine.org/article/2501> (consulté le 19 juillet 2015).

5. Dans ses entretiens accordés à Duckworth et Milkowski, Zorn revient sur les mutations de l'industrie du disque et s'insurge contre la main

Si sans en être conscient j'ai été, très jeune, en contact avec la musique de Zorn[6], ce n'est qu'au début des années 2000 que j'ai commencé à me plonger véritablement dans son œuvre, découvrant pas à pas les multiples facettes du compositeur ainsi que les différentes collections de sa maison de disques[7]. M'inspirant de quelques rares ouvrages monographiques dédiés à d'autres maisons toutes aussi légendaires[8], j'ai souhaité consacrer intégralement ce numéro de *Circuit* à Tzadik qui vient de fêter ses 20 années d'existence. Ce numéro constitue par ailleurs le prolongement naturel de celui consacré aux supports pour la musique contemporaine[9] puisqu'il fait, en quelque sorte, l'éloge du CD dont les ventes déclinent vertigineusement depuis plus d'une dizaine d'années maintenant[10]. Or Tzadik diffuse avant tout des CD, mais apporte un soin particulier au *packaging* et au design graphique afin de donner une irréfragable identité visuelle à la maison de disques[11]. Les albums Tzadik sont des objets à part entière qu'on aime scruter et manipuler avant de les écouter, qu'on souhaite posséder afin d'étoffer sa collection en devenir. Malgré l'incroyable richesse de son catalogue, Tzadik demeure pourtant relativement méconnu du grand public, Zorn refusant de se plier aux règles du marketing comme il l'explique dans un entretien accordé à Milkowski en 2009 :

> *We have almost 450 records on our label already and there has not been one dedicated article or feature in any United States magazine or newspaper on this label. Is that incredible? And of course the answer is simple: We don't send review copies out, we don't play the game, we don't kiss ass, we don't put ads in newspapers or magazines, and if we don't scratch their back they're not going to scratch ours*[12].

Si j'ai souhaité coordonner un tel numéro, c'est avant tout pour partager ma passion envers cette maison de disques indépendante qui n'a permis de découvrir de nouvelles facettes de la création musicale. Mais c'est aussi pour rendre hommage à son fondateur John Zorn, qui creuse inlassablement son sillon en restant fidèle à ses valeurs. Je tiens à préciser que Tzadik ne m'a fourni aucun disque ou livre et que mes liens avec Zorn se résument à des échanges sporadiques de courriels. Néanmoins, une certaine confiance semble s'être instaurée entre nous et ce numéro de *Circuit* ne serait pas ce qu'il est sans l'aide et le soutien qu'il m'a apporté au cours de ces derniers mois. Non seulement Zorn a pris le temps de répondre à mes nombreuses interrogations et de me fournir plusieurs documents inédits, mais il m'a surtout fait part de son enthousiasme au fur et à mesure que je lui envoyais les textes : ses encouragements me furent très précieux lors de la finalisation de ce numéro[13]. Je souhaite aussi remercier le producteur Kazunori Sugiyama pour sa disponibilité et la graphiste Heung-Heung Chin, alias Chippy, pour

mise opérée par une poignée de conglomérats qui concourent à l'uniformisation de la musique (et plus généralement de nos sociétés) en recherchant avant tout à faire du profit plutôt que de défendre la vision des artistes. Voir : William Duckworth (1995), *Talking Music : Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and Five Generations of American Experimental Composers*, New York, Schirmer Books ; Bill Milkowski (2000), « John Zorn : One Future, Two Views », *JazzTimes*, <http://jazztimes.com/articles/20521-john-zorn-one-future-two-views> (consulté le 19 juillet 2015).

6. Bien qu'ayant grandi à l'ère du CD, il m'arrivait de piocher, jeune adolescent, dans la collection de vinyles de mes parents alors reléguée dans un placard. Pianiste amateur, passionné de jazz, je me souviens avoir écouté le disque *That's The Way I Feel Now – A Tribute To Thelonious Monk* (A&M Records – SP 96600, 1986) sur lequel figure un arrangement de *Shuffle Boil* par John Zorn.

7. Je tiens à remercier Benoît Courribet que j'ai rencontré cette année alors que nous étions étudiants en master à l'Ircam. C'est par son biais que j'eus pour la première fois entre les mains des disques Tzadik (Zorn, *The Circle Maker*, TZ 7122-2, 2002, et Naked City, *Black Box*, TZ 7312-2, 1997) ainsi que l'intégrale des enregistrements studio de Masada parus sur DIW.

8. Pour ECM, voir Steve Lake et Paul Griffiths (2007), *Horizons Touched : The Music of ECM*, London, Granta Books. Pour Impulse, voir Ashley Kahn (2006), *The House That Trane Built : The Story of Impulse Records*, London, Granta Books ; New York, W.W. Norton.

9. *Circuit*, vol. 16, nº 3, 2006, « À musique contemporaine, supports contemporains ? ».

10. En France, le marché physique de la musique enregistrée (CD et DVD) est passé de 134 millions d'unités vendues

la magnifique couverture qu'elle a créée spécialement à cette occasion ainsi que pour les nombreuses pochettes de disques ou éléments de livret qu'elle a mis à ma disposition. J'en profite pour exprimer ici toute ma gratitude et mon amitié envers Karen Brunel-Lafargue, David Unger, Pierre-Yves Macé, David Konopnicki, Giuseppe Frigeni et Guillaume Boutard, pour avoir consacré tant de temps à l'écriture et la révision de leurs textes respectifs.

Dans le premier article de ce dossier thématique, je cherche tout d'abord à retracer la genèse et l'histoire de Tzadik, au prisme de la carrière musicale de Zorn pour me concentrer ensuite sur les principales spécificités de cette maison de disques : défense de l'expérimentation sonore et de l'hybridation des genres, cohabitation de différentes collections portées par des chartes graphiques spécifiques, pérennisation du catalogue, modèle économique de type « socialiste », etc. Pour sa part, **Karen Brunel-Lafargue** s'intéresse à l'univers visuel de Heung-Heung Chin, qui a rejoint l'équipe Tzadik en 1998 et avec qui Zorn collabore en osmose afin d'offrir à ses albums les écrins les plus appropriés, renouvelant ainsi l'art du *packaging* discographique. **David Unger** revient quant à lui sur l'histoire de la *Radical Jewish Culture*, cette scène musicale née à New York à la fin des années 1980 que Zorn a révélée au monde entier en lançant sur Tzadik, dès 1995, la collection éponyme qui comprend 185 références.

En guise de Document figurent deux manuscrits inédits que Zorn a gracieusement fournis pour ce numéro de *Circuit*. Il s'agit de deux morceaux figurant sur l'un de ses derniers albums[14] et composés à l'attention de son nouveau trio avec John Medeski (orgue électrique), Matt Hollenberg (guitare) et Kenny Grohowski (batterie). S'ensuit alors une série d'enquêtes consacrées respectivement aux artistes, aux disques et aux livres publiés sur Tzadik. Afin de comprendre comment Zorn appréhende la direction artistique et la manière dont se déroulent concrètement les différentes étapes de réalisation d'un disque, j'ai recueilli les témoignages de sept artistes français dont un ou plusieurs albums sont parus sur Tzadik. Parmi eux figurent le compositeur **Pierre-Yves Macé** et le guitariste du groupe AutorYno **David Konopnicki** : tous deux, avec l'aide du metteur en scène **Giuseppe Frigeni**, se sont vus confier la tâche difficile de sélectionner et de chroniquer 20 albums Tzadik (un par année, entre 1995 et 2014) afin de révéler l'incroyable variété de ce catalogue. Enfin, **Guillaume Boutard** et moi-même tentons, dans la dernière enquête, d'établir un compte rendu de la série de livres *Arcana* éditée par Zorn depuis 2001 et comptant à ce jour sept volumes. Sous-titrés *Musicians on Music*, ces ouvrages rapportent la parole de nombreux musiciens afin de sensibiliser le public sur certains aspects de leur pratique[15].

en 2003 à 57,3 millions en 2010 (Source : Observatoire de la musique / GfK).

11. Il faut d'ailleurs noter que Tzadik ne propose pas sur son site la vente de fichiers audio mais uniquement d'albums physiques.

12. Zorn, cité *in* Bill Milkowski (2009), « John Zorn : The Working Man », *JazzTimes*, <http://jazztimes.com/articles/24597-john-zorn-the-working-man> (consulté le 19 juillet 2015).

13. Zorn a juste parcouru les textes dans les grandes lignes. Il a apporté quelques éclaircissements précieux sur certains points mais n'a demandé aucune modification.

14. John Zorn, *The True Discoveries Of Witches And Demons* (TZ 8335, 2015).

15. « *I think it's important to speak about the music, to make it understood or possible for it to be better understood. Which is why I started these Arcana books, this series of books that have musicians writing about music.* » Zorn, cité *in* Milkowski, 2009, en ligne.

Dans Le livre de la Genèse[16], Noé apparaît aux yeux de Dieu comme le premier des Tzadik et se voit confier la construction d'une arche dans laquelle se réfugient sa famille ainsi que de nombreuses espèces animales afin d'échapper au Déluge. Sur les pas de Noé, Zorn a bâti Tzadik ainsi que le club The Stone[17] pour que puisse s'exprimer en toute liberté et en dehors de toute logique commerciale, une communauté de musiciens qu'il considère comme sa famille.

> *You have kids, you have to devote half of your life to your children to be a correct parent. I can't do that. I am devoted to my work. So my children are the compositions, the records, the performances. And my family? That's the musical community. And that's why it's not an unusual thing for me to create the Stone or create Tzadik. That's what a father would do to put clothes on the back of their children or make sure they get to a good school or protect them if they're being bullied*[18].

Dans nos sociétés occidentales de plus en plus obnubilées par la rentabilité et le profit, il me semble important de rappeler qu'il existe encore quelques producteurs passionnés investissant de leur temps et de leur argent pour défendre la création artistique dans sa forme la plus pure, sans aucune contrepartie. Comme le résume Zorn : « *You should know that Tzadik is not in the business of making money—we are in the business of making music—and usually that means losing money*[19] *!* » En dévoilant les arcanes de cette maison de disques, ce que ce numéro tente de montrer, c'est aussi que derrière Tzadik, se cache bel et bien un Tzadik.

Bonne lecture !

Paris, le 14 octobre 2015

16. Le Livre de la Genèse forme le socle du judaïsme et du christianisme. L'Ancien Testament protestant a le même contenu que le Tanakh (la bible hébraïque) qui comprend trois parties : la Torah, les Nevi'im et les Ketouvim.

17. Ouvert en 2005 dans l'East Village à Manhattan, « *The Stone is a not-for-profit performance space dedicated to the experimental and avant-garde. All expenses are paid for by the Music itself—through the online sale of special Limited Edition CDs released yearly on the Tzadik label. Each week a different musician is responsible for curating the programs with 100% of the nightly revenue.* […] *There are no refreshments or merchandise at The Stone. Only music. All ages are welcome.* » Voir : <http://thestonenyc.com> (consulté le 19 juillet 2015).

18. Zorn, cité *in* Milkowski, 2009, *loc. cit.*

19. Zorn, cité *in* François-Xavier Féron (2015), Entretiens privés par courriels avec John Zorn (janvier-septembre).

John Zorn et Tzadik : genèse d'un projet discographique

François-Xavier Féron

> *Tzadik is dedicated to releasing the best in avant-garde and experimental music, presenting a worldwide community of contemporary musician-composers who find it difficult or impossible to release their music through more conventional channels. Tzadik believes most of all in the integrity of its artists. What you hear on Tzadik is the artists' vision undiluted*[1].

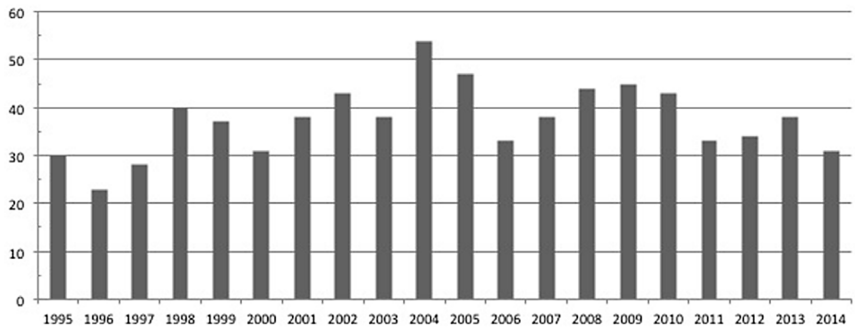
Fondé en 1995 par John Zorn, Tzadik est une maison de disques indépendante soutenant les tendances musicales les plus novatrices qui abolissent le plus souvent les frontières entre les genres musicaux. Pour se rendre compte de la richesse et de la variété de son catalogue, il suffit de jeter un œil à son site Web. Sobre, pragmatique et inchangé depuis des années, il expose clairement l'ensemble des « produits » Tzadik : des collections de CD, de vinyles et de DVD ainsi que quelques livres et aussi des t-shirts ornés des réalisations graphiques de la designer Heung-Heung Chin, alias Chippy. Concernant uniquement la production audiovisuelle, sur la période 1995-2014[2], Tzadik a publié 728 CD (incluant de nombreux coffrets), 4 vinyles (dont un coffret de 45 tours) et 14 DVD, ce qui correspond en moyenne à 37 publications par an. Malgré l'évolution du marché du disque en 20 ans et de la crise qui sévit depuis les années 2000 avec l'essor de la distribution de la musique sous forme de fichiers numériques dématérialisés, Tzadik parvient néanmoins à conserver un rythme de production homogène (figure 1).

À l'image de son directeur artistique, Tzadik se distingue par son éclectisme et son goût prononcé pour l'hybridation des genres musicaux. Comme cela est clairement énoncé sur la page d'accueil du site Web, la maison de disques soutient avant tout les musiques qui, de par leur nature avant-gardiste, peinent à être diffusées à travers les canaux conventionnels ; croyant en l'intégrité des artistes qu'il décide de produire, Zorn souhaite que chaque

1. Page d'accueil du site <www.tzadik.com> (consulté le 15 septembre 2015).

2. Nous tenons compte dans cet article des publications de Tzadik au cours de ses 20 premières années, soit entre 1995 et 2014.

FIGURE 1 Nombre de publications Tzadik (CD, DVD et vinyles) entre 1995 et 2014.



album soit le pur reflet de leur pensée musicale. Est-ce ce qui fait la force de Tzadik ? Quelles sont les autres particularités de cette maison de disques ? Dans quel contexte a-t-elle été créée et sur quel modèle économique repose son fonctionnement ?

C'est pour répondre à ces quelques questions que nous nous sommes penché sur la genèse de Tzadik à l'aune de la personnalité et de la carrière de son fondateur, John Zorn. Pour comprendre les raisons qui l'ont poussé à créer cette maison de disques, il est nécessaire : 1) de revenir sur le parcours de Zorn, cet insatiable mélomane qui s'est essentiellement formé en autodidacte, notamment grâce aux enregistrements sonores ; 2) de parler de ses nombreuses expériences passées avec des maisons de disques avant que Tzadik ne soit créé ; 3) de retracer ses liens avec le Japon où il a dirigé, à partir de 1992, le sous-label (sous-étiquette) Avant à la demande de son ami et associé Kazunori Sugiyama ; 4) de souligner l'importance que Zorn accorde au design graphique de ses albums et par extension à tous ceux qu'il produit sur Tzadik. Ce n'est qu'après avoir abordé ces différents points que nous décrirons alors les spécificités de la maison de disques : ses multiples collections, sa philosophie, son éthique, etc., autant d'aspects qui tendent à la rendre parfaitement unique dans l'univers de l'industrie du disque.

Le parcours académique de Zorn

Né en 1953 à New York, John Zorn (figure 2) fait partie de cette première génération qui a pu pleinement profiter de l'essor de l'industrie du disque pour découvrir toutes sortes de musiques. Enfant, il écoutait les 78 tours de son père et la radio, se passionnant pour le jazz, le blues, la pop, le rock, ou encore la surf music. Il commence à pratiquer le piano à l'âge de neuf ans

puis la guitare, vers onze ans. « *When I got to be fourteen I knew I wanted to be a composer and started taking composition classes* », se souvient-il[3]. En 1967, Zorn entre à la United Nations International School (UN School), une école privée de Manhattan où il suit ses premiers cours de composition avec Leonardo Balada[4]. Il y rencontre aussi le trompettiste Jacques Coursil[5] qui y enseigne le français et qui, en 2005, enregistrera un album sur Tzadik[6]. Celui-ci se souvient très bien de ses premières rencontres avec le jeune Zorn, qui s'intéressait alors à la musique « savante » du XX^e siècle :

> *John Zorn was a student there, he was sixteen or seventeen, and he was interested in Schoenberg, Berg, Webern. I gave him some clues on serial writing and things like that—I was a teacher, I was supposed to know. So I told him about Darius Milhaud, Luigi Nono, Stockhausen, he wanted to know them all. Particularly John Cage, whom I met*[7].

En 1972, Zorn entre à la Webster University de Saint Louis (Missouri) où il étudie la composition avec Kendall Stallings. C'est à cette époque qu'il commence à se plonger dans le free jazz, écoutant Ornette Coleman, Pharoah Sanders, John Coltrane, ou encore Cecil Taylor, ainsi que des collectifs de musiciens comme le Black Artists Group et l'Association for the Advancement of Creative Musicians, où les improvisations s'inscrivent dans des cadres structurels complexes. Zorn amorce par ailleurs des recherches sur Guillaume de Machaut et Anton Webern, mais pense néanmoins réaliser son mémoire final sur Carl Stalling[8]. Depuis son plus jeune âge, il est fasciné par la musique que Stalling écrit pour les cartoons de la Warner Bros., une musique pleine de ruptures et de contrastes, jouant sur la juxtaposition de blocs sonores disparates[9]. En 1974, Zorn abandonne l'université, souhaitant travailler au contact de musiciens improvisateurs[10]. Il n'avait alors commencé à pratiquer le saxophone que depuis un an. Après un court séjour à San Francisco, il retourne à New York en 1975 et devient très vite une figure majeure de la scène *Downtown*[11].

Un autodidacte guidé par sa curiosité

Zorn s'est essentiellement formé durant toutes ces années et, par la suite, de manière autodidacte à travers différents médiums (disques, partitions, livres, cinéma, etc.). Lorsqu'il étudiait à la UN School, il écoutait chaque matin une de ses pièces favorites (ex. : *Wozzeck* de Berg, *Three Places in New England* de Ives) en suivant la partition : « *That's basically how I did it. Then, I used to copy the scores over and see how things would work. Then I started writing my own*[12] ». Guidé par une curiosité insatiable, Zorn semble vouloir tout écouter. Le premier disque qu'il se souvient avoir acheté est *L'apprenti sorcier* de Paul

3. Zorn, cité *in* Strickland, 1991, p. 137.

4. Né en 1933, ce compositeur catalano-étasunien est, depuis 1970, professeur au sein de la Carnegie Mellon University à Pittsburgh (Pennsylvanie).

5. Né en 1938, Jacques Coursil est musicien de jazz ainsi que chercheur universitaire spécialisé en linguistique et philosophie du langage.

6. Jacques Coursil, *Minimal Brass* (TZ 8016, 2005).

7. Coursil, cité *in* Weiss, 2010, en ligne. Lire aussi son témoignage dans l'enquête « La *Tzadik French Connection* » de ce numéro.

8. Gagne, 1993, p. 512.

9. Aspect essentiel de la musique de Zorn, comme en témoignent notamment ses *game pieces* ou *file-card pieces.*

10. « *I think one of the reasons I left school was because I wanted to meet other musicians who were doing similar things to what I was doing […]. I felt that I had put enough time in studying and it was time to just go out and do.* » Zorn, cité *in* Duckworth, 1995, p. 455.

11. La scène musicale dite *Downtown* – en référence à la partie sud de Manhattan – est née en 1961 lorsque Yoko Ono ouvre son loft pour des séries de concerts. Anticonformiste et tournée vers l'expérimentation, cette scène musicale s'est alors émancipée, évoluant du conceptualisme au

FIGURE 2 John Zorn. Photographie et © : Scott Irvine.



Dukas : c'était après avoir vu *Fantasia* de Walt Disney, alors qu'il avait environ sept ans[13]. Zorn a toujours eu une véritable passion pour le cinéma, et a même envisagé de s'orienter dans cette voie[14]. C'est après avoir vu l'acteur Lon Chaney jouer de l'orgue dans *The Phantom of the Opera*[15] qu'il s'empresse de découvrir le répertoire pour cet instrument :

> *Like I was into this organ stuff, right, through* The Phantom of the Opera. *Then someone told me, "Oh, you should hear* Second Wind for Organ *by Mauricio Kagel. Wild, crazy record, you know, go check it out."* Improvisation ajoutée *was the name of the piece on that record. I must have been fifteen when I bought it […]. This was really the record that turned me on to modern classical music, to experimental music. […] This is what I want to be doing*[16].

minimalisme, s'ouvrant aux arts performatifs, incluant le rock expérimental et l'improvisation libre. « *Downtown music is not distinguished by any particular principle, but rather by what it does not do : it does not confine itself to the ensembles, performance tradition, and musical rhetoric of European classical music, nor to the commercially defined conventions of pop music.* » Gann, 2005, en ligne.

12. Zorn, cité *in* Duckworth, 1995, p. 449.

13. *Ibid.*, p. 446.

14. « *I was interested in both film and music when I was a kid. When I left high school, I said: "Well, I'm either going to do music or film. One or the other." But because the film industry to me was one where you had to schmooze to get money (you had to get a big budget together to be able to make a film), I knew I was not the kind of person who could kiss someone's ass to be able to get the bread together.* » *Ibid.*, p. 451.

15. Ce film réalisé par Rupert Julian en 1925 est la première adaptation cinématographique du roman de Gaston Leroux.

16. Zorn, cité *in ibid.*, p. 447.

C'est donc par le biais d'un film que, de fil en aiguille, Zorn acquiert *A Second Wind For Organ*[17], le disque par lequel il est entré de plain-pied dans le monde de l'avant-garde musicale[18]. Si on doit citer un autre disque déterminant dans sa carrière, ce sera *For Alto* d'Anthony Braxton[19], qui l'a incité à appendre le saxophone alto alors qu'il avait 20 ans :

> *I went to some record store on Delmar* [Saint-Louis] *and I was looking through some Coleman and Coltrane shit. The guy behind the counter said : "Hmm, well, you should check out these guys in Chicago, the* AACM. *They're doing some interesting stuff." So I went through the section and pulled out* For Alto *and* Baptism. *It blew my mind. On the inside of the record, Braxton named all the right names : there was one piece dedicated to Cage, one piece dedicated to Stockhausen, one dedicated to Cecil Taylor. And I said : "This guy's got a great head, he's listening to all this different music. It all connected up*[20]*."*

Ces quelques anecdotes témoignent de l'importance du médium discographique dans la formation et les orientations du compositeur et interprète qu'est Zorn[21]. Curieux d'écouter ce qu'il ne connaît pas, il constitue au fil des années une impressionnante collection d'enregistrements sonores (acquis plus ou moins légalement[22]) grâce auxquels il forge sa personnalité musicale dans un esprit postmoderne. Il travaille même un temps au début des années 1980 comme vendeur à la Soho Music Gallery[23] où il rencontre Yale Evelev, avec qui il se lie d'amitié. Evelev se souvient d'une anecdote édifiante montrant que Zorn est bien plus qu'un simple mélomane, mais un authentique collectionneur :

> *John Zorn and I went to Okinawa to try to find musician Shoukitchi Kina. We didn't. But what we did find, once again, was a record store far away from the main city where the record companies were, in this case, there was a store in Okinawa City that had upstairs, in numerical order, shelf after shelf of vinyl. Now I don't speak Japanese so I bought a modest amount of records but Zorn bought 500*[24]*!*

Zorn détient à ce jour une impressionnante collection de vinyles, cassettes, CD, etc., qui jonchent les murs et le sol de l'appartement new-yorkais dans lequel il vit depuis 1978[25]. Comme l'explique Coursil : « La musique de Zorn est variée parce qu'il est à l'écoute du monde depuis toujours et parce qu'elle est belle partout sur la planète. Les musiques, il les a toutes entendues : Zorn a le monde entier dans la tête et il est libre[26] ». C'est ainsi qu'il a bâti une œuvre et une maison de disques, d'essence protéiforme, bousculant les frontières entre les genres musicaux[27].

17. David Tudor, *A Second Wind For Organ* (Odyssey – 32 16 0158, 1968).

18. Ce film eut aussi un impact sur sa carrière d'interprète puisque Zorn commença alors à pratiquer l'orgue lorsqu'il le pouvait. Depuis quelques années, il propose des concerts solo sur cet instrument. Trois d'entre eux ont été publiés sur Tzadik : *The Hermetic Organ* (TZ 7399, 2012) ; *The Hermetic Organ Vol. 2 – St. Paul's Chapel* (TZ 8312, 2014) ; *The Hermetic Organ Vol. 3 – St. Paul's Hall, Huddersfield* (TZ 8326, 2015).

19. Anthony Braxton, *For Alto* (Delmark Records , DS-420/421, 1969).

20. Zorn, cité *in* Duckworth, 1995, p. 511.

21. « *Record stores used to be a powerful source of information […] That's where I learned most of my important shit—listening, talking to people, exchanging information.* » Zorn, cité *in* Milkowski, 2000, en ligne.

22. « *Ah, well, maybe you should turn off the machine in order for me to tell you that I used to rip off an incredible amount of records. I used to steal a lot of records when I was a kid.* » Zorn, cité *in* Duckworth, 1995, p. 456.

23. Voir Milkowski, 2000, en ligne.

24. *Ibid.*

25. Environ 30 000 vinyles LP, 3 000 vinyles single, 5 000 DVD, 1 000 Laserdiscs, 1 000 vidéos VHS, 10 000 CD, selon John Zorn (Féron, 2015).

26. Coursil, cité ici-même dans l'enquête « La *Tzadik French Connection* ».

27. Pour appréhender les multiples facettes de l'œuvre de Zorn, se référer entre autres à Féron, 2009, Milkowski,

2013, et aux dossiers coordonnés par *Jazzman*, 2006, et *Jazz News*, 2013. En 1990, Nonesuch a par ailleurs sorti un CD (*The John Zorn Radio Hour – A One-Hour Special Hosted by John Zorn, Spinning Discs by his Favorite Artists and Naked City*) non destiné à la vente dans lequel Zorn commente quelques albums de sa discothèque (se référer à Ramade, 1996, en ligne, pour la transcription de cette émission).

28. Cf. la liste exhaustive des enregistrements de Zorn (jusqu'en 2013), établie par Roussel, 2013.

29. Zorn, cité *in* Féron, 2015.

30. Zorn, cité *in ibid*.

31. John Zorn, *Locus Solus* (Rift – RIFT 7, 1983). Album réédité sur Eva Records (WWCX 2035, 1991) puis Tzadik (TZ 7303, 1997).

32. Zorn, cité *in* Gagne, 1993, p. 520.

Le studio comme instrument de musique

Avant de créer Tzadik en 1995, Zorn a plus de 20 ans de carrière derrière lui et de nombreux disques à son actif[28]. Jusqu'au milieu des années 1980, il travaille essentiellement avec de petites maisons de disques indépendantes fondées et dirigées le plus souvent par des amis musiciens, tournés eux aussi vers l'expérimentation sonore : Eugene Chadbourne pour Parachute Records, Ned Rothenberg pour Lumina Records, Fred Frith pour Rift. Les budgets sont extrêmement modestes, voire tout simplement inexistants, mais Zorn travaille en toute liberté entourés de ses amis. C'est une histoire de famille en quelque sorte : « *[I was] completely free and I paid for it all myself—budgets were very tight but we worked together as a community—often the musicians did not get paid—I paid for recording studio and stuff—and for the manufacture of the records*[29]. » Ce n'est qu'au milieu des années 1980 que Zorn commence à côtoyer l'univers des majors, notamment A&M Records puis Nonesuch, dépendant respectivement de Universal Music Group et de Warner Music Group. En travaillant avec de telles compagnies, Zorn dispose d'importants moyens financiers qui lui permettent d'explorer de nouvelles voies musicales en tirant notamment profit des équipements des studios professionnels : « *The studio as instrument!—as the piano was in the 19th century*[30]. »

Tout commence en septembre 1983 lorsqu'il recourt pour la première fois aux techniques de *re-recording* dans un studio équipé d'une console 24 pistes. C'était de manière inopinée à l'occasion de l'enregistrement de *Locus Solus*[31], album dans lequel il se produit au sein de quatre trios différents dont un avec le batteur M.E. Miller et le platiniste Whiz Kid. Ce dernier ne s'était pas présenté au moment de l'enregistrement, préférant laisser la place à l'un de ses protégés, ce qui n'était pas du goût de Zorn :

> *We went out to Long Island to pick up Whiz Kid the day of the recording session, and he bailed on me; he wanted me to use his protégé "Cheese Whiz" instead. Fuck that! We rescheduled the date and spent that day in the studio recording the drums alone, and a week later added my sax and Whiz Kid. So it was really a matter of logistics. That was the first time I was in a 24-track studio, using the 24 tracks for what they could do. Before that, I was one of those Derek Bailey/Evan Parker purists: "Live to two-track—I don't want anything to get in the way of the music," you know? "No reverb, completely dry!" I was a real fucked-up asshole*[32]*!*

Zorn prend conscience de l'incroyable potentiel qu'offre, musicalement, un tel équipement et souhaite alors approfondir ses investigations. Un de ses amis, le producteur Hal Wilner, commence à coordonner à cette époque une série d'enregistrements réunissant plusieurs groupes de musiciens pour rendre hommage à un compositeur particulier : ce fut d'abord Nino Rota,

puis Thelonious Monk et Kurt Weill. C'est ainsi que Zorn réalise en 1984 son arrangement de *Shuffle Boil* de Monk[33] ; puis, l'année suivante, celui de *Der Kleine Leutnant des Lieben Gottes* de Weill[34] dans lequel il concrétise son idée de cinéma pour l'oreille et inaugure la technique dite « *punch-in* » en travaillant des jours entiers en studio avec ses musiciens :

> *I give the musicians the music for the section that we'll be working on, for example, the first section of the piece—in* Spillane *it was a scream; in the Weill, I think it was a snare drum followed by four trombones. We'd rehearse it, get it perfect, and then record it onto tape. Then I'd give them the music for the second section of the piece. Bit by bit we'd build it up. An additive process, with the musicians concentrating on the details of one section at a time, but relatively blind, as far as where the piece is going. Like a direction film, only I would have the overall perspectives. We'd roll the tape back, listen to the previous section recorded, and then just where they're supposed to come in, I'd cue them and they'd begin performing. It's like a series of short live performances put directly onto tape. No tape splices ever. Everything just put right into place on tape using A-B sets of tracks so that you never actually cut into the previous performance. Sections literally overlapped, with the reverb of the previous section dying behind the beginning of the following one*[35].

Zorn a débuté au même moment une série d'arrangements des œuvres d'Ennio Morricone, idée suggérée par son ami Yale Evelev qui venait de créer sa propre maison de disques : Icon. Au-delà de l'admiration qu'il voue à l'œuvre de Morricone, Zorn explique avoir réalisé *The Big Gundown*[36] avant tout pour pouvoir continuer à travailler en studio[37]. Yale avance les frais et Zorn passe plus d'un an à enregistrer cet album qui est finalement, à l'initiative de Yale, coédité par Icon et Nonesuch[38]. C'est ainsi que Zorn posa, sans le vouloir, un premier pied dans la prestigieuse maison de disques fondée en 1964 par Jac Holzman et dirigée depuis 1984 par l'emblématique producteur Robert Hurwitz[39]. Grâce à des bourses obtenues auprès de la fondation Shifting, Zorn continue à développer sa technique « *punch-in* » en studio et compose deux de ses plus célèbres *studio pieces* : *Godard* en 1985, puis *Spillane* en 1986[40]. C'est après avoir écouté cette œuvre que Hurwitz propose à Zorn de signer un contrat exclusif avec Nonesuch pour six disques[41]. 1986 est à bien des égards une année riche pour le jeune trentenaire[42].

« And Nonesuch became my home[43] »

Nonesuch est une maison de disques que Zorn tient en estime, et Hurwitz un directeur avec qui il demeure en bons termes[44] : « *Nonesuch was a label that I used to buy almost indiscriminately when I was a kid. I had the New American Composers Series […]. So Nonesuch was a label that meant a lot to me*[45]. » Après *The Big Gundown*, Nonesuch publiera trois autres albums de Zorn :

33. *That's The Way I Feel Now – A Tribute To Thelonious Monk* (A&M Records – SP 96600, 1986).

34. *Lost In The Stars – The Music Of Kurt Weill* (A&M Records – 395 104-1, 1985).

35. Zorn, cité *in* Gagne, 1993, p. 519-520.

36. John Zorn, *The Big Gundown* (Elektra Nonesuch – 979 139-1, 1985). Album réédité sur Tzadik : *The Big Gundown – 15th Anniversary Special Edition* (TZ 7328, 2000).

37. « *It was a chance to go back into the 24-track studio. That was the only reason I did it—purely selfish reasons.* » Zorn, cité *in* Gagne, 1993, p. 518.

38. Zorn, cité *in* Féron, 2015.

39. Robert Hurwitz a travaillé pour Columbia puis ECM avant de prendre la direction de Nonesuch en 1984, poste qu'il occupe toujours aujourd'hui. Pour connaître l'histoire de cette maison de disques, se référer à Hill, 2015, en ligne.

40. *Godard* apparaît sur la compilation *Godard Ça Vous Chante?* (NATO 634, 1986), et *Spillane* sur l'album John Zorn, *Spillane* (Elektra Nonesuch – 9 79172-2, 1987). Les deux œuvres seront ensuite rééditées sur Tzadik : John Zorn, *Godard / Spillane* (TZ 7324, 1999).

41. Zorn, cité *in* Duckworth, 1995, p. 469.

42. En 1986, Zorn fonde aussi sa maison d'édition Hips Road, réalise la pièce radiophonique *The Bribe* et compose sa première musique de film (*White and Lazy* de Rob Schwebber), une activité qu'il poursuivra durant des décennies et qui donnera lieu à 25 albums intitulés « Filmworks » au sein de la collection *Archival Series* de Tzadik.

43. Zorn, cité *in* Duckworth, 1995, p. 669.

44. Zorn, cité *in* Féron, 2015.

45. Zorn, cité *in* Duckworth, 1995, p. 469.

Spillane[46] en 1987, *Spy vs. Spy*[47] en 1989 et *Naked City*[48] en 1990. Il distribuera aussi, en 1992, *Filmworks 1986-1990*, publié par Eva records[49]. Si Zorn arrête prématurément sa collaboration avec Nonesuch, c'est en partie parce qu'il ne se sent plus libre d'accomplir ses multiples projets exactement comme il l'entend. À cette époque – et encore aujourd'hui –, il se montre extrêmement prolifique, explorant simultanément différentes voies. Essayons néanmoins de passer en revue tout ce qu'il a accompli sur trois années, entre 1987 et 1989, époque à laquelle il partage son temps entre les États-Unis et le Japon[50].

À l'été 1987, Zorn revisite les standards du jazz avec George Lewis (trombone) et Bill Frisell (guitare), performances qu'on retrouve sur l'album *News for Lulu*[51]. Il compose *Two-Lane Highway* pour et avec Albert Collins ainsi que *Forbidden Fruit (Variations For Voice, String Quartet And Turntables)* à l'attention du Kronos Quartet[52]. En 1988, il enregistre l'explosif *Spy vs. Spy – The Music of Ornette Coleman*, mentionné précédemment, compose le quatuor à cordes *Cat O'Nine Tails* toujours à l'attention du Kronos Quartet[53] et commence à tourner avec son groupe Naked City (figure 3) qui enregistrera son premier album en 1989[54]. Zorn poursuit par ailleurs ses investigations sonores dans le domaine du cinéma, réalisant les musiques de cinq cartoons de Kiriko Kubo (*Music For Tsunta*, *Trip Coaster*, *Ch Ch Chang*, *Through The Night*, *Bubblin' Singin'*)[55]. Voici donc un panorama non exhaustif des multiples projets menés en seulement trois années :

> *I realized that I had to do things my own way or not at all so split from Nonesuch. They wanted me to repeat the same formula over and over—which is the way to "market" an artist and to create a "style" and a "career" but I have always been more interested in the "breakthrough mentality" of constantly redefining yourself and searching and breaking new ground. I needed to release more than one CD a year and they couldn't handle that. This was not good for Nonesuch*[56].

L'hyperactivité de Zorn n'est pas la seule source de discorde entre lui et la maison de disques. L'artiste aime son indépendance et veut garder le contrôle total sur l'intégralité du contenu artistique, qu'il relève du sonore ou du visuel. Mais quelques « *businessmen* » de Nonesuch semblent ne pas trop apprécier les pochettes que Zorn impose pour ses albums :

> *But with me, the packaging is essential—that is my artwork, making records, and I want to give people as many clues as I can. I don't want to mystify everybody; I'm not into making some kind of cult. I'm trying to be as clear as I can, and when I put the pictures on the covers that I do, it's really to tune you in to what's going on, rather than to turn you off, and that's what business people can't understand. […] In terms of artistic creativity, they want their hands on something; if it's not in the studio, making a suggestion or something, then it's on the cover. The bottom line is always the cover, and it's always been too important for me to give up*[58].

46. Cf. supra.

47. John Zorn, *Spy vs. Spy – The Music of Ornette Coleman* (Elektra Nonesuch – 60844-2, 1989). Groupe constitué de John Zorn et Tim Berne (saxophone alto), Mark Dresser (contrebasse), Michael Vatcher et Joey Baron (batterie).

48. John Zorn, *Naked City* (Elektra Nonesuch – 9 79238-2, 1990). Groupe constitué de John Zorn (saxophone alto), Wayne Horwitz (claviers), Bill Frisell (guitare), Fred Frith (basse), Joey Baron (batterie) avec en invité Yamatsuka Eye (voix). Le nom de ce groupe est tiré du livre de Weegee ([1945]1973) et de la série télévisée policière de Stirling Silliphant qui s'en inspira dans les années 1960.

49. John Zorn, *Filmworks 1986-1990* (Eva Records – WWCX 2024, 1990). Album réédité sur Elektra Nonesuch (9 79270-2, 1992) puis Tzadik (TZ 7314, 1997).

50. Entre 1986 et 1996, Zorn a conservé un pied à terre à Koenji, un des quartiers de Tokyo (Féron, 2015).

51. John Zorn / George Lewis / Bill Frisell – *News For Lulu* (hat ART – 6005, 1988).

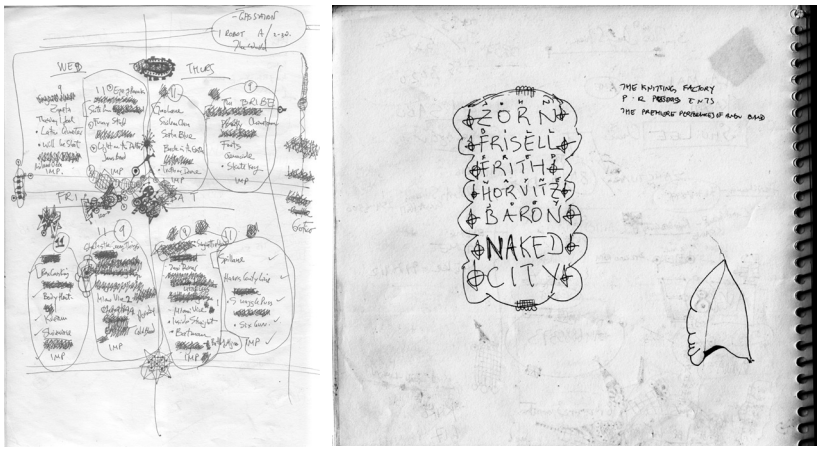
52. Ces deux dernières œuvres seront publiées sur l'album *Spillane* (Elektra Nonesuch – 9 79172-2, 1987).

53. Cette œuvre sera publiée sur l'album du Kronos Quartet, *Short Stories* (Elektra Nonesuch, 9 79310-2, 1993).

54. Entre 1989 et 1993, ce groupe enregistrera en studio sept albums qui ont fait l'objet d'un coffret paru sur Tzadik : *Naked City – The Complete Studio Recordings* (TZ 7344-5, 2005).

55. À l'exception de *Music for Tsunta (Nine Cues)* publié sur l'album John Zorn, *Filmworks III – 1990-1995* (TZ 7309, 1997), les autres œuvres ont été regroupées sur l'album John Zorn, *Cynical Hysterie Hour* (CBS/Sony – 24DH 5291, 1989) réédité sur Tzadik : *Filmworks VII – Cynical Hysterie Hour* (TZ 7315, 1997).

FIGURE 3 John Zorn, extraits de ses carnets de notes avec le programme des premiers concerts de Naked City à la Knitting Factory, probablement au début de l'année 1988[57]
(reproduit avec l'aimable autorisation de John Zorn).



La couverture originelle de *Spy vs. Spy*, réalisée par le dessinateur de comics *underground* Mark Beyer, montrait au premier plan deux visages (l'un noir, l'autre blanc) s'embrassant alors qu'en arrière-plan, ces mêmes personnages se donnaient des coups de couteau. Jugé trop politique par la maison de disques, Zorn proposa une autre illustration[59]. On imagine que l'album *Naked City*, avec la photographie de Weegee représentant une authentique scène de crime[60] en guise de couverture et les dessins transgressifs de l'artiste Maruo Suehiro qui ornent le livret, a dû provoquer un tollé auprès de la direction. Depuis quelque temps, Zorn aime explorer la face sombre du monde. Au début des années 1990, il se tourne donc naturellement vers les maisons de disques japonaises où il peut assouvir en toute liberté ses obsessions et publier les albums comme il l'entend, ne manquant pas de susciter au passage de vives polémiques aux États-Unis[61] comme au Royaume-Uni[62].

56. Zorn, cité *in* Féron, 2015.

57. *Ibid.*

58. Zorn, cité *in* Gagne, 1993, p. 531.

59. *Ibid.*, p. 532.

60. Couverture reproduite dans ce numéro, dans l'article de Unger.

61. À l'instar de George Bataille qu'il a découvert à la fin des années 1970 en lisant *Story of the Eye* ([1928]1977), Zorn révèle sans tabou à travers le contenu musical, textuel et visuel de ses albums sa fascination pour la cruauté, la torture, l'érotisme, le sado-masochisme… suscitant de vives critiques, notamment de la part du *Committee Against Anti-Asian Violence*. Lire à ce sujet le chapitre « From the Fantastic to the Dangerously Real : Reading John Zorn's Artwork », *in* Brackett, 2008, et disponible en ligne : <www.echo.ucla.edu/Volume8-Issue1/brackett/brackett1.html> (consulté le 15 septembre 2015).

62. En 1991, Zorn forme avec Bill Laswell (basse) et Mike Harris (batterie) le groupe Painkiller dont le premier album *Guts of a Virgin* propose en couverture une photo médicolégale d'une jeune femme aux entrailles exposées. L'album est sorti au Japon sur Toy's Factory (TFCK 88561, 1991) ainsi qu'au Royaume-Uni sur Eearache (MOSH 45, 1991), mais cette dernière édition fut censurée (la photo a dû être recadrée pour ne montrer que le visage de la défunte).

Le Japon, terre de liberté pour l'expression artistique

À partir de 1990 et jusqu'à la création de Tzadik, Zorn travaille essentiellement avec les maisons de disques japonaises Eva Records, Toy's Factory et DIW dont les dirigeants se concentrent sur l'aspect commercial sans jamais interférer sur le contenu musical ou sur le choix des couvertures des albums : « *They were business men who loved music and who knew their job was to sell it. It was so simple—I made the music and artwork for the covers and they sold it*[63] ». Entre 1990 et 1993, Eva Records publie trois albums originaux de Zorn (*Filmworks 1986-1990*[64], *Elegy*[65] et *Kristallnacht*[66]) et réédite aussi *Locus Solus* que nous avons évoqué précédemment. À propos de cette réédition, Zorn pointe les différences dans le fonctionnement de cette petite maison de disques par rapport à Nonesuch :

> *So I was perfectly happy with what they [Nonesuch] had done with all my records. They've been doing a lot of publicity with the* Naked City *album, and sold 60,000 of the goddam things. I'm not going to knock—of course, I haven't seen a cent in royalties or mechanicals! The question was more of a moral issue for me. I put out Locus Solus on a small Japanese label in December [1991], and already I'm seeing royalties. Can you believe that? It's amazing. They are so honest. I've known the guys for years, and I feel really comfortable supporting them because they take the money and put it back into the business*[67].

Toy's Factory publie entre 1991 et 1995 pas moins de sept albums de Zorn : deux de Naked City (*Torture Garden* et *Leng Tch'e*[68]), quatre de Painkiller (*Guts of a Virgin*, *Buried Secrets*, *Rituals (Live in Japan)* et *Execution Ground*[69]), et enfin un nouveau volume de la série *Filmworks*[70]. Quant à DIW, la célèbre maison de disques spécialisée dans le jazz avant-gardiste, elle écrira un pan de l'histoire musicale en publiant, entre 1994 et 1997, les 10 albums studio de Masada, l'emblématique quartet de Zorn[71]. Derrière DIW, il y a Kazunori Sugiyama, un producteur dont on sait très peu de choses, mais qui a œuvré à la genèse de Tzadik et qui demeure aujourd'hui le principal associé de Zorn[72].

Né en 1950 au Japon, Sugiyama s'installe aux États-Unis en 1976, à Boston, puis, un an plus tard, à New York où il fréquente assidûment la scène *Downtown*. À cette époque, Zorn se produit en concert presque tous les jours. C'est ainsi qu'est née l'amitié entre les deux hommes[73]. Depuis les États-Unis, Sugiyama travaille pour différentes maisons de disques (Black Saint / Soul Note, King Records, Toshiba EMI, etc.) avant de rejoindre la compagnie japonaise Disk Union et de créer, au sein de celle-ci en 1986, le label (étiquette) de jazz DIW. En 1992, Sugiyama invite Zorn à produire les artistes qu'il souhaite et crée à cette intention, Avant, un sous-label (sous-étiquette) de DIW. Zorn témoigne :

63. Zorn, cité *in* Féron, 2015.

64. John Zorn, *Filmworks 1986-1990* (Eva Records – WWCX 2024, 1990).

65. John Zorn, *Elegy* (Eva Records – WWCX 2040, 1992). Album réédité à plusieurs reprises sur Tzadik (TZ 7302, 1995/2011).

66. John Zorn, *Kristallnacht* (Eva Records, WWCX 2050, 1993). Album réédité sur Tzadik (TZ 7301, 1995).

67. Zorn, cité *in* Gagne, 1993, p. 531-532 (cette partie de l'entretien s'est déroulée le 12 mai 1992).

68. Naked City, *Torture Garden* (Shimmy Disc 039, 1990 puis Toy's Factory, TFCK 88557, 1991 et Earache, MOSH 28, 1991). Naked City, *Leng Tch'e* (Toy's Factory, TFCK 88604, 1992). Ces deux albums dont les couvertures ont provoquées de violentes controverses ont été réédités sur Tzadik dans le double album Naked City, *Black Box* (TZ 7312-2, 1997/2010).

69. Painkiller, *Guts of a Virgin* (Toys'Factory – TFCK 88561 / Earache – MOSH 45, 1991), *Buried Secrets* (Toy's Factory – TFCK-88569 / Earache – MOSH 62, 1992), *Rituals (Live In Japan)* (Toy's Factory – TFCK 88627, 1993), *Execution Ground* (Subharmonic – SD 7008-2, 1994 / Toy's Factory – TFCK 88731-3, 1995). À l'exception de *Rituals*, on retrouve tous ces albums sur Tzadik dans le coffret *Painkiller Collected Works* (7317-4, 1998).

70. John Zorn, *Filmworks II* (Toy's Factory – TFCK 88753, 1994). Album réédité sur Tzadik (TZ 7306, 1995).

71. Constitué de John Zorn (saxophone alto), Dave Douglas (trompette), Greg Cohen (contrebasse) et Joey Baron (batterie), le groupe enregistre en studio les albums *Alef* (DIW 888, 1994), *Beit* (DIW 889, 1994), *Gimel* (DIW 890, 1994), *Dalet* (DIW 923, 1995/1997), *Hei* (DIW 899, 1995), *Vav* (DIW 900, 1995), *Zayin* (DIW 915, 1996), *Het* (DIW 925, 1997), *Tet* (DIW 933, 1998), *Yod* (DIW 935, 1998).

72. « *Kazunori [Sugiyama] is someone who really helps out with Tzadik.*

The first thing the people at DIW *said to me was, "Of course, we want you to take care of all the covers; you're in total control of the covers." Not only that, they gave me a whole label, Avant, and carte blanche to produce anyone I want. You can't ask for more than that. I find that working in Japan suits me very well. I like the people and I trust them. They're not all that way; I'm sure there are a lot of crooks in Japan working in record companies. But the three companies I've found are exceptional people: incredibly honest; trust you completely with the music, they're not going to give you any second-guessing, you're in charge; and they're honoured to have your music on their label. It's a great situation. The only thing I regret is that music won't be available here for quite a while. Unless a licensing deal can be worked out—I'm not sure. Nonesuch is obviously interested in it, but who knows what's going to happen in the future*[74].

Without Kazunori there wouldn't be a Tzadik». Zorn, cité *in* Milkowski, 2009, en ligne.

73. Sugiyama, cité *in* Féron, 2015.

74. Zorn, cité *in* Gagne, 1993, p. 532.

En 1992 paraissent les premiers disques produits par Zorn sur Avant : *Heretic – Jeux des Dames Cruelles* et *Grand Guignol* de Naked City[75], ainsi que des albums de Buckethead, Cyclotron, Anthony Coleman, Peter Garland, David Shea, etc. Le catalogue compte à ce jour 81 références, la dernière publication datant de 2004[76]. Zorn affiche clairement son éclectisme en instaurant différentes collections et en mettant en place, pour certaines d'entre elles, des chartes graphiques bien spécifiques. Avant apparaît comme un tour de chauffe pour Zorn qui décide alors, en 1995, de fonder avec Sugiyama une maison de disques totalement indépendante. Celle-ci sera basée à New York et se nommera Tzadik.

75. Naked City, *Heretic – Jeux des Dames Cruelles* (AVAN 001, 1992), *Grand Guignol* (AVAN 002, 1992).

76. Il existe en réalité 80 albums, car l'album *Radio vol. 2* de Naked City (étiqueté AVAN 025) n'a jamais été réalisé. À partir des années 2000, le nombre de productions diminue drastiquement puisque seulement sept albums seront édités jusqu'en 2004. On peut supposer que Zorn et Sugiyama concentrent alors leur effort sur Tzadik, créé en 1995.

Les quatre piliers de Tzadik

Les deux principaux piliers de cette maison de disques sont bien évidemment Zorn et Sugiyama, crédités sur chaque album en tant que *executive producer* et *associate producer*. Zorn gère l'artistique et Sugiyama l'administratif, respectant les mêmes principes que pour Avant, à savoir : « *profit sharing / series format / consistent budget for everyone*[77] ». Contrairement à Avant qui était une filiale de la compagnie Disk Union, Tzadik est complètement indépendante et doit donc gérer la manufacture des disques et le *packaging*. C'est ici qu'entre en jeu le troisième pilier de Tzadik : Sarah Robertson.

77. Zorn, cité *in* Féron, 2015.

Robertson fait la connaissance de Zorn au début des années 1990 par le biais de Michael Dorf, fondateur du club new-yorkais la Knitting Factory. En 1994, elle crée avec Scott Pollack A to Z Media, une entreprise familiale qui se concentre sur le design du *packaging* – et non le design graphique – des médias physiques (CD, vinyles, cassettes, DVD, etc.). Leur rôle est de trouver les meilleurs fabricants de médias physiques et imprimeurs pour satisfaire les souhaits et exigences de leur clientèle qui est essentiellement issue de la sphère musicale. Cela fait maintenant plus de 20 ans que Zorn fait appel aux services de A to Z Media avec qui il renouvelle l'art du *packaging* :

[Scott] John was very visionary in how he wanted the music packaged and he's been able to maintain it.
[Sarah] And he does very different things. Like in the Archival Series *(which is his own stuff) he'll come up with ideas where I say "how on earth do you come up with that?" It's taking something that is simple, and making it beautiful. Some packages are "template" but some of them are completely out there.*
[James] I'm always impressed with the quality of the printing of the Tzadik releases—some of the lines are so fine, yet they don't look jaggy[78].

Il est important, rappelle Robertson dans ce même entretien, qu'une maison de disques ait son propre designer graphique et, comme nous l'avons déjà souligné, pour Zorn, le rendu visuel de ses albums est tout aussi important que le contenu musical. Depuis le milieu des années 1980, il travaille avec différents designers graphiques et dessinateurs pour confectionner ses pochettes et livrets. Lors de la création de Tzadik en 1995, il collabore avec plusieurs graphistes pour donner une identité visuelle à chacune des collections qu'il met en place. Ces designers graphiques représentent le quatrième pilier de Tzadik qui, à ses débuts, ne proposait que quatre collections : *Composer Series*, *Radical Jewish Culture*, *New Japan* et *Archival Series*. Cette dernière, dédiée à l'œuvre de Zorn, ne suit pas de chartes graphiques spécifiques, lui permettant ainsi de laisser libre cours à son imagination. En revanche, les trois autres collections répondent à des cahiers des charges bien particuliers, supervisés par les designers graphiques Tomoyo T.L., Aldo Sampieri et Ikue Mori.

Tomoyo T.L. et Zorn travaillent ensemble depuis la fin des années 1980. La première fonde, avec le musicien et designer Anthony Lee, Karath=Razar, une structure créditée sur tous les premiers albums Avant[79]. Lorsque Tzadik est créé, Tomoyo T.L. n'apparaît plus que comme consultante alors que d'autres designers graphiques font leur apparition : Aldo Sampieri pour les collections *Composer Series* et *Radical Jewish Culture*[80], Ikue Mori pour la collection *New Japan*. Mori devient alors la designer officielle de la maison de disques jusqu'en 1998. En 1996-1997, Zorn fait aussi appel aux services de KimSu Theiler[81] qui réalise, entre autres, la charte graphique de la collection *Film Music* et la première pochette de la collection *Lunatic Fringe*, toutes deux lancées en 1996. Fin 1998, alors que la collection *Key Series* vient de paraître, Heung-Heung Chin devient la designer officielle de Tzadik ; outre la réalisation graphique des albums édités dans les collections déjà existantes, elle conçoit les chartes pour de nouvelles collections (*Oracles* en 2001, *Birthday Celebration* en 2004, *Spotlight* en 2011 et *Spectrum* en 2014) et collabore surtout en osmose avec Zorn pour la réalisation de chacun de ses nouveaux opus[82].

78. Robertson, Pollack et James [?], cités *in* Hull, 2011, en ligne.

79. Tomoyo T.L. (alias Tanaka Tomoyo) a réalisé (le plus souvent en collaboration avec son associé Anthony Lee et la typographe Lisa Wells) toutes les pochettes des albums de Naked City et de Painkiller ainsi que celle de l'album *Filmworks 1986-90* dont le style sera conservé par la suite au fil des 25 opus de cette série. Elle conçoit par ailleurs la charte graphique de la collection *Composer Series* sur Avant Records, charte qui sera reprise en 1995 presqu'à l'identique pour la collection du même nom sur Tzadik.

80. Les deux premiers albums de cette collection proposaient dans un premier temps une couverture un peu similaire à celle de la *Composer Series* (avec le nom de l'artiste pivoté à 90° et inscrit sur le bord droit). Il semble que la charte telle qu'on la connaît aujourd'hui n'ait été adoptée qu'à partir du volume trois de cette collection et que les deux premiers albums aient fait l'objet de réédition suivant ce nouveau modèle.

81. Tout comme Tomoyo T.L., KimSu Theiler collabore avec Zorn depuis la fin des années 1980 (notamment pour l'album *Cynical Hysterie Hour* paru en 1989, puis sur Avant). Zorn réalisera en 1995 la musique de son film *Pueblo* (1995), publié sur Tzadik : John Zorn, *Filmworks IV : S/M + More* (TZ 7310, 1997).

82. Se référer dans ce numéro à l'article de Brunel-Lafargue.

Les différentes collections de la maison de disques

Zorn, écrit Cobussen, « *is a musical omnivore, for whom the boundaries between classical music, jazz and pop exist only to be transcended*[83] ». Nous l'avons dit en introduction, abolir le cloisonnement des genres musicaux afin de les explorer le plus librement possible, sans se soucier des codes qui les définissent, afin de transcender les frontières qui tendent à les délimiter, tel est le credo que Zorn poursuit depuis toujours en tant que compositeur-interprète et qu'il perpétue naturellement à travers Tzadik en instaurant différentes collections dont nous ne pouvons ici que donner une description partielle[84]. La majorité d'entre elles suivent des chartes graphiques bien spécifiques que nous ne pouvons non plus détailler mais dont nous rappelons les protagonistes (figure 4).

83. Cobussen, 1999, p. 42.

a) *Composer Series* (1995, 206 albums[85])

New concert works exploring and exploding the world of classical concert music[86].

Les albums monographiques de cette collection mettent essentiellement à l'honneur des compositeurs jouant sur l'hybridation des esthétiques et des pratiques musicales, à travers le prisme de l'« écriture savante ». Si on retrouve exceptionnellement quelques figures historiques (Babbitt, Brown, Feldman, Partch, Ito, Riley, Wolff, etc.), la collection privilégie surtout les compositeurs de la génération et de l'entourage de Zorn (Frith, Ribot, Fujieda, Gosfield, Johnson, Lewis, Mori, Rothenberg, *Yoshihide*, *etc.*) sans pour autant délaisser les nouvelles générations (Kang, Macé, Maximin, etc.). Figurent par ailleurs dans cette collection 17 albums de Zorn dévoilant sa « *concert music* », c'est-à-dire ses œuvres destinées à des interprètes de formation classique, un répertoire qui compte plus de 100 opus à ce jour.

84. Pour se faire une meilleure idée du contenu musical des albums figurant dans ces différentes collections, se référer à Zorn, 1998, et au lien « Artist for Artist – recommendations by Tzadik artists » sur la page d'accueil du site Tzadik. Il existe aussi un blog français (<http://tzadikology.blogspot.fr>) proposant des chroniques de la plupart des albums Tzadik. Se référer aussi dans ce numéro de *Circuit* aux 20 chroniques écrites par Macé *et al.*

85. Nombre de publications sur 20 ans, entre 1995 et 2014.

86. Chacune des citations introductives provient du site Web de Tzadik.

b) *Radical Jewish Culture* (1995, 184 albums)

Jewish music beyond klezmer: adventurous recordings bringing Jewish identity and culture into the 21st century.

Cette collection met à l'honneur la nouvelle musique juive qui, sans s'affranchir totalement de son histoire ou de ses traditions, montre des facettes complètement inouïes, en intégrant au klezmer des éléments issus du jazz, rock, punk, reggae, dub, etc.[87]

87. Se référer dans ce numéro à l'article de Unger.

The series is an ongoing project. A challenge posed to adventurous musical thinkers. What is Jewish music? What is its future? If asked to make a contribution to Jewish culture, what would you do? Can Jewish music exist without a connection to klezmer, cantorial or Yiddish theater? All the CDs on the Tzadik RJC series address these issues through the vision and imagination of individual music minds[88].

88. Zorn, 2006, en ligne.

c) *New Japan* (1995, 70 albums)

Breathtaking, genre-busting music from the new Japanese underground.

Il n'est pas étonnant que Zorn ait dédié une collection à la scène musicale japonaise *underground* qu'il a fréquentée pendant des années. Cette collection met ainsi à l'honneur plusieurs groupes de rock expérimental et progressif (Ruins, Korekyojiin, Motor Humming, Afrirampo, Ni Hao !, Melt Banana, etc.), fait la part belle aux expérimentations technologiques (Merzbow, Inoue, Mori, etc.) mixtes (Death Ambient, Syzygys, etc.) ou purement vocales (Tomomi, Koichi, etc.).

d) *Archival Series* (1995, 129 albums)

Who is the real John Zorn? Old, new and historical recordings from 1973 to the present by this complex unclassifiable maverick.

L'*Archival Series* est exclusivement dédiée à l'œuvre musicale de Zorn. Ce sont, comme le nom l'indique, ses archives sonores. Elles permettent de suivre la genèse et l'évolution des multiples projets artistiques qu'il mène de front depuis 1973. À quelques exceptions, tous les albums enregistrés sous son nom, avant que Tzadik ne soit créé, ont été réédités au sein de cette collection. Le design graphique ne suit pas de charte particulière, révélant le style des différents designers évoqués précédemment avant que Zorn ne travaille plus qu'avec Heung-Heung Chin. Au sein de cette impressionnante collection figurent des microcosmes à part entière : la série *Filmworks*, qui réunit les musiques que Zorn compose depuis 1986 pour des dessins animés, des documentaires, des courts et longs métrages ; la série *Book of Angels*, dont le titre fait référence au second volume de son *Masada Songbook* qui comprend plus de 300 morceaux que revisitent, au fil des 25 volumes déjà existants, moult musiciens proches du compositeur.

e) *Lunatic Fringe* (1996, 12 albums)

Some artists stand apart. Tzadik's Lunatic Fringe series excavates the inner most views from some of the outermost reaches of human creativity, bringing to light some of the most intense creative acts of our time.

Cette collection, qui ne comporte que 12 opus, est dédiée à des artistes vraiment marginaux. On peut y entendre le multi-instrumentiste inventeur du concept de « *song poems* » Rodd Keith[89], le prolifique et virtuose guitariste masqué Buckethead, ou encore le facteur d'instruments hybrides Ken Butler. La collection tend à exposer des moments de créativité pure tels les rêves à voix haute de Dion McGregor ou les montages sonores de Mike Pathos, réalisés alors qu'il était interné en hôpital psychiatrique. Avec la *Lunatic Fringe*, on n'est jamais loin de la notion d'art brut, chère à Jean Dubuffet.

89. Rodd Keith (1937-1974) est le père du saxophoniste Ellery Eskelin. Il a mis en musique, à compte d'auteur, de nombreux textes envoyés par des paroliers amateurs.

f) *Film Music* (1996, 22 albums)

Injecting new life into an exciting art form that continues to evolve despite Hollywood's attempts to the contrary.

Bien loin des clichés de la musique hollywoodienne, les bandes originales proposées ici ont été conçues par des musiciens incontournables de la maison de disques (Ribot, Frith, Horvitz, Sharp, Parkins, Mori, Johnston, Saft, Dunn, etc.). À la manière d'un kaléidoscope sonore, chaque album permet d'apprécier des facettes peu connues de leur travail, donnant envie de découvrir les films qui ont inspiré ces musiques.

g) *Key Series* (1998, 45 albums)

Special projects and important recordings by crucial figures in the musical avant garde.

Il n'est question ici que de pointures du monde musical (essentiellement issues du giron des musiques improvisées mais pas seulement) proposant des projets plus ou moins atypiques. On retrouve quelques rééditions (Smith, Kaiser/Noyes/Park, Cochrane/Cooper/Houston-Jones, Fier, Rothenberg), mais on assiste surtout à des rencontres exceptionnelles entre des monstres sacrés du free jazz et/ou du rock expérimental (Smith/Dejohnette, Golden Quartet, Massacre, Zorn/Frith, Zorn/Moore, Braxton/Parker/Graves, Bailey/Tacuma/Weston, Crispell/Dresser/Hemingway, etc.). À côté de ces rencontres au sommet, on trouve aussi plusieurs albums en solo, laissant la part belle à la guitare (Kaiser, Bailey, Frith, Frisell), mais aussi au saxophone, avec le premier et unique enregistrement solo de Steve Coleman.

h) *Oracles* (2001, 29 albums)

New work celebrating the diversity and creativity of women in experimental music making.

Spécifiquement dédiée à des projets musicaux portés par des femmes, cette collection comprend une fois de plus des albums esthétiquement très différents les uns des autres, flirtant tantôt avec le rock alternatif (Xtatika, High Duchess, etc.), la pop (Wong), le jazz (Scheinman, Minamo, etc.), la musique classique (Pavone). La voix féminine est largement mise en valeur (Monk, Hirsch, Raducani, Zul, etc.), ainsi que l'expérimentation électronique, notamment avec l'incontournable Mori qui, outre un album solo, apparaît aussi dans plusieurs formations (Mephista et Phantom Orchard).

i) *Spotlight* (2011, 10 albums)

What is the New Generation up to? New bands and musical projects featuring some of the most adventurous young musicians around.

Après avoir dédié une collection aux femmes, Zorn en consacre une à la jeune génération, projetant sur le devant de la scène des groupes qui répondent à l'esthétique transculturelle de la maison de disques (Many Arms, Les Rhinocéros, Perret & the Electric Epic, etc.).

j) *Spectrum* (2014, 6 albums)

Tzadik celebrates its third decade of activity with a new look and an even more open and eclectic policy. Music from all over the map by the very best composer/performers working today.

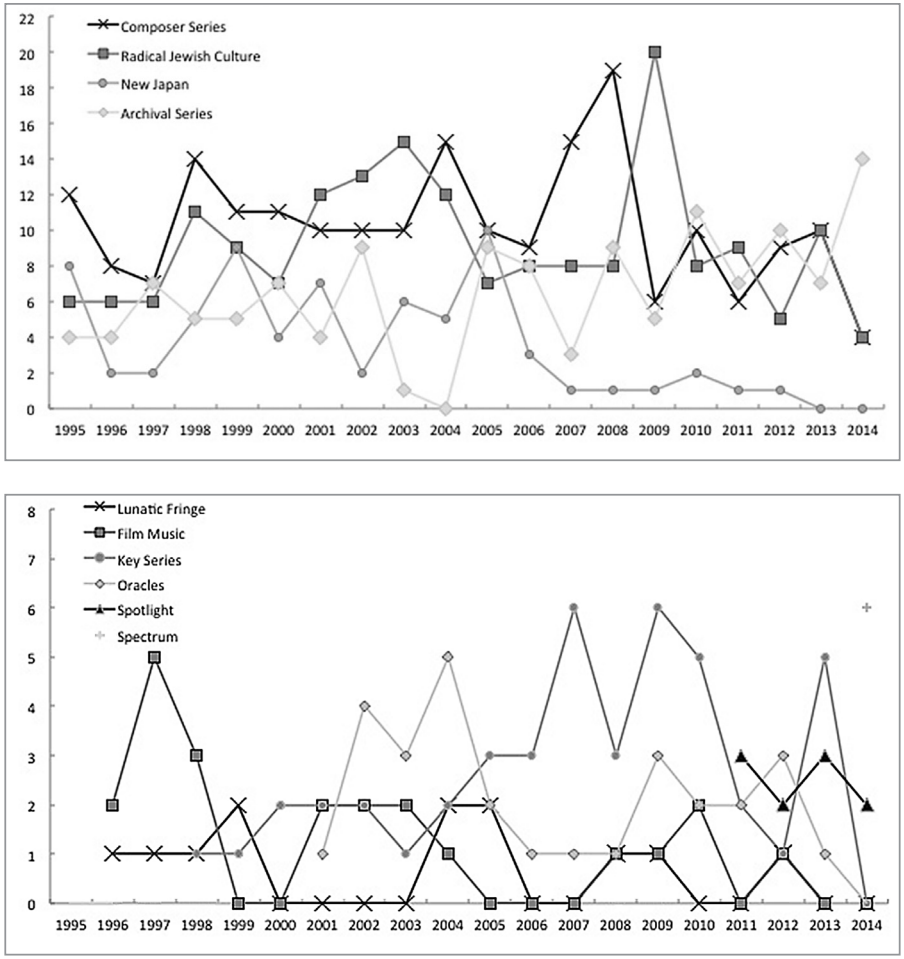
Cette dernière née semble avoir été créée uniquement pour célébrer l'entrée de la maison de disques dans sa troisième décennie et laisser ainsi à Heung-Heung Chin la possibilité de créer un nouveau *packaging*. Cette collection apparaît pour l'instant comme le prolongement naturel de la *Key Series* dont le dernier opus date de novembre 2013. Il est en effet question ici de la crème des musiciens improvisateurs, le ton étant clairement posé avec le premier opus signé Zorn/Smith/Lewis.

FIGURE 4 Les différentes collections de Tzadik répondant à des chartes graphiques spécifiques : 1) *Radical Jewish Culture* (Tomoyo T.L. & Aldo Sampieri) ; 2) *Key Series* (Ikue Mori) ; 3) *Oracles* (Heung-Heung Chin) ; 4) *Spotlight* (Heung-Heung Chin) ; 5) *Film Music* (KimSu Theiler) ; 6) *Composer Series* (Tomoyo T.L. & Aldo Sampieri) ; 7) *New Japan* (Tomoyo T.L. & Ikue Mori) ; 8) *Spectrum* (Heung-Heung Chin) ; © F.-X. Féron.



Les quatre collections historiques créées en 1995 représentent à elles seules, sur 20 ans, presque 80 % du catalogue Tzadik avec ses 589 publications alors que les six autres collections totalisent « seulement » 124 publications, soit environ 16 % du catalogue (figure 5).

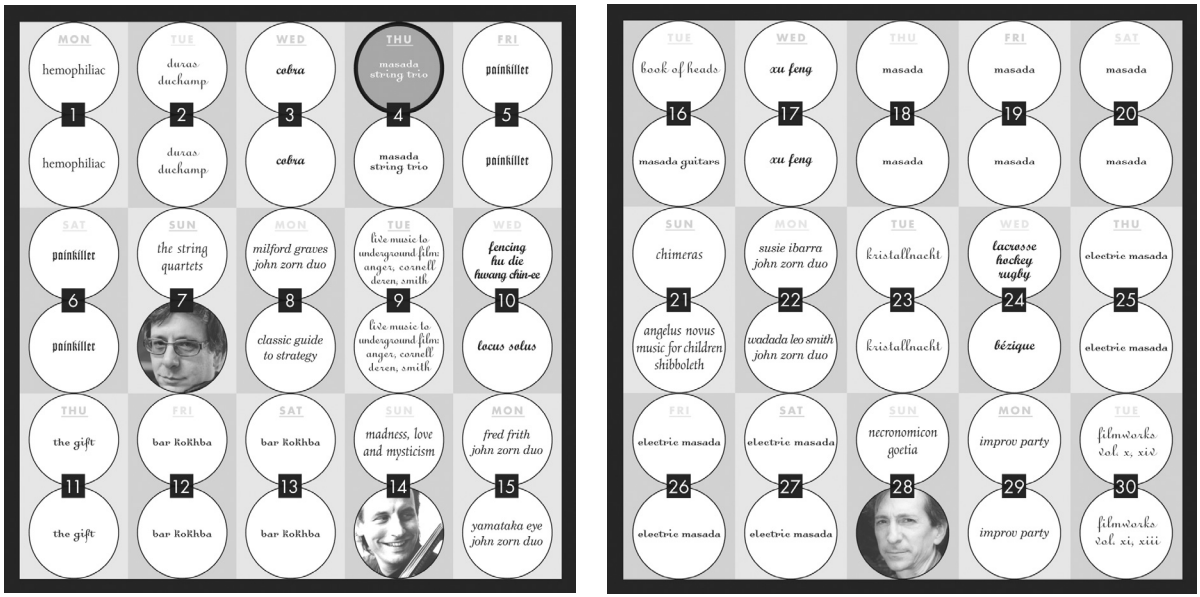
FIGURE 5 Nombre de publications Tzadik parues entre 1995 et 2014 dans les quatre collections historiques et les six autres principales collections.



Les 4 % manquants se répartissent dans d'autres collections qui sont un peu à part. Depuis 2004, la *DVD Edition* propose quelques concerts et documentaires autour des artistes de la scène *Downtown* (dont Zorn) et des films expérimentaux explorant de nouvelles relations entre son et image. La *Birthday Celebration* est une collection d'enregistrements restituant dans leur intégralité quelques *sets* du marathon de concerts que Zorn a organisé au Tonic en septembre 2003 pour fêter son cinquantième anniversaire : elle ne comprend que 12 albums pour lesquels Heung-Heung Chin a conçu un *packaging* spécifique (figure 6)[90].

90. À l'instar des séries *The Book of Angels* et *Filmworks*, la *Birthday Celebration* aurait pu être envisagée comme une sous-collection de l'*Archival Series*.

FIGURE 6 Concerts organisés par John Zorn au Tonic durant le mois de septembre 2003. Ce calendrier est fourni, suivant des couleurs et photos différentes, dans tous les albums de la collection *Birthday Celebration*. Il permet de signaler le *set* qui a été enregistré, soit ici celui donné le jeudi 4 septembre 2003 par le Masada String Trio[91]. Designer graphique : Heung-Heung Chin, © Tzadik.



Il existe aussi des collections exceptionnelles de disques (CD et vinyles) davantage destinées aux collectionneurs comme la *Special Edition*[92] ou la *Limited Edition Vinyl*[93], respectivement lancées en 2002 et 2010. Cette dernière devrait s'enrichir dans les années à venir avec la réédition en vinyle de plusieurs albums Tzadik et certainement de nouvelles éditions limitées vendues à des prix élevés suivant des *packagings* extrêmement sophistiqués[94], à l'instar de *The Satyr's Play – A Deluxe Edition Book* (figure 7)[95].

Pour référencer chaque publication au sein des principales collections, Zorn recourt à une série de quatre chiffres : le premier est généralement un « 7 », le deuxième se réfère à la collection et les deux derniers indiquent le numéro de l'album par ordre chronologique[96]. Pourquoi le chiffre 7 revient-il sans cesse au début de chaque référence ? Tout simplement parce qu'il porte bonheur : « *Seven is one of the greatest power numbers in Judaism, representing*

91. John Zorn – Masada String Trio, *50th Birthday Celebration Volume One* (TZ 5001, 2004)

92. La collection *Special Edition* ne compte pour l'instant que cinq opus : un album en édition limitée (épuisé depuis longtemps) du groupe Hemophiliac (Zorn/Patton/Mori) et une série d'albums dont les bénéfices sont destinés au Stone, le club fondé par Zorn à New York en 2005.

93. La collection *Limited Edition Vinyl* ne comprend pour l'instant que quelques enregistrements des Dreamers (un 45 tours et deux 33 tours), ainsi que le coffret de 45 tours *The Song Project*.

94. Zorn, cité *in* Féron, 2015.

95. Tiré à 66 exemplaires dont seulement 55 ont été mis en vente, ce livre est vendu 333$ US.

96. *Composer Series* (70XX), *Radical Jewish Culture* (71XX), *New Japan*

FIGURE 7 John Zorn, *The Satyr's Play – A Deluxe Edition Book* publié en 2011. Designer graphique : Heung-Heung Chin, © Tzadik.



(72XX), *Archival Series* (73XX), *Lunatic Fringe* (74XX), *Film Music* (75XX), *Key Series* (76XX), *Oracles* (77XX), *Spotlight* (78XX), *Spectrum* (40XX). Lorsqu'une collection compte plus de 100 opus, le premier chiffre est incrémenté d'une unité. Ainsi les 100e et 200e albums de la *Composer Series* ont pour référence 8100 et 9100.

97. Zorn, cité *in* Féron, 2015. Le compositeur est depuis toujours fasciné par tout ce qui relève de la magie, l'ésotérisme, la numérologie. Nombreuses sont ses œuvres qui se réfèrent explicitement à la vie et aux ouvrages de personnages épris des sciences occultes tels Howard Phillips (Lovecraft), Austin Osman Spare, Harry Smith, William Blake, Georges Ivanovitch Gurdjieff, Piotr Demianovitch Ouspenski, Giordano Bruno, Alejandro Jodorowsky, John Dee, Edward Kelley, John Fowles, Aleister Crowley, Joris-Karl Huysmans.

Creation, good fortune, and blessing. A Hebrew word for luck, gad, *equals seven in gematria. Another Hebrew word for luck*, mazal, *equals seventy-seven*[97]. »

Depuis quelques années maintenant, Zorn semble mettre un terme à la plupart des collections de Tzadik pour se concentrer spécifiquement sur l'*Archival Series*, *Spotlight* et *Spectrum*. Aucun album n'a en effet été publié dans les collections *New Japan*, *Lunatic Fringe* et *Film Music* depuis 2012, dans la *Key Series* et *Oracles*, depuis 2013, dans la *Radical Jewish Culture* et la *Composer Series* depuis 2014[98]. Après 20 ans d'existence, la maison de disques semble ainsi ouvrir une nouvelle page de son histoire.

Une esthétique plurielle

On ne peut réduire Tzadik à une esthétique tant cette maison de disques fait preuve d'un éclectisme rare, mettant à l'honneur moult facettes de la création musicale des XXe et XXIe siècles, qu'elle soit de nature « savante », « expérimentale », « populaire » ou « traditionnelle ». Il est question de jazz, de rock, de punk, de grindcore, de klezmer, de dub, de noise, d'improvisation

libre, d'electronica, de musique classique contemporaine, de musique du monde. Peu importe les genres et sous-genres pour Zorn, tant que ceux-ci sont revisités et qu'il s'agit de bonne musique, portée par des artistes qui lui semblent intègres :

> *This is something I really react strongly against, the idea of high art and low art. I mean, that distinction's a bunch of fucking bullshit. That's the kind of thing created to make it look like you listen to classical music while you're sipping champagne and with rock music you're boogeying with a bottle of beer and jazz you're in some dirty club with a shot of whiskey or some shit like that. That's a fucking bunch of bullshit! There's good music and great music and phoney music in every genre and all the genres are the fucking same*[99]*!*

Chaque album Tzadik tend à proposer une expérience musicale originale. Il faut un peu de temps pour bien assimiler les lignes éditoriales des différentes collections, mais au fil des découvertes, on comprend la philosophie de Zorn, ce qui a retenu son attention. Uri Caine le résume parfaitement : « *[Zorn] loves music that is experimental, different, unexpected, and takes chances. He has a healthy irreverence towards the conventional musical establishment*[100] ».

Tzadik a été créé par nécessité afin que Zorn puisse tout d'abord réaliser ses albums en toute liberté, en publier autant qu'il le souhaite par année et les illustrer comme il l'entend : « *I never wanted to run a label—I did it because I had no other choice. I need to be in total control of how the music is represented—the content, program, cover, sound and the context*[101] ». Mais Tzadik est bien plus que la vitrine d'un compositeur prolifique puisque son œuvre, aussi pléthorique soit-elle, ne représente en fin de compte qu'un quart du catalogue. Zorn a fondé cette maison de disques pour diffuser la musique de nombreux artistes qui sont, à ses yeux, injustement ignorés :

> *Tzadik is a label I started about 3 years ago to bring forward a worldwide community of contemporary musicians/composers, bring their music to light, the music that major labels have pretty much ignored. And this was breaking my heart that these great musicians were unable to get their music out there. So Tzadik was created pretty much to service a community that has been ignored*[102].

Zorn produit les artistes dont il se sent proche musicalement, qu'ils appartiennent à la scène *Downtown* ou pas, qu'ils soient de vieux compagnons de route ou de jeunes musiciens encore inconnus. Comme le rappelle Caine : « *John is an advocate of talent, both young and old. I've seen him go out of his way to help musicians by recording and promoting their music*[103] ». Il reçoit dans la boîte postale de Tzadik de nombreuses maquettes qu'il écoute systématiquement, mais qui doivent s'inscrire dans la philosophie de Tzadik pour

Il faut par ailleurs noter qu'il n'existe pas de 13e album (référencé 7313) dans l'*Archival Series*, confirmant la nature superstitieuse du compositeur.

98. Selon Heung-Heung Chin (message posté sur son compte Facebook), l'album *Subject* de Jason Eckardt (TZ 9006, 2015) serait le dernier de la collection *Composer Series*. Sa sortie était vraisemblablement prévue en 2014 puisque son numéro de référence est inférieur à deux derniers albums de cette collection parus en mars 2014 (Tobias Picker, *Invisible Lilacs,* TZ 9007 et Ha-Yang Kim, *Threadsuns*, TZ 9008).

99. Zorn, cité *in* Strickland, 1991, p. 128-129.

100. Caine, cité *in* Schmelzer, 2013 (part I), en ligne.

101. Zorn, cité *in* Féron, 2015.

102. Zorn, 1998.

103. Caine, cité *in* Schmelzer, 2013 (part I), en ligne.

attirer son attention. Ses choix, il les opère généralement seul en se fiant à son oreille : « *I look for imagination, honesty, craft and catharsis. When I am unsure of a project, I ask Kaz[unori Sugiyama]*[104] ». Et lorsqu'une maquette lui tape dans l'oreille, les choses peuvent alors se passer très vite[105]. Si Zorn est d'une part un défricheur de nouveaux talents, il est d'autre part un conservateur du patrimoine musical en opérant notamment un important travail de réédition, et en cherchant surtout à pérenniser son catalogue :

> *One of the reasons I started Tzadik, which is my own label, is to keep things in print. I got tired of labels dropping things out of print when they don't sell. Tzadik is driven by the need to keep important work in print forever, as a catalogue*[106].

Un esprit communautaire

Zorn est incontestablement un travailleur acharné, qui consacre toute son énergie et tout son temps à la création artistique[107]. Aimant travailler avec des amis en qui il a pleinement confiance, il a fédéré au fil des décennies une véritable communauté musicale autour de lui. Concernant Tzadik, nous avons souligné la place essentielle qu'occupent Kazunori Sugiyama et Sarah Robertson au sein de la maison de disques depuis sa création et celle de Heung-Heung Chin, depuis 1998. Mais bien d'autres « fidèles » gravitent autour de Tzadik : Scott Polack de A to Z media, Marc Urselli, l'ingénieur du son crédité sur presque tous les albums de Zorn, Scott Hull, qui assure le *mastering* (matriçage) de la quasi totalité des albums Tzadik, Laura Cromwell qui a conçu le site Web, Mike Rizzi qui s'occupe des mises à jour et enfin Bruce Lee Gallanter et Manny Maris, les deux irréductibles propriétaires de la Downtown Music Gallery, le seul magasin de disques au monde pouvant se targuer de posséder l'intégralité du catalogue Tzadik[108].

À l'instar de sa maison d'édition Hips Road ou de son club The Stone, Tzadik est une structure à but non lucratif. L'objectif n'est pas de faire du profit, mais d'offrir aux artistes la possibilité de s'exprimer en toute liberté, loin des diktats du marketing et du « business ». « *Some of our records sell 40-50,000 copies*[109]*. And it's a worldwide audience. Of course, some sell 500 copies. But it's structured in such a way that the ones that sell help the ones that don't sell. So we manage to stay afloat in kind of a socialist paradigm* », explique Zorn[110]. Le modèle économique de Tzadik repose en effet sur des valeurs égalitaires et fraternelles. Égalitaires, car chaque artiste se voit confier la même somme pour la réalisation de son album : au début, ce montant était fixé à 5 000 $ US, mais il est devenu plus flexible au cours des années 2000[111]. Fraternelles, car les profits générés par certains albums servent à compenser

104. Zorn, cité *in* Féron, 2015.

105. Se référer dans ce numéro à l'enquête sur « La *Tzadik French Connection* » pour connaître les témoignages de plusieurs artistes français qui ont été produits par Zorn.

106. Zorn, cité *in* Goldberg, 2002, en ligne.

107. « *Even when I'm sleeping I'm working. I'm talking with you, I'm working. I get up first thing in the morning, the computer goes on, I'm answering e-mails. I go out to lunch, I have a discussion with someone, it's about music, it's about art. I go to a museum. Even in the cab I'm on the phone doing business. I'm always working. My life is making work. That's why I'm here. People are surprised that it's possible to get as much work done as I do. It's very simple. I choose to work. I don't go on a vacation. I'm not interested in that.* » Zorn, cité *in* Milkowski, 2009, en ligne.

108. Voir Henkin, 2006, en ligne.

109. Meilleures ventes d'après Zorn (*in* Féron, 2015) : John Zorn, *Bar Kokhba* (TZ 7108-2, 1996), 35 000 copies ; Mike Patton, *Adult Themes For Voice* (TZ 7015, 1996), 33 000 copies ; Mike Patton, *Pranzo Oltranzista* (TZ 7022, 1997), 31 000 copies ; John Zorn, *The Big Gundown – 15th Anniversary Special Edition* (TZ 7328, 2000), 23 000 copies ; Various Artists, *Great Jewish Music : Serge Gainsbourg* (TZ 7116, 1997), 22 000 copies ; John Zorn, *The Circle Maker* (TZ 7122-2, 1998) et *The Gift* (TZ 7332, 2001), 20 000 copies.

110. Zorn, cité *in* Milkowski, 2009.

111. *Ibid.*

les pertes engendrées par d'autres. Si la maison de disques parvient à garder son rythme de production, et cela malgré la crise de l'industrie musicale, c'est essentiellement grâce aux albums de Zorn : « *The royalties from all of my projects stay in Tzadik. I have never taken a penny of artist or mechanical royalties—all my profits go to help the label stay afloat*[112] *!* » En ce sens, Zorn n'est pas seulement le directeur artistique de Tzadik, il en est aussi le principal mécène.

112. Zorn, cité *in* Féron, 2015.

Les proches collaborateurs de Zorn ne manquent d'ailleurs pas de souligner son intégrité et sa générosité[113]. Au regard de son mode de fonctionnement, Tzadik semble parfaitement incarner de telles valeurs et a su fédérer et fidéliser une communauté de mélomanes soucieux de défendre la création artistique. Tzadik fait partie de ces rares maisons de disques dont l'identité (sonore et graphique) a été forgée par un emblématique directeur artistique qui, guidé par sa passion et ses valeurs, a su développer un véritable projet discographique[114] ; Tzadik est une de ces maisons de disques dont on peut acheter des albums sans nécessairement avoir la moindre idée de leur contenu musical, en faisant uniquement confiance aux convictions de son directeur. Le Tzadik (le « juste ») incarne un ensemble de valeurs éthiques, et selon une tradition issue du Talmud[115], il en existerait de par le monde, 36 à chaque génération. Zorn ne serait-il pas l'un d'entre eux au regard du soutien qu'il apporte à la communauté artistique, que ce soit à travers sa maison de disques ou son club ? Pour conclure et aussi pour réfléchir à cette interrogation, nous laissons les derniers mots à Stefan Winter, le directeur artistique de Winter & Winter :

113. Voir Schmelzer, 2009 (part I et II), en ligne.

114. Nous pensons aussi à Bob Thiele pour Impulse, Manfred Eicher pour ECM, Werner X. Uehlinger pour HatHut, Stefan Winter pour Winter & Winter, etc.

115. Textes fondamentaux du Judaïsme représentant le versant oral du Tanakh.

> *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde comes to my mind when I think about John Zorn. His wild music, no compromising, is shocking, like a deep scar on the face of the bourgeois society. Please do not misunderstand me: I believe art has to be like a scar, but John Zorn's work is much more then that. On the other side, his great financial and also artistic support for other artists is fantastic. John Zorn stands as an example to all those who care about artistic freedom. He gives other artists not only trust but also help to realize their own potential. He is one of the art world's most challenging contemporary artists and a great benefactor for other musicians*[116].

116. Winter, cité *in* Schmelzer, 2009 (part II), en ligne.

BIBLIOGRAPHIE

Bataille, Georges ([1928]1977), *Story of the Eye*, New York, Urizen Books. Trad. ang. de l'*Histoire de l'*œil publié en 1928 sous le pseudonyme de Lord Auch.

Brackett, John (2008), *John Zorn : Tradition and Transgression*, Bloomington, University of Indian Press.

Cobussen, Marcel (1999), « John Zorn : Deconstruction and Comprovisation », *New Sound : International Magazine for Music*, nº 13/14 (avril), p. 41-49.

Dossier « John Zorn » (2006), *Jazzman*, nº 129 (novembre), p. 18-31.

Dossier « John Zorn, l'Alchimiste » (2013), *Jazz News*, nº 23 (juillet), p. 40-61.

Duckworth, William (1995), *Talking Music : Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and Five Generations of American Experimental Composers*, New York, Schirmer Books.

Féron, François-Xavier (2009), « John Zorn ou l'abolition des frontières musicales », *L'éducation musicale*, nº 559, p. 4-8.

Féron, François-Xavier (2015), Entretiens privés par courriels avec John Zorn et Kazunori Sugiyama (janvier-septembre).

Gagne, Cole (1993), *Soundpieces 2 : Interview with American Composers*, Metuchen (N.J.) & London, The Scarecrow Press, Inc.

Gann, Kyle (2005), « Downtown Music » <www.kylegann.com/downtowndefined.html> (consulté le 19 juillet 2015).

Goldberg, Michael (2002), « John Zorn » (entretien), *BOMB : Artists in Conversation*, nº 80, <http://bombmagazine.org/article/2501> (consulté le 19 juillet 2015).

Henkin, Andrey (2006), « Where the Downtown Sound Remains the Same », *Downtown Express*, vol. 19, nº 29, <www.downtownexpress.com/de_186/wherethedowntownsound.html> (consulté le 19 juillet 2015).

Hill, Michael (2015), « The Nonesuch Story », <www.nonesuch.com/about> (consulté le 19 juillet 2015).

Hull, Scott (2011), « Music Packaging Today : An Interview with Sarah Robertson and Scott Pollack of A to Z Media », <www.themasterdiskrecord.com/2011/01/music-packaging-today-an-interview-with-sarah-robertson-and-scott-pollack-of-atoz-media> (consulté le 19 juillet 2015).

Milkowski, Bill (2000), « John Zorn : One Future, Two Views », *JazzTimes*, <http://jazztimes.com/articles/20521-john-zorn-one-future-two-views> (consulté le 19 juillet 2015).

Milkowski, Bill (2009), « John Zorn : The Working Man », *JazzTimes*, <http://jazztimes.com/articles/24597-john-zorn-the-working-man> (consulté le 19 juillet 2015).

Milkowski, Bill (2013), « John Zorn, Genius At Work », *Downbeat*, p. 38-42, <www.downbeat.com/digitaledition/2013/DB201310/single_page_view/1.html> (consulté le 19 juillet 2015).

Paz, Eilon (2012), « Yale Evelev » (entretien), *Dust & Grooves*, <www.dustandgrooves.com/yale-evelev-new-york-ny> (consulté le 19 juillet 2015).

Ramade, Anne (1996), « The John Zorn Radio Hour » (transcription), *Panoramade*, nº 2, p. 12-18, <www.fanzino.org/expo_rock/pages/pdf/panoramade_2_1996.pdf> (consulté le 19 juillet 2015).

Roussel, Patrice (2013), « Discography of John Zorn », 19e version (juin 2013), <http://nyds-discographies.com/zorn.htm#zorn_discography> (consulté le 19 juillet 2015).

Schmelzer, Paul (2013), « Visionary, Mensch, Dude : 60 on John Zorn at 60 », *Walker Magazine*, Part I, <www.walkerart.org/magazine/2013/john-zorn-birthday-60> ; Part II, <www.walkerart.org/magazine/2013/john-zorn-60-birthday> (consultés le 19 juillet 2015).

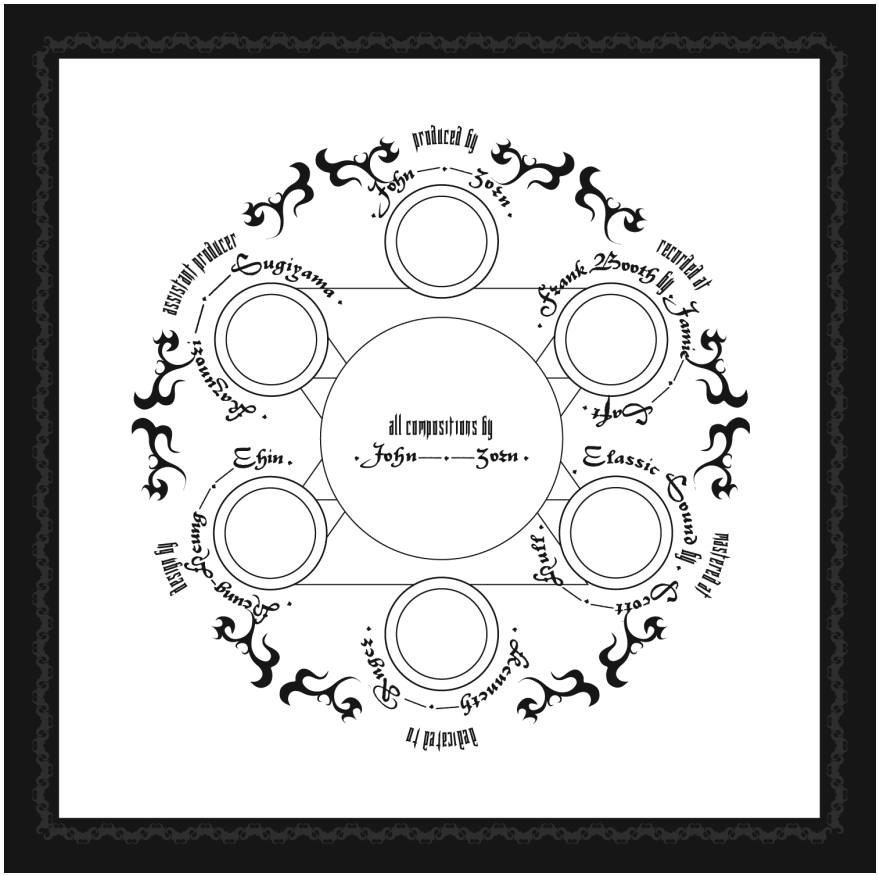
Strickland, Edward (1991), *American Composers : Dialogues on Contemporary Music*, Bloomington, Indiana University Press.

Weegee ([1945]1973), *Naked City*, New York, Hawthorn Books.

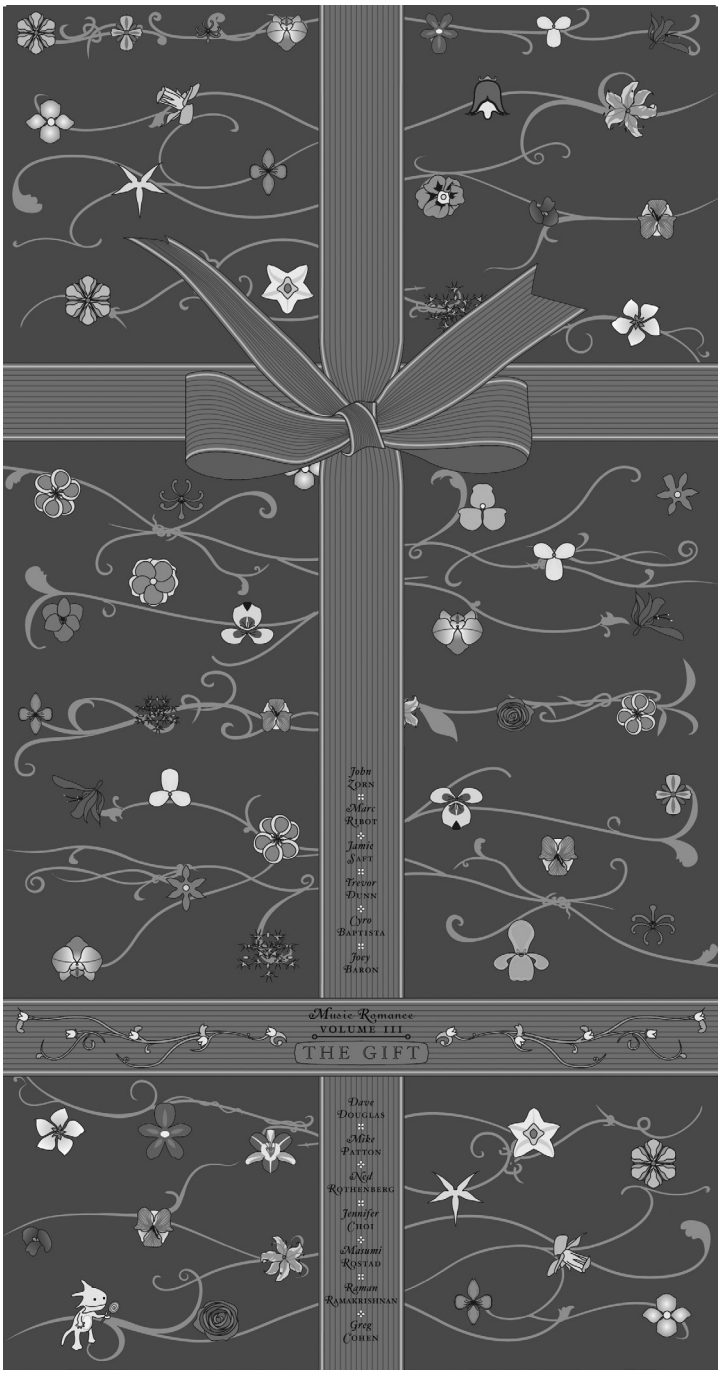
Weiss, Jason (2010) « Jacques Coursil » (entretien), *BOMB : Artists in Conversation*, Daily posting, <http://bombmagazine.org/article/3566> (consulté le 19 juillet 2015).

Zorn, John (1998), *Tzadik Radio Hour – Hosted by John Zorn*, CD non destiné à la vente conçu comme un programme radio d'une heure.

Zorn, John (2006), « Radical Jewish Culture », <www.tzadik.com> (consulté le 19 juillet 2015).



Heung-Heung Chin, carte extraite de l'album : John Zorn, *I.A.O.* (TZ 7338, 2002), © Tzadik.



Heung-Heung Chin, surpochette (ici dépliée) de l'album : John Zorn, *The Gift* (TZ 7332, 2001), © Tzadik.

Des écrins ciselés pour un orfèvre du son : rencontre entre l'univers graphique de Heung-Heung Chin (Chippy) et la musique de John Zorn

Karen Brunel-Lafargue

> *The packaging is part of the artist's vision […]. The packaging should also help the listener understand the music more if [it's] too challenging. […] John's entire creative output involves the entire universe: music is art and it's pretty much impossible to force a separation between the audio/video/literary. You have to consider each Zorn release an actual art project/product to truly comprehend what he has to say*[1].

1. Chin, 2013a.

Heung-Heung Chin, connue sous le pseudonyme de « Chippy », est une graphiste accomplie, travaillant presque exclusivement pour la maison de disques Tzadik. Dans son entretien accordé à David Cristol, elle souligne le rôle déterminant du disque – à la fois comme support physique et vecteur esthétique – dans l'expérience façonnée par le fondateur de Tzadik, John Zorn. L'esprit d'expérimentation perpétuelle qui qualifie la philosophie de ce dernier trouve écho dans l'approche graphique de Chippy. Tzadik ne propose pas simplement des supports musicaux banalement *emballés*, mais propose plutôt des objets multisensoriels – à écouter, à toucher, à lire et à contempler. L'écrin est inscrit dans la continuité conceptuelle et esthétique du contenu.

La discographie de Tzadik est d'une richesse et d'une diversité telle qu'il ne nous semble pas envisageable, ni forcément pertinent, de tenter d'aborder la question de son graphisme à travers les multiples collections qui la caractérisent. Une approche généraliste ne saurait rendre hommage au travail d'orfèvre que mènent, en étroite collaboration, Zorn et Chippy. Tous deux font preuve d'un engagement manifeste qui se traduit par une exploration persistante, animée par le souhait de pousser au plus loin les pérégrinations, sonores pour l'un et graphiques pour l'autre. Là où le musicien compositeur

n'hésite pas, parfois, à frôler les limites de l'audible, la graphiste se plaît à sonder, et outrepasser, celles du lisible.

Avec cet article, nous souhaitons décrypter quelques-unes des réalisations communes de ce duo. Notre regard portera donc sur des disques appartenant à l'*Archival Series*, où l'expérimentation de Chippy n'est entravée par aucune charte préexistante. Avant de proposer une analyse de quelques albums puisés au sein de cette collection, nous reviendrons sur le parcours de Chippy, sa rencontre avec Zorn et les particularités de leur collaboration débutée il y a maintenant plus de 15 ans. Mais tout d'abord, revenons brièvement sur l'histoire et l'évolution des pochettes de disques.

Les pochettes de disques : de l'enveloppe à l'objet d'art

L'industrie du disque est née aux États-Unis à la fin du XIX^e^ siècle et se propagea très rapidement dans le monde entier. En 1912, la firme française Pathé proposait déjà un catalogue de 20 000 titres[2]. Pendant plusieurs décennies, néanmoins, les disques 78 tours/minute étaient glissés dans de simples enveloppes en papier épais aux teintes austères. C'est en 1939 que le designer graphique Alex Steinweiss, chargé des campagnes publicitaires de la maison de disques Columbia, suggéra de réinventer l'emballage pour en faire un support expressif. Ses motivations étaient plus commerciales qu'artistiques puisqu'il souhaitait capter l'attention de l'acheteur potentiel[3]. La couverture du disque se présentait comme une affiche miniature, qui devait accrocher l'œil du mélomane dans l'espoir d'attirer son oreille.

2. Voir Lipovetsky et Serroy, 2013, p. 216.

3. Voir Heller, 2011, en ligne.

Après Steinweiss, de nombreux designers et artistes se sont saisis de l'aspect visuel de cet objet. Le disque n'est plus un simple support sonore, mais un élément communiquant à part entière. Il donne forme à une part de l'expérience esthétique, qui rassemble la contemplation, la lecture et l'écoute. Le disque et son enveloppe – les contenants de l'expérience sonore – ne sont plus pensés *a posteriori*, une fois l'enregistrement achevé. Désormais, ils doivent enrichir l'œuvre, la mettre en valeur en lui offrant un écrin. La pochette devient en ce sens un point d'entrée, un avant-goût de l'univers sonore dans lequel l'auditeur s'apprête à s'engager.

À partir des années 1950, le Pop-Art et les nombreux mouvements tangents qui s'en inspirent célèbrent la symbiose pluridisciplinaire, brouillant les frontières entre les différentes disciplines artistiques. La scène britannique se montre particulièrement féconde à partir des années 1960, cette décennie marquant notamment l'envol du design graphique indépendant. Il nous semble d'ailleurs intéressant d'établir un rapprochement entre les parcours de Chippy et de Peter Saville, qui a été le premier directeur artistique (visuel) de

Factory Records[4], et qui s'est tourné lui aussi dès le début de sa carrière vers le domaine discographique.

Saville développe un langage visuel dont le caractère énigmatique donne au label « une identité proche de celle d'une société secrète, fermée aux non-initiés », souligne Darricau, avant de poursuivre : « Une telle posture entre en résonance avec l'attitude des artistes eux-mêmes, dont la musique, souvent intransigeante, dure et hermétique, n'est clairement pas destinée à séduire un vaste public[5] ». Saville puise dans des « références peu usitées », son travail « abolit ainsi la distinction entre *pop culture* et "culture savante"[6] ». Les artistes, et par conséquent leur musique, s'expriment dans un registre éloigné de celui souvent attribué au rock. Il peuple donc l'univers de Factory Records d'affiches futuristes, de natures mortes romantiques (de Fantin-Latour, etc.), d'imagerie issue du domaine astrophysique, etc. Cependant, selon James Nice, l'auteur d'un ouvrage historique consacré à la mythique maison de disques[7], Saville avait fait du manifeste de Jan Tschichold, *The Principles of the New Typography*[8], son texte fétiche. Ce dernier prônait la pureté de la forme, exempte de tout ornement et subordonnée à la fonction. Tschichold dénonçait les embellissements comme des éléments superflus, voire primitifs. Ils représentaient une « tendance ignorante[9] » à laquelle le vingtième siècle se devait de résister.

Le minimalisme privilégié par Saville est bien éloigné de l'univers ornemental et alambiqué que Chippy développe à travers Tzadik, mais il nous semble tout de même que leurs démarches s'inscrivent dans la lignée de Tschichold : « *Above all, a fresh and original intellectual approach is needed, avoiding all standard solutions*[10] ». Nous retenons aussi dans chacune de leurs démarches une volonté d'expérimentation alliée à une remise en question constante qui les encourage à brûler les références et les faire renaître de leurs cendres.

Zorn et Chippy, une complicité exceptionnelle pour des objets uniques

Encouragée par un environnement familial sensible à la création, Chippy cultive depuis son enfance une affection et un intérêt pour l'art. Sa prédilection pour le dessin se manifeste tôt, et dès la petite école elle préfère tracer l'alphabet que s'adonner aux jeux d'imitation de ses camarades[11]. À la fin des années 1990, elle entame des études supérieures de design graphique et d'édition à la prestigieuse Cooper Union School of Art[12] dans l'East Village à New York.

4. Factory Records (1978-1992) était une maison de disques indépendante basée à Manchester et fondée par Antony Wilson et Alan Erasmus. Son statut mythique est imputable à son histoire mouvementée riche en rebondissements, à ses renaissances multiples, aux artistes emblématiques du rock britannique qui ont nourri son catalogue discographique, ainsi qu'au graphisme minimaliste de Peter Saville, devenu une référence dans le domaine du design.

5. Darricau, 2014, p. 196.

6. *Ibid.*

7. Voir Nice, 2010.

8. Texte de 1928 traduit en anglais par Ruari McLean en 1967 et repris dans Tschichold, 2006.

9. *Ibid.*, p. 12.

10. *Ibid.*, p. 13.

11. Voir Chin, 2013a.

12. Cooper Union est un établissement d'enseignement supérieur qui comporte une école d'art, une école d'architecture, une école d'ingénieur et une école de sciences humaines et sociales. Créée en 1859 par Peter Cooper, un inventeur, industriel et philanthrope états-unien influent, Cooper Union a longtemps été l'une des universités les plus prestigieuses des États-Unis qui eut pour particularité, jusqu'à la rentrée 2014, d'être totalement gratuite. En 2013, elle était classée 7e du pays en terme de difficulté d'admission, avec un taux d'admissibilité d'environ 7,5 %.

a) Chippy, un personnage circonspect à l'univers foisonnant

C'est durant sa première année d'université que Chippy fait la connaissance de Zorn, alors qu'elle assistait à un concert de Masada à la Knitting Factory. Une amitié se crée, et au fil du temps, Zorn la sollicite pour relire[13] ou pour apporter son regard frais sur les dernières productions Tzadik. Après quelque temps, elle se voit confier sa première vraie mission créative : la mise en forme d'un bon de commande pour Hips Road, la maison d'édition de Zorn. Cette collaboration mûrit pour devenir son projet de fin d'études[14] et se concrétise à travers la conception de la pochette du disque *Masada – Live in Jerusalem 1994*[15], dont la charte graphique (figure 1) sera conservée pour les cinq autres albums *live* de Masada qui paraîtront sur Tzadik entre 1999 et 2001. Une fois son diplôme obtenu, Chippy secondera Ikue Mori jusqu'à lui succéder pour assurer la mise en forme graphique des disques Tzadik[16].

Le pseudonyme choisi par la graphiste est issu du jargon des films noirs des années 1920, et évoque en quelque sorte l'inexpérience, les premiers pas. Cela fait maintenant plus de 15 ans que Chippy travaille auprès de Zorn, participant au design de centaines de disques[17]. Mais elle demeure très discrète lorsqu'il s'agit d'évoquer la teneur conceptuelle, et parfois même iconographique de ses contributions. Là où elle fait preuve de moins de réserve, c'est en présentant ses interventions typographiques et son appropriation des carac-

13. Voir Chin, 2013a.

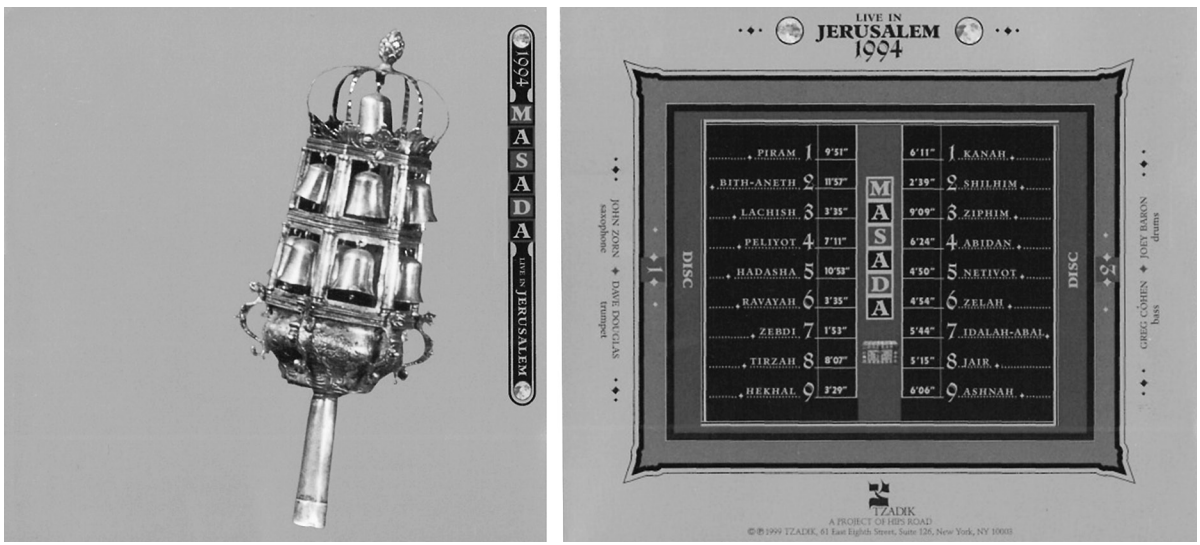
14. Nous nous permettons ici de traduire par « projet de fin d'études » ce que Chippy décrit comme un « *independant study course* », qui se situe à mi-chemin entre un projet de diplôme et un stage et qui est couramment proposé dans les formations anglo-saxonnes. L'étudiant définit en sorte son propre cours, en dehors de ceux dispensés par l'établissement qu'il ou elle fréquente.

15. John Zorn, *Masada – Live in Jerusalem 1994* (TZ 7322-2, 1999).

16. Voir Brunel-Lafargue, 2015.

17. Voir Chin, 2013a.

FIGURE 1 John Zorn, *Masada – Live in Jerusalem 1994* (TZ 7322-2, 1999), couverture du livret et jaquette (sans les tranches) intégrées au boîtier cristal, © Tzadik.



tères. Le graphisme de Chippy, son style propre se manifeste notamment dans les nombreux embellissements qu'elle apporte aux éléments textuels, toutes ces lettres sur lesquelles elle fait bourgeonner des ornements organiques. Ces vrilles, ces boucles qui naissent sur les mots, et parfois même s'en détachent pour évoluer séparément dans l'espace, sont au cœur de son esthétique.

Néanmoins, de réduire l'univers de Chippy à ces ornements serait l'appauvrir à tort. La graphiste sort notamment de sa circonspection une fois interrogée sur ses sources d'inspiration, d'apparence innombrables. Tout semble attiser sa curiosité : des détails les plus banals du quotidien aux méandres les plus obscurs de l'ésotérisme[18]. Cette pluralité d'influences contribue chez Chippy à cet équilibre qu'elle semble trouver naturellement entre originalité et intemporalité. Selon la graphiste, son travail au sein de Hips Road/Tzadik ainsi que l'encouragement de Zorn lui-même lui ont permis de s'accomplir dans la direction qui l'a toujours attirée. Au fil des années, elle a pu s'approprier l'esthétique de la maison de disques en y apportant des éléments plus personnels, qu'ils soient le reflet de son penchant pour la minutie typographique, qui repousse les limites de la lecture[19], ou parfois même ses propres illustrations, plus « pop » selon ses propres mots[20].

18. Voir Cristol, 2013.

19. Voir Chin, 2013a.

20. *Ibid*.

b) Une synergie guidée par l'intuition de Zorn

> [Une] riche iconographie et sa mise en valeur sont inséparables de l'œuvre enregistrée. Les réalisations se signalent par une grande amplitude stylistique, se référant à plusieurs périodes de l'histoire du design, filtrée par le prisme de sa propre sensibilité et – ne l'oublions pas – les instructions précises de son omniscient employeur[21].

21. Cristol, 2013, p. 47.

David Cristol résume ici les qualités du designer, tout en signalant sans détour l'omniscience de Zorn qui s'implique à tous les niveaux de la production, de l'œuvre musicale bien évidemment à l'iconographie et même jusque dans les détails de fabrication des pochettes. Aux côtés de Zorn, Chippy estime avoir considérablement élargi son répertoire de références, et elle se laisse volontiers guider par l'immense connaissance de celui-ci. Elle lui reconnaît aussi une grande capacité à rebondir face aux obstacles techniques[22] : affichant aisément son scepticisme quant aux limites imposées par la fabrication, il propose inlassablement les solutions pour les contourner lorsqu'elles se présentent.

22. Voir Chin, 2013b.

Dans certaines des collections de Tzadik – *Composer Series*, *Radical Jewish Culture*, *New Japan*, *Film Music*, *Oracles*, *DVD*, *Spotlight*, *Spectrum* – Chippy propose une déclinaison graphique en cohérence avec une charte préétablie. Mais pour d'autres, telle que l'*Archival Series* consacrée exclusivement aux

œuvres de Zorn, ainsi que dans les collections *Lunatic Fringe et Key Series*, la graphiste travaille en étroite collaboration avec les artistes de manière à créer des objets à part entière, sans cesse différents et dont l'originalité conceptuelle est présente à chaque niveau de lecture[23]. Si chaque projet dans l'*Archival Series* est piloté par l'intuition de Zorn, Chippy en garantit la parfaite réalisation technique et artistique. Ensemble, ils s'assurent que chaque détail du *packaging* soit pondéré : le choix du boîtier (cristal, *digipack*, etc.), du papier (glacé, cartonné, textile, etc.), des typographies (qui sont ensuite souvent retravaillées par Chippy), des découpes (de nombreuses pochettes comprennent des éléments découpés), des encres ou des vernis (ces deux derniers détails permettant notamment à Zorn d'intégrer des détails cachés, exigeant une manipulation de l'objet pour les rendre visibles), etc. C'est grâce à ce travail d'orfèvre, d'une minutie inégalée dans le domaine de l'édition musicale, que chaque album montre l'originalité de son expérience esthétique propre :

23. Voir Chin, 2013c.

> *Poor quality digital artwork is a shame because the original art/packaging is an extension of the concept. Most people therefore will not be able to fully appreciate/experience beyond the music. At the same time, the low quality is a good reason to seek out the hard copy because there is so much more beyond the digital world. People forget about the beauty of books and print, the paper, the binding, the thread the glue, etc. There's a reason why artists/designers use a certain ink, stock, varnish, die cut, emboss/de-boss, etc. Dismissing this part of the experience minimizes the experience*[24].

24. Chin, citée *in* Brunel-Lafargue, 2015.

Chippy décrit Zorn comme un créateur engagé, qui anticipe la majorité des choix iconographiques et techniques – format, images, typographie, placement – de manière à être en parfaite adéquation avec les thèmes que sa musique aborde, ainsi que de respecter la cohérence conceptuelle qui caractérise ses projets. « *John generally has an idea of what he wants, [and] I have to follow the visual theme of the music and his ideas. We choose fonts, main images and direction, then [I] show rough comps and incorporate details*[25]. » Néanmoins, c'est la maîtrise technique du designer, tout autant que sa propre recherche esthétique, qui permet à la vision du compositeur de pleinement se matérialiser. La complicité entre Zorn et Chippy leur permet de partager une même vision d'ensemble tout autant qu'une attention particulièrement aigüe au moindre détail.

25. Voir Chin, 2013c.

c) *L'Archival Series* et ses *packagings* sans cesse changeants

En examinant l'*Archival Series* dans son ensemble, la première caractéristique frappante est son hétérogénéité matérielle. On note une présence très limitée des boîtiers cristal qui sont pourtant les plus répandus dans l'industrie

du disque. Les *digipacks*, *digisleeves*, *digifiles* et autres pochettes carton sont clairement privilégiés et peuvent prendre des formes très diverses. Le degré de complexité de cet emballage varie. Il existe par exemple des versions rétrécies des enveloppes associées aux vinyles, à l'ouverture latérale droite, où le CD, protégé par une housse en film plastique (ex. : *Nova Express*[26]) ou un étui fin cartonné (ex. : *The Gnostic Preludes*[27]) est simplement glissé dans la fente.

De nombreuses pochettes se montrent autrement plus élaborées. Articulées autour d'une tranche, elles peuvent s'ouvrir simplement comme un livre ou se déployer suivant des pliages divers. Le disque est alors soit accroché sur un plateau en plastique collé, sinon glissé dans l'un des volets, grâce à une ouverture latérale. Ces fentes servent aussi à abriter d'autres éléments, tels que le livret, ou parfois des objets annexes : autocollants (ex. : *The Dreamers*[28]), cartes aux références mystérieuses (ex. : *Interzone*[29]), carnets de dessins (ex. : *O'o*[30])…

La surpochette est un élément assez récurrent, le boîtier du disque se trouvant ainsi introduit dans une nouvelle enveloppe, permettant souvent un jeu de superposition entre les différentes couches qui forment l'emballage. Pour le disque *The Last Judgement*[31], cette surpochette est découpée suivant la forme de la croix des Templiers, laissant alors apparaître des éléments de la toile éponyme de Hieronymus Bosch. Dans le cas de *Dreamachines*[32], les découpes créent un motif permettant de deviner la couverture colorée en second plan. Ailleurs, pour *Femina*[33] cet habillage supplémentaire est en rhodoïd transparent sur lequel sont imprimés le titre du disque ainsi que quelques motifs géométriques minimalistes.

Les disques sont eux aussi souvent un objet graphique à part entière. Ils peuvent être imprimés ou non avec des informations classiques – titre, compositeur, groupe, etc. –, mais l'attention portée à leur esthétique est tout aussi grande que celle portée à leurs écrins. Dans le coffret de 45 tours *The Song Project*[34], publié dans la collection *Limited Edition Vinyl*, chaque disque est d'une couleur différente. Ce type d'ouvrage rare permet à Chippy d'aller au plus loin dans ses recherches esthétiques. L'objet est particulièrement luxueux, de sa boîte recouverte de velours ras à la teinte mentholée, frappée du monogramme « SP » inscrit dans un blason en dorure argentée sur la face principale. Sur sa tranche, le même procédé d'impression est utilisé, mais pour inscrire le titre, en typographie scripte avec les volutes et les ornements caractéristiques de la graphiste. Le nom de John Zorn, inscrit en lettres capitales *Futura*, est encadré de tracés horizontaux, eux aussi embellis de vrilles. Un filet vertical central part du haut de la tranche et la traverse, interrompu par les blocs de texte sur son passage.

26. John Zorn, *Nova Express* (TZ 7389, 2011).

27. John Zorn, *The Gnostic Preludes* (TZ 7395, 2012).

28. John Zorn, *The Dreamers* (TZ 7366, 2008).

29. John Zorn, *Interzone* (TZ 7387, 2010). Le CD est accompagné d'une carte de visite sur laquelle est inscrit NOVA MOB 07387 : Nova Mob se réfère explicitement au livre *Nova Express* (1964) de William Burroughs, alors que le numéro 7387 est la référence de l'album au sein du catalogue Tzadik.

30. John Zorn, *O'o* (TZ 7376, 2009).

31. John Zorn, *The Last Judgement* (TZ 8325, 2014).

32. John Zorn, *Dreamachines* (TZ 8308, 2013).

33. John Zorn, *Femina* (TZ 7377, 2009).

34. John Zorn, *The Song Project* (TZ 6004, 2014).

Imbrications des inspirations graphiques et sonores : analyse de six albums

La volonté d'hétérogénéité dans ces supports est manifeste, et lorsqu'ils sont réunis côte à côte dans une certaine quantité leur profil n'est pas sans rappeler la silhouette d'une grande ville, avec son mélange d'élévations, de carrures, de textures et de couleurs. Nous verrons dans notre analyse à suivre d'une sélection de six albums, tous issus de l'*Archival Series*, que la force de cette collection repose sur un équilibre entre les éléments inédits qui font l'originalité de chaque disque et les objets récurrents qui nous rappellent à Zorn et à son univers. Les albums sélectionnés seront présentés par paire suivant des thématiques communes, qu'elles soient conceptuelles ou purement visuelles.

a) *Rimbaud* (2012) et *On Leaves of Grass* (2014)

Dans ces deux albums[35] de style bien différent, Zorn rend hommage à deux poètes emblématiques du dix-neuvième siècle : le Français Arthur Rimbaud (1854-1891) et l'États-Unien Walt Whitman (1819-1892). Au premier regard, les disques ne semblent partager aucun élément plastique, le premier ressemblant à un livre d'or, le second plutôt à un objet plus artisanal. Chacun est façonné dans une matière propre, mais de par leur épaisseur, leur poids et leur texture, ces deux albums procurent, en main, des sensations comparables.

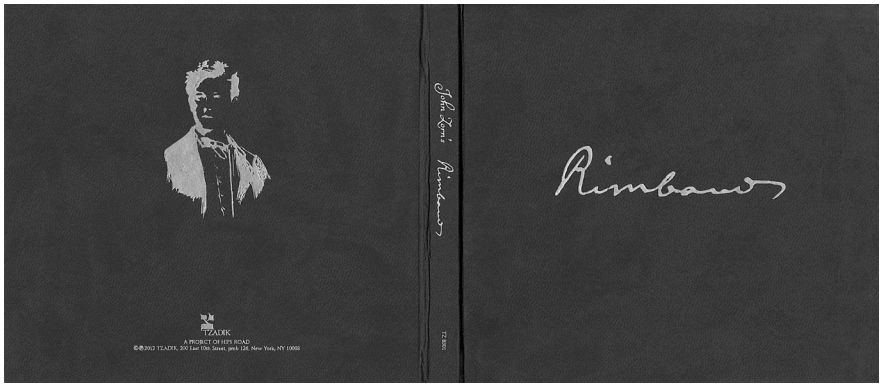
35. John Zorn, *Rimbaud* (TZ 8301, 2012) ; John Zorn, *On Leaves of Grass* (TZ 8320, 2014).

Pour *Rimbaud*, la signature du poète[36] est imprimée en dorure à chaud sur une couverture dont le grain et le toucher velouté évoquent le cuir des reliures anciennes. En quatrième de couverture figure un portrait de Rimbaud, découpé façon pochoir et traité à l'identique de l'autographe. L'objet fermé dégage une élégance presque froide, par le luxe de son touché et de ses dorures. Mais le nom manuscrit, envolé, laisse néanmoins transparaître un soupçon d'intimité. Sur la tranche, est inscrit dans un lettrage doré délicat : « *John Zorn's Rimbaud* ». Ainsi il nous est rappelé que nous tenons une appropriation, une interprétation personnelle de l'univers du poète songée et livrée par Zorn (figure 2a).

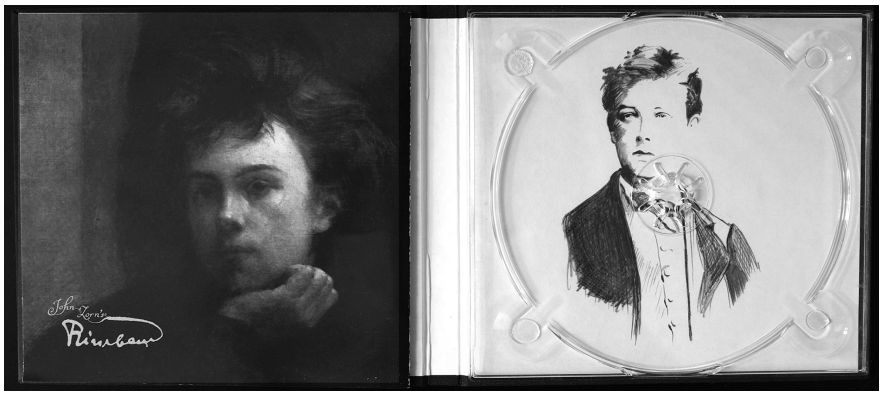
36. Il existe plusieurs signatures attitrées à Rimbaud ; celle utilisée en élément graphique pour ce disque correspond à une image accessible sur *Wikimedia Commons* à l'adresse : <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arthur_Rimbaud_signature.svg> (consulté le 4 septembre 2015).

En ouvrant le *digipack*, on découvre sur la partie droite le CD encliqueté sur un support plastique transparent et sur la partie gauche un livret collé qui se déplie à la japonaise. Avant même de l'avoir déplié apparaît le portrait de Rimbaud peint par Henri Fantin-Latour (figure 2b, partie gauche). Les zones claires sont incandescentes et contrastent avec la profondeur des ombres dont émerge le visage du jeune homme au regard lointain. Le nom de John Zorn est calligraphié, et une ligature l'associe à la signature de Rimbaud. En dépliant le livret, apparaissent d'un côté quatre pages avec autant de dessins réalisés par le poète, le tout traversé d'une impression en vernis sélectif

FIGURE 2 John Zorn, *Rimbaud* (TZ 8301, 2012), © Tzadik.



a) Couverture (à droite), tranche et quatrième de couverture (à gauche) du *digipack* ;



b) Intérieur du *digipack* avec sur la partie gauche, le livret qui se déplie à la japonaise et sur la partie droite le socle transparent du CD ;



c) CD orné d'une vigne.

transparent représentant une vigne, ornée de vrilles et de grappes, autour de laquelle est enlacée la phrase « *the felicity of opprobrium* », traduction des derniers mots du poème *Matinée d'ivresse* figurant dans le recueil *Illuminations* (1886). De l'autre côté de ce livret, à côté du portrait réalisé par Fantin-Latour, sont indiqués les titres (*Bateau Ivre*, *A Season in Hell*, *Illuminations*, *Conneries* qui font tous référence à des poèmes ou recueils de Rimbaud) et les crédits, le tout inscrit avec la typographie *Caslon*. Seule exception, le nom de John Zorn, de nouveau inscrit dans le même caractère calligraphié dont les ligatures vrillées ont été retirées.

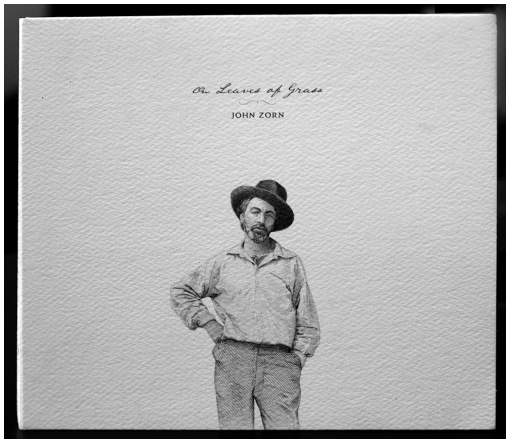
Le CD a quant à lui été gravé d'une vigne (figure 2c) qui semble danser pour mieux encercler la signature du poète qui apparaissait déjà sur la couverture. Une fois sorti de son socle transparent, apparaît un portrait crayonné de Rimbaud (figure 2b, partie droite) réalisé par Chippy. Ce dessin, qui a servi de modèle pour le buste simplifié imprimé en dorure en quatrième de couverture, intensifie la narration intimiste de l'objet. *Rimbaud*, à l'instar de nombreux disques de Zorn, ne se dévoile entièrement que lorsqu'il a été scruté méticuleusement de manière à déceler toutes ses subtilités et a les mettre en relation avec la musique elle-même.

Si *On Leaves of Grass* fait aussi preuve d'une grande finesse et de richesse dans sa conception graphique, l'approche de Zorn et Chippy est ici plus évidente à décrypter dès l'objet en main. Nous n'ouvrons pas ici un écrin prestigieux pour y découvrir un univers intérieur onirique. Le *digipack*, beaucoup plus rustique, est façonné dans un papier cartonné au grain épais et comporte deux volets : le premier (avec la couverture) s'ouvre vers la gauche et le second vers la droite, de sorte à laisser apparaître le CD au milieu.

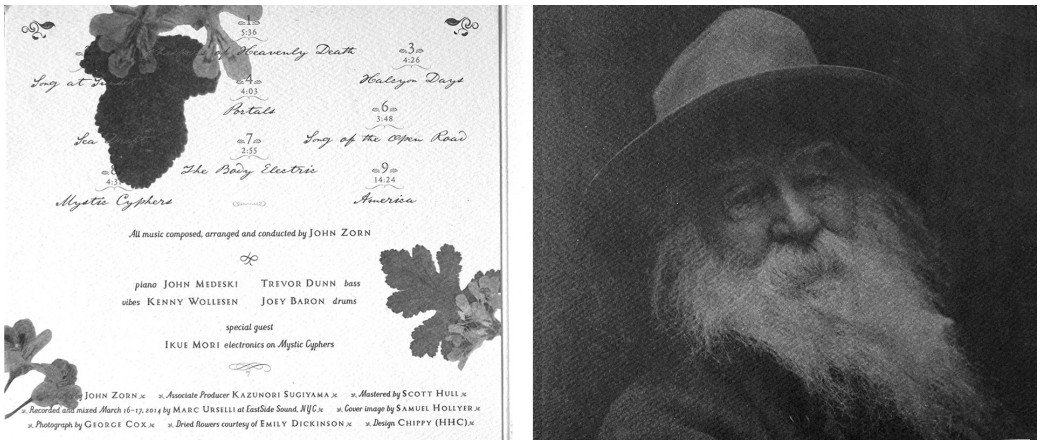
Sur la couverture figure une gravure réalisée par Samuel Hollyer à partir d'un daguerréotype de 1854 et représentant Walt Whitman jeune (figure 3a). Son chapeau porté de biais, sa main dans la poche de son pantalon et ses épaules détendues décrivent un personnage libre, apaisé. Au-dessus, un lettrage calligraphié, très discret dans une encre suggérant l'apparence du laiton, compose sur deux lignes le titre, suivi du nom de John Zorn. Le tout dégage un esprit naturel et artisanal. Au dos de ce volet (tout comme au dos du *digipack*), des fleurs et des feuillages pressés, éparpillés, forment un fond sur lequel les titres du disque sont centrés, dans le même caractère manuscrit que celui qui compose le titre sur la couverture. De minuscules feuilles aux tiges vrillées marquent le sommet et le pied de la liste. Ces ornements originaux sont typiques du style de Chippy (figure 3b, partie gauche).

Le volet droit du *digipack* propose une photo de Whitman (figure 3b, partie droite), maintenant un vieil homme barbu, traitée avec la même encre

FIGURE 3 John Zorn, *On Leaves of Grass* (TZ 8320, 2014), © Tzadik.



a) Couverture cartonnée du *digipack* ;



b) Intérieur du *digipack* lorsqu'est ouvert uniquement le volet gauche.

métallique que le texte, dont le reflet lui confère l'intemporalité d'un tableau. Sur la face de gauche figurent de nouveau les titres, mais cette fois-ci semés sur la surface carrée où figurent les mêmes reliques organiques qu'au dos de l'album. Ces éléments végétaux partagent l'espace avec les titres du disque et les crédits, toujours transcrits dans la même calligraphie délicate que sur la couverture du disque (figure 3b).

Ce n'est qu'après avoir ouvert les deux volets qu'apparaît, fixé sur un socle blanc, le disque. Le daguerréotype de la couverture y est repris alors que les

titres des plages forment un cercle traversant le portrait du jeune poète. À l'intérieur du volet de droite, le court poème *America* de Whitman est inscrit, superposé à de nouveaux souvenirs botaniques. L'ensemble renforce un sentiment de fait main, nous plongeant dans un univers intime et précieux.

Intrigué par l'univers raconté par ce disque, nous avons sollicité Zorn et Chippy[37] pour mieux le saisir et c'est alors que nous avons pu témoigner de l'imbrication travaillée entre l'univers sonore, l'œuvre du poète qui en fut l'inspiration et l'expérience esthétique proposée par la pochette. Whitman était le père du vers libre, et *Leaves of Grass*, un projet de compositions auquel il se consacra, réécriture après réécriture, pendant près de 40 ans. Le premier livret comptait 12 poèmes et la dernière mouture près de 400. Le portrait de Hollyer, qui illustre le disque dont il est ici question, fut à l'origine tiré pour figurer dans la première édition du projet de Whitman, parue en 1855. Le poète avait confié la fabrication de son ouvrage à un petit imprimeur local. Zorn et Chippy s'inspirent ici clairement du caractère artisanal de l'objet. L'hommage à l'œuvre de Whitman, jusque dans ses détails, s'exprime donc dans chaque aspect du projet qu'il relève du sonore, du visuel ou du tactile. Il exemplifie avec clarté les propos de Chippy rapportés en introduction de cet article, l'univers de Zorn englobant autant le musical que le littéraire ou l'artistique (au sens plastique). Chaque détail est signifiant et fait appel à un système minutieusement articulé.

37. Voir Brunel-Lafargue, 2015.

b) *Dictée / Liber Novus* (2010) et *The Concealed* (2012)

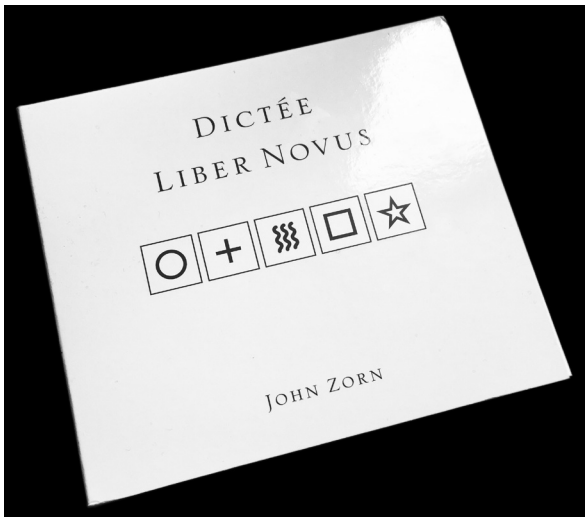
Ces deux disques[38] partagent, au premier regard, une même conception minimaliste, des pochettes cartonnées blanches et épurées. Comme son double titre l'indique, l'album *Dictée / Liber Novus* propose deux œuvres distinctes. Le *digipack*, avec ces deux volets s'ouvrant respectivement à gauche et à droite, est similaire à celui de *On Leaves of Grass*, mais ici le papier est glacé. Sur la couverture blanche sont imprimés en noir (dans un caractère typographique à empattement de type romain elzévir) les titres *Dictée* et *Liber Novus* ainsi que le nom de John Zorn, les deux étant séparés par des motifs dont le nombre de lignes croît (figure 4a) : un cercle, une croix, trois vagues verticales, un carré et une étoile, chacun inscrit dans un carré au contour noir, mais dont l'intérieur est passé au vernis sélectif mat. Ces motifs dits « de Zeener[39] » réapparaissent sur la tranche du disque, de nouveau entre le nom de Zorn et les titres de l'album. Au dos du *digipack*, les noms des musiciens apparaissent sous la forme d'une liste centrée, composée avec le même caractère typographique que les éléments de la face. L'objet fermé est ainsi d'une sobriété saisissante.

38. John Zorn, *Dictée / Liber Novus* (TZ 7382, 2010) ; John Zorn, *The Concealed* (TZ 8304, 2012).

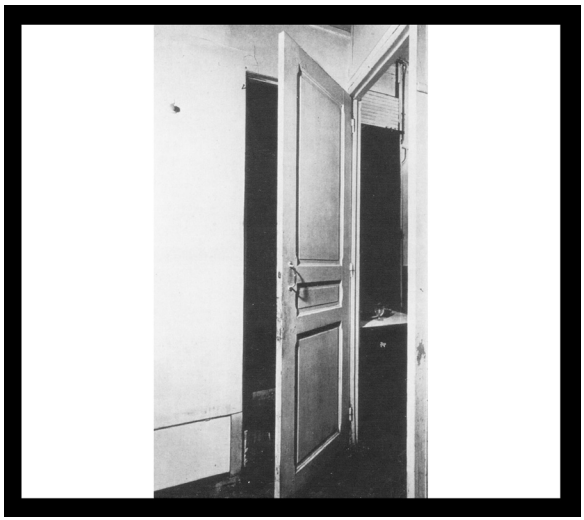
39. Établis par Karl Zener, ces motifs furent repris par Joseph Banks Rhine qui composa en 1920 un jeu de 25 cartes afin de conduire des recherches quantitatives dans le domaine de la parapsychologie.

Sur le volet droit, une photographie en noir et blanc découpe dans sa longueur le carré de papier blanc (figure 4b). Cette photographie, prise à Paris en 1927 par Marcel Duchamp, montre une porte entrouverte qui laisse deviner une pièce, légèrement éclairée, où le seul détail observable est un verre posé sur une table. Au second plan, une deuxième ouverture assombrie est visible. Sans en connaître le titre, l'observateur peut rester songeur devant cette image d'apparence assez ordinaire, mais néanmoins ambiguë. Ce cliché intitulé « Porte simple au lieu de deux portes » révèle son sens ainsi décrit. Nous sommes face à deux ouvertures qui ne peuvent être simultanément fermées, et lorsqu'une entrée est rendue accessible, l'autre se trouve

FIGURE 4 John Zorn, *Dictée / Liber Novus* (TZ 7382, 2010), © Tzadik.



a) Couverture en papier glacé du *digipack* ;



b) Volet droit avec une photo de Marcel Duchamp (Paris, 1927) ;



c) Intérieur du *digipack* lorsque les deux volets sont ouverts.

au moins partiellement entravée. Cette image énigmatique nous parle de choix, d'exploration, d'enquête, mais aussi de limites et d'obstacles, autant de thèmes se retrouvant dans les deux ouvrages d'essence autobiographique que sont *Dictée* et *Liber Novus*, écrits respectivement par Theresa Hak-Kyung Cha et Carl Jung.

D'origine coréenne, Theresa Hak-Kyung Cha est arrivée enfant aux États-Unis. *Dictée*, publié en 1982 peu avant qu'elle soit assassinée, évoque le destin tumultueux de différentes femmes dont le sien, celui de sa mère ou encore celui de personnages historiques comme Jeanne d'Arc. La structuration expérimentale de ce texte, avec sa juxtaposition d'éléments disparates, l'insertion de signes mystérieux et de photographies, en a fait un livre culte. Dans *Liber Novus* (aussi intitulé *Le Livre rouge*), le psychanalyste Carl Jung tente de décrire les méandres de son inconscient et de retranscrire ses rêves, tant par les mots que par des images.

Lorsque les deux volets sont ouverts, apparaît le disque fixé sur un socle transparent avec respectivement à gauche et à droite, les informations relatives à *Dictée* et *Liber Novus* (figure 4c) : titre, minutage, dédicace ou source d'inspiration, noms des musiciens, celui de Zorn précédé comme souvent de la mention « *composed, arranged and conducted by* » et les détails concernant l'enregistrement. Le texte, composé avec la même typographie *elzévir* que le reste de l'album, est centré. La partie gauche, dédiée à *Dictée*, propose un fond magenta à l'intérieur duquel s'inscrit un triangle jaune qui contient à son tour un cercle rose pâle. En manipulant ce volet à la lumière, on distingue le reflet d'une photo de l'auteure américano-coréenne imprimée en vernis sélectif transparent. La distribution et l'aspect des éléments sur le volet droit, dédié à *Liber Novus*, sont identiques. Le fond, couleur lavande, est recouvert d'une croix aux teintes capucine qui contient en son centre un cercle bleu céleste. Ici, le vernis sélectif est utilisé pour reproduire un extrait manuscrit du livre rouge de Jung.

Le disque comprend un fond noir délimité en périphérie par un premier anneau blanc découpant le titre des deux œuvres, au point de les rendre presque illisibles. À l'intérieur de l'anneau est inscrite une croix blanche qui est éclipsée par un carré noir au contour blanc. C'est à l'intérieur de ce dernier que le nom de John Zorn apparaît à deux reprises, dont une fois en miroir, ainsi que les titres des deux œuvres de part et d'autre du trou central. Sous le disque figure de nouveau la photographie de Duchamp, mais imprimée en négatif sur un fond vert amande alors que les crédits forment un nouvel anneau.

La pochette de ce disque – tout autant que son contenu musical – ressemble selon nous à un hymne à Janus, le dieu romain bifront – représenté avec une double tête qui porte ses regards à la fois sur le passé et sur le futur – qui règne sur les débuts, les transitions, et donc les passages, les portes[40]. Cette divinité avait aussi pour charge les conflits, notamment de leurs débuts et de leurs fins. Ce sont eux, et les cheminements intimes qui mènent à un équilibre ou une résolution, qui sont au cœur de cet album. Le graphisme de *Dictée / Liber Novus* exprime aussi par certains détails un rapport au confidentiel. L'usage du vernis sélectif est une astuce subtile, particulièrement lorsqu'il apporte des éléments qui ne seraient autrement lisibles, tels que le portrait de Theresa Hak-Kyung Cha ou les écrits de Carl Jung : nous ne pouvons y accéder qu'en approfondissant notre découverte de l'objet. Zorn et Chippy y révèlent leurs propres exigences vis-à-vis de l'usager ; cette démarche est d'autant plus poussée dans *The Concealed*.

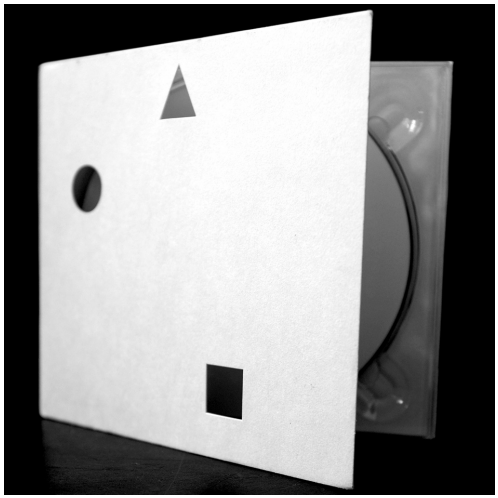
40. Le mot *janua*, qui désigne en latin la porte ou le passage, est issu de Janus.

The Concealed se présente sous la forme d'un simple *digipack* (volet unique) blanc mat immaculé. Le graphisme pousse le minimalisme et la lisibilité à ses limites. Fermé, les seuls éléments immédiatement discernables sont les découpes géométriques sur la couverture : un triangle centré à quelques millimètres du haut, un cercle creusé sur le côté gauche et un carré dans la partie inférieure du centre droit. Leur placement apparemment aléatoire et l'absence au premier abord d'éléments textuels renforcent l'impression de mystère qui se dégage immédiatement de cet album (figure 5a). En inclinant l'objet à la lumière, nous apercevons qu'il s'y trouve en réalité des inscriptions imprimées au vernis transparent : le titre de l'album et le nom de Zorn sur la tranche, uniquement le titre de l'album sur la couverture et enfin les titres des morceaux sur la quatrième de couverture (figure 5b). Ils sont composés dans une écriture d'inspiration calligraphique qui rappelle les lettrages de certains ouvrages carolingiens. On y devine presque la trace de l'appui de la plume sur les descendantes des lettres ainsi que le gracieux geste d'exécution des déliés.

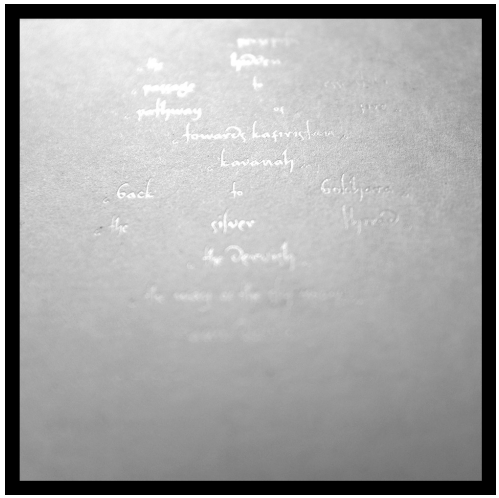
En ouvrant le *digipack*, on voit apparaître au milieu des formes géométriques découpées l'ennéagramme de George Gurdjieff[41], lui aussi inscrit au vernis transparent (figure 5c). Cette figure ésotérique est constituée d'un cercle qui circonscrit un triangle équilatéral – dont le sommet marque le nord – et un hexagone croisé. Il y a ainsi neuf points de contact avec le cercle, numérotés de 1 à 9. La position des découpes, à première vue aléatoire, se révèle alors plus déterminée ; nous pouvons constater que chaque forme est placée face à l'une de ces pointes : le rond correspond à l'emplacement du 2, le carré à celui du 5 et le triangle au 9. Ces formes ayant chacune une

41. Voir Brunel-Lafargue, 2015.

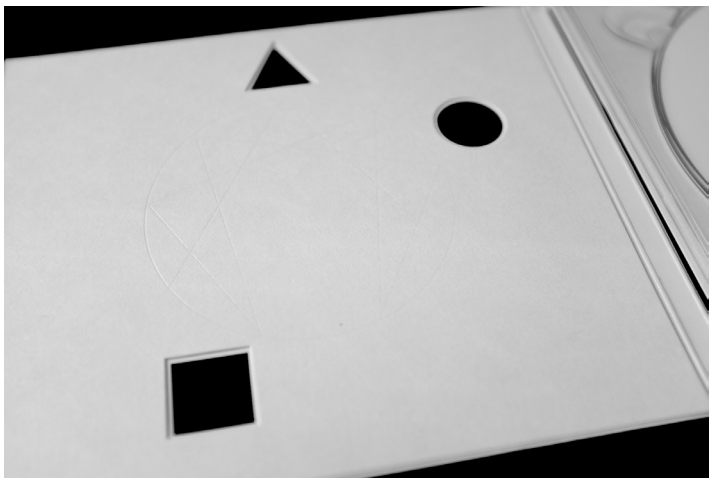
FIGURE 5 John Zorn, *The Concealed* (TZ 8304, 2012), © Tzadik.



a) Couverture avec découpes du *digipack* ;



b) Détails de la quatrième de couverture avec le titre des morceaux en vernis sélectif ;



c) Intérieur du volet gauche avec l'ennéagramme de Gurdjieff en vernis sélectif.

signification propre en psychogéométrie et l'ennéagramme ayant été adopté par certains de ses théoriciens, nous pouvons supposer un lien entre les deux, sans pour autant être en mesure de le confirmer. Ce dessin que Gurdjieff aurait ramené d'Asie centrale nous plonge ainsi dans l'univers désigné du projet : l'ésotérisme oriental.

En face, le disque est fixé sur un socle transparent collé sur un fond blanc opaque. Le graphisme présent sur le disque même est tout aussi complexe à déchiffrer que les titres transparents au dos du *digipack*. Il semble tout blanc, mais des rayons vernis partent de son centre, arrêtés par un filet rond. Le nom de l'album et celui de Zorn forment un cercle encadrant cette roue. Il y a aussi le sous-titre « *Esoteric Secrets and Hidden Truths of the East*[42] ». À l'inverse des caractères *elzévir* minimalistes utilisés dans *Dictée / Liber Novus*, ceux ici sont particulièrement travaillés. Cette typographie qui semble inspirée du sanskrit se décrypte plus qu'elle ne se lit. Complètement dissimulée derrière le socle du disque se trouve, tel un négatif, une fiche carrée noire reprenant de nouveau en vernis transparent les titres du disque, mais précisant aussi le nom des musiciens et les crédits. Celle-ci est si habilement glissée dans un interstice invisible que sa découverte est obligatoirement le fruit d'une investigation minutieuse de la pochette. Ce détail secret est un renvoi subtil au concept de l'album : *The Concealed* signifie « le masqué » ou « l'invisible » et nous semble parler de quête, de transformation et de réveil. Cet ouvrage, même dans ses éléments les plus informatifs et évidents, ne se révèle pleinement qu'après un examen méticuleux.

42. Dont la traduction en langue française serait : « secrets ésotériques et traditions cachées de l'Orient ».

c) *The Dreamers* (2008) et *O'o* (2009)

Notre étude analytique se termine avec deux albums du groupe *The Dreamers*[43] formé par Zorn en 2008 et qui a déjà enregistré sur Tzadik cinq albums, le dernier intitulé *Pellucidar – A Dreamers Fantabula*[44], proposant un livret de 36 pages avec des illustrations de Chippy. Nous nous concentrerons ici sur les deux premiers albums du groupe qui déjà mettent clairement en valeur le travail artistique de Chippy : *The Dreamers*[45] et *O'o*[46].

Pour *The Dreamers*, la couverture – face et dos – et le disque mettent en scène des personnages imaginés par la graphiste, les *Chippy's Charmers*, issus d'une série nommée « *The Awakening of the Empyrean Dominion*[47] » (figure 6a). Ces créatures lilliputiennes, à l'attitude somnambule, forment une trame, tel un papier peint, sur toute la surface extérieure de la pochette. Aucune indication textuelle n'est donnée. C'est un bestiaire faussement enfantin : les figures animales ou chimériques anthropomorphisées paraissent extraites d'un dessin animé, mais leurs regards vides inspirent quelque chose de bien plus préoccupant. L'univers est foisonnant dans sa diversité : un mouton à l'aspect de peluche porte un pyjama rayé, un minuscule dragon semble doucement atterrir, un oiseau fantastique emprunte un pas militaire, un robot blanc paraît léviter. La répartition en motif provoque l'impression que tous ces petits êtres flottent, figés dans une séparation, mais sous l'emprise du

43. Groupe constitué de Marc Ribot (guitare), Kenny Wollesen (vibraphone), Jamie Saft (claviers), Trevor Dunn (basse), Joey Baron (batterie) et Cyro Baptista (percussions).

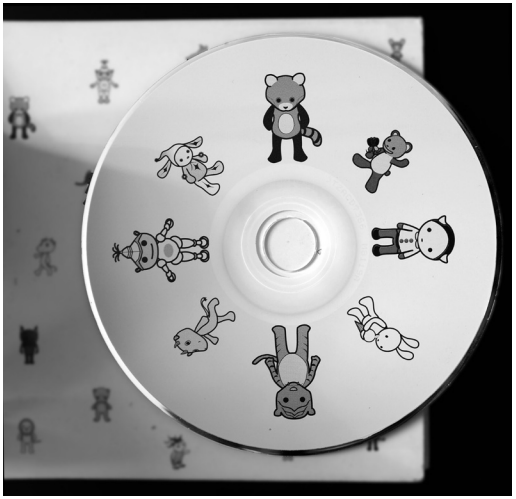
44. John Zorn, *Pellucidar – A Dreamers Fantabula* (TZ 8333, 2015).

45. John Zorn, *The Dreamers* (TZ 7366, 2008).

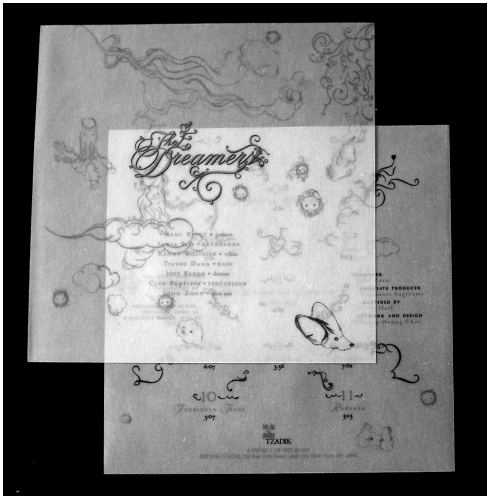
46. John Zorn, *O'o* (TZ 7376, 2009).

47. Voir Chin, 2013c.

FIGURE 6 John Zorn, *The Dreamers* (TZ 7366, 2008), © Tzadik.



a) CD et couverture de l'album ;



b) Les deux feuilles de papier calque épais sur lesquelles sont inscrits les crédits de l'album ;



c) Dessins à l'intérieur des ouvertures latérales.

même sort. Imprimée sur un carton blanc satiné, chacune des figurines colorées est rehaussée au vernis sélectif, créant ainsi avec le reflet de la lumière un effet de relief.

Lorsqu'on ouvre l'album, on ne voit aucun disque, mais des croquis crayonnés de la main de Chippy. À gauche, une sorte de petit lion hirsute se tient debout, la crinière flottante et le regard vide ; au centre, l'esquisse d'un jardin luxuriant, tropical où se cachent deux petites créatures imaginaires ; enfin, à droite, une petite grenouille jongle. Sans doute des études pour les personnages de la couverture, ces dessins préparatifs font le lien entre le trait plus lisse des *charmers* et les vrilles végétales et embellissements calligraphiques caractéristiques de Chippy. Nous pouvons ainsi constater la richesse et surtout la portée de son univers graphique, qui n'est pas figé dans un style ou un registre d'expression.

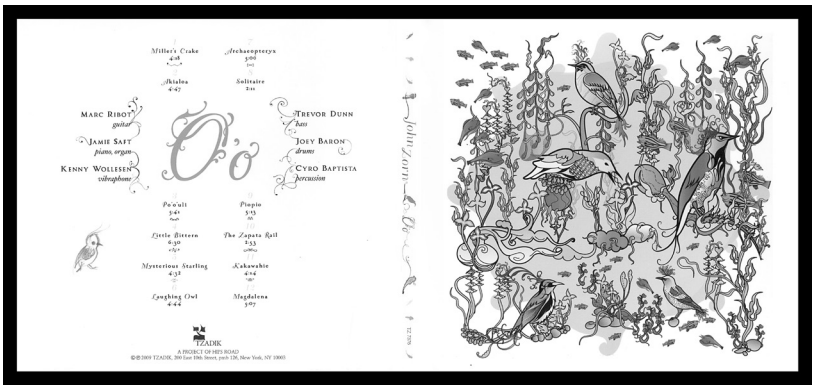
L'album comprend deux ouvertures latérales extérieures, l'une pour glisser le disque, l'autre servant à accueillir différents documents. Les informations relatives à l'album (noms des musiciens, titres des morceaux, etc.) sont inscrites sur deux feuilles de papier calque épais (figure 6b). Nous retrouvons, dans le trait calligraphique qui les compose, et dans les éléments organiques qui dansent autour, cette tendance ornementale propre à Chippy. Mais dans les illustrations de ce disque, nous découvrons aussi un autre style aux traits plus simples. L'album contient par ailleurs une planche avec 16 autocollants représentant différents *charmers*[48]. À l'instar de la plupart des projets de Zorn et Chippy, cette pochette offre à l'usager curieux des détails subtilement dissimulés. L'intérieur des enveloppes latérales est orné à nouveau de dessins au crayon (figure 6c) qui ressemblent à des croquis préparatoires des personnages dont la mouture finale apparaît sur la couverture extérieure.

48. Quelques-uns d'entre eux sont représentés en quatrième de couverture de ce numéro.

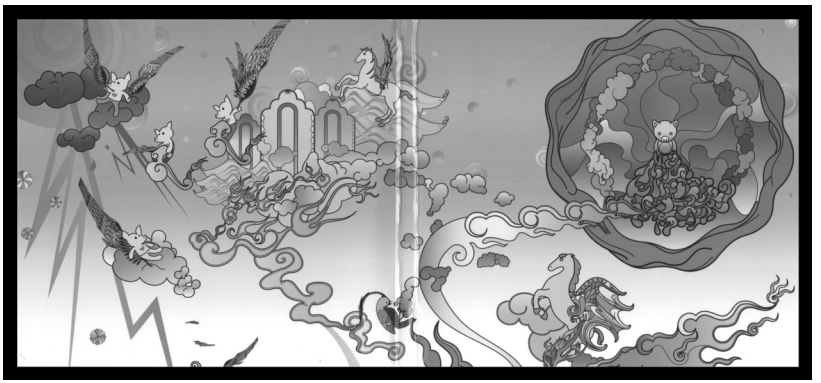
Le *packaging* de *O'o*, avec ses deux enveloppes aux ouvertures latérales, reliées au centre par la tranche, est similaire à celui de *The Dreamers*, mais les illustrations nous entraînent dans un univers tout autre. L'album étant un hommage à l'oiseau O'o, une espèce endémique à Hawaï aujourd'hui éteinte, Chippy a choisi d'évoquer par son iconographie et ses couleurs le thème aviaire, l'opulence tropicale et la nature volcanique de l'île.

La couverture (figure 7a, partie droite) donne à voir une scène luxuriante où fusionnent des éléments botaniques terrestres et marins. Des végétaux fantastiques, inspirés de coraux, de fleurs et d'algues, flottent sur un fond à la fois céleste et verdoyant. Ce monde hybride est peuplé d'oiseaux exotiques hautement colorés, ainsi que de poissons tropicaux. Au dos (figure 7a, partie gauche) sont indiqués le titre de l'album et des morceaux ainsi que le nom des six musiciens. *O'o* est inscrit suivant une typographie d'inspiration manus-

FIGURE 7 John Zorn, *O'o* (TZ 7376, 2009), © Tzadik.



a) Couverture (à droite) et quatrième de couverture (à gauche) de l'album ;



b) Intérieur de l'album.

crite, retravaillée et embellie de vrilles, de bourgeons. Centrées dans la partie haute, les deux lettres se trouvent à l'intersection de deux axes. L'un, vertical, contient les titres des morceaux : composés dans un caractère à empattement de type *garalde*, mais où les majuscules reprennent l'esprit calligraphique du titre, ils forment deux colonnes ; en plus de la numérotation, de petits éléments ornementaux d'inspiration végétale viennent systématiquement les séparer. Les noms des musiciens forment quant à eux l'axe horizontal ; la typographie utilisée est identique à celle des titres, mais ici, ce sont plutôt les mots qui semblent éclore. L'ensemble du texte s'articule autour de *O'o*, et vers le bas, à gauche, est crayonné un petit oiseau à crête.

L'ouverture de la pochette révèle une mise en scène spectacle semblable à celle en couverture, mais dans une ambiance plus décalée et fantasque

(figure 7b). Un fond tout en dégradé passe du blanc au bleu pour finir sur un ciel orange crépusculaire. Des pégases multicolores voltigent à travers des volutes psychédéliques. De petits porcelets avec un cœur dessiné sur le torse se prélassent dans ces cieux, chevauchant des nuages bariolés, parfois brandissant des palmes ou des plumes géantes. Le volet de gauche est traversé d'éclairs dans des tons violacés. Vers le centre, trois portails semblent ancrés dans les nuages, potentiels passages vers un autre monde. Sur le volet de droite, un petit cochon est assis au sommet d'une montagne-volcan. Des volutes colorées rayonnent, dessinant une spirale enflammée qui vient encadrer cette bulle loufoque.

Le disque se glisse dans l'une des deux enveloppes d'intérieur fuchsia. Dans l'autre se trouve le *O'o Sketchbook,* un carnet de croquis d'oiseaux. Une fois ouvert, 38 pages s'offrent à nous, chacune illustrée d'un oiseau crayonné. Nous avons pu remarquer que certains croquis représentent des volatiles existants, ou ayant existé, mais d'autres sont le fruit de l'imagination de Chippy. Tous partagent le même trait soigné et juste qui confère à leur sujet une qualité précieuse, accentuée par le choix d'une typographie *Didone* italique pour indiquer les noms de chacune de ces petites bêtes.

O'o, à l'instar de *The Dreamers*, permet d'apprécier pleinement le talent artistique de Chippy, qui dépasse ici largement ses manipulations typographiques. Ce talent se manifeste autant dans le tracé délicat de ses dessins préparatifs que dans les scènes foisonnantes et les personnages finalisés réalisés à l'aide d'outils informatiques.

* * *

Que Tzadik soit une maison de disques hors du commun n'est nullement étonnant lorsqu'on connaît le parcours et la production de son fondateur, John Zorn. En abordant quelques-uns des aspects de cette dernière par le biais de l'esthétique des pochettes de disques, nous ne pouvons que constater l'engagement de Zorn et de celles et ceux qui l'entourent et le secondent dans l'élaboration de ses projets. Nous avons ouvert cet article avec une citation de Chippy qui invite son interlocuteur à considérer chacun des projets du compositeur comme une œuvre d'art à part entière. Chaque album est en effet le fruit d'un travail ciselé, où une idée fondatrice perfuse un maillage complexe d'éléments sonores, visuels et tactiles.

L'exigence et la persévérance de Zorn sont marquantes. Sarah Robertson[49], qui travaille en étroite collaboration avec le compositeur depuis les débuts de Tzadik, confirme la ténacité du compositeur et de sa designer pour repousser

49. Robertson est, avec Scott Pollack, cofondatrice des courtiers en impression A to Z Media. Cette société agit comme l'intermédiaire entre les maisons de disques et les imprimeurs pour trouver le prestataire le plus adapté aux demandes propres à l'univers musical.

sans cesse les limites – dans la finesse des traits, les procédés d'impression, etc.[50] En collaborant de manière symbiotique avec Chippy, Zorn conçoit des albums qui demandent une découverte active. Leurs projets réclament la même attention et la même curiosité que les œuvres musicales dont ils sont la matérialisation. Aujourd'hui, à une époque où la musique se réduit de plus en plus souvent à un fichier numérique sans existence physique et qui se consomme plus qu'elle ne se savoure, la pochette d'un disque peut parfois paraître désuète et futile, superflue en somme. Mais Zorn persiste à proposer une exploration visuelle tout aussi riche que son offre sonore. Ainsi, les écrins de l'*Archival Series*, et plus généralement de toutes les productions Tzadik, témoignent d'une démarche exigeante permettant de résister à l'appauvrissement annoncé par certaines tendances actuelles de la création musicale.

50. Robertson, citée *in* Hull, 2011, en ligne.

REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier tout particulièrement John Zorn et Heung-Heung Chin pour le temps qu'ils nous ont accordé lors des phases de recherche et de rédaction de cet article.

BIBLIOGRAPHIE

Brunel-Lafargue, Karen (2015), Entretiens privés par courriel avec Heung-Heung Chin et John Zorn (novembre 2014-mars 2015).

Chin, Heung-Heung (2013a), Retranscription d'un entretien par courriel accordé à David Cristol pour *Jazz Magazine – Jazz man*.

Chin, Heung-Heung (2013b), Retranscription du courriel envoyé au Walker Art Center pour Gent Jazz Festival et les manifestations autour du 60e anniversaire de John Zorn.

Chin, Heung-Heung (2013c), Retranscription d'un entretien par courriel accordé à Mathieu Durand pour *Jazz News*.

Cristol, David (2013), « Zapzorn », *Jazz magazine – Jazz man*, nº 653 (septembre), p. 47.

Darricau, Stéphane (2014), *Culture graphique : une perspective*, Paris, Pyramyd.

Durand, Mathieu (2013), « Desseins animés », *Jazz News*, nº 23 (juillet), p. 56-59.

Heller, Steve (2011), « Alex Steinweiss, Who Made Album Covers Artful, Dies at 94 », *New York Times* (20 juin), <www.nytimes.com/2011/07/20/business/media/alex-steinweiss-originator-of-artistic-album-covers-dies-at-94.html> (consulté le 3 août 2015).

Hull, Scott (2011), « Music Packaging Today : An interview with Sarah Robertson and Scott Pollack of A to Z Media », *The Masterdisk Record* (janvier), <www.themasterdiskrecord.com/2011/01/music-packaging-today-an-interview-with-sarah-robertson-and-scott-pollack-of-atoz-media> (consulté le 3 août 2015).

Lipovetsky, Gilles et Serroy, Jean (2013), *L'esthétisation du monde : vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard.

Nice, James (2010), *Shadowplayers : The Rise and Fall of Factory Records*, Londres, Aurum.

Tschichold, Jan (2006), *The New Typography*, Berkeley, University of California Press.

« Du feu sous les cendres[1] » : aux sources de la *Radical Jewish Culture*

David Unger

Pour qui n'aurait jamais entendu parler de *Radical Jewish Culture*, clarifions d'emblée : il s'agit d'une scène musicale née à New York au début des années 1990, ainsi que d'une collection d'enregistrements produits par John Zorn et sa maison de disques Tzadik[2]. Contrairement à ce que l'association des termes pourrait évoquer, la *Radical Jewish Culture* ne se soucie guère d'idéologie politique ou religieuse. Elle est affaire de musiques et, *in extenso*, de toutes les formes d'arts produites par des artistes juifs ou non, traitant de thèmes juifs[3]. Fidèle à la culture de diaspora et au cosmopolitisme intrinsèque aux peuples juifs, la *Radical Jewish Culture* puise également dans d'autres histoires, d'autres cultures. Elle célèbre une idée moderne – voire postmoderne – des musiques juives, aux antipodes des clichés nostalgiques ou nationalistes. Quant à l'adjectif « *Radical* », il renvoie à l'idée d'avant-garde, à savoir d'esthétiques qui refusent tout compromis, à contre-courant des standards de leurs époques.

Pour celles et ceux qui veulent penser le judaïsme dans le chaos du monde moderne, la *Radical Jewish Culture* ouvre les portes d'univers composés de musiques ancestrales et ultracontemporaines, pleines de fantômes, chargées d'électricité et de saturations. Elle est l'incarnation tonitruante d'interrogations complexes, métaphysiques ou séculières – la quête d'une identité sonore pleinement juive. Tâchons ici d'en établir la genèse et son développement en nous appuyant sur le point de vue de ses musiciens fondateurs.

John Zorn avant la *Radical Jewish Culture*

À la fin des années 1980, à New York, John Zorn a déjà vécu plusieurs vies. Au Webster College de Saint-Louis, il entame un mémoire sur Carl Stalling, le compositeur des dessins animés de la Warner Bros, avant de quitter l'univer-

1. J'emprunte ce titre à une citation du peintre Marcus Rothkowitz, plus connu sous le nom de Mark Rothko : « Si vous cherchez le feu, vous le trouverez sous les cendres », *in* Krugier et Lorquin, 2005.

2. La collection *Radical Jewish Culture* compte à ce jour 185 références.

3. Des groupes français comme Artichaut Orkestra, Zakarya ou Mazal, produits au sein de la collection *Radical Jewish Culture*, sont férus de culture juive, mais tous les musiciens ne sont pas pour autant nécessairement d'origine juive.

sité pour se consacrer à la musique. Après un bref passage sur la côte ouest, il s'installe à New York, dans le Lower East Side, où il continue à fréquenter musiciens et artistes expérimentaux, avec qui il crée des musiques éclatées et éclatantes. À travers ses *Game Pieces*, parmi lesquels *Cobra*, il invente de nouvelles techniques d'improvisation collective, hissant tel un chef d'orchestre épileptique de grosses cartes à jouer dont il a lui-même conçu les symboles, guidant ainsi ses musiciens par le biais d'un procédé qui s'affranchit de toute partition[4]. Il s'inspire, notamment, de John Cage et de Stockhausen, du collage en art plastique, ou encore du montage en *jump-cut* des premiers films de Godard. Il collabore d'ailleurs avec des cinéastes tels que Raul Ruiz, Henry Hills ou Chantal Akerman, entamant ainsi une série de musiques de film (Filmworks). En 20 ans, Tzadik a publié au sein de la collection *Archival Series* 23 volumes de cette série.

4. On peut voir Zorn à l'œuvre dans le film de Heuermann, 2004.

En 1985, il est une personnalité notoire de l'*underground* et connaît un premier succès public avec *The Big Gundown*[5], un album qui revisite les bandes originales d'Ennio Morricone. À partir de 1986, il séjourne régulièrement au Japon, où il collabore avec la scène expérimentale hardcore tokyoïte. En 1988, il fonde un groupe constitué des meilleurs solistes de la scène *Downtown* de New York : Naked City. S'y heurtent brutalement free jazz, hard bop, punk, noise, heavy metal, bossanova, bandes originales de films ou de cartoons. Formes et formats surprennent, les morceaux de leur premier album[6] durent de 20 secondes à 8 minutes, au plus loin des normes commerciales. Imaginaires populaires et savants s'y savourent. On puise dans l'histoire de la photo, de la télévision ou du 7e art ; on associe à ces sons radicaux – dans leur violence ou leur virtuosité – des images qui choquent. La pochette du premier album est une photo signée Weegee, le spécialiste américain des scènes de crimes de la première moitié du XXe siècle. Un homme à terre, abattu, un revolver et une flaque de sang à ses côtés (figure 1). Idéal pour réinventer les thèmes de James Bond ou de Batman. On entend presque la déflagration des coups de feu et le SPLASH ! de l'hémoglobine. Des références pop dans un monde brutal[7].

5. John Zorn, *The Big Gundown* (Elektra Nonesuch – 979 139-1, 1985). Album réédité sur Tzadik : *The Big Gundown – 15th Anniversary Special Edition* (TZ 7328, 2000).

6. John Zorn, *Naked City* (Elektra Nonesuch – 7559-79238-2, 1990). Album réédité sur Tzadik dans le coffret *Naked City – The Complete Studio Recordings* (TZ 7344-5, 2005).

De ces différents projets, que retenir en amont de la création de la *Radical Jewish Culture* ? Que Zorn déploie une énergie considérable, tant il a de projets en tête, et tant il les réalise tous. Il est un créateur insatiable, et assurément, il aime mener, donner le *la*. Nul n'est prophète en son pays : ses séjours au Japon le portent vers des sons encore plus violents que ceux qu'il enregistre à New York. À l'époque, Zorn se présente à Tokyo comme saxophoniste expérimental, non comme juif. Mais que des musiciens dont les peuples ont été respectivement victimes de la bombe atomique et de l'Holocauste

7. Pour en savoir davantage sur le parcours de Zorn avant 1993, se référer à son entretien avec Cagne, 1993.

FIGURE 1 John Zorn, *Naked City – The Complete Studio Recordings* (TZ 7344-5, 2005), couverture et tranche de l'album éponyme, © Tzadik.



s'entendent autour de la création de saturations, de larsens et de vociférations n'est possiblement pas un hasard.

Zorn n'a pas encore problématisé ouvertement à travers sa musique la question de ses origines. Il n'en demeure pas moins qu'il cherche à cette époque à éprouver les limites de l'oreille humaine. Comme s'il fallait qu'entrent en résonnance barbarie historique et bestialité musicale :

> *Japan was my home for ten years off and on, back and forth. Being hit front on with a completely different culture helped me appreciate my own culture. I wouldn't have gotten into Jewishness as much as I did if I hadn't been in Japan*[8].

8. Zorn, cité *in* Goldberg, 2002, en ligne.

Mais l'homme aime aussi, et surtout, s'entourer. L'idée de communauté, celle de la scène *Downtown* de l'époque, lui est chère. Cette génération de musiciens, à la jonction de la virtuosité du jazz et du bruitisme punk, est la ressource majeure de sa maestria. Tous prennent plaisir à mettre en pièces l'idée même de genre musical, et à inventer de nouveaux puzzles. Ensemble, ils déchaînent la culture et la contre-culture new-yorkaise, explorant des territoires toujours vierges, inventant l'avenir. Zorn collabore avec un nombre important d'instrumentistes issus de communautés et d'horizons divers. Et parmi eux, on trouve Marc Ribot, Joey Baron, Greg Cohen, Wayne Horwitz, Ben Perowski, Anthony Coleman, etc. Que ceux-ci soient d'origine et de culture juive – peu sont à proprement parler religieux – pourrait être pure coïncidence. À vrai dire, la question ne se serait probablement jamais

posée si les contextes politiques et musicaux de l'époque, tant à New York qu'en Europe, n'avaient poussé cette scène vers une introspection culturelle d'envergure.

Dans le cadre d'un film documentaire sur le renouveau de la culture yiddish à New York, tourné en 2011, j'ai interrogé un certain nombre des musiciens qui avaient participé à cet élan inédit[9]. Je m'appuierai ici sur les propos de deux d'entre eux avec lesquels j'ai pris le temps d'aborder la chronologie et les enjeux de la *Radical Jewish Culture* : le guitariste Marc Ribot, cofondateur de ce mouvement avec Zorn, et le clarinettiste David Krakauer qui a signé le premier opus de la collection *Radical Jewish Culture* sur le label Tzadik[10].

9. Film de Unger, 2011.

10. David Krakauer, *Klezmer Madness!* (TZ 7101, 1995).

Des musiciens déracinés

Dans les années 1980, Marc Ribot connaît déjà une belle carrière de *sideman* et de soliste. Il participe en 1985 à l'enregistrement de *Rain Dogs*, l'album culte de Tom Waits[11] avec qui il travaillera régulièrement. Il est aussi connu pour avoir intégré, en 1987, le groupe du saxophoniste John Lurie, The Lounge Lizards, au sein duquel il repousse les limites du jazz électrique *made in* New York. Mais c'est en 1990 qu'il donne corps à sa quête urbaine de racines perdues avec l'enregistrement de *Rootless Cosmopolitan*[12], qui puise autant dans le blues, le funk et la soul que dans cette mouvance récente à New York, celle dont Zorn est l'un des parrains incontestés, et que les musiciens surnomment désormais la *New Music*.

11. Tom Waits, *Rain Dogs* (Island Records – IMCD 49, 1985).

12. Marc Ribot, *Rootless Cosmopolitans* (Island Records – 422-842 577-2, 1990). Le nom du groupe s'inspire lui-même d'une injure antisémite en vigueur en URSS au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, visant les intellectuels juifs considérés comme pro-occidentaux et antipatriotes.

Selon Ribot, la fin des années 1980 voit éclore à New York de nombreux groupes revendiquant haut et fort leurs différences. L'apparition du sida, l'homophobie grimpante et le laxisme des pouvoirs publics en matière de santé suscitent l'exaspération de la communauté gay, qui s'exprime à coups de guitare électrique et de hurlements. Des mouvements comme le Queer Core ou les Riot Grrrl, des féministes pures et dures, émergent. Le succès récent de Public Enemy et de leur album *Fear of a Black Planet*[13] n'y est pas étranger. Leur hit *Fight The Power* fait le tour de la planète, aidé par la scène d'ouverture du brûlot de Spike Lee sorti la même année, *Do the Right Thing*. Une fois de plus, les Noirs américains réinventent musicalement leur rage d'être ghettoïsés, discriminés, violentés. Ribot s'interroge :

13. Public Enemy, *Fear of a Black Planet* (Def Jam – 523 446-2, 1989).

> Ainsi donc, à l'époque, une question s'est posée à certains d'entre nous : pourquoi aucune musique ne revendiquait-elle une identité juive ? Il y avait une rage noire. À quoi pouvait donc ressembler une rage juive – je veux dire, musicalement[14] ?

14. Ribot, cité *in* Unger, 2010.

Ça et là, des artistes comme le pianiste Anthony Coleman ou le saxophoniste Roy Nathanson sondent la question. Si le hip-hop peut être vu comme une

rupture radicale avec les musiques du passé, il ne s'inscrit pas moins dans la longue histoire de la contestation noire. Quel serait l'équivalent en matière de musique juive ?

Le chanteur de jazz, fils de cantor

Lors de son apparition aux États-Unis, suite aux vagues d'immigrations massives comprises entre les années 1890 et 1930, la musique juive reflète les interrogations qu'implique tout exil. Faut-il créer pour les siens ou s'assimiler à la culture du pays d'accueil ? On remarque deux tendances dans la première moitié du XX^e^ siècle. Celle qui conserve, en chanson, le yiddish et les mélodies d'Europe de l'Est, et celle qui participe aux genres nouveaux de l'époque.

Cherchez une once de klezmer, la musique juive traditionnelle d'Europe de l'Est dans les compositions de George ou d'Ira Gershwin, dans les chansons d'Harold Arlen, dans le jeu de Benny Goodman ou d'Artie Shaw, voire, plus tard, dans les partitions de Leonard Bernstein : rien à faire. Nouveau monde, nouvelle musique ! Ceux-là se préoccupent peu de la culture de leurs aïeux et contribuent à l'invention de l'*entertainment*. Mais d'autres composent pour le public fraîchement immigré, et nombreux : les acteurs Molly Picon et Moishe Oysher[15] tournent dans des comédies musicales écrites et chantées en yiddish ; les clarinettistes Dave Tarras et Naftule Brandwein infusent leurs mélodies typiquement juives du swing de l'époque.

Cette schizophrénie, si l'on peut dire, de la problématique identitaire juive américaine, s'exprime très clairement en 1927 dans *Le Chanteur de Jazz* de Alan Crosland, le premier film sonorisé de l'histoire du cinéma (figure 2)[16]. Al Jolson, de son vrai nom Asa Yoelson, y interprète un fils de cantor que son père répudie, car il a pour passion le jazz et les night-clubs de New York : « Nous sommes cantors depuis cinq générations, et voilà que tu veux faire du jazz ! », s'exclame-t-il. Le jeune Jakie Rabinowitz est alors poussé à fuir le foyer familial. Il change son nom en Jack Robin et court les *speakeasies* de l'Amérique à la recherche du succès. Quelques années plus tard, de retour à New York, il s'apprête à obtenir le premier rôle d'une revue. Il retrouve sa mère, émue ; son père s'obstine à refuser de lui adresser la parole. Mais voilà que celui-ci tombe gravement malade le jour de Yom Kippour. Pour la première fois depuis des années, la synagogue est sans cantor. Et la première du spectacle a lieu le même soir. Dilemme : Jack doit choisir entre sa carrière et son père, le jazz et sa religion. Il entonnera finalement la prière devant les fidèles. Son père l'entend, depuis son chevet : « Nous avons à nouveau un fils », dit-il à son épouse avant de s'éteindre. La réconciliation est actée. Et

15. On peut citer, entre autres, *Yidl mitn fidl* de Joseph Green (1936) avec Molly Picon, et *The Cantor's Son* de Ilya Motyleff & Sidney Goldin (1937) avec Moyshe Oysher.

16. Seules les parties chantées du film, ainsi que de rares dialogues, sont sonorisés.

FIGURE 2 Affiche du film *Le Chanteur de Jazz* réalisé par Alan Crosland en 1927.



la fiction emporte le tout, puisque ce choix n'entrave en rien la carrière de Jack Robin, dont le nom est inscrit, à la fin du film, en lettres lumineuses sur le fronton d'un théâtre de Broadway. Il n'empêche, les deux musiques ne peuvent exister qu'en des sphères bien séparées.

Des icônes rock, punk et juives

Soixante ans plus tard, cette problématique semble, au regard des musiciens juifs, avoir peu évolué. Marc Ribot (figure 3) raconte :

> À la fin des années 1980, nous écoutions tous Public Enemy, ainsi que tous ces groupes qui revendiquaient haut et fort une identité. Et peu à peu, la question de où se situait l'identité juive là-dedans s'est imposée à nous. En même temps, il y avait dans l'air un esprit de transgression. Nous transgressions musicalement, mais nous voulions donner du sens à cela. Vous pouviez considérer nos choix, ceux de

la scène *Downtown*, comme des choix esthétiques, mais il y avait également le désir de dire que nous formions une communauté. Et nous nous sommes mis à réfléchir sur le fait que si le rock et le punk avaient été des musiques transgressives, elles avaient beaucoup été le fait d'artistes juifs. Seulement, ces artistes n'avaient jamais revendiqué leur origine juive. Mieux : ils avaient peut-être choisi de ne pas la mettre en avant, mais ils avaient été jusqu'à la cacher, en changeant leurs noms, surtout. Ça nous a semblé suspect[17].

17. Ribot, cité *in* Unger, 2010.

Au regard de la musique américaine, ajoute Ribot, « on avait tout d'un coup le sentiment que l'identité juive était incompatible avec celle d'icône pop ou punk, sexuelle en un sens[18] ». Bob Dylan, Lou Reed, Iggy Pop, Joey Ramone, les fondateurs de Jefferson Airplane ou des New York Dolls, tous ont effectivement bâti leurs carrières sans jamais mentionner leurs ascendances juives. Tandis que Ribot m'en énumère la liste, il fait un lapsus plein de sens. Voulant citer Richard Hell, il l'appelle Richard Hellman… avant de se raviser : « Non, je voulais dire Richard Hell. Mais il y a peu de chance que son vrai nom ait été Hell[19]… » En effet, le co-leader du groupe Television et le compositeur de *Blank Generation*, morceau fondateur du punk new-yorkais, est né Richard Meyers : « Dès lors, nous affirmer comme juifs et punks était transgressif, puisque nos prédécesseurs ne l'avaient jamais fait. Nous brisions

18. *Ibid.*

19. *Ibid.*

FIGURE 3 Marc Ribot sur l'île de Porquerolles, le 12 juillet 2010. Photographie : David Unger, © OléoFilms.



là un tabou[20]. » Comment, alors, venir à bout de cette dilution culturelle, et signifier sa judéité en musique ? Marc Ribot est très clair sur ce point :

> Enfant, je n'ai jamais écouté de klezmer. Ma mère me chantait *Minnie the Moocher*[21], mon grand-père était un junky du Lower East Side. Je suis peut-être originaire d'Europe, mais ma culture est américaine. Et ce n'est pas parce que je suis juif qu'il me faut jouer du klezmer. Je me fous du klezmer, des harmonies klezmer, je n'ai pas besoin d'écouter 800 groupes qui mélangent klezmer et hip-hop, heavy metal ou jazz. Signifier ma judéité n'impliquait pas, pour moi, de changer ma façon de jouer, ni d'explorer un genre dans lequel je ne me serais pas reconnu. Comment faire sonner mon identité ? En jouant ma musique, sans cacher le fait que j'étais juif[22].

Le guitariste insiste alors sur les malentendus de l'époque qui ont pu surgir chez une partie de son public :

> Les gens me demandaient : « Alors quoi ? Tu es juif ou tu es un *Downtowner* ? Tu jouais de la musique punk, et maintenant tu joues de la musique juive ? Qu'est-ce que tu es vraiment ? » Comme s'il fallait choisir ! Je suis juif et je fais de la musique, voilà tout. Et s'il m'arrive de faire de la musique juive, pas spécifiquement klezmer d'ailleurs, comme avec John Zorn, je ne fais pas que cela, loin s'en faut[23].

« Rhythm + Jews[24] »

À partir de 1986, à New York, un groupe ose la synthèse entre le free jazz et les musiques traditionnelles juives : The Klezmatics. La presse relaie d'autant plus leurs performances que certains de ses membres déclarent ouvertement leur homosexualité. Le cocktail interpelle ! On y est moins punk que dans la *New Music*, mais on y improvise tout autant, volume à fond. L'ensemble a été fondé par le trompettiste Frank London et Lorin Sklamberg, chanteur et accordéoniste. Celui-ci avait une telle soif de perfectionner son yiddish qu'il quitta Los Angeles pour s'inscrire aux cours du YIVO, le centre de culture et d'histoire juive situé à New York. Là, il rencontre Adrienne Cooper, professeure de langue et de chansons yiddish, elle-même formée par la yiddishiste Barbara Kirshenblatt. Adrienne Cooper raconte :

> J'enseignais des chansons yiddish à ces tout jeunes musiciens soucieux de renouer avec la culture que leurs parents et leurs grands-parents avaient abandonnée. Il y avait dans la classe beaucoup d'enthousiasme. Les élèves étaient d'un très bon niveau musical, chaque cours avait des allures de fête. Nous avions compris qu'il ne s'agissait plus d'enfermer le yiddish dans cette sphère pleine de l'indicible tristesse du génocide, mais qu'au contraire, sans la nier, il fallait profiter de la belle énergie de l'époque pour lui redonner une vigueur inédite. Avec Henri Sapoznik, qui avait collecté de nombreux enregistrements datant du début du siècle, nous

20. Ribot, cité *in* Unger, 2010.

21. Morceau enregistré par Cab Calloway et son orchestre, en 1931. Le disque s'est vendu à plus d'un million de copies aux États-Unis.

22. Ribot, cité *in* Unger, 2010.

23. *Ibid.*

24. D'après le titre d'un album de The Klezmatics, *Rhythm + Jews* (Piranha – pir 25-2, 1990).

> avons décidé de créer un KlezKamp, un stage de klezmer où toutes sortes d'artistes étaient conviées. Soudain, trois générations de juifs travaillaient ensemble ! Tous prenaient un plaisir fou à créer sur la base de ce langage musical, nouveau pour la plupart. Nous avions invité, je me souviens, le clarinettiste Andy Statman. Je le revois appeler sa mère et lui dire : « Ils m'adorent tous ici ! Ils veulent que je leur raconte mes histoires. C'est bien plus intéressant que de parler aux invités des mariages ou des bar-mitzvah où j'ai l'habitude de jouer ! ». Bref, nous avons, petit à petit, créé une nouvelle communauté musicale, qui depuis a bien proliféré. On trouve désormais des KlezKamps partout aux États-Unis, au Canada, en Angleterre, en Europe de l'Est, etc.[25]

25. Cooper, citée *in* Unger, 2011.

David Krakauer, à la recherche d'un son

C'est à cette époque que le clarinettiste David Krakauer, âgé d'une trentaine d'années, se découvre une passion pour le klezmer, alors qu'il jouait essentiellement des musiques dites classiques ou contemporaines, ainsi que du jazz, sa première passion :

> Mais je cherchais un son. Si je continuais de la sorte, j'allais devenir un clarinettiste de seconde zone, un ersatz de Buddy DeFranco. Et je dirais que c'est une série de coïncidences qui me menèrent au klezmer. Au départ, il y avait un petit groupe qui jouait dans la rue, en bas de chez moi. J'écoutais leur musique sans d'abord entendre qu'elle résonnait en moi. Un peu plus tard, par hasard dans un bus, une amie qui montait un groupe de musique juive me demandait de lui recommander un clarinettiste. Vu mes projets de l'époque, elle ne pensait pas à moi, et je n'y aurais d'ailleurs moi-même jamais songé si les mots n'étaient pas tous seuls sortis de ma bouche : « j'aimerais essayer ». J'ai compris alors que ce qui me touchait tant, dans cette musique, c'était cette sonorité particulière qui me rappelait la façon dont ma grand-mère parlait. Un accent, une tonalité, un je-ne-sais-quoi qui m'évoquait son phrasé, son histoire. Et qui me procurait une émotion unique, authentique. C'était comme d'entendre une petite voix me suggérant de rentrer à la maison, de renouer avec ce qui faisait de moi un être humain[26].

26. Krakauer, cité *in ibid.*

Comme Ribot, comme tous les artistes de sa génération, d'ailleurs, David Krakauer n'écoutait pas, enfant, de musique klezmer. Sa grand-mère, née près de Minsk en Russie, avait abandonné sa langue maternelle, le yiddish, au profit de l'Anglais. Dans les années 1950, au lendemain de la destruction des juifs d'Europe, l'heure est au deuil et à l'assimilation. On fait comme table rase du passé.

> Ma génération a grandi dans le sillon du modèle américain. On regardait à la télévision des feuilletons comme « Leave It to Beaver », où la famille était représentée de la façon la plus lisse qui soit. La femme au foyer, le père qui travaille, sa voiture, leurs deux bambins bien sages, bien blancs. On était comme noyé dans le système, dénudés de notre propre culture[27] !

27. *Ibid.*

Sa découverte du klezmer réveille ainsi toute l'identité occultée, refoulée. Il investit alors de toute son énergie les fondamentaux de cette musique.

> Quand j'ai commencé à jouer avec les Klezmatics, en 1987, notre travail consistait surtout à écouter les enregistrements réalisés au début du XX^e siècle par des musiciens immigrés. Nous transcrivions note par note tout ce que nous entendions, et tâchions dans un second temps de le reproduire. Je nous revois autour d'un magnétophone posé sur la table. *Play*, pause, *rewind*. *Play*, pause, *rewind* ! Nous avons fait cela des heures durant. Ces enregistrements étaient, pour nous, comme une Pierre de Rosette. Les mille et un mystères de la musique étaient consignés là : à nous de les défricher, de les déchiffrer, et de nous les approprier[28].

28. Krakauer, cité *in* Unger, 2011.

Les Klezmatics organisent dès la fin des années 1980 à la Knitting Factory[29] des concerts festifs et bruyants, à l'occasion notamment de la fête de Pessah, la Pâque juive. Frank London souffle dans sa trompette avec une énergie imparable, David Krakauer lui donne la réplique d'une façon tout aussi puissante. Les deux se défient avec une insolente virtuosité, pour le plus grand plaisir des spectateurs[30]. Et John Zorn de se fondre dans la foule, selon Krakauer, mu et ému par ce son dont la nouveauté consistait aussi à reprendre des mélodies et des chansons traditionnelles. C'est possiblement là, d'après Krakauer, que Zorn aurait entrevu la possibilité de conjuguer sa passion des musiques expérimentales à celle de la musique juive.

29. Club-phare de New York, sur lequel nous reviendrons un peu plus loin.

30. Voir Krakauer, 2014, en ligne.

« Never again »

L'étincelle qui met le feu aux instruments se nomme le Munich Art Projekt[31], un festival allemand de musiques improvisées qui invite John Zorn à établir la programmation de l'édition qui se tient en septembre 1992. Ribot raconte :

> À la suite de la chute du mur de Berlin, le regain d'antisémitisme était pointé par toutes les presses. À l'époque, la plupart d'entre nous étions régulièrement invités à jouer en Allemagne. Les gens aimaient notre musique, il y avait de la demande. Je dirais que la moitié de nos tournées avaient lieu là-bas. Nous débarquions donc dans des salles où les graffitis disaient parfois : « *Rauschen Juden* », « Mort aux Juifs », etc. Et l'on comprit assez vite que nous jouions ici un soir, mais que la veille ou le lendemain, des groupes néonazis montaient sur scène. Allez savoir si nous avions des Skinheads dans notre public… Toujours est-il que nous n'avions pas encore été identifiés comme juifs. Ni Zorn, ni Elliot Sharp, ni John Lurie, ni moi. On s'est peu à peu senti, comment dire, assez lâche. Notre silence, à ce propos, nous mettait mal à l'aise. Ça ne pouvait plus durer[32].

31. Festival produit par Franz Abraham au centre culturel Gasteig de Munich. Voir : <http://radicaljewishculture.mahj.org/fr/exposition2-Munich-Art-Projekt.php> (consulté le 8 septembre 2015).

32. Ribot, cité *in* Unger, 2010.

Un *Radical New Jewish Music Festival* germe ainsi dans l'esprit de Zorn et Ribot. L'idée consiste à se positionner clairement contre l'antisémitisme qui ressurgit sur cette terre marquée, et à signifier à tous les amateurs de *New*

Music qu'elle est essentiellement composée de musiciens juifs désireux, au contraire de leurs prédécesseurs, de ne pas le cacher. Zorn et Ribot s'en expliquent clairement dans le manifeste qu'ils rédigent à l'attention des festivaliers. Ce texte marque la naissance du mouvement. On y pose les questions évoquées précédemment sur la contribution d'artistes juifs aux musiques pop, punk et contemporaines. On s'interroge sur les liens éventuels entre l'improvisation musicale et la tradition juive de libre interprétation des textes sacrés. On réfléchit sur la dénomination de *New Music*, en insistant sur le désir de s'inscrire dans une nouvelle continuité, par-delà l'abîme du génocide perpétré par les nazis. On y définit la musique comme étant surtout jouée par des juifs, plutôt que limitée par l'emploi d'harmonies klezmer ou ne se préoccupant que de thèmes liés au Judaïsme. On refuse surtout d'être stigmatisé, en mettant en valeur la diversité des musiciens qui participent à l'événement.

> *The participants come from a wide range of backgrounds. Most are highly secularized, some completely non-religious. For many, the term "radical" could describe their stance within the mainstream Jewish community as well as their relationship to mainstream culture. Some have chosen to participate out of a positive desire to identify, others as an act of political will during a period of renewed anti-semitism in the US and Europe. Some are multi-culturalists eager to debunk the idea of culture as a homogenous melting pot in which people must sacrifice their group identities in order to succeed. Some come because it's a gig*[33].

33. Ribot et Zorn, 1992.

La présence de Lou Reed au sein du festival produit un impact saisissant sur le public et les musiciens qui participent à l'événement. L'homme est un mythe vivant du rock'n'roll. Qui se serait douté qu'il était juif, lui qui chantait « *and I feel just like Jesus' son* » dans la chanson culte du Velvet Underground, *Heroin* ? Lou Reed connaît bien Zorn, adhère à ses idées, et donne un concert où il reprend bon nombre de ses standards, sans chercher à les « judaïser », incarnant ainsi l'un des arguments les plus pragmatiques du Manifeste[34].

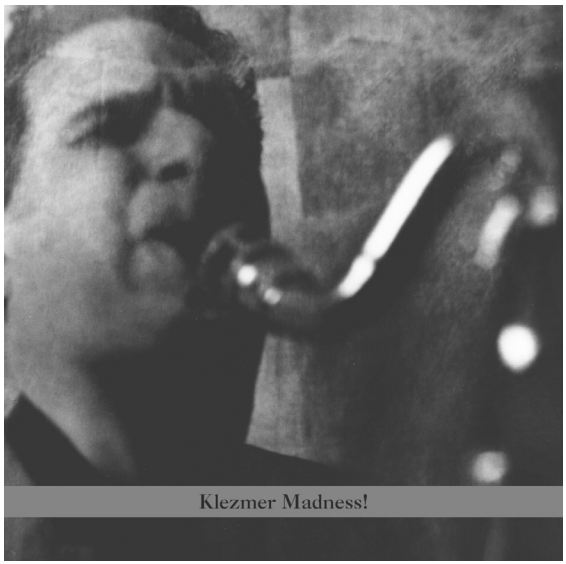
34. Lou Reed et John Zorn collaboreront par la suite à plusieurs reprises. Ils enregistrent notamment avec Laurie Anderson au violon, un concert de musiques improvisées publié dans la collection *Special Edition* de Tzadik : Reed, Anderson et Zorn, *The Stone : Issue Three* (TZ 0004, 2008).

Mais le concert qui marquera le plus intensément les esprits est celui que Zorn dirige. Une pièce à la radicalité bouleversante : *Kristallnacht* (figure 4a). L'orchestre est composé de sept musiciens : Mark Feldman au violon, Marc Ribot à la guitare, Anthony Coleman au clavier, Mark Dresser à la basse, William Winant aux percussions, ainsi que deux des membres de Klezmatics, Frank London à la trompette et David Krakauer à la clarinette. Tous arborent une étoile jaune sur laquelle est inscrit en caractères hébraïsants le mot « *Jude* ». On ne se contente pas de dire sa judéité, on l'inscrit dans l'histoire de la souffrance juive européenne, que les aïeux des musiciens ont tous connue.

L'œuvre propose une interprétation musicale de l'histoire du peuple juif au XX^e^ siècle, de la vie des ghettos à la création d'Israël – sans craindre de

FIGURE 4 a) John Zorn, *Kristallnacht* (TZ 7301, 1995), à gauche, et b) David Krakauer, *Klezmer Madness !* (TZ 7101, 1995), à droite, © Tzadik.





représenter la Shoah. Le morceau le plus puissant de la performance s'intitule *Never Again*. Zorn y mixe des bruits de verre que l'on brise dans un magma indescriptible de sons qui ne font pas qu'évoquer l'irreprésentable, mais qui cherchent à l'incarner d'une façon insoutenable. Dans le livret de l'album qui paraît l'année suivante, il est fait mention que « le titre "Never Again" contient des hautes fréquences à la limite de l'audition humaine, qui peuvent provoquer des nausées, des maux de têtes et des acouphènes. Une écoute prolongée ou répétée peut causer des dommages auditifs temporaires ou permanents[35] ». La musique dépasse le champ émotionnel pour risquer de toucher l'auditeur dans son intégrité corporelle ; elle souligne l'agression en agressant elle-même. La fureur des fantômes qui hantent les imaginaires juifs et allemands s'est rarement exprimée d'une façon aussi brutale en musique. Des bribes de discours d'Hitler se font entendre, ici ou là, évoquant l'origine du chaos. La Nuit de Cristal, qui se déroula dans toute l'Allemagne dans la nuit du 9 au 10 novembre 1938, fut l'un des événements fondateurs de la violence nazie à l'encontre des Juifs. Elle est à considérer ici comme une métonymie de la destruction des Juifs d'Europe.

35. John Zorn, *Kristallnacht* (Eva Records – WWCX 2050, 1993). Album réédité sur Tzadik et inaugurant la collection *Archival Series* (TZ 7301, 1995).

Un foyer musical juif

Zorn et Ribot, avec leur manifeste, ont conçu le cadre théorique permettant à une nouvelle scène musicale de s'épanouir esthétiquement. Suite à l'événement que constitue le festival de Munich, cette scène se développe à New York, par le biais notamment d'un festival qui se tient pour la première fois au sein de la Knitting Factory, club phare du Lower East Side, le quartier de Manhattan où s'installèrent les premières populations d'immigrants juifs à la fin du XIXe siècle. La première édition a lieu en octobre 1992, la deuxième en avril 1993[36], à l'occasion de la fête de Pessah, la plus musicale de la religion juive[37]. Des artistes tels que Kevin Sharp et son Fat Jesus Ensemble, Frank London et Greg Wall avec l'Hasidic New Wave[38], le guitariste Elliot Sharp, le groupe God is my Co-Pilot, etc. se produisent lors de ces cinq jours de musiques juives radicales. Marc Ribot y participe avec son quartet Shrek (qui signifie « horreur » en yiddish). Il y interprète des morceaux outrageusement punks aux titres évocateurs : *Santa Claus is a Motherfucker, Jewish Elvis Frankenstein, Yo ! I Killed Your God*[39].

Le festival produit un effet catalyseur. Ceux qui n'ont pu assister à l'événement de Munich se prennent de plein fouet cette identification collective, jusque-là inhibée. Anthony Coleman l'exprime de la sorte quelques années plus tard : « *We looked around—each of us, individually—and we saw that this major part of our selfhood was missing as a [consciously chosen] color in our palette. And this seemed a little ridiculous*[40]. » Ne manque plus à cette scène fraîchement épanouie qu'à se doter de moyens économiques pour aider à sa diffusion. En 1995, Zorn monte sa propre maison de disques : Tzadik. Le terme signifie « l'homme juste » en hébreu, et ses référents, bibliques et historiques, sont multiples. On en retiendra ici deux acceptions : celle qui touche à l'humilité du juste, celui qui « fait de son mieux pour accomplir toute la Torah[41] ». Et celle qui touche à sa part prophétique, puisque le *tzadik* est « capable de mettre chaque chose à sa juste place dans le monde, ce qui […] ne signifie rien de moins que de faire venir le Messie[42] ». Arrogance et modestie trouvent ainsi une forme d'équilibre dans le projet d'une telle maison de disques : celles et ceux qui considèrent Zorn comme une sorte de prophète ne peuvent nier sa générosité, celles et ceux qui y voient un homme au service de la musique et des musiciens qui l'animent ne peuvent lui nier ses qualités de meneur (en l'occurrence de producteur).

En quête d'une cohérence plastique, Zorn crée pour la collection *Radical Jewish Culture* une charte graphique bien particulière : un logo représentant une étoile de David longue et anguleuse (figure 5), une typographie spécifique, une bannière argentée horizontale au bas de la pochette, où le titre est

36. Le Radical Jewish Culture Festival connut six éditions, entre 1992 et 1997. Michael Dorf, le fondateur de la Knitting Factory, programma parallèlement chaque année, entre 1995 et 1998, des concerts de Seder – la soirée qui inaugure la Pâque juive – auxquels de nombreux musiciens de la scène *Downtown* prirent part.

37. Cette fête célèbre la fuite d'Égypte du peuple juif menée par Moïse. On y est tenu de boire accoudé et de chanter jusqu'à l'extase.

38. L'intégrale des enregistrements du groupe a été éditée sous forme de coffret dans la collection *Radical Jewish Culture* de Tzadik : Hasidic New Wave, *The Complete Recordings* (TZ 8171-5, 2012).

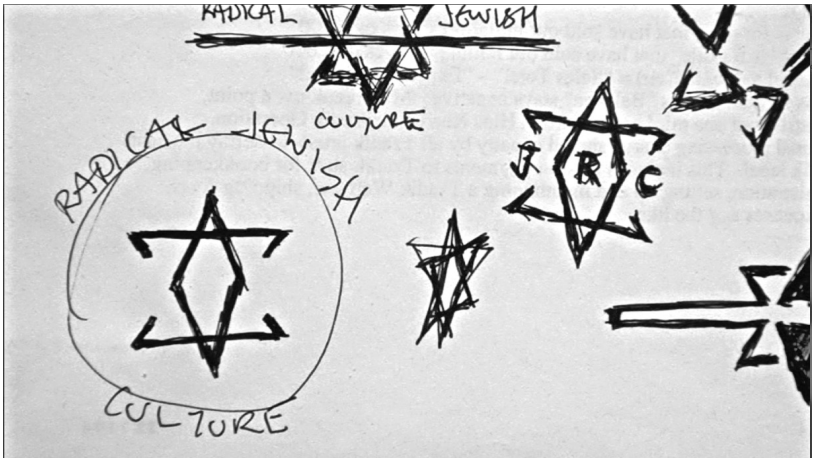
39. Voir Friedman, 1993.

40. Coleman, cité *in* Barzel, 2010, p. 219.

41. Goetschel, s.d., en ligne.

42. *Ibid.*

FIGURE 5 Esquisse du logo de la *Radical Jewish Culture* par John Zorn (avec l'aimable autorisation du Musée d'art et d'histoire du Judaïsme à Paris).



inscrit en lettres noires ; au verso, est spécifié l'ensemble des musiciens ayant participé à l'enregistrement. L'idée d'une telle collection est défendue par Zorn dans un texte qu'il publie en ligne sur le site de Tzadik en 2006, pour tenter de couper court à moult polémiques :

> *As the jewish people continue to grow into the 21st century, they carry their culture along with them. Tradition, history and the past have always played a strong role in the life of the jews, but it is also important to think about the future. As we grow as a people, it seems natural that our culture should grow along with us. Just as jazz music has progressed from dixieland to free jazz and beyond in a few short decades, and classical music went from tonality to chromaticism, noise and back again, it has occured to me that the same kind of growth should be possible – and is perhaps essential – for jewish music. Questions arose, as did the need to address them. The CDs on the Radical Jewish Culture series is a first attempt at addressing some of these issues*[43].

43. Zorn, 2006, en ligne.

Le premier artiste que produit Zorn dans cette collection est David Krakauer. On trouve dans son premier album, *Klezmer Madness !*[44] (figure 4b), une composante essentielle à la nouvelle survivance de cette musique : l'influence de mille autres musiques. Jouant d'une clarinette ultra expressive et pleine de *groove*, Krakauer explore des rythmiques africaines ou latines, travaille un son limpide comme du Bechet, et se verrait bien aussi vif avec son instrument que Jimi Hendrix l'était avec le sien ! Ses mélodies se promènent en Roumanie ou en Russie, faisant quelques détours par la Colombie ou les déserts du Moyen-Orient. Sa maîtrise du souffle continu évoque une vertica-

44. David Krakauer, *Klezmer Madness !* (TZ 7101, 1995).

lité toute spirituelle, comme si la convocation des fantômes ne pouvait ignorer les cieux. Les titres qu'il choisit pour ses morceaux renvoient à la célébration de fêtes religieuses, aux traditions hassidiques du *shtetl*[45] de Tchernobyl, aux marches de la mort précédant la libération des camps Nazis, ou encore à Rachab, cette prostituée qui accueillit à Jéricho les espions envoyés par Josué, à la veille de la conquête de la ville. Krakauer s'associera plus tard à la guitariste de heavy metal Sheryl Bailey, au DJ Socalled ou encore au tromboniste de James Brown et Funkadelic, Fred Wesley[46]. Ses horizons musicaux n'ont pas de frontière : « *One foot in the past, one foot in the future*[47] », clame-t-il régulièrement, lui qui ne cesse de rendre hommage à sa culture, tout en refusant quelque pose nostalgique ou endogame que ce soit.

La musique klezmer d'avant-guerre en Europe se transmettait oralement. Les mélodies et les sons disparurent ainsi avec les musiciens, dans les camps de la mort ou les charniers d'Ukraine. Mais d'avoir incarné en musique l'assourdissant silence qui succéda à l'Holocauste aida, en quelque sorte, à tisser de nouveaux liens entre les mondes disparus et présents, ainsi qu'entre les territoires européens et américains. Cette redécouverte des harmonies klezmer, conjuguée à l'électricité et au cosmopolitisme de New York, permet désormais à toute une génération de s'exprimer sans inhibition dans une langue musicale réinventée après avoir été trop longtemps refoulée. Creusant le sillon de l'identité, ce n'est plus seulement le klezmer qu'on revivifie, mais également d'autres genres propres à la culture ou à la religion juive. Prières, mélodies hassidiques, poèmes anciens, airs de cantor, psaumes, chansons populaires ou révolutionnaires, comptines enfantines, refrains issus du théâtre yiddish : plusieurs siècles de musiques liturgiques ou séculaires peuvent désormais être célébrés, dans la diversité des tonalités contemporaines. Les années 1990 voient ainsi naître une multitude de groupes et d'initiatives originales, dont l'ampleur, diaspora oblige, devient internationale.

David Krakauer, Frank London, Lorin Sklamberg, Marc Ribot, Aaron Alexander, Anthony Coleman, Roy Nathanson, the Cracow Klezmer Band, Ben Goldberg, Steven Berstein, Mark Feldman, Erik Friedlander, Jamie Saft, Jon Madof, Yoshie Fruchter, Shanir Blumenkranz[48]… Des dizaines de musiciens juifs, dont l'inspiration puise autant dans les musiques expérimentales que traditionnelles, foulent désormais les sols français, allemands, autrichiens, polonais, roumains, hongrois, tchèques, ukrainiens… L'idée que puissent renaître des mélodies meurtries sur ces terres où les fantômes avaient cessé de danser n'est dénuée ni de sens, ni d'émotion. Son succès révèle par là même la présence d'un public juif et non-juif soucieux de combler une absence. Le festival des musiques juives de Cracovie, par exemple, réunit

45. Le *shtetl* est un terme yiddish qui désigne tous les petits villages juifs d'Europe de l'Est.

46. Ils enregistreront ensemble pour Label bleu et sous le nom d'Abraham Inc., un groupe mêlant hip-hop, funk et klezmer : Abraham Inc., *Tweet Tweet* (Label Bleu – LBLC 6711, 2009).

47. Krakauer, dans le film de Unger, 2010.

48. On retrouve la majorité de ces musiciens dans le film de Heuermann, 2007.

chaque année plus de 10 000 spectateurs, dans l'ancien quartier juif de la ville, Kazimierz. Et bien évidemment, les artistes issus de la *Radical Jewish Culture* viennent s'y produire régulièrement.

This is our jewish music[49] : Masada

Quant à John Zorn, s'il ne limite pas ses ambitions à la musique juive, il en infuse une part conséquente dans ses mille et un projets. En 1993, il s'associe à trois musiciens d'une agilité inouïe pour créer son quartet Masada[50]. John Zorn est au saxophone alto, Dave Douglas à la trompette, Greg Cohen à la contrebasse et Joey Baron à la batterie. Le nom du groupe évoque la forteresse qu'assaillirent en Judée les troupes romaines, en 73 apr. J.-C. Les Zélotes, les Juifs qui la défendirent, optèrent pour un suicide collectif plutôt que pour une reddition. Le lieu devint par la suite l'un des symboles historiques majeurs de la résistance juive. Plutôt mourir que vivre soumis.

Le quartet quitte vite la sphère de l'*underground* pour faire salle comble partout en Europe, aux États-Unis ou au Japon. Inspiré de la fougue d'Ornette Coleman, chaque morceau est intitulé en hébreu, mêlant clefs klezmer et influences moyen-orientales à des improvisations vociférantes. Zorn diversifie son projet en réalisant des arrangements pour différentes formations instrumentales, élargissant son quartet en quintette ou sextette et en changeant parfois la formule acoustique pour une formation électrique[51]. 208 titres ont été composés et réunis pour former le premier volume du *Masada Songbook*. En 2003, afin de célébrer le 10e anniversaire de son groupe, Zorn propose à d'autres artistes issus de la *Radical Jewish Culture* de revisiter ses compositions[52]. L'année suivante, il compose, dans une perspective similaire, plus de 300 nouveaux morceaux qui forment le deuxième volume du *Masada Songbook*, intitulé *Book of Angels*[53]. Zorn produit par ailleurs toute une série de disques en hommage aux grands compositeurs juifs du XXe siècle[54].

Depuis le milieu des années 1990, Zorn se pare d'un intriguant costume de scène : un treillis et un t-shirt sous lequel il vêt un talith, ce châle de prières pourvu de franges – 613, pour être précis, autant qu'il y a de commandements prescrits par la Torah. Le pantalon militaire associé à un habit religieux a beaucoup fait jaser, comme s'il s'agissait d'un soutien indéfectible à la politique colonisatrice israélienne. C'est se méprendre complètement. Le treillis n'a pas vocation à évoquer l'armée, bien que ce soit là son origine, mais les cultures punk et ska britanniques des années 1970. Ce pantalon, popularisé par des groupes comme les Sex Pistols ou The Clash, est le symbole d'une musique anarcho-révolutionnaire. Les compositions de Zorn ne se soucient guère de géopolitique, encore moins d'idéologies ethniques ou religieuses.

49. Ce titre s'inspire du disque d'Ornette Coleman, *This is our music* (Atlantic Records – 1353, 1960).

50. Les enregistrements studio du quartet sont publiés par la maison de disques japonaise DIW. Six performances *live* réalisées entre 1993 et 2001, ainsi que des séances de studio inédites ont ensuite été publiées sur Tzadik dans la collection *Archival Series*.

51. Parmi les formations les plus célèbres, citons le Masada String Trio, le Bar Kokhba Sextet, ou encore Electric Masada, dont les enregistrements figurent dans les collections *Radical Jewish Culture*, *Birthday Celebration* ou *Archival Series* de Tzadik.

52. Entre 2003 et 2005, paraissent cinq volumes dans la série *Masada Anniversary Edition* éditée au sein de la collection *Radical Jewish Culture* de Tzadik.

53. La série *Book of Angels* compte aujourd'hui 25 volumes qui sont édités au sein de la collection *Archival Series* de Tzadik.

54. Les cinq volumes consacrés respectivement à Burt Bacharach, Jacob do Bandolim, Marc Bolan, Sasha Argov et Serge Gainsbourg, sont édités dans la collection *Radical Jewish Culture* de Tzadik et forment la série *Great Jewish Music*.

Et s'il s'est passionné pour la Kabbale et la mystique juive, c'est pour offrir à ses mélodies la richesse d'une identité plusieurs fois millénaire, qui manqua à maintes reprises de s'éteindre. Avec la *Radical Jewish Culture*, de nouvelles pages du livre échappent aux flammes, et continuent de s'écrire.

Néanmoins, autant par conviction politique que lassés d'être associés, malgré eux, à une idéologie pro-israélienne à laquelle ils n'adhèrent pas, de nombreux artistes liés à la *Radical Jewish Culture* organisèrent en 2002 et 2003 deux concerts en soutien aux Palestiniens, sous l'appellation : « Artists Against the Occupation ». Les fonds levés furent remis à des organisations non gouvernementales travaillant à Gaza ou en Cisjordanie[55].

En 2010, le Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme de Paris consacra une exposition à l'histoire de la *Radical Jewish Culture*[56]. On y trouvait nombre de documents relatifs aux musiques juives européennes d'avant-guerre, mais également des partitions ou esquisses signées par Zorn ou Anthony Coleman, le manuscrit original du manifeste rédigé par Zorn et Ribot, des articles de journaux d'époque décrivant l'effervescence musicale juive du début des années 1990 à New York, des vidéos d'entretiens ou de concerts (parmi lesquelles la captation de *Kristallnacht* à Munich en 1992, introuvable sur Internet), des pochettes d'albums qui donnaient à voir l'imagerie plastique ayant inspirée les artistes issus de la *Radical Jewish Culture*[57]… De nombreux musiciens vinrent se produire au musée pour l'occasion. Zorn y donna un concert accompagné par Joey Baron à la batterie et Trevor Dunn à la basse[58]. Le trio improvisa sur fond de projection de films courts réalisés par Wallace Berman, cinéaste expérimental américain des années 1960 et 1970. Zorn exigea qu'aucun spot n'éclaire la scène : seuls les films devaient être visibles. Le trio joua à fort volume une musique vive et sauvage, rendant perplexe une partie des spectateurs familiers du musée, souvent habitués à des mélodies plus douces, plus traditionnelles. On peut supposer que Zorn ne voulait pas se laisser muséifier sans réagir ; il lui fallait faire entendre qu'il était absolument contemporain, si loin si proche d'une histoire qui continuerait de regarder devant elle.

* * *

Il est une blague qui décrit l'apport des grandes figures juives à l'histoire de l'humanité. Moïse disait : « Tout est Loi ». Jésus vint et dit : « Tout est amour ». Spinoza ajouta : « Tout est Dieu ». Plus tard, Marx affirma : « Tout est argent ». Freud osa : « Tout est sexe ». Enfin, Einstein calma le jeu : « Tout est relatif » !

Ajoutons Zorn à la liste. Il synthétiserait : « Tout est radical ». Et sa communauté de rugir : « Tout est musique ».

55. Voir Barzel, 2010.

56. Voir Dreyfuss, Siancas et Sigal, 2010, en ligne.

57. Les dix albums studio de Masada, parus sur DIW, portent chacun une lettre de l'alphabet hébraïque (*Alef, Beit, Gimel, Dalet, Hei, Vav, Zayin, Heit, Tet et Yod*) qu'on retrouve sur les différentes pochettes avec des fragments des manuscrits de la Mer Morte. « C'est une référence assez commune dans le monde juif qu'on retrouve en particulier développée dans la tradition mystique : l'alphabet hébraïque comme reflet de la construction du monde », précise Mathias Dreyfuss (cité *in* Durand, 2013, p. 49).

58. Mark Feldman et Sylvie Courvoisier – *Book of Angels* (1re partie), *Aleph Trio Plays for Wallace Berman* (2e partie), concert proposé dans le cadre de l'exposition *Radical Jewish Culture. Scène Musicale. New York* (cf. Dreyfuss, Siancas et Sigal, 2010).

BIBLIOGRAPHIE

Barzel, Tamar (2010), « An Interrogation of Language : "Radical Jewish Culture" on New York City's Downtown Music Scene », *Journal of the Society for American Music*, vol. 4, p. 215-250.

Cagne, Cole (1993), *Soundpieces 2 : Interview with American Composers*, Metuchen, N.J., & London, The Scarecrow Press, Inc.

Dreyfuss, Mathias, Siancas, Gabriel et Sigal, Raphaël (2010), *Radical Jewish Culture. Scène Musicale. New York*, Exposition du Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme de Paris, 9 avril-18 juillet 2010, <http://radicaljewishculture.mahj.org/index.php>.

Durand, Mathieu (2013), « La mémoire dans la peau », entretien avec Mathias Dreyfuss, *Jazz News*, nº 23 (juillet), p. 48-49.

Friedman, Kinky (1993), « Oy Vey ! It's the Radical Jewish Music Festival », *Spin Magazine* (juillet), p. 64-65.

Goetschel, Roland (s.d.), « Tsaddîq », *Encyclopedia Universalis*, <www.universalis.fr/encyclopedie/tsaddiq> (consulté le 19 juillet 2015).

Goldberg, Michael (2002), « John Zorn », entretien, *BOMB : Artists in Conversation*, nº 80 (été), <http://bombmagazine.org/article/2501> (consulté le 19 juillet 2015).

Krakauer, David (2014), « Radical Jewish Culture and John Zorn : Remembrance of a 20-year Connection », <http://davidkrakauer.com/radical-jewish-culture-and-john-zorn-remembrances-of-a-20-year-connection> (consulté le 28 août 2015).

Krugier, Jan et Lorquin, Bertrand (2005), *Le feu sous les cendres : de Picasso à Basquiat*, Paris, Gallimard.

Ribot, Marc et Zorn, John (1992), « Program Notes for the Radical New Jewish Music Performances », Munich Art Projekt Festival (septembre). Texte repris pour le festival Radical Jewish Culture, Knitting Factory, New York (8-11 octobre 1992).

Unger, David (2010), Entretien avec Marc Ribot, Porquerolles (12 juillet), dans le cadre du film *Stars are in Your Eyes* de Frank Cassenti (Oléo film, 2010).

Unger, David (2011), Entretiens réalisés avec Adrienne Cooper, New York (8 novembre), et avec David Krakauer, Paris (5 décembre), dans le cadre du film *New Yiddish Culture* de David Unger (2011).

Zorn, John (2006), « Radical Jewish Culture », <www.tzadik.com> (consulté le 8 septembre 2015).

FILMOGRAPHIE

Cassenti, Frank (2010), *Stars Are in Your Eyes*, Oléo Films.

Crosland, Alan (1927), *The Jazz Singer*, Warner Bros.

Heuermann, Claudia (2004), *A Bookshelf on Top of the Sky : 12 Stories about John Zorn*, Tzadik, TZ 3001.

Heuermann, Claudia (2007), *Sabbath in Paradise*, Tzadik, TZ 3005.

Unger, David (2010), *Abraham Inc*, Oléo Films.

Unger, David (2011), *New Yiddish Culture* (coécrit avec Rachel Ertel), Jem Productions.

Ecclesiastes et *Psychosoma* (2015) : deux manuscrits inédits de John Zorn

Introduction de François-Xavier Féron

En 2006, Zorn réunit Mike Patton (voix), Trevor Dunn (basse) et Joey Baron (batterie) le temps d'un cycle de chansons sans paroles, définitivement hardcore. *Moonchild*, le titre de l'album, devient celui de cet incroyable trio autour duquel Zorn va finalement concevoir une septologie (encore le chiffre 7 !) qu'il achèvera en 2014[1]. En 2015, Zorn crée dans le même esprit un nouveau *power trio* composé de John Medeski (orgue électrique), Matt Hollenberg (guitare) et Kenny Grohowski (batterie). C'est le début des aventures sonores de Simulacrum, trio avec lequel Zorn a enregistré pas moins de trois albums en une année seulement : *Simulacrum*, *The True Discoveries Of Witches And Demons* et *Inferno*[2]. Dans la suite logique du cycle réalisé avec Moonchild, Zorn n'hésite pas à enrichir le groupe (et ses compositions) en faisant appel à des musiciens supplémentaires. *Ecclesiastes* et *Psychosoma* sont deux morceaux tirés de l'album *The True Discoveries Of Witches And Demons* pour lequel le compositeur a fait appel au service de Marc Ribot (guitare) et Trevor Dunn (basse).

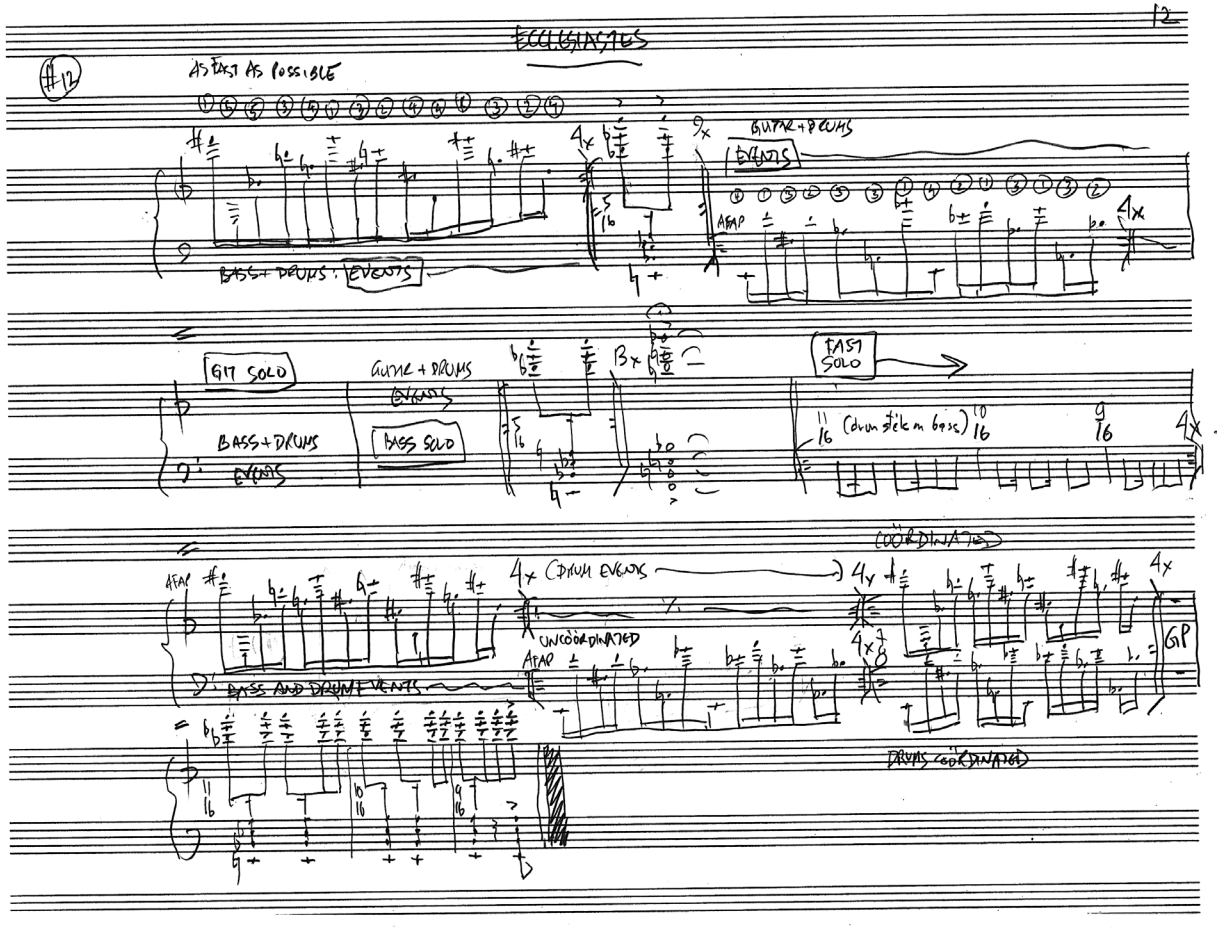
> The True Discoveries of Witches and Demons *is the second release by Zorn's heavy new organ trio of John Medeski, Matt Hollenberg and Kenny Grohowski. Described as Tony Williams' Lifetime on steroids, here they are joined by special guests Marc Ribot and Trevor Dunn to make the music even heavier and more intense. This is white hot, mind bending music filled with heavy riffs, fiery solos and improvisational madness. Three generations of musical explorers come together to rip your mind to shreds in the second installment from Zorn's heaviest new ensemble Simulacrum*[3].
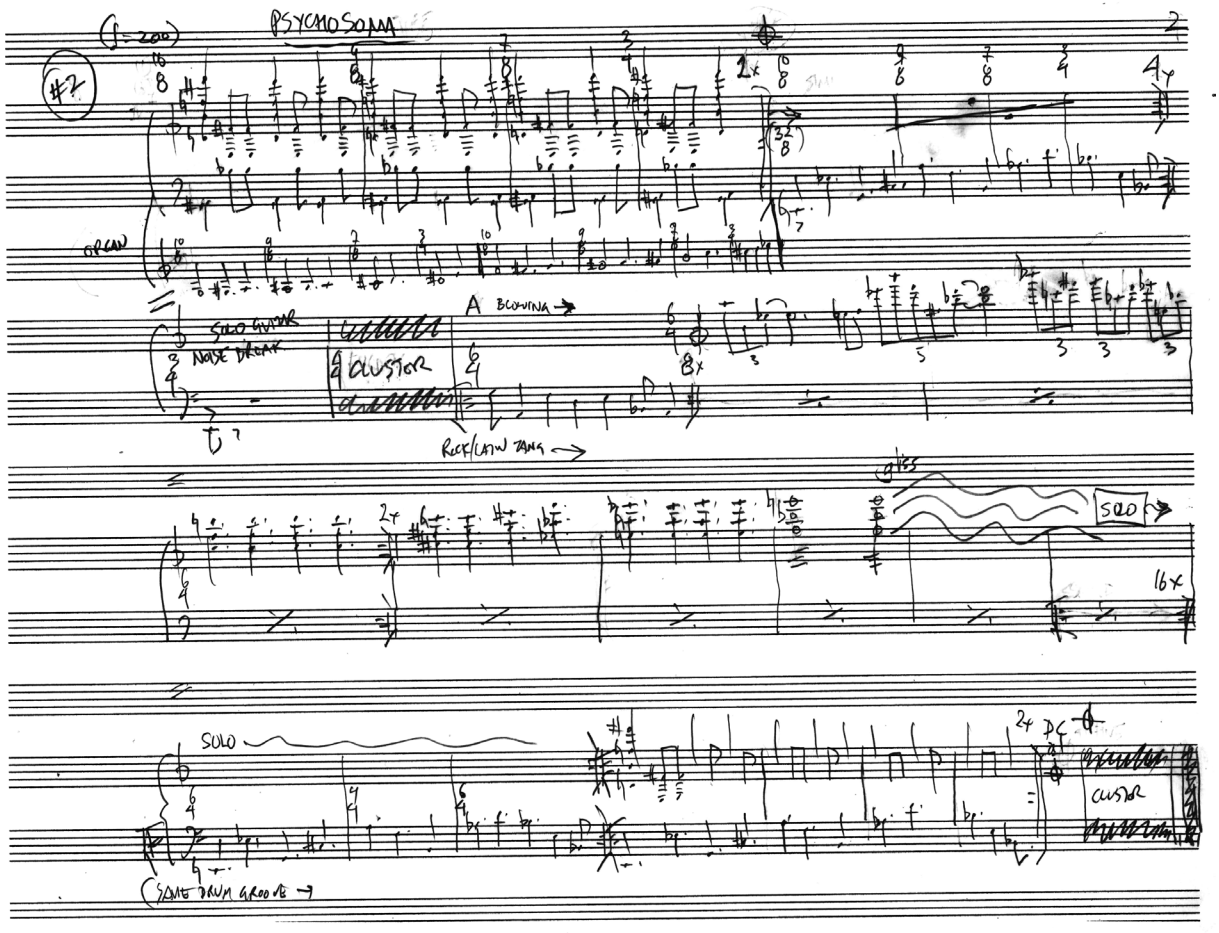
Nous tenons à remercier très chaleureusement John Zorn pour nous avoir fourni gracieusement ces deux manuscrits inédits qui rendent compte de certaines caractéristiques essentielles de son langage musical : le recours à l'atonalité, une structuration rythmique complexe, ou encore la délimitation très précise des parties improvisées.

1. John Zorn, *Moonchild, Songs Without Words* (TZ 7357, 2006), *Astronome* (TZ 7359, 2006), *Six Litanies for Heliogabalus* (TZ 7361, 2007), *The Crucible* (TZ 7372, 2008), *Ipsissimus* (TZ 7386, 2010), *Templars – In Sacred Blood* (TZ 7398, 2012), *The Last Judgment* (TZ 8325, 2014).

2. John Zorn, *Simulacrum* (TZ 8330, 2015), *The True Discoveries Of Witches And Demons* (TZ 8335, 2015), *Inferno* (TZ 8336, 2015).

3. <www.tzadik.com> (consulté le 15 septembre 2015).


#12
AS FAST AS POSSIBLE
BASS + DRUMS : EVENTS
GUITAR + DRUMS
EVENTS
GIT SOLO
BASS + DRUMS
EVENTS
GUITAR + DRUMS
EVENTS
BASS SOLO
FAST SOLO
(drum stick on bass)
4x DRUM EVENTS
UNCOORDINATED
COORDINATED
BASS AND DRUM EVENTS
DRUMS COORDINATED
GP


PSYCHOSOMA
#7
ORGAN
SOLO GUITAR
NOISE DRUM
CLUSTER
A BLOWING
ROCK/LATIN TANG
SOLO
16x
SOLO
CLUSTER
SOLO DRUM GROOVE



Heung-Heung Chin, pochette de l'album : John Zorn, *Moonchild* (TZ 7357, 2006), © Tzadik.

Enquêtes

La *Tzadik French Connection* : entretiens avec sept artistes français produits par John Zorn

FRANÇOIS-XAVIER FÉRON

Comment un artiste est-il amené à publier un album sur la légendaire maison de disques fondée par John Zorn ? De quelles manières se déroulent les étapes de production ? Quels rapports entretient-il avec John Zorn et Kazunori Sugiyama ? Afin d'entrevoir les arcanes de la maison de disques et de comprendre son fonctionnement, nous avons cherché à recueillir le témoignage des différents artistes français qui avaient eu le privilège d'être produits par Zorn. Dans un premier temps, nous pensions réaliser une enquête franco-canadienne en sollicitant les témoignages de M.C. Maguire et Jonathan Feldman du groupe Zebrina, qui ont chacun signé un album sur Tzadik[1]. Finalement, nous avons décidé de nous restreindre aux artistes francophones, puis uniquement français. Il ne faut pas voir dans ce choix une once de chauvinisme. Nous aurions été honorés de recueillir, entre autres, les témoignages des pianistes suisses Jacques Demierre et Sylvie Courvoisier, mais nous avons préféré privilégier la parole des musiciens qui ne connaissaient pas (ou peu) personnellement John Zorn[2].

La France est plutôt bien représentée au sein du catalogue Tzadik avec : Jacques Coursil, Pierre-Yves Macé, Bérangère Maximin, Luc Ferrari et Stabat Akish, dans la collection *Composer Series* ; Zakarya, Mazal, AutorYno et Artichaut Orkestra, dans la collection *Radical Jewish Culture* ; et enfin, Guillaume Perret & The Electric Epic dans la collection *Spotlight*. À l'exception bien évidemment de Luc Ferrari (décédé en 2005), nous avons contacté tous les autres musiciens par courriel. Après leur avoir décrit le projet éditorial de ce numéro de *Circuit*, nous leur posions systématiquement les quatre mêmes questions auxquelles ils étaient invités

1. M.C. Maguire, *Meta-Conspiracy* (TZ 8034, 2007) ; Zebrina, *Hamidbar Medaber* (TZ 8182, 2014). À l'heure où nous rédigeons ces lignes, vient de paraître dans la collection *Spotlight* un album du contrebassiste de Zebrina, Bret Higgins : *Bret Higgins' Atlas Revolt* (TZ 7813, 2015). Il existe aussi dans la collection *Lunatic Fringe* l'album d'un musicien qui aurait grandi dans les prairies canadiennes selon le court texte de présentation figurant sur le site Web de Tzadik : Mike Pathos, *People* (TZ 7407, 2004).

2. À l'exception du trompettiste Jacques Coursil, les autres musiciens que nous avons interrogés ont tous envoyé une maquette de l'album qu'ils souhaitaient réaliser à l'adresse postale de Tzadik.

à répondre par écrit de manière totalement libre[3]. Emmanuelle Rouvray, la chanteuse du duo Mazal qui a enregistré l'album *Axerico En Selanik* (TZ 8160, 2011), a eu connaissance très tardivement de notre courriel, peu de temps avant que ce numéro soit bouclé et peu de temps avant qu'elle ne déménage à l'étranger. Elle n'a donc pas pu répondre en détail à chacune des questions, mais nous a envoyé ces quelques mots élogieux à propos de Zorn :

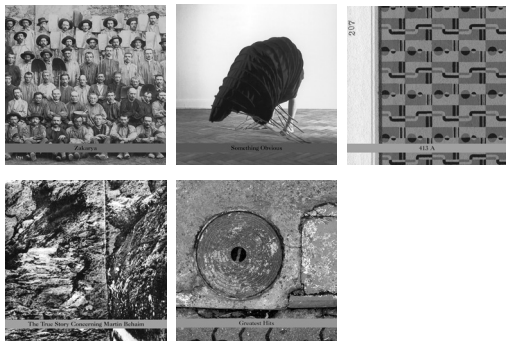
> Travailler avec John Zorn était un réel plaisir. Il était toujours là pour que la sortie du disque se passe dans un climat rassurant, basé sur le respect et l'amour, selon sa propre philosophie ! Une très belle âme, une disponibilité exemplaire, malgré son emploi du temps chargé, et d'un abord facile… et d'une simplicité relationnelle ! Je l'avais contacté de façon spontanée en lui envoyant notre CD démo et il avait répondu sur-le-champ, très enthousiaste par notre propos musical et nous proposant de changer l'ordre des titres (avec raison) pour le *mastering* de l'album chez Tzadik. Nous avons donc retravaillé ici l'album en tenant compte de cette unique remarque et lui avons proposé un visuel qu'il a accepté sans problème.

Les sept témoignages qui suivent, tous aussi rares que précieux, révèlent certaines facettes de la personnalité de John Zorn et sa conception de la direction artistique. Ils me sont parvenus au cours du premier semestre 2015 et sont transcrits tels quels sans aucune modification de notre part. Pour paraphraser le slogan de Tzadik : « *what you read on this survey are the artists' words undiluted.* »

3. Tous les musiciens ont répondu à cette enquête à l'exception de Bérangère Maximin avec qui, malheureusement, nous ne sommes jamais parvenu à entrer en contact.

Yves Weyh pour le groupe Zakarya

Zakarya a été fondé en 1999. Lorsque John Zorn entend, en 2000, les compositions de l'accordéoniste inclassable et leader du groupe, Yves Weyh, il lui propose de produire un premier album pour Tzadik, faisant de Zakarya le premier groupe français à signer sur cette maison de disques (quatre autres albums suivront). Depuis, le groupe a donné près de 300 concerts à travers toute l'Europe.



Zakarya (coll. Radical Jewish Culture, TZ 7148, 2001) ; *Something Obvious* (coll. Radical Jewish Culture, TZ 7184, 2003) ; *413A* (coll. Radical Jewish Culture, TZ 8110, 2006) ; *The True Story Concerning Martin Behaim* (coll. Radical Jewish Culture, TZ 8129, 2008) ; *Greatest Hits* (coll. Radical Jewish Culture, TZ 8166, 2011)[4]
Yves Weyh (accordéon), Alexandre Wimmer (guitare, électronique), Gautier Laurent (sur le premier album), puis Vincent Posty (basse), Pascal Gully (batterie) + Marc Ribot (guitare) et Sylvie Brucker (clarinette basse) sur l'album *413A*

4. Les images inclues dans cette enquête et la suivante ont été reproduites avec l'aimable autorisation de John Zorn et demeurent la propriété intellectuelle de Tzadik.

François-Xavier Féron : Comment avez-vous été amené à être publié sur Tzadik ?

Yves Weyh : En 1998-1999, je faisais partie d'un groupe de musique klezmer qui jouait des chansons yiddish, des choses assez traditionnelles. J'avais écrit dans ce contexte des compositions originales et des chansons dans ce style traditionnel. Ce groupe à l'époque avait enregistré un disque et cherchait un label. Une démo a été envoyée à Tzadik. Zorn a répondu que ce groupe et le disque ne l'intéressaient pas. Il a en revanche précisé que les compositions de Yves Weyh l'intéressaient. Du coup, il m'a contacté et m'a dit : « Ben voilà, si ça t'intéresse, je te propose d'enregistrer un disque sur Tzadik avec uniquement tes compositions. Tu as carte blanche. Tu fais ce que tu veux. » Ça c'est passé comme ça, en tout cas pour le premier disque. C'était un peu une surprise !

F.-X. F. : Pouvez-vous me décrire les rapports que vous avez eus avec John Zorn et Kazunori Sugiyama et leur implication dans les différentes étapes de production et réalisation ?

Y. W. : Les rapports que j'ai eus avec Kazunori Sugiyama concernaient les affaires courantes. Si j'avais des questions un peu pragmatiques, un peu terre à terre à poser, c'était en général à Kazunori que je les posais. Quant aux rapports avec Zorn, c'est en fait à chaque fois lui qui dit oui ou non pour un prochain CD. Il faut savoir que lorsque Zorn enregistre un groupe, c'est pour un CD, en tout cas dans le cas de Zakarya. Ensuite on voit. On en a fait cinq. À chaque nouveau projet, je demande à Zorn s'il était OK. Et c'est Zorn qui décide.

Concernant l'enregistrement, Tzadik s'est occupé de payer le studio. Ensuite nous avons toujours été totalement libres de faire ce que nous voulions. En fait, il ne s'implique que de manière financière. Il te paye le studio de l'enregistrement au *mastering* et te file une paix royale. Tu lui envoies alors ton master et il le publie tel quel. Sur un des CD qu'on a fait, Zorn a changé l'ordre des morceaux. C'est vraiment la seule chose qu'il s'est permise sur nos disques. Les couvertures, c'est nous qui les choisissons ; la musique, c'est nous ; le mixage, c'est nous ; le *mastering*, c'est nous. Une fois, j'ai demandé à ce que le *mastering* – qui se fait à New York – soit modifié, car je trouvais qu'il était raté. Le *mastering* a alors été refait. Voilà, on est totalement libre au niveau créatif et artistique. Pour ce qui est de la diffusion, Tzadik s'engage à ce que les disques des groupes et des musiciens qu'il publie soient toujours disponibles. C'est dans le contrat. Même en cas de rupture de stock, si jamais il y a une rupture de stock, et bien il en represse. Tzadik se charge de fabriquer le disque et de le diffuser via ses distributeurs, mais n'assure par directement la distribution.

F.-X. F. : Par rapport à votre propre expérience, j'aimerais que vous commentiez le fameux slogan : « *What you hear on Tzadik is the artist's vision undiluted* ».

Y. W. : En tout cas, pour Zakarya, ce slogan, c'est l'exacte vérité ! À partir du moment où Zorn a dit oui (« OK pour un CD »), on est totalement libre de faire ce qu'on veut. En tout cas, je parle au nom de Zakarya. Personne n'a jamais eu un droit de regard sur ce qu'on faisait. Ça c'est toujours fait comme ça. On lui envoie un master, une photo de couverture, des photos intérieures, des textes si on veut et on publie tout cela tel quel.

F.-X. F. : En continuation de la précédente question, qu'est-ce qui fait selon vous la particularité de cette maison de disques ?

Y. W. : Il y a plusieurs particularités. C'est un label sur lequel fantasment beaucoup de personnes – parce que c'est celui de John Zorn. C'est un label prestigieux qui permet d'ouvrir ou d'entrouvrir quelques portes. Ça nous a beaucoup servi pour tourner dans toute l'Europe. Paradoxalement, ça ne nous a pas servi à grand-chose en France parce qu'on y tourne très peu, sauf peut-être au moment de la sortie de nos deux premiers albums. Notre groupe n'a pas pris en France comme il a pris dans d'autres pays d'Europe. Autre particularité de ce label, c'est que, évidemment, on est totalement libre de faire ce qu'on veut. On publie tel quel. De plus, c'est un label qui ne fait aucune promotion, aucune communication. Il ne fait rien de tout cela, il ne fait pas de commerce. Vous ne verrez jamais une publicité Tzadik où que ce soit. Il n'envoie pas les CD aux journalistes. C'est un label qui ne fait aucun *booking*, qui ne fournit aucune aide pour rechercher des concerts ou des tournées. Ce qui fait qu'on se retrouve souvent à faire le grand écart, car aussi prestigieux soit-il, Tzadik a en fait des moyens très très limités. En fait, Tzadik, c'est une carte de visite, une belle carte de visite. Mais elle ne suffit pas. On a un disque qui est censé être distribué et disponible dans le monde entier. Ceci dit, ça ne court pas les bacs, les disques Tzadik ! Quand vous allez dans les grands magasins de disques, on ne trouve pas beaucoup de ces disques. Ce qui est intéressant… c'est qu'on sent, dans les rapports qu'on a avec lui, que Zorn est un musicien avant tout. On sent qu'il y a autre chose qu'un rapport musicien-producteur, qu'il comprend ce que c'est qu'être musicien. Du coup, c'est assez facile de travailler avec ce label. En tout cas d'un point de vue artistique, c'est vraiment très agréable.

Pierre-Yves Macé

Né en 1980, le compositeur Pierre-Yves Macé vit et travaille à Paris. Il publie des disques sur les labels Tzadik, Sub Rosa, Brocoli, et reçoit des commandes du Festival d'Automne à Paris, du Groupe de recherches musicales (GRM), ainsi que d'Ars Musica (Bruxelles). Sa musique est jouée par l'ensemble L'Instant Donné, la soprano Natalie Raybould, le pianiste Denis Chouillet, le clarinettiste Sylvain Kassap. Il collabore avec les écrivains Philippe Vasset, Mathieu Larnaudie, Joris Lacoste, les chorégraphes Anne Collod, Marianne Baillot et le collectif pluridisciplinaire l'Encyclopédie de la parole. Par ailleurs musicologue, il est l'auteur de l'essai Musique et document sonore (Presses du réel, 2012).
<http://pierreyvesmace.com>





Faux-Jumeaux (coll. Composer Series, TZ 7078, 2002) ;
Segments et Apostilles (coll. Composer Series, TZ 9002, 2013)

F.-X. F. : Comment avez-vous été amené à être publié sur Tzadik ?

Pierre-Yves Macé : Très simplement, en leur soumettant une maquette par voie postale. À la fin des années 1990, j'ai développé une pratique de composition essentiellement basée sur le travail de studio, qui associait des parties instrumentales enregistrées à divers traitements électroacoustiques. Deux de mes compositions d'alors, *Faux-Jumeaux* et *Évocation*, me semblaient suffisamment abouties pour que je tente de les faire publier. J'ai envoyé ces deux pièces à un certain nombre de labels, dont Tzadik, qui était mon premier choix. C'est finalement le seul label dont j'ai obtenu une réponse – réponse fort heureusement positive et enthousiaste. Sortir un premier disque sur Tzadik a été une chance inespérée pour le très jeune compositeur que j'étais alors et j'en suis éternellement reconnaissant à John Zorn. Le disque *Faux-Jumeaux* est sorti en 2002.

Le projet d'un second disque est né vers 2008. J'envoyais régulièrement mes travaux à Zorn. Deux morceaux lui ont plu (*Qui-vive* et *Glissement de terrain*), mais ils ne duraient à eux deux qu'un petit quart d'heure. Il a fallu plusieurs années pour trouver la composition qui allait compléter le disque. Mes travaux électroacoustiques ou « conceptuels » ne l'intéressaient pas beaucoup (il me répondait souvent : « j'aime bien, mais ce n'est pas pour Tzadik »). Je crois pouvoir dire qu'il était curieux d'entendre de ma plume une musique plus instrumentale, à la temporalité plus serrée, au tissu plus discontinu. Il se peut que ma pièce *Segments et Apostilles*, commande du Festival d'automne à Paris 2012, ait été une réponse inconsciente à ce désir. Toujours est-il que le jour où je lui ai envoyé un enregistrement de cette pièce, il a aussitôt manifesté son enthousiasme et en quelques heures, le projet de publication était bouclé. Et huit mois plus tard, le disque était, comme on dit, « dans les bacs ».

F.-X. F. : Pouvez-vous me décrire les rapports que vous avez eus avec John Zorn et Kazunori Sugiyama et leur implication dans les différentes étapes de production et réalisation ?

P.-Y. M. : Pour *Faux-Jumeaux*, il a d'emblée été question que je sois autonome sur la prise de son et le mixage, non seulement à cause de la distance géographique, mais aussi parce que dans mon travail ces deux étapes font partie intégrante de la composition elle-même ; je ne pouvais donc pas les déléguer (je travaillais alors en collaboration étroite avec mon frère qui a une formation d'ingénieur du son, avant de prendre moi-même en charge le mixage de tous mes disques ultérieurs). Zorn est intervenu une fois que tout était mixé. Il a proposé de supprimer l'une des pièces, de diviser *Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont* en deux plages, et de légèrement modifier l'ordre des pièces que j'avais imaginé. Le choix d'utiliser un dessin d'Ernst Hæckel pour la pochette du disque était une proposition de Heung-Heung Chin.

Pour *Segments et Apostilles*, j'ai bénéficié de la même autonomie pour réenregistrer et mixer la pièce éponyme. J'ai le souvenir que le *mastering* a été une étape assez délicate, pour laquelle nous avons dû faire plusieurs allers-retours avec Scott Hull. Il s'agit d'un disque très hétérogène ; les sonorités fragiles de la harpe et du cymbalum dans *Segments et Apostilles* avaient tendance

à se faire « écraser » par les sons électroniques très brillants de *Qui-vive*. Il a fallu un rééquilibrage des niveaux et un peu de compression – procédé inhabituel dans le *mastering* de la musique de chambre – pour rétablir une homogénéité. Cette fois, pour la pochette, c'était l'un de mes choix, d'utiliser une œuvre de mon ami plasticien Rainier Lericolais.

F.-X. F. : Par rapport à votre propre expérience, j'aimerais que vous commentiez le fameux slogan : « *What you hear on Tzadik is the artist's vision undiluted* ».

P.-Y. M : Je pense que ce slogan veut avant tout dire que Tzadik se démarque des labels qui formatent, aseptisent le travail des artistes pour les conformer aux standards du marché. Il est vrai que le caractère « vendeur » ou « non-vendeur » de la musique n'est à aucun moment entré en considération dans nos échanges. Lorsque John Zorn a voulu retirer un des morceaux de *Faux-Jumeaux,* c'était à la fois parce que celui-ci tranchait (intentionnellement) avec le reste du disque, mais aussi, plus simplement, parce que la musique ne lui plaisait pas. J'ai toujours admiré la franchise de Zorn sur les questions de jugement esthétique, d'autant qu'avec le recul, je considère qu'il a eu mille fois raison de retirer cette pièce. Donc, pour en revenir au slogan, la vision de l'artiste n'est pas changée, mais cela n'empêche pas le producteur d'intervenir pour infléchir la manière dont ce travail va être représenté par le disque. Je suis personnellement en attente de ce type de collaboration artiste-producteur, dès lors qu'elle reste sur le plan artistique et n'aborde pas les questions de rentabilité qui sont, avec ce genre de musique, totalement hors de propos.

F.-X. F. : En continuation de la précédente question, qu'est-ce qui fait selon vous la particularité de cette maison de disques ?

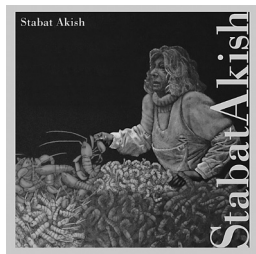
P.-Y. M. : Entre *Faux-Jumeaux* et *Segments et Apostilles*, j'ai eu l'occasion de me familiariser avec les productions de Tzadik, notamment parce que j'ai travaillé quelques années pour Orkhêstra, son distributeur français. Pour ce qui est de la *Composer Series*, que je connais de loin le mieux, j'ai l'impression que Tzadik se distingue par les traits suivants :

- le choix de ne publier que des monographies-portraits ;
- la mise en avant de compositeurs souvent peu connus, toutes nationalités et toutes générations confondues, avec une nette préférence pour les vivants (même si Morton Feldman et Fausto Romitelli y sont apparus *post mortem*) ;
- une ouverture tous azimuts aux esthétiques les plus inconciliables : Peter Garland, Charles Wuorinen, Kayo Dot peuvent cohabiter en bonne entente ;
- l'élaboration du disque comme une « mosaïque », une carte de visite du compositeur et des différentes facettes de son œuvre. Cela donne des disques souvent très composites – en particulier celui de David Rosenboom (TZ 8091, 2012).

Ce dernier trait a toujours attiré mon attention, car j'y vois une parenté avec le travail musical de Zorn, qui a toujours un rapport très intense avec l'hétérogénéité. J'imagine que Zorn officie pour Tzadik comme « commissaire » ou « accrocheur » et que ses choix de publications sont un prolongement naturel de son œuvre.

Maxime Delporte pour le groupe Stabat Akish

Stabat Akish est un sextet toulousain formé en 2007 par le contrebassiste Maxime Delporte, dont les compositions originales font appel à une instrumentation large (6 musiciens pour 13 instruments). La musique de Stabat Akish fait référence à plusieurs périodes de l'histoire du jazz et ses dérivés (rock, funk, etc.), aux musiques de films et de dessins animés, mais aussi aux compositeurs russes du début du XX^{e} siècle. Charles Mingus, Sergeï Prokofiev, Frank Zappa, Carl Stalling ou encore King Crimson comptent parmi les principales influences. <http://stabatakish.com>



Stabat Akish (coll. Composer Series, TZ 8064, 2009)
Guillaume Amiel (marimba, vibraphone), Maxime Delporte (contrebasse), Ferdinand Doumerc (saxophones, flûte), Stéphane Gratteau (batterie), Rémi Leclerc (claviers), Marc Maffiolo (saxophones)

F.-X. F. : Comment avez-vous été amené à être publié sur Tzadik ?

Maxime Delporte : Je venais d'enregistrer le premier album de Stabat Akish à Toulouse, en autoproduction, et je cherchais un label pour le sortir. Un ami m'a dit que le groupe français Zakarya, qui avait déjà enregistré plusieurs disques pour Tzadik, venait jouer en ville. À l'issue du concert, je suis allé voir Yves Weyh, l'accordéoniste du groupe, pour lui demander conseil. Il m'a expliqué qu'il suffisait d'envoyer le disque directement à l'adresse de Tzadik, sachant que John Zorn écoute toujours ce qu'il reçoit et répond toujours aux messages. Quelques jours plus tard, j'ai reçu un courriel favorable de John. Tout s'est passé très rapidement, avant même que je ne commence à chercher d'autres labels.

F.-X. F. : Pouvez-vous me décrire les rapports que vous avez eus avec John Zorn et Kazunori Sugiyama et leur implication dans les différentes étapes de production et réalisation ?

M. D. : Concernant l'enregistrement et le mixage, tout avait déjà été fait. Je leur ai envoyé une version finale qu'il suffisait de masteriser. Le *mastering* a été fait à New York, par Scott Hull. Je crois qu'il s'occupe de tous les *mastering* du label. J'ai été très content du résultat, un travail très subtil qui restitue la réalité acoustique et toutes les dynamiques de jeu. Avec Kazunori, nous avons signé les contrats et fait presser des exemplaires promotionnels de l'album, puis Heung-Heung Chin a conçu la pochette avec les images que j'avais choisies, tout en suivant la charte graphique de la *Composer Series*. John s'occupe de tout ce qui est artistique et Kazunori gère l'administratif. Ils sont vraiment complémentaires et très réactifs quand on leur pose des questions. L'objectif de Tzadik n'étant pas le profit, le fonctionnement du label ne lui permet pas de s'occuper de la diffusion. Une fois l'équilibre atteint entre les dépenses (*mastering*, pressage, design…) et les ventes d'albums, le partage des bénéfices est très équitable et

juste. Et l'excellente réputation du label facilite grandement la visibilité des groupes à l'échelle mondiale.

F.-X. F. : Par rapport à votre propre expérience, j'aimerais que vous commentiez le fameux slogan : « *What you hear on Tzadik is the artist's vision undiluted* ».

M. D. : À aucun moment John ne m'a suggéré quelque changement que ce soit sur le contenu de l'album, ni sur le visuel. À partir du moment où sa décision est prise de faire entrer un musicien dans le catalogue Tzadik, il lui laisse une liberté artistique totale. Ce qui, il me semble, est très rare, et donc précieux.

F.-X. F. : En continuation de la précédente question, qu'est-ce qui fait selon vous la particularité de cette maison de disques ?

M. D. : Outre la liberté artistique, le label Tzadik propose un catalogue très varié, même à l'intérieur de chaque série, ce qui provoque facilement une grande curiosité chez les auditeurs. Certains mélomanes vont aller chercher uniquement un style, d'autres, même néophytes, font confiance à la démarche du label pour découvrir, même par hasard, de nouvelles musiques et stimuler leur appétit.

David Konopnicki pour le groupe AutorYno

AutorYno est né en 2008 à Clamart, près de Paris. Les premières compositions, pleines d'énergie et de sensibilité, tournent autour du rock, de l'impro et du groove. L'arrivée d'une guitare *fretless* donne un nouveau son : le toucher et les sonorités proches d'un violon débrident l'influence du klezmer restée en embuscade dans les souvenirs du guitariste… Leur premier album, *Pastrami Bagel Social Club*, dans un style « *Wild Klezmer Rock Fusion* », selon John Zorn, paraît en 2010. Trois ans plus tard, le groupe présente son nouvel opus, *Cosmopolitan Traffic*, toujours produit par Tzadik.
<www.autoryno.com>





Pastrami Bagel Social Club (coll. Radical Jewish Culture, TZ 8150, 2010) ; *Cosmopolitan Traffic* (coll. Radical Jewish Culture, TZ 8181, 2013)
David Konopnicki (guitares), Bertrand Delorme (basse), Cyril Grimaud (batterie) + Loïc Audureau (accordéon) et Florent Mery (clarinette) sur l'album Clarinet *Pastrami Bagel Social Club*, + David Krakauer (clarinette) et Gary Lucas (guitare) sur l'album *Cosmopolitan Traffic*

F.-X. F. : Comment avez-vous été amené à être publié sur Tzadik ?

David Konopnicki : Le hasard qui n'en est pas un… Touriste à New York, je m'aperçois en écoutant un disque de Masada que l'adresse du label indiquée sur le disque est à trois blocs de là. Grand fan de nombreux groupes et disques labélisés Tzadik, c'était pour moi le symbole musical de cette ville. Alors j'ai voulu passer pour dire bonjour, demander des adresses de salles de concert où rencontrer des musiciens du cru… Jeune et naïf, je m'attendais à trouver les bureaux d'un label ! En fait, l'adresse, c'est celle d'une boîte postale chez un imprimeur. Le mec a bien rigolé et m'a tendu une feuille et un stylo afin de laisser un message. J'ai donc

laissé un CD gravé avec des extraits *live* de mes groupes, et j'ai écrit un message. J'étais à New York pour encore dix jours et je voulais simplement faire des rencontres musicales… Deux jours après je recevais un courriel de John, qui avait écouté les maquettes et me proposait de faire un disque. Par ailleurs il s'excusait de ne pas pouvoir me rencontrer, car il prenait l'avion… pour Paris ! Ensuite, on a échangé des dizaines et dizaines de courriels en quelques mois. Sinon j'ai rencontré Kazunori le lendemain pour lancer l'aventure, et j'ai ensuite rencontré John à Paris lors d'un de ses concerts six mois plus tard.

F.-X. F. : Pouvez-vous me décrire les rapports que vous avez eus avec John Zorn et Kazunori Sugiyama et leur implication dans les différentes étapes de production et réalisation ?

D. K. : Beaucoup de courriels. Pas toujours très fins de ma part, car mon anglais est parfois basique pour certaines discussions pointues… Avec John, on a échangé sur le contenu, le pourquoi du comment ces compositions veulent dire quelque chose sur un disque et dans une collection telle que la *Radical Jewish Culture*. Pour le premier disque, par exemple, il a suggéré – et il avait sacrément raison ! – de retirer quelques titres qui ne servaient pas à la cohérence du projet artistique. Il a aussi proposé un *tracklisting* qui, avec le recul, me semble hyper bien. De notre côté on n'aurait pas du tout choisi cet ordre, mais en fait, au regard de la matière, c'était bien celui qu'il fallait. Pour le deuxième album, j'ai régulièrement envoyé des maquettes de répétitions, des extraits *live* de nouveaux morceaux… John répond toujours, parfois c'est *speed*, parfois il prend le temps de faire une réponse super enrichissante pour le travail que je mène. En tout cas il écoute toujours tout ce que je lui envoie. Jusqu'au jour où il y avait suffisamment de matière pour qu'on se dise « *let's do it* ». C'était après une série de concerts en Pologne où on avait pu enregistrer et remixer les performances. On avait donc une série de nouveaux morceaux avec une énergie *live* et un bon son. Ça pouvait donner un aperçu brouillon de ce que serait un deuxième disque.

Pour la réalisation des disques par contre on était autonome. À la fois c'est confortable, on choisit ce qu'on veut avec nos moyens, où enregistrer et avec qui travailler. L'idée c'est de livrer un mix, et on se débrouille. Ça met un peu la pression, car on te fait confiance… Mais c'est parfois frustrant de ne pas être à New York pour pouvoir profiter d'un conseil, d'un *guest*, d'un regard extérieur ou d'un coup de pied au derrière pendant la période de studio ou de mixage. Avec Kazunori on traite de tout le reste, et ce n'est pas rien ! Toute la partie administrative, budgétaire, le timing, le *mastering*, l'envoi des éléments graphiques, et le suivi, la promo, le stock de disques… Il est hyper disponible et de très bon conseil aussi… et sacrément efficace.

F.-X. F. : Par rapport à votre propre expérience, j'aimerais que vous commentiez le fameux slogan : « *What you hear on Tzadik is the artist's vision undiluted* ».

D. K. : Comment penser le contraire ? La force du travail de John Zorn dans ce rôle de producteur-directeur artistique, c'est de saisir une facette d'un artiste, d'un groupe, et d'en sortir un instantané sincère et original. Par son rôle de lanceur de commande précise – mais aussi du bon copain qui sait te poser les bonnes questions

artistiques –, il arrive à extraire une musique fraîche et spontanée. J'écoute la plupart des disques Tzadik en ayant parfois la sensation que les musiciens sont dans une nécessité de sortir ce son momentané, avec une notion « d'instant artistique » important. Comme il s'agit souvent de sessions courtes en studio, c'est très brut. On sent que certains albums sont ou vont devenir des références absolues, et d'autres sont très marqués par la période de l'enregistrement. On peut déjà entendre comment les musiciens ont évolué artistiquement depuis cette captation. Beaucoup de ces artistes ont d'autres projets, font d'autres disques, et quand ils en font un pour Tzadik, c'est dans un cadre donné, pour une idée, une raison particulière. Mais comme il s'agit de raisonnement artistique, et non pas mercantile comme ferait une major ou même un label indépendant pressé par l'économie à court terme, le travail artistique est beaucoup plus serein et la relation avec le label est avant tout d'artiste à artiste… Le slogan est parfait !

F.-X. F. : En continuation de la précédente question, qu'est-ce qui fait selon vous la particularité de cette maison de disques ?

D. K. : Une forme d'artisanat et de militantisme, une forme d'autogestion artistique et donc de liberté absolue. Il y a une idée d'un « kibboutz de la production de musique » ou encore de l'utopie collective, bien que le rôle de John Zorn ne s'applique pas à ce genre de concept, puisqu'il est plutôt question de parrainage, de « fondation » portée par une générosité incroyable. Je ne connais pas d'autres labels qui pourraient se permettre une telle approche. Enfin, on sent, dans les disques d'aujourd'hui comme dans les premiers, que c'est une démarche d'indépendance artistique, doublée d'une démarche militante de recréation. Le manifeste de la *Radical Jewish Culture* et surtout le texte de John Zorn à propos de cette collection sont très puissants pour moi : il y a comme une mission d'exploration d'un nouveau patrimoine, d'une mise en perspective globale d'une forme de musique et je trouve que cela a un impact énorme dans l'évolution d'une culture juive moderne.

Frédéric Petitprez pour le groupe Artichaut Orkestra

Tout commence en 2001 par une compilation de thèmes Yiddish-Klezmer des années 1930 enregistrée par le clarinettiste Camille Artichaut et l'accordéoniste Pierre-Emmanuel Roubet. Les jeunes musiciens font alors la connaissance du batteur Frédéric Petitprez à l'école Music'Halle de Toulouse, puis du guitariste Sébastien Rideau en 2004 lors du projet musical Voix Mêlées. C'est ainsi que débute l'aventure de l'Artichaut Orkestra, ce quatuor toulousain puisant son inspiration musicale dans le jazz, le klezmer et la musique classique, pour créer un univers organique et libre.
<www.facebook.com/artichaut.orkestra>



T For Teresa (coll. Radical Jewish Culture, TZ 8161, 2011)
Camille Artichaut (clarinette), Sebastien Rideau (guitare, effets), Pierre-Emmanuel Roubet (accordéon, voix), Frédéric Petitprez (batterie, percussions)

F.-X. F. : Comment avez-vous été amené à être publié sur Tzadik ?

Frédéric Petitprez : L'idée est venue suite à une discussion avec Maxime Delporte, compositeur et musicien du groupe Stabat Akish. C'est un ami et un musicien avec qui j'ai joué et joue encore très souvent. Il nous a tout simplement donné l'adresse courriel de John Zorn. Je lui ai donc envoyé la musique de *T for Teresa* et il m'a répondu moins d'une heure après. C'était incroyable de rapidité.

F.-X. F. : Pouvez-vous me décrire les rapports que vous avez eus avec John Zorn et Kazunori Sugiyama et leur implication dans les différentes étapes de production et réalisation ?

F. P. : Les rapports respectifs avec chacun étaient liés à leur rôle dans le label Tzadik. John Zorn nous a d'abord envoyé un premier courriel extrêmement amical et enthousiaste, avec de beaux compliments sur la musique. Il nous a écrit que le projet était parfait pour la collection *Radical Jewish Culture* et il nous a ensuite expliqué les conditions si nous voulions signer sur son label. Avec Kazunori, nous traitions surtout des questions de business pratique, les contrats, les envois de CD… John et Kazunori ont par la suite toujours été vraiment efficaces et réactifs dans nos échanges pour finaliser le projet.

F.-X. F. : Par rapport à votre propre expérience, j'aimerais que vous commentiez le fameux slogan : « *What you hear on Tzadik is the artist's vision undiluted* ».

F. P. : Il exprime, je pense, le respect profond que John Zorn a pour la musique et pour la création artistique. Cela devrait être le slogan de tous les labels… peu importe les esthétiques défendues. Le fonctionnement est plutôt simple : s'il aime la musique qu'il entend et qu'elle est l'expression d'une originalité propre tout en étant en adéquation avec les directions artistiques de Tzadik, alors il tient, je pense, à la montrer telle qu'elle est, brute et sans lissage.

F.-X. F. : En continuation de la précédente question, qu'est-ce qui fait selon vous la particularité de cette maison de disques ?

F. P. : La particularité réside en premier lieu dans son ouverture et dans la lisibilité du propos artistique. Je pense que les mélomanes habitués aux sorties de Tzadik sont forcément curieux et ont un goût prononcé pour la recherche de nouveaux sons. Je trouve aussi que l'aspect de « non profit label » nous fait revenir à la source de ce que devrait être la production de tout disque : n'avoir aucune arrière-pensée de profits, être libre de montrer les musiques les plus étranges et dérangeantes ou bien encore de faire découvrir les compositions d'un groupe inconnu comme le nôtre.

Guillaume Perret

C'est en 2008 que le saxophoniste Guillaume Perret présente sur scènes ses nouvelles et nombreuses compositions au sein d'un projet intitulé The Electric Epic. Difficile de classer cette musique si personnelle et si fusionnelle, car c'est surtout l'émotion qui domine et qui éveille nos sens, plus que jamais sollicités par un propos innovant, qui oscille entre jazz contemporain, groove funky et métal hurlant. Après le premier album paru sur Tzadik, Perret a monté son propre label (Kakoum Records) sur lequel est sorti le second album du groupe. <http://guillaume-perret.fr>



Guillaume Perret & The Electric Epic (coll. Spotlight, TZ 7804, 2012)
Guillaume Perret (saxophones, effets), Jim Grandcamp (guitare, effets), Philippe Bussonnet (basse, effets), Yoann Serra (batterie, échantillonneur) + Sir Alice (voix) et Médéric Collignon (voix, cornet, effets)

F.-X. F. : Comment avez-vous été amené à être publié sur Tzadik ?

Guillaume Perret : J'ai été en contact avec John Zorn par des amis communs. La première rencontre s'est faite par courriel. Je lui avais envoyé la première démo de mon groupe *Guillaume Perret & The Electric Epic*, c'était un *live*. John m'a répondu très rapidement qu'il avait beaucoup apprécié et qu'il espérait nous voir en *live* à l'occasion. Deux années plus tard, j'ai pu enregistrer mon premier album studio. Ce disque a été un gros travail de préparation, puis après les enregistrements j'ai encore travaillé sur la production pendant neuf mois. Une fois que l'album était complètement mixé, je l'ai envoyé à John en me disant : « pourquoi pas ? ». Sa réaction fut tellement enthousiaste que je n'y croyais pas. Il m'envoya un énorme courriel de compliments qui se terminait par « HUGE RESPECT ». Il me signa sur la série *Spotlight* de Tzadik, dédiée aux projets menés par de jeunes musiciens.

F.-X. F. : Pouvez-vous me décrire les rapports que vous avez eus avec John Zorn et Kazunori Sugiyama et leur implication dans les différentes étapes de production et réalisation ?

G. P. : John Zorn n'est pas intervenu dans la production de l'album, car je lui ai envoyé un produit complètement fini. Grâce aux fonds apportés par mes producteurs, j'ai pu monter mon équipe de production et assurer tout le travail de mise en place pour la réalisation de cet album, de l'enregistrement à la production, ainsi que pour la promotion. John Zorn m'a tout de suite demandé de ne communiquer qu'avec moi. Il ne souhaitait être en contact avec aucun agent, aucun attaché de presse ou manager, ce qui a été plutôt compliqué pour mon équipe et moi, car nous avions beaucoup d'exigences quant au suivi du développement autour de ce projet, alors que les contrats Tzadik sont extrêmement sommaires, et que nous n'avions le choix sur rien en terme de business. Suite à des problèmes avec leur distributeur français, nous avons eu beaucoup d'échanges de courriels, mais j'ai senti que John était fatigué de ces complications. Il aime que les choses soient simples. Tzadik a assuré le *mastering* qui a été fait très correctement, ainsi que le pressage des albums que nous leur achetons régulièrement afin de les vendre en concert.

F.-X. F. : Par rapport à votre propre expérience, j'aimerais que vous commentiez le fameux slogan : « *What you hear on Tzadik is the artist's vision undiluted* ».

G. P. : La musique sur l'album est telle que je l'ai conçue. John n'a rien changé à cela et j'ai beaucoup apprécié qu'il me fasse confiance.

F.-X. F. : En continuation de la précédente question, qu'est-ce qui fait selon vous la particularité de cette maison de disques ?

G. P. : C'est un label qui a réussi à atteindre une renommée internationale sans utiliser les outils de communication et de promotion habituels, en misant uniquement sur la qualité artistique, une ligne directrice très franche, et le bouche-à-oreille. Ce qui fait qu'il est connu partout dans le monde, mais dans le milieu underground. Je suis fier de faire partie de cette discographie !

Jacques Coursil

Né en 1938 de parents martiniquais, Jacques Coursil voyage en Afrique de l'Ouest pendant la période de décolonisation puis s'installe aux États-Unis en 1965 où il travaille avec les plus grands musiciens américains tant de la scène du jazz que celle de la musique contemporaine. Pendant ses années new-yorkaises dominées par la musique, la littérature, les arts et l'agitation politique, il va découvrir quelque chose d'autre qui, selon lui, est tout aussi passionnant : la linguistique et la philosophie du langage. De retour en France, il se consacre à une carrière universitaire, ce qui l'emmène à soutenir deux thèses, l'une en Lettres (1977) et l'autre en Sciences (1992). Il enseignera en alternance la littérature et la linguistique théorique, d'abord en France, puis en Martinique et enfin aux États-Unis à l'Université de Cornell et à l'Université de Californie, à Irvine. L'année 2005 marque son retour à la musique avec l'opus intitulé *Minimal Brass* sorti sur Tzadik.
<www.coursil.com>



Minimal Brass (coll. Composer Series, TZ 8016, 2005)
Jacques Coursil (trompette)

F.-X. F. : Comment avez-vous été amené à être publié sur Tzadik ?

Jacques Coursil : Je connais John Zorn depuis le début des années 1970. Il était, à cette époque, élève à la prestigieuse United Nations International School of New York où j'étais professeur de français. Dans les couloirs, entre les cours, on se parlait, lui adolescent profondément pris dans la musique et moi jeune enseignant du secondaire menant une double (triple) vie d'école, de recherche universitaire (linguistique et philosophie du langage) et de musicien professionnel (c'était le lieu, c'était l'époque !). Nos conversations de couloirs tournaient autour de la musique contemporaine (Schoenberg, Berg, Webern), de l'écriture dodécaphonique et sérielle, mais aussi de Nono, Varèse, Xenakis et bien d'autres. Je me souviens d'échanges soutenus, si plaisants (et analytiques) avec un jeune esprit brillant, bien informé et si peu conventionnel. Sans doute cherchait-il sa voie ? Pour moi, il l'avait déjà trouvée. Sincèrement, je ne pense pas que ces rencontres très amicales l'aient influencé (je ne crois pas aux influences

a posteriori) ; John était tout naturellement d'une grande curiosité et honnêteté intellectuelles et surtout doté d'une très remarquable finesse d'oreille qui permet le détail. Cela est resté dans mon souvenir. Puis nous nous sommes perdus de vue, lui au Japon, moi dans les Caraïbes, et nous sommes retrouvés en 2005, à New York. À cette époque, j'enseignais à l'Université de Cornell ; lui était devenu célèbre et sa maison de disques Tzadik, un label culte.

Pour répondre à la question, nous avons déjeuné ensemble en 2005 dans Greenwich Village, à New York. John m'a proposé d'enregistrer sous son label et j'ai produit *Minimal Brass*. Beau renvoi d'ascenseur ! Grâce à ce disque, j'ai pu reprendre, après une longue absence, mes activités musicales professionnelles.

F.-X. F. : Pouvez-vous me décrire les rapports que vous avez eus avec John Zorn et Kazunori Sugiyama et leur implication dans les différentes étapes de production et réalisation ?

J. C. : La réponse à cette question ne peut être que le slogan du label : « *What you hear on Tzadik is the artist's vision undiluted* ». Les entrelacs de trompettes qui constituent cet album résonnaient, tel un vacarme, depuis de longues années, dans ma tête et dans mes rêves.

F.-X. F. : Par rapport à votre propre expérience, j'aimerais que vous commentiez le fameux slogan : « *What you hear on Tzadik is the artist's vision undiluted* ».

J. C. : À l'écoute de la musique de John Zorn, certains disent « oui, oui » et d'autres « non, non » ; là n'est pas mon affaire. Pour ma part, je ne dis ni « oui », ni ne dis « non », mais il m'arrive souvent de faire « HA ! ». Un « HA ! » d'étonnement devant tant de fraîcheur et d'inattendu. Il y a là du gouffre, de la falaise, du vertige et du labyrinthe. Mais mon discours sur sa musique n'est fait que d'images d'une pauvreté remarquable comparée à ce qui touche, parfois crûment, mais aussi tendrement, et que personne ne sait dire : les grands mots, les grands adjectifs, les grands adverbes ne disent rien de l'événement qu'il m'offre en brisant la routine de mon oreille et qui réduit ma langue française à ce « HA ! », bouche ouverte.

Les grands créateurs sont toujours contre-culturels, car leurs œuvres déplacent la culture et la déstabilisent. Les artistes comme John Zorn ne sont pas simplement là pour satisfaire à nos désirs, mais pour les pervertir et les changer. Mais cette subjectivité artistique est-elle donc réduite à une solitude inspirée ? Non ! Dans cette subjectivité créatrice, Zorn n'est jamais seul ; ses créations les plus originales sonnent comme des formes transformées de restitution culturelle. Paradoxalement, les créations les plus révolutionnaires sont des formes de continuité de la culture alors que les reproductions, au nom d'une tradition, ne sont souvent que des formes lentes et parfois imperceptibles de leur dégradation.

Je ne crois pas aux influences. La musique de Zorn est variée parce qu'il est à l'écoute du monde depuis toujours et parce qu'elle est belle partout sur la planète. Les musiques, il les a toutes entendues : Zorn a le monde entier dans la tête et il est libre. Voulez-vous tout comprendre de son chant ? Vous n'avez qu'à l'entendre parler japonais avec son associé Kazunori

Sugiyama : la musique de John Zorn parle toutes les langues[5].

* * *

Ces témoignages, de par leur diversité et leur richesse, permettent d'avoir une meilleure idée quant à la manière dont John Zorn conçoit la direction artistique au sein de sa propre maison de disques. À l'exception de Jacques Coursil, qui fut sollicité par Zorn pour réaliser un disque dans la collection *Composer Series*, les autres musiciens ont tous fait parvenir des maquettes à l'adresse postale de Tzadik ou par courriel, relevant invariablement que Zorn écoute toujours ce qu'on lui envoie. Il est clair qu'il fait à la fois preuve d'une grande intégrité et d'ouverture intellectuelle, traits de caractère soulignés par bien d'autres musiciens gravitant dans son entourage[6]. Si la musique lui plaît et peut s'inscrire dans une des collections de Tzadik, alors les choses peuvent (et je dirais même doivent) se dérouler vite. S'en suivent de nombreux échanges de courriels avec Sugiyama et Zorn, tous deux faisant preuve d'une réactivité, d'une efficacité et d'une complémentarité hors du commun[7].

Les musiciens s'occupent eux-mêmes de l'enregistrement et du mixage de leur album (seul le *mastering* (matriçage) est systématiquement confié à Scott Hull). Ils doivent aussi proposer une couverture, le choix pouvant être guidé par les conseils de Heung-Heung Chin. S'il arrive à Zorn d'intervenir, c'est généralement uniquement pour suggérer de modifier l'ordre des plages ou éventuellement d'en supprimer quelques-unes afin de renforcer la cohérence de l'album. Au fil de ces témoignages, il apparaît donc clairement que le slogan « *What you hear on Tzadik is the artist's vision undiluted* » n'est pas usurpé.

D'autres aspects essentiels ressortent de cette enquête, que ce soit au sujet de la personnalité de Zorn ou du fonctionnement de la maison de disques. Lorsque Zorn décide de soutenir un artiste ou un groupe, il ne s'engage que pour un seul album, un « instantané sincère et original » qui devient alors une « belle carte de visite » pour reprendre respectivement les mots de David Konopnicki et Pierre-Yves Macé. Bien évidemment, cela n'empêche aucunement les musiciens de soumettre ensuite de nouveaux projets (dans la collection *Radical Jewish Culture*, ce sont Zorn et Zakarya qui détiennent le record de productions, avec cinq albums chacun à leur nom). Si la maison de disques ne se soucie guère de « business », ne fait aucune promotion et

5. En écho à ces propos, nous invitons le lecteur à écouter la version a capella (en *re-recording*) de *Contact* par John Zorn figurant sur l'album *Great Jewish Music : Serge Gainsbourg* (TZ 7116, 1997).

6. Cf. la série de témoignages réunie en 2013 par Paul Schmelzer, à l'occasion du 60e anniversaire de John Zorn : <www.walkerart.org/magazine/2013/john-zorn-birthday-60> (consulté le 3 septembre 2015).

7. Il est intéressant de constater que la plupart des musiciens qui nous ont fait part de leur témoignage n'ont pas nécessairement rencontré John Zorn en personne. Le guitariste Pat Metheny confie dans le livret de l'album *Tap : The Book of Angels Vol. 20* (TZ 8307, 2013) qu'il a eu des relations épistolaires d'une grande richesse avec Zorn, mais qu'il ne l'a jamais rencontré en personne, aussi étrange que cela puisse paraître. À travers notre propre expérience en lien avec la coordination de ce numéro de *Circuit*, nous ne pouvons que témoigner aussi de l'incroyable réactivité de Zorn et Sugiyama (ainsi que Heung-Heung Chin) dans nos échanges de courriels.

délègue la distribution à différents éditeurs de par le monde, en revanche, elle s'assure que chaque album de son catalogue soit toujours disponible[8].

Nous souhaitons remercier très chaleureusement tous les musiciens qui ont participé à cette enquête ; des musiciens que nous ne connaissions, auparavant, qu'à travers leurs albums. Sans langue de bois, ils ont répondu à nos questions, partageant ainsi en partie leur expérience professionnelle avec John Zorn. Nous avons eu le loisir par la suite de sympathiser avec la plupart d'entre eux. L'enthousiasme dont ils nous ont fait part nous a conforté dans l'idée que Tzadik fédérait une véritable communauté de musiciens, mais avant tout de mélomanes, une communauté qui fait preuve de curiosité, restant ouverte à l'expérimentation, l'inattendu, appréciant l'hybridation des genres : la communauté des tzadikologues.

8. Établir un catalogue qui serait toujours accessible est une des raisons qui ont poussé Zorn à bâtir sa propre maison de disques, comme nous l'avons signalé dans le premier article de ce numéro de *Circuit*.

La constellation Tzadik : 20 ans/20 disques

PIERRE-YVES MACÉ, GIUSEPPE FRIGENI ET DAVID KONOPNICKI

On oublie rarement son tout premier disque Tzadik, celui avec lequel on s'est retrouvé nez à nez dans des circonstances plus ou moins prévisibles : curieux de la musique d'Alvin Curran, Giuseppe aura découvert la maison de disques à travers un de ses tous premiers opus (*Animal Behavior*, TZ 7001, 1995) ; David se souvient quant à lui des interprétations klezmer de Sidney Bechet par David Krakauer (*Klezmer, NY*, TZ 7127, 1998) ; tandis que Pierre-Yves se rappelle avoir vu surgir dans un contexte *mainstream* inattendu le disque en hommage à Serge Gainsbourg, paru dans la collection *Radical Jewish Culture* (*Great Jewish Music : Serge Gainsbourg*, TZ 7116, 1997). Pour nous, respectivement metteur en scène, musicien et compositeur, Tzadik occupe une place de choix parmi les maisons de disques défricheuses de talents, dont presque chaque nouvelle sortie porte la promesse d'une découverte, parfois décisive.

Pour les 20 ans de Tzadik, nous proposons une rétrospective commentée de 20 disques qui, d'une façon ou d'une autre, nous auront interpellés ou marqués. La liste qui suit pourra sembler arbitraire, tant elle est contrainte par la difficulté de l'exercice (ne retenir qu'un disque par an et respecter la diversité des collections et des artistes) et tant elle est tributaire de notre connaissance lacunaire, partielle, partiale et subjective du catalogue. Cette subjectivité assumée ne vaut pas que pour la sélection des titres, mais également pour les commentaires qui en sont proposés. En filigrane de ces descriptions subjectives, de nombreuses évocations de courants[1] et créateurs musicaux ouvrent vers d'autres perspectives, mettant en relief la non-exhaustivité du choix discographique. Pour représenter au mieux la singularité de Tzadik, il convenait d'y faire figurer toutes les collections : les relectures klezmer de la *Radical Jewish Culture*, les écritures multiples de la *Composer Series*, les *Oracles* de la création féminine, la profusion zornienne de l'*Archival Series*, la *noise* teintée de pop-rock de la *New Japan*, l'énergie juvénile portée par *Spotlight*, la

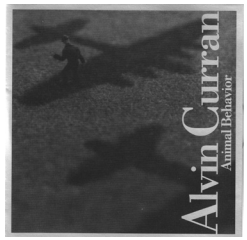
1. Différents genres musicaux sont par la suite évoqués dans les différentes chroniques. À défaut de pouvoir proposer au lecteur un glossaire exhaustif des musiques *underground* et expérimentales, nous le renvoyons vers l'ouvrage de Peter Shapiro, *Modulations – A History of Electronic Music : Throbbing Words on Sound* (New York, Caipirinha, 2000), traduit en français par Pauline Bruchet et Benjamin Fau : *Modulations – Une histoire de la musique électronique* (Paris, Allia, 2004).

folie débridée de la *Lunatic Fringe* et l'imprévisibilité de la toute nouvelle collection *Spectrum*[2]. Il s'agissait également de maintenir un équilibre entre les artistes incontournables de l'écurie (Cyro Baptista, Alvin Curran, Ikue Mori), les musiciens peu identifiés – sinon totalement inconnus – que Zorn a pris le risque de produire et de révéler (Eric Qin, Pamelia Kurstin, Many Arms), ou encore les productions à contre-emploi de créateurs connus dans un autre champ (J.G. Thirlwell). La sévérité de ce travail de sélection a hélas exclu les projets personnels de plusieurs musiciens pourtant essentiels (Fred Frith, Marc Ribot, Roberto Rodriguez, Cracow Klezmer Band, etc.), mais elle a permis de mettre au jour cette bien curieuse constellation d'œuvres tantôt considérées comme des classiques, tantôt exhumées d'un quasi-oubli, tantôt indéfectiblement attachées à une tradition donnée, tantôt procédant d'une *tabula rasa* plus ou moins radicale. Ce sont tous ces grands écarts et ces paradoxes que nous donne à lire cette coupe transversale à travers l'histoire de la maison de disques, où apparaît en filigrane son évolution au fil des années[3].

2. Nous n'avons pas retenu de disques issus des collections *Special Edition, Limited Edition Vinyl et Birthday Celebration*, celles-ci ne représentant qu'une infime partie du catalogue Tzadik.

3. Les images inclues dans cet article ont été reproduites avec l'aimable autorisation de John Zorn et demeurent la propriété intellectuelle de Tzadik.

01. Alvin Curran, *Animal Behavior* (coll. *Composer Series*, TZ 7001, 1995)



Alvin Curran (échantillonneur, piano), Donald Haas (accordéon), William Winant (percussion), Peter Wahrhaftig (tuba), Roy Malan (violon)

Ce tout premier CD de la collection *Composer Series* nous situe d'emblée dans la tradition expérimentale américaine. Alvin Curran a démarré sa carrière dans les années 1960 avec le groupe MEV, entre musique intuitive, fureurs de l'improvisation libre, résidus de jazz, expérimentations post-Cage, fièvre des premières expériences de *live electronics*. Ensuite, en solitaire, son art s'est nourri du minimalisme *West Coast*, d'une certaine simplicité folklorique et de sons environnementaux, avec des œuvres collagistes et semi-improvisées, lyriques et presque naïves. Depuis les années 1980, sa production se fait plus tendue, entre une musique de chambre décalée et énigmatique, et explorations digitales avec l'échantillonneur. La vision panthéiste et bucolique des années 1970 a laissé place à des compositions plus radicales comme *Animal Behavior*, la première pièce de ce disque. Dans sa cacophonie maîtrisée et sa juxtaposition des bribes de sons trafiqués, la composition évoque une animalité urbaine et absurde, où la collision d'éléments hétérogènes (bruitages animaux, illustration sonore, musique de *cartoons* et discours de G.W. Bush) se fait ici critique implicite du monde et non plus sa contemplation lyrique. Plus calme, mais non moins inquiétante (surtout dans le dernier tiers,

traversé de *vortex* échantillonnés), la seconde pièce, *Why Is This Night Different From All Other Nights*, se situe dans une autre dimension de recherche, où se profile une écriture de musique de chambre parfois oblique (à la Gavin Bryars), qui perpétue l'excentricité et l'imprévisibilité typiques des « American Mavericks ». (G.F.)

02. Peter Scherer, *Cronologia* (coll. *Film Music*, TZ 7502, 1996)

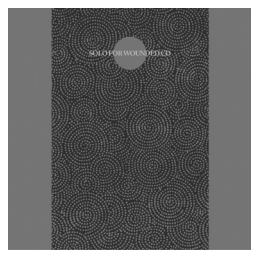


Peter Scherer (guitare, échantillonneur), Zeena Parkins (harpe électrique), Cyro Baptista et Nana Vasconcelos (percussions), Frank Menusan (sitar)

Après la contribution fondamentale de Brian Eno à une « musique de studio » évocatrice et *moody* (on pense ici à *Music for Films* paru en 1976), le genre s'est progressivement enrichi d'expériences diverses, de l'ethnique au néoclassique, du New Age au jazz fusion, de l'industriel à l'expérimental[4]. Ici, Scherer renouvelle l'expérience en partageant et en amplifiant tous les aspects et influences qui ont traversé le genre, avec une qualité d'équilibre rare. On peut trouver quelques affinités avec l'organicité rythmée et exotique d'un Benjamin Lew ou d'un Bill Laswell, les évocations glauques d'Edward Artemiev ou les *soundscapes* humides de Paul Schütze, mais l'approche est toujours personnelle et convaincante. Malgré la dimension fonctionnelle de ces morceaux (des commandes pour des films indépendants), Scherer ne néglige jamais une approche compositionnelle, même minimale, qui garantit une vision plus structurée et cinématique que strictement atmosphérique ou illustrative. Des vacillements de lumières urbaines et nocturnes, des échos sourds de machineries, des relents et climats terriens, imprégnés d'une sueur exotique (par l'apport discret et efficace de Vasconcelos et Baptista aux percussions), traversent les morceaux de l'album et le nourrissent d'images inquiétantes et fantasmagoriques. (G.F.)

4. La collection *Made to Measure* chez Crammed Records dans les années 1980-90 a constitué un terrain fertile pour ce genre d'hybridations : Peter Scherer y contribua avec l'album *Pretty Ugly* réalisé en collaboration avec Arto Lindsay (Crammed Discs – MTM 23 CD).

03. Yasunao Tone, *Solo for Wounded* (coll. *New Japan*, TZ 7212, 1997)



Yasunao Tone (CD rayés)

Cette œuvre de Tone s'inscrit parfaitement dans l'héritage du mouvement Fluxus, dont elle partage la provocation iconoclaste et les interrogations conceptuelles. Ici la *noise* se fait concept et métaobjet : non pas immersive et épiphanique comme chez Francisco Lòpez, incandescente comme chez Merzbow ou chamanique comme chez Daniel Menche. Avec Tone, la *noise* est tautologique : les sons des supports abîmés (« blessés » dans l'allusion poétique originale) s'offrent comme purs objets d'observation, phénoménologie d'une faille, expérience de la vulnérabilité du sup-

port autant que de l'écoute qui en dérive. Bien que le résultat soit perceptible comme une cacophonie *noise* arbitraire, elle interpelle en premier lieu sur l'écoute elle-même. Aux premiers *skips* ou *glitches*[5], on s'interroge tout d'abord sur l'intégrité du support, on vérifie l'immaculée surface miroir à la recherche de traces, de griffures, comme des preuves de l'erreur censées trahir l'intentionnalité artistique (supposée) du compositeur. Puis l'oreille se tend et se défie à détecter des prétendues structures arcanes ou des paramètres stochastiques cachés, dans la volonté de pallier à la frustration et l'agressivité du propos par la clémence d'une analyse sophistiquée. De l'attente d'écoute à une écoute attentive. Les tentatives extrêmes de Yasunao Tone d'extraire de l'information sonore malgré l'endommagement des supports, de laisser surgir la fragilité du résidu sonore, se font révélatrices de notre propre fragilité, de notre dépendance aux schémas formels, de notre propre surface-miroir – elle, oui, griffée inexorablement. (G.F.)

04. PainKiller, *Collected Works 1991-94* (coll. *Archival Series*, TZ 7317, 1998)



John Zorn (saxophone alto, voix), Bill Laswell (basse, échantillonneur), Mick Harris (batterie, voix, échantillonneur) + Justin Broadrick (guitare, boîte à rythme, voix), G.C. Green (basse), Keiji Haino (guitare), Makagami Koichi (voix), Yamatsuka Eye (voix)

Fascination pour Sade, Bataille, extrémisme brutal du metalcore, thrash metal et free jazz, exhalaisons de dub malsain et de dark ambient, le tout magnifiquement mixé par l'ingénieur du son Oz Fritz… PainKiller ne peut laisser indifférent. Cette réunion enflammée des talents morbides de Zorn, Laswell et Harris semblent l'amplifier, la dépasser pour finalement reléguer l'expérience postmoderne du groupe Naked City à une œuvre d'easy-listening. Le déchirement abrasif du saxophone de Zorn, les lacérations torturées des interventions vocales, propulsées par le jeu implacable de Harris et les résonances du dub fangeux de Laswell font de *Guts of a Virgin* et *Buried Secrets* les témoignages d'une violence hyper expressive rarement atteinte. L'expérimentation décrit une urgence désespérée, intense et fulgurante, exprimée par la brièveté de certaines plages, comme un orgasme incontrôlable. *Execution Ground* est plus clairement influencé par les expériences d'ambient dub de Laswell avec *Divination* et le travail de Harris avec les projets Scorn et Lull. Un cauchemar inlassable, insidieux, traversé de *soundscapes* menaçants, d'épisodes free déchirants, d'obscures pulsations métal, de miasmes sonores dark ambient, et toujours de ces bribes jazz qui semblent flotter comme les photos sépias dans les eaux infectées du film *Stalker* de Tarkovski. *Live in Osaka* résume avec brio et perversion l'exploration des zones les plus obscures et extrêmes de l'aventure PainKiller, en retrouvant par la présence du vocaliste Yamatsuka Eye une dimension plus *noisy* et dadaïste. *Welcome to hell…* (G.F.)

5. On appelle « skip » le bruit produit par le support CD lorsqu'il passe à la plage suivante. « Glitch » est le terme générique donné aux dysfonctionnements sonores de l'ère numérique.

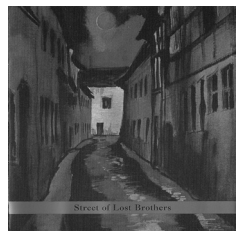
05. John Zorn, *Godard / Spillane*
(coll. *Archival Series*, TZ 7324, 1999)



Bill Frisell (guitare, banjo), Bobby Previte (percussion), Carol Emmanuel (harpe), David Weinstein (claviers), Wu Shao-Ying (narration), Richard Foreman (narration), Luli Shioi (voix, narration), Christian Marclay (tourne-disque), David Hofstra (basse), Bob James (bandes), Jim Staley (trombone), John Lurie (voix), Robert Quine (voix), Anthony Coleman (claviers), Michael Blair (percussion, voix), Fred Frith (guitare, basse), Ikue Mori (boîte à rythmes), John Zorn (saxophone, clarinette, narration)

Godard et *Spillane*, enregistrés respectivement en 1985 et 1986, représentent le manifeste incontournable et essentiel de l'esthétique de Zorn. Les techniques de composition et d'improvisation employées ici (les célèbres « *file-cards* », invention ludique et stratégique pour combiner et organiser le matériau et les improvisations dans une sorte de « *cut-up* contrôlé ») rappellent autant les expériences les plus radicales de l'avant-garde expérimentale (de Ives à Varèse, de la New York School à Anthony Braxton) que les contaminations fructueuses et les hybridations provocatrices de la contre-culture (de Stalling à Zappa). Ces œuvres sont à la fois le résultat d'un constat historique, d'une intuition créatrice et d'une réflexion musicologique de Zorn autour de la notion de multiplicité des idiomes musicaux actuellement disponibles : jazz, blues, lounge, musique de film ou de dessin animé, easy listening, hardcore, rock, électroacoustique, musique de chambre, etc. Le résultat est une hyper profusion (accélérée parfois jusqu'au paroxysme) de fragments, de styles musicaux, d'objets référentiels et de citations codifiées qui, contrôlés dans ses moindres détails, s'agencent, s'éclatent, se métamorphosent, dans des collages/montages de type cinématographique (*Spillane*) ou plus abstraits (*Godard*). C'est un art qui sait phagocyter les organismes sonores, en s'appropriant leurs ADN singuliers pour les intégrer parfaitement, grâce aux possibilités techniques des studios, à un corps en mutation, génétiquement modifié. Un art excentrique parce que fuyant les bords rassurants, toujours en équilibre instable, excité par les dangers de chutes imprévisibles, l'ivresse des balancements impossibles : aventurier et précis comme l'art d'un funambule, déguisé en clown irrévérencieux, mais faisant preuve d'un incroyable sens poétique. (G.F.)

06. Gary Lucas, *Street of Lost Brothers*
(coll. *Radical Jewish Culture*, TZ 7145, 2000)



Gary Lucas (guitare électrique, acoustique et « steel guitar », chant, Raygun, Kibbitzing), Ernie Brooks, Peter Eng (basse), Hank Frisch (harmonica), Jesper Gadelius (guitare), Aldo Tsang (batterie), Jonathan Kane (batterie) + Walter Horn (piano, échantillonneur, synthétiseur), Kenny and Larry (voix), John Zorn (saxophone alto)

Second album pour Tzadik de ce guitariste incontournable de la *Radical Jewish Culture*. Après avoir été fan, puis manager et enfin guitariste de Captain Beefheart, Gary Lucas joue avec Tim Buckley, puis prend son fils Jeff sous son aile… Celui qui fait hurler les professeurs de guitare tant sa technique est peu commune, voire

antiacadémique, est reconnu aujourd'hui comme l'un des plus grands de sa génération. En introduction de ses *master classes*, Lucas résume sa Bar Mitzvah de la manière suivante : « C'est le jour où des hommes en noir t'offrent un livre et ton père t'offre une guitare, et on te dit : maintenant tu es un homme ». Ce descendant d'immigrés juifs de Tchéquie fut convié par Zorn lors du premier NYC Radical Jewish Culture Festival en septembre 1992, événement dont on retrouve un instantané sur ce disque. Comme souvent sur les albums de Lucas, son toucher légendaire à la guitare folk ou steel, qui mélange blues, country, folk et *feeling* psyché à une vitesse de jeu hallucinante, est mis au service de morceaux de rock électrique efficaces et d'improvisations instantanées certifiées « *no overdubs* », où le psychédélique côtoie la virtuosité électrique. Mais ce disque est aussi un hommage à la culture juive façon Lucas : on peut y entendre un medley sur les Marx Brothers, une prière transformée en pièce de rock, une incantation électrifiée, plusieurs impros inspirées par l'histoire juive et un arrangement de la chevauchée des Walkyries de Wagner… Encore un paradoxe dont le guitariste rigole, avec cet humour typiquement juif new-yorkais : « *to defeat thine enemy, sing his song…* » ! (D.K.)

07. Annie Gosfield, *Flying Sparks and Heavy Machinery* (coll. *Composer Series*, TZ 7069, 2001)

Pure « American Maverick » et personnalité unique de la nouvelle scène indépendante, Annie Gosfield signe ici son deuxième album pour Tzadik. Celui-ci révèle une fois de plus l'originalité de sa démarche artistique, entre improvisation et écriture contemporaine, électroacoustique et *noise* expérimentale, minimalisme et hédonisme rock. Pas de complaisances postminimalistes ou maximalistes, comme c'est parfois le cas pour d'autres compositeurs de la scène *Downtown* (voir certaines facilités des compositeurs de Bang On A Can[6]…), mais une écriture plus « totaliste » selon la terminologie de Kyle Gann, c'est-à-dire toujours énergique, *groovy* et urbaine, traversée de crispations acérées, acides, comme des échardes métalliques s'échappant d'une machine emballée. Ici, les racines remontent au bruitisme futuriste d'Edgard Varèse ou George Antheil, en passant par l'American Gamelan, le microtonalisme archaïque et ritualiste de Harry Partch, le rock psychédélique, le free cacophonique de Sun Ra, les symphonies postindustrielles dada (Sträfe Für Rebellion) ou néotribales (Test Dept.), le postminimalisme au vitriol d'Arnold Dreyblatt. Une « symphonie bruitiste » pour la génération nouvelle, arrachée à la fascination positiviste des premières avant-gardes (du futurisme au constructivisme) comme à l'expressionnisme tragique des modernistes postsériels. Cette musique, telle une danse extatique, exerce un pouvoir exorcisant. (G.F.)



Annie Gosfield (échantillonneur), Roger Kleier (guitare), Ikue Mori (électronique), Jim Pugliese, Sim Cain (batterie, percussion), Hans-Günter Brodmann, Matthias Rosenbauer (percussion métallique), Flux String Quartet, Talujon Percussion Quartet

6. Bang on a Can est un ensemble new-yorkais fondé en 1987 par les compositeurs Michael Gordon, Julia Wolfe et David Lang. Pour plus d'information : <http://bangonacan.org> (consulté le 28 août 2015).

08. Eric Qin, *Photographs* (coll. *Composer Series*, TZ 7081, 2002)



Dominic Donato et Frank Cassara (gongs), Tom Sauer (piano), Beth Anne Hatton (soprano), Vita Wallace (violon), Ishmael Wallace et Eric Qin (piano), Christine Bard, Jim Pugliese et Mark Ettinger (radios), Wolfram Koessel (violoncelle), Jacqueline Leclair (hautbois), Wayne Du Maine (trompette)

Tzadik rend hommage au compositeur Eric Qin (ou Eric Chin) en réunissant ses dernières œuvres composées entre 1988 et 1993, année de sa mort prématurée à l'âge de 25 ans. Dans *Construction of Demolition*, pour gongs étouffés (1992), le ton est à la fois archaïque et industriel, très influencé par l'exotisme primitiviste de Harry Partch. *Photographs from Edward Weston* (1990), pour quatuor à cordes, renoue avec l'idée de portfolios musicaux inspirés par le support photographique. Ici, l'approche est plus clairement chambriste, traversée par les fantômes de la tradition européenne, aux contours expressionnistes. L'influence du dernier Morton Feldman (on pense aussi à Jō Kondō) est plus flagrante dans les morceaux pour piano *Music for Dancing* ou *Tortoise,* où la réitération obsessionnelle et décalée des modules dessine les figures d'un carillon rouillé, aux tons sourds et inquiétants. Le lyrisme apparent de *Songs from the Japanese* pour voix et violon, avec l'accompagnement en pizzicato de cordes, retrouve cette même obsession pour des figures réitérées et fantomatiques. Même le morceau final, sorte d'alphabet chanté/déclamé avec un apparent formalisme ironique, presque dada, n'est pas exempt d'une inquiétude sous-jacente. Malgré le syncrétisme et l'approche polystylistique, la personnalité de Qin se ressent à la qualité expressive de sa musique. Ses œuvres sonnent comme la prophétie d'une inexorable déchéance ou d'une catastrophe annoncée. (G.F.)

09. Jon Madof, *Rashanim* (coll. *Radical Jewish Culture*, TZ 7178, 2003)



Jon Madof (guitare), Shanir Blumenkranz (basse), Mathias Künzli (batterie et percussions)

Le nom de l'album, *Rashanim*, deviendra celui du trio que Madof forme avec Blumenkranz et Künzli. Le guitariste – qui se voit obligé de préciser sur scène, non sans humour, que l'on écrit Madof avec un seul f ! – sera régulièrement convié par Zorn pour différents projets. Le trio réalisera le cinquième volume de la série *Masada Anniversary* (*Masada Rock,* TZ 8103, 2005). Déjà dans *Rashanim*, Madof – de culture juive orthodoxe – s'amuse à mélanger les influences rock et jazz avec les thèmes musicaux écrits par le rabbin Shlomo Carlebach, compositeur de nombreuses chansons et prières de la liturgie orthodoxe, thèmes qu'il mêlera à l'Afrobeat au sein du projet Zion80 (*Zion80*, TZ 8175, 2013 ; *Adramelech : The Book of Angels vol. 22*, TZ 8319, 2014). Dans cette même veine, *Rashanim* associe des compositions personnelles et des arrangements de thèmes traditionnels, oscille entre de beaux moments

d'énervements rock, voire *noise*, des improvisations modales typiques d'un jazz moderne new-yorkais qui a su digérer les phrasés des anciens et des moments portés par des *grooves* à l'influence moyen-orientale. Ce disque, tout comme le suivant (*Shalosh*, TZ 8112, 2006), a ouvert la voie à un certain nombre de *power trios*, dont AutorYno, celui de l'auteur de ces lignes. On y trouve un savant mélange de rock et de rythmiques asymétriques traditionnelles et une fusion totalement libre des genres, guidée par la liberté d'improvisation de la formule en trio avec la guitare au centre. Ce disque apporte une nouvelle fraîcheur au style et démontre que la scène *Radical Jewish Culture* ne s'est pas figée sur une première génération d'artistes. Une génération d'héritiers, bercée par la musique des aînés, s'approprie à sa manière cette fusion d'identités musicales : comme une évidence. (D.K.)

10. Divers artistes, *Music from the Winery : Klezmer Sundays at Tonic*, compilé par *David Krakauer* (coll. *Radical Jewish Culture*, TZ 7196, 2004)



Charm City Klezmer, Klezmer Madness Quartet, Margot Leverett Trio, Meshuge Klezmer Band, Metropolitan Klezmer, Mikveh, Pharaoh's Daughter, Socalled and Krakauer, Solomon and Krakauer, The Klezminors, The Sway Machinery

Cet album est une compilation d'enregistrements réalisés lors des Tonic Klezmer Sundays, concerts organisés et programmés par David Krakauer au Tonic à partir de décembre 1998 et cela pendant cinq années. Le Tonic était un petit club dédié à la musique avant-gardiste et expérimentale : haut lieu du bouillonnement de la scène Downtown, il fut fermé en 2007. Dans le texte accompagnant ce disque, Krakauer se rappelle que ce lieu symbolique, situé au cœur du Lower East Side à Manhattan, première terre d'accueil des émigrés juifs ashkénazes arrivés sur le nouveau continent, était idéal pour accueillir une scène klezmer en pleine expansion. Krakauer précise qu'il manque malheureusement un grand nombre d'enregistrements des excellents concerts qui s'y sont déroulés. Cela donne tout de même un disque exceptionnel, qui témoigne de la vitalité de la scène klezmer de la fin des années 1990. Hormis l'excellent *West African Niggun* de Pharaoh's Daughter qui invite Krakauer, ou encore les premières versions live de la collaboration de Krakauer avec Socalled aux machines, l'esthétique est ici plutôt « traditionnelle » : la plupart des groupes reprennent avec virtuosité des pièces du répertoire, festives et émouvantes, en s'inspirant des premiers enregistrements des années 1920 de musiciens immigrés de Pologne, d'Ukraine ou de Roumanie – un klezmer qui, sorti de son contexte de naissance, se mêle déjà au swing américain. Pour certains musiciens officiant sur le disque (Basya Schechter, Margot Leverett), ce sont là les plus récents enregistrements des interprétations « traditionnelles », avant de faire le grand pas vers la fusion radicale avec l'écosystème musical new-yorkais. (D.K.)

11. Synapse, *Raw* (coll. *New Japan*, TZ 7254, 2005)



Haco (voix et divers), Ikue Mori (électronique), Aki Onda (cassettes, échantillonneur, électronique) + Uchihashi Kazuhisa (guitare, daxophone)

C'est par un va-et-vient incessant entre le Japon et New York que s'est élaboré ce disque de pop expérimentale réunissant trois figures majeures de l'underground nippo-américain. La première chanson, *Moon Shadow in Cuba*, reprise un brin acide d'un tube cubain des années 1950, avec sa boîte à rythmes à côté du temps et ses larsens de guitare à côté de la tonalité, lance l'écoute sur une fausse piste, posant un ton quelque peu grinçant que le reste du disque mettra de côté. Plus singulières, et sans doute plus passionnantes, les pièces qui suivent creusent l'écart quasi schizoïde entre la partie chanson, assurée par Haco elle-même (parole et ligne mélodique) et les interventions électroniques des trois musiciens. Assez étrangement (et plaisamment), ce sont là de véritables chansons, animées d'un lyrisme certain, avec des structures couplet-refrain et des inflexions mélodiques entêtantes – des chansons qui, sous d'autres cieux, avec des arrangements plus traditionnels, auraient pu devenir de véritables tubes de pop. Quant aux deux univers électroniques en présence, ils se complètent à merveille : l'électronique fourmillante d'Ikue Mori, avec sa sonorité très « numérique » et incisive, trouve son pendant idéal dans le jeu plus parcimonieux d'Aki Onda, avec ses *samples* feutrés et ses fameuses cassettes analogiques, fragments *lo-fi* d'environnements sonores enregistrés à la volée. (P.Y.M.)

12. Joseph Holbrooke Trio, *The Moat Recordings* (coll. *Key Series*, TZ 7616-2, 2006)



Gavin Bryars (contrebasse), Derek Bailey (guitare), Tony Oxley (percussion)

Gavin Bryars, Tony Oxley et Derek Bailey ont formé le groupe Joseph Holbrooke Trio (nommé ainsi en référence au compositeur et chef d'orchestre anglais Joseph Charles Holbrooke) au milieu des années 1960, en plein essor de la nouvelle musique improvisée et intuitive européenne. La rencontre exclusive et inattendue qui est à l'origine de ce double CD enregistré en 1998 constitue donc un témoignage important de l'école anglaise. Contrairement aux collègues de AMM[7], ou de l'école allemande, les improvisations de Joseph Holbrooke ont toujours gardé le sens d'une modalité sous-jacente, chambriste même, confirmé par Bryars lui-même citant l'influence du Bill Evans Trio dans les notes du livret. Bryars oublie ici les sonorités romantiques, les harmonies obliques et passéistes qui caractérisent son œuvre

7. Fondé par Keith Rowe, Lou Gare et Eddie Prévost, AMM est considéré comme l'un des premiers groupes européens d'improvisation libre. C'est au contact de cet ensemble que le compositeur Cornelius Cardew a développé sa théorisation de l'improvisation. Pour plus d'information : <http://www.efi.group.shef.ac.uk/mamm.html> (consulté le 28 août 2015).

de compositeur, mais en garde la délicatesse raffinée et discrète, tandis que Bailey trace des filigranes de verre, suspendus et imprévisibles, avec le sens de l'abstraction qui a fait sa renommée. Oxley de son côté crée constamment des frictions et des accidents rythmiques et sonores qui réinventent les relations, remodèlent les interactions, relancent l'exploration, pour qu'elles ne s'installent pas dans la pure raréfaction. Improvisations libres, abstraites certainement, mais minérales, étrangères aux éclats expressionnistes des vétérans bop, attentives aux interactions subtiles et équilibrées entre les musiciens, à la recherche non pas de l'extériorisation brutale, mais d'une peinture informelle, intériorisée et intimiste. Des miracles d'invention paradoxalement sélective et de respect réciproque dans l'exploration de l'inconnu. Une leçon musicale autant qu'éthique. (G.F.)

13. Pamelia Kurstin, *Thinking Out Loud* (coll. *Oracles*, TZ 7717, 2007)



Pamelia Kurstin (thérémine avec pédales de bouclage et effets, guitare, piano)

Conçu en 1919 par Léon Theremin, l'instrument éponyme – francisé en « thérémine » – est l'un des premiers instruments électroniques de l'histoire. On en joue par des gestes qui n'entrent jamais en contact avec lui, mais restent suspendus dans l'air, à distance calculée des deux antennes, l'une droite, l'autre courbe, qui règlent respectivement la hauteur et l'intensité du son. L'instrument a également la particularité d'avoir été magnifié par une lignée d'interprètes virtuoses féminines – Clara Rockmore, Lydia Kavina – à laquelle se joint la jeune musicienne américaine Pamelia Kurstin. L'un des tours de force de son disque solo est de réussir à varier sans cesse les sonorités et les emplois du thérémine par l'usage d'un pédalier d'effets et de bouclage. L'instrument évoque tantôt la scie musicale électrifiée qui a fait sa réputation, tantôt un *feedback* de guitare animé d'un vibrato gracile ou un synthétiseur analogique joyeusement trituré de l'intérieur. Kurstin ne tombe jamais dans le travers de la « musique de boucles » qui consiste à accumuler du matériau pour obtenir un effet de crescendo à bon compte. Ici, au contraire, les voix sont clairement lisibles, se répondent en un contrepoint admirable, comme le *perpetuum mobile* obsédant de la première pièce, *London*. Ailleurs, le jeu des superpositions crée des nuages flottants dont l'évolution lente dessine des formes inattendues. L'agencement du disque est marqué par deux petits *divertimenti* en terres plus balisées, qui viennent efficacement faire respirer l'écoute : une monodie accompagnée à la guitare (*Copingheaven*) et une miniature pour piano solo (*Creature to People*). (P.Y.M.)

14. Brown Wing Overdrive, *ESP Organism* (coll. *Lunatic Fringe*, TZ 7410, 2008)

Dédiée aux franges extrêmes de la musique expérimentale, la collection *Lunatic Fringe* de Tzadik semble avoir été inventée pour ces trois jeunes musiciens de Chicago et New York, qui signent avec *ESP Organism* leur tout premier disque. Tout ce qu'on y entend a été



Chuck Bettis (électronique, voix), Mikey IQ Jones (électronique, voix, guimbarde, percussion, objets), Derek Morton (électronique, banjo)

enregistré en live, sans *overdubs*, nous prévient une note figurant dans la pochette. De fait, on imagine difficilement comment pareille musique pourrait naître dans le calme du studio, tant elle paraît intimement dépendante de l'*hic et nunc* de la performance et semble jaillir de l'urgence de l'action. Guimbarde sautillante, banjo désaccordé, voix hachurée par sa propre mise en boucle, objets trouvés, jouets, synthétiseur analogique frénétiquement trituré ; tout corps sonore peut trouver sa place dans cette vaste célébration de la saturation («*overdrive*»), véritable ode à la pollution sonore. On retrouve l'esprit aventureux du John Cage de *Cartridge Music* – primauté du dispositif, relative indifférence quant au résultat, non-limitation de l'expérimentation – avec ici une énergie spontanée et un esprit «*do it yourself*» rappelant le post-punk de This Heat, un penchant pour la transe tribale évoquant les Boredoms ou les tout premiers Animal Collective et un humour cartoonesque caractéristique d'une génération de musiciens biberonnée à Naked City. Aucun répit n'est laissé à l'auditeur au cours de ces 46 minutes d'immersion psychédélique dans une folie douce des plus réjouissantes. (P.Y.M.)

15. David Gould, *Feast of the Passover* (coll. *Radical Jewish Culture*, TZ 8149, 2009)



Tommy Benedetti (batterie), Brian Thomas (trombone), Craig Akira Fujita, Keith «Sleepy» Coley des Silvertones, Leonard «Sparrow» Dillon des Ethiopians, Adam Gold, Lisa Gould, Nyabinghi, Gilmore «Smoker» Grant des Silvertones et Elisa Sciscioli (voix), Steve Digrigorio (synthétiseur), David Gould (basses, voix), Mike Keenan (guitare rythmique), William McKenna (guitares lead), JP Nawn et Basil Punsalan (Nyabinghi), Jonathan Petronzio (orgue, Clavinet), Nathan Silas Richardson (piano, guitare lead), Robert Salvato (guimbarde, voix), Jared Sims (saxophones), Mark Wienand (saxophones, flûte), Yuri Yunakov (saxophone solo), Ryan Zawel (trombone)

David Gould, talentueux «*groover*» membre de John Brown Body, est fasciné par les nombreux liens et points communs entre la culture jamaïcaine et rasta et les racines bibliques fondatrices du judaïsme. Son premier disque pour Tzadik, *Adonai in Dub* (TZ 7156, 2001), est un remix dub par Jamie Saft de son premier disque solo *Adonai and I*, chansons et prières de la liturgie juive arrangées et interprétées dans la plus pure tradition du reggae. *Feast of Passover* continue cette rencontre entre *riddims*[8] et les mélodies chantées lors des temps forts de la vie spirituelle juive – *Passover*, ou *Pessah'* en hébreu, la pâque juive, commémore la sortie d'Égypte des Hébreux, puis l'Exode. Autre clin d'œil, *Feast of the Passover* est le titre d'un tube reggae produit

8. Terme issu du patois jamaïcain, *riddim* est le nom donné à une séquence musicale très simple (ligne de basse, suite d'accords) pouvant servir de fondation à plusieurs morceaux différents.

par Lee Perry en 1977 pour les mythiques Congos. Sur cet album, d'une puissante qualité de son et d'interprétation, qui sonne comme à la grande époque du reggae dub jamaïcain, on retrouve la crème des musiciens avec lesquels David Gould a travaillé, avec en invité la voix mythique du chanteur des Ethiopians, Leonard « Sparrow » Dillon. Avec subtilité, on retrouve toutes les branches des musiques jamaïcaines : des morceaux de rocksteady, de dub, de ska, de calypso, de reggae roots, etc. Un disque qui a largement fait ses preuves en *sound system*, et qui, pour prolonger la tradition du genre, sera remixé deux ans plus tard pour Tzadik dans une version dub géniale par Bill Laswell : *Dub of the Passover* (TZ 8159, 2011) ! (D.K.)

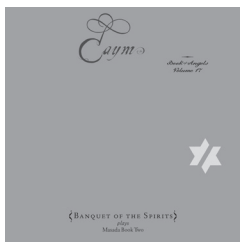
16. J.G. Thirlwell, *The Mesopelagic Waters* (coll. *Composer Series*, TZ 8072, 2010)



J.G. Thirlwell (échantillonneur, claviers), David Broome (piano), David Cossin (percussion, ocarina), Felix Fan (violoncelle), Leyna Marika Papach (violon, voix), Elena Moon Park (violon, voix), Karen Waltuch (alto, voix)

Cet album réunit des compositions de Jim Gordon Thirlwell signées précédemment sous le pseudonyme Manorexia et adaptées ici pour musique de chambre étendue, avec des interventions de *sampling*. Thirlwell a toujours entretenu des rapports étroits avec l'*underground*, de Coil à Nurse With Wound, dont il partage le goût pour des atmosphères étranges et ésotériques ainsi qu'avec la scène classique indépendante de Bang On A Can ou du Kronos Quartet. C'est l'ensemble de ces influences et de ces contaminations qui ont élaboré une œuvre étrange dont la dimension surréaliste est omniprésente, comme habitée par des organismes protéiformes dans un paysage de plantes aux tubercules et racines envahissantes. Cette musique faite de pulsations affirmées ou suspensions climatiques, figures mélodiques vaguement folkloriques, postclassiques ou exotiques, dynamiques épiques ou dramatiques, pourrait fonctionner parfaitement comme bande sonore de film d'animation expérimental. Des sonorités parfois étranges ou abrasives (machine à vent ou bruitages concrets) se mêlent aux notes sourdes et naïvement menaçantes d'un piano, aux figures en arabesque de cordes ou aux ponctuations expressives des percussions et glockenspiels. Thirlwell sait créer des ambiances riches d'émotions et de suggestions visuelles et tactiles sans perdre de vue le sens de la structure contrapuntique, de l'équilibre timbral et harmonique, par des arrangements chatoyants, troublants et séducteurs. (G.F.)

17. Banquet of the Spirits, *Caym* – The *Book of Angels Volume 17* (coll. *Archival Series*, TZ 7388, 2011)



Cyro Baptista (percussion, voix), Shanir Ezra Blumenkranz (oud, basse, gimbri, voix), Tim Keiper (batterie, percussions), Kamel Ngoni (voix), Brian Marsella (piano, clavecin, orgue, voix)

Difficile de décrire avec un seul disque la série *Book of Angels – Masada Book Two*, pour laquelle John Zorn confie ses thèmes à des musiciens et des groupes très

diversifiés. Au long des 25 disques de cette série, toujours en cours, on a vu défiler les fidèles musiciens et compagnons de route de toutes les générations Tzadik. Ici, on retrouve l'équipe de Cyro Baptista. Percussionniste de génie, qui collabore depuis longtemps avec Zorn, mais que l'on croise aussi avec bien d'autres artistes, il tourne régulièrement avec son propre groupe, Banquet of the Spirits, entouré de jeunes musiciens, « *a dynamic band of young lions, truly the very best of the new generation* », selon John Zorn[9]. Le disque est évidemment une folie rythmique, une transe géniale qui fait oublier toute frontière et qui mélange le meilleur de la polyrythmie endiablée du monde entier. Le son est excellent, puissant, et les solos de percussions déchainés sont génialement drôles (ou drôlement géniaux). Mention spéciale à Shanir Blumenkranz, bassiste et virtuose de l'oud, qui prend en charge la réalisation et les arrangements avec une grande intelligence musicale et humaine. Les thèmes zorniens sont très bien mis en valeur (malgré leur complexité rythmique) et chaque musicien y trouve sa place sonore idéale. Blumenkranz, que l'on retrouve dans de nombreux disques Tzadik, est devenu une pièce maîtresse dans la galaxie Zorn. (D.K.)

9. Présentation du dique *Caym – The Book of Angels Volume 17*, <http://tzadik.com> (consulté le 9 octobre 2015).

18. Many Arms, *Many Arms* (coll. *Spotlight*, TZ 7805, 2012)



Johnny DeBlase (basse), Ricardo Lagomasino (batterie), Nick Millevoi (guitare)

On dirait que ça ne tourne pas rond à Philadelphie, d'où vient Many Arms. Ce *power trio* puissant et original séduit par la folie jusqu'au-boutiste de ses tourneries et riffs sans fin. Sur cet album paru dans la collection *Spotlight* de Tzadik[10], Many Arms propose simplement trois titres d'un quart d'heure chacun. Avec une énergie massive, audacieuse et faisant preuve d'une rare endurance, le trio, en parfaite osmose, propose un free jazz/rock hardcore effrayant au point de pouvoir susciter un véritable sentiment d'oppression. Capable de tenir un même *riff* pendant des minutes qui paraissent des heures, le groupe parvient à faire entrer l'auditeur en transe – ce qui est plutôt rare dans ces musiques extrêmes – ou bien, retournant la tension, le porte vers des envies de *groove*. Tout aussi véloces que virtuoses, les musiciens sont également capables, lorsque le tourbillon reprend de plus belle, de faire entendre (ou halluciner) une berceuse aux riches accents harmoniques. Cet album, tout comme le suivant avec comme invité le saxophoniste Colin Fisher (*Suspended Definition*, TZ 7809, 2014) apporte un souffle de jeunesse et de

10. Avant de signer sur Tzadik avec ce disque éponyme, le groupe a publié *Missing Time* sur Engine Studios (e035, 2010).

fraîcheur qui ne peut pas laisser l'auditeur indifférent. Les musiciens ont su digérer les héritages de tous les courants du punk et du free de leurs aînés et marquer ces musiques de leur patte sonore, sensible dès la première écoute. On notera la virtuosité du guitariste Nick Millevoi et sa maîtrise de la saturation, qui s'allie parfaitement à la vélocité et au *feeling* du batteur Ricardo Lagomasino, le tout porté par le bassiste John DeBlase qui tient parfaitement son rôle de « liant » au sein du power trio. (D.K.)

19. Jacques Demierre, *Breaking Stone* (coll. *Composer Series*, TZ 9001, 2013)



Jacques Demierre (piano, voix), Denitsa Kazakova (violon), Jean-Christophe Ducret (guitare)

La vocalité est le fil conducteur de l'œuvre de Demierre : la trace d'une langue parlée, dont on aurait perdu la logique narrative au profit de la profusion d'impressions et réinterprétations, d'un surplus de sens éveillés par la reconstitution infidèle (mais finalement amoureuse) de la matière sonore. Demierre joue surtout avec les phonèmes en désarticulant et brouillant les modalités de la production vocale, comme dans le morceau principal *Breaking Stone* où la voix amplifiée met constamment en résonance le corps même du piano pour une exploration totale, désorientante et jouissive des sonorités. Les expériences de recherche de Demierre avec le poète sonore Vincent Barras prennent ici un envol, au-delà des techniques employées ; et même si l'on pense à Hugo Ball ou Schwitters, ici le pied nez iconoclaste témoigne d'une virtuosité instrumentale inouïe et d'une liberté décomplexée et presque théâtralisée. Dans *3 Pieces for Player Piano*, le piano mécanique est soumis à l'utilisation extrême de la pédale, dans une énergie propulsive et extatique, entre Henry Cowell, Colon Nancarrow et Charlemagne Palestine, et qui se laisserait tanguer par des échos jazz et latino. Dans *Sumpatheia*, les harmoniques et les frémissements délicats d'un violon se confrontent au *picking* et aux frottements *free* et nerveux (influence de Derek Bailey?) de la guitare. Le résultat est un brouillage des notions de fond et de premier plan : l'auditeur se laisse osciller entre le lyrisme méditatif du violon et l'activité frémissante de la guitare, dans une coprésence improbable mais étrangement intrigante. (G.F.)

20. Phantom Orchard Ensemble, *Through the Looking-Glass* (coll. *Spectrum*, TZ 4003, 2014)



Zeena Parkins (harpes, célesta), Ikue Mori (électronique) + Maja S. Ratkje (voix, électronique), Sylvie Courvoisier (piano), Sara Parkins (violon), Maggie Parkins (violoncelle)

Quoique ce projet réunisse deux musiciennes incontournables dans le catalogue Tzadik, la harpiste, multi-instrumentiste et compositrice Zeena Parkins et l'électronicienne Ikue Mori, c'est sur la maison de disques viennoise Mego que Phantom Orchard vit

le jour, avec la sortie en 2004 du disque éponyme[11]. Augmenté par divers invités, le duo se transforma peu à peu en groupe à géométrie variable, le Phantom Orchard Ensemble[12], dont ce dernier disque alimente la toute nouvelle série de Tzadik, *Spectrum*. Une commande radiophonique est à l'origine de ces 12 petites pièces, pour laquelle les musiciennes ont créé la bande sonore imaginaire de 100 contes de fées de différentes cultures (*La petite sirène, Alice au pays des merveilles*, etc.). Dans un esprit proche de certaines pièces de Zorn ou de David Shea, cette musique étrange procède d'une combinaison de séquences composées et d'improvisations de studio à partir de règles prédéfinies, les moments d'ordre étant irrésistiblement happés par une forte inclination pour le chaos. Alimenté par les sonorités de la harpe, du célesta, du piano dans le suraigu et de l'électronique miroitante de Mori, l'imaginaire magique vire volontiers au cauchemar. Sous l'impulsion d'un solo frénétique de violoncelle, ce qui avait l'allure d'une chanson pop se mue en chantier improvisé (*Goblin Spider*). Ailleurs, la couleur passe sans transition du clair au sombre (*The Beauty and the Beast*), comme pour propulser l'auditeur « de l'autre côté du miroir ». Par l'affinement de son sens des contrastes, l'ensemble signe là ce que l'on pourrait appeler, en paraphrasant Walter Benjamin, une « féérie dialectique ». (P.Y.M.)

11. Zeena Parkins et Ikue Mori, *Phantom Orchard* (Mego – MEGO 071, 2004).

12. Deux disques virent le jour chez Tzadik dans la collection *Oracles*, le premier sous le nom de Phantom Orchard (*Orra*, TZ 7718, 2008), le second sous le nom de Phantom Orchard Ensemble (*Trouble In Paradise*, TZ 7728, 2012).

Arcana : les méandres de la pensée créatrice

GUILLAUME BOUTARD ET FRANÇOIS-XAVIER FÉRON

Arcana est une série de livres (figure 1) coordonnée par John Zorn et publiée par sa maison d'édition Hips Road. Il existe à ce jour sept volumes (que nous désignerons par la suite par la lettre A suivie d'un chiffre romain), le premier étant paru en janvier 2000[1]. Au total, 227 contributions d'artistes nous guident à travers un paysage musical incroyablement riche et varié. Comme le souligne Terry Riley, non sans humour : « *one senses that there is an unlimited way 'to do it'* » (A-III, quatrième de couverture). Avant de plonger dans le contenu artistique et politique de ces contributions, revenons d'abord sur le titre : *Arcana : Musicians on Music.*

Zorn étant féru de tout ce qui touche à l'occultisme, l'ésotérisme et le mysticisme[2], il n'est guère surprenant qu'il fasse explicitement référence aux arcanes[3]. Mais le titre se réfère certainement aussi à l'œuvre éponyme composée par Edgar Varèse en 1925-1927[4]. Quant au double sens[5] du sous-titre *Musicians on Music*, il résume très bien le positionnement de Zorn au sein des mondes de l'art : l'accent est mis soit sur le musicien, dévoilant certains aspects de sa pratique, soit sur la musique, dotée d'une volonté propre[6], mais jamais ne sort-on de ce rapport dialectique qui désigne ce qui

1. Le deuxième volume ne paraîtra qu'en septembre 2007.

2. Depuis la fin des années 1990, ces différents aspects sont une source inépuisable d'inspiration pour Zorn, comme en témoignent les titres de ces œuvres « classiques » : *Gri-Gri*, *Goetia*, *Sortilège*, *Necronomicon*, *Walpurgisnacht*, *Ceremonial Magic*, *The Alchemist*, *Hexentarot*, *Ouroboros*, etc. L'album *IAO* (TZ 7338, 2002) quant à lui est entièrement structuré suivant des nombres qui ont une signification magique. Lire à ce sujet le chapitre « Magick and Mysticism in Zorn's Recent Works » dans John Brackett (2008), *John Zorn, Tradition and Transgression*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press.

3. Les secrets de fabrication, en alchimie.

4. Zorn a de nombreux « héros » parmi lesquels figure le compositeur Edgar Varèse. Parus entre 2006 et 2014, les sept albums mettant à l'honneur son trio Moonchild (composé de Mike Patton, Trevor Dunn et Joey Baron) sont tous dédiés à Edgar Varèse, Antonin Artaud et Aleister Crowley.

5. C'est-à-dire, le musicien discourant ou le musicien sous influence.

6. On peut retrouver une distinction similaire du point de vue de la pratique dans la conversation entre Jacques Demierre et Guillaume Belhomme ; Demierre y explique que : « *for the musicians of the LDP trio* [Urs Leimgruber, Jacques Demierre et Barre Phillips]*, it's not at all a matter of 'figuring as one body'—but rather, on the contrary, of opening their playing to the experience of a 'sound body' which results from the improvised situation itself, and whose parts together characterize the improvised instant in terms of an instrumental, architectural and aural space* » (A-VII, p. 67).

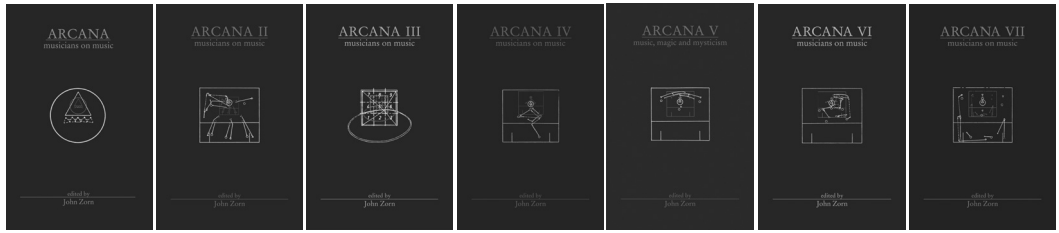


FIGURE 1 John Zorn (éd.), série de livres *Arcana*. Designer graphique : Heung-Heung Chin, © Hips Road / Tzadik.

peut être dit, ce qui est intéressant et important de dire. Effectivement, Zorn, dans une volonté affirmée de réparer une injustice, nous prévient dans ses éditoriaux : « *most writing today is unproductive babble filled with self-serving agendas aimed to sell papers, tickets, bolster sagging egos or help obtain academic appointments* » (A-IV, p. vi). Cette position anti-académique[7], anti-critique d'art et anti-industrie du divertissement[8] fait certainement l'originalité, et d'un certain point de vue la force, de cette collection déjà culte. Dans la continuité de la précédente citation de Riley, le point de vue d'*Arcana* est clair : « *the mechanisms of the creative process seem impossible to describe without in some way trivializing or defiling them* » (Zorn, A-III, p. v). Cette question, il n'est pourtant pas nécessaire de la prendre comme une critique du milieu académique, mais plutôt sur ce qui est de l'ordre de la connaissance scientifique[9]. Wayne Horvitz, parlant de Lester Young et Coleman Hawkins, affirme en fin d'article : « *past a point we do better to look at the poets than the musicologist to try to describe these two different portraits of soul and beauty* » (A-IV, p. 168). Le pluriel des poètes s'oppose ici au singulier du musicologue, l'infinie variété des pratiques artistiques contre la vision d'un savoir organiquement constitué comme partie d'un tout dans le milieu universitaire. Zorn conclura :

> *new work uses new tools and new methodologies, and demands new kinds of perception and new ways of appreciation, but most writers [of the well-meaning intelligentsia] have neither the time, the opportunity nor the imagination to seek these out, no less follow them through.* (A-III, p. v.)

C'est bien ce qu'*Arcana* nous propose, un nouvel instrument pour accéder à un monde de théories et de pratiques, qui continuellement s'éloigne puis se rapproche des discours académiques[10], mais où l'expérience et la

7. Dans sa version critique de la science la plus positionnée dans l'expérimentation *hypothèse/déduction*, on pourra noter l'exemple du texte de Scott Hull (A-III) qui critique la validité du contexte et du contenu des sons utilisés dans les expériences de perception.

8. On notera aussi une variation des thématiques dans les éditoriaux de John Zorn. S'il s'enthousiasme pour l'Internet, vecteur de changements sociétaux importants, dans le volume IV, il s'emporte contre l'idée de musique comme commodité portée par le téléchargement illégal dans le volume VI.

9. Ainsi Tyshawn Sorey, citant Billy Hart, nous dit : « *it's not how many things you can do, it's how many ways you can do one thing* » (A-IV, p. 295), une distinction fondamentale dans les sciences sociales.

10. Le texte d'Anna Clyne et Elizabeth Tasker (A-VI) n'est pas sans rappeler certaines questions posées par la sociologie des sciences et des technologies ou la sociologie de l'art comme, exemple parmi tant d'autres, l'article de Pierre-Michel

parole du musicien sont au cœur même du discours ; sur ce dernier point repose toute la cohérence de cette collection de livres[11].

Arcana est un espace d'expression pour une communauté musicale[12] dont la plupart des membres se retrouve aussi bien dans la programmation de son club new-yorkais, The Stone[13], que dans le catalogue de la maison de disques Tzadik[14]. La parole de Zorn, comme toujours, se fait rare. Outre les éditoriaux, il ne signe qu'un texte, ou plutôt un script (A-I) comprenant 254 séquences réparties en 15 scènes et pouvant être interprétées musicalement et/ou cinématographiquement[15]. Il conduit par ailleurs un entretien avec George Steel[16], au cours duquel il lui attribue une pensée qui lui est toute aussi bien adressée :

> *you program things because you're passionate about them. You're not just looking at how many asses you get in the seats or how many tickets are going to get sold or how much money you're going to make—you follow through on a project because you believe in it, and that is sadly rare these days.* (A-VII, p. 275.)

Chaque volume est une invitation à explorer l'œuvre des artistes et se conclut sur une sélection de leurs enregistrements. Tzadik n'y est pas forcément le plus représenté[17], montrant bien qu'*Arcana* n'est pas

Menger (1993), « Machines et novateurs : le compositeur et l'innovation technologique », *Raisons pratiques*, nº 4, p. 165-186. Dans la même veine, on remarquera le passionnant texte de Chris Cutler, grande figure du Rock in Opposition (mouvement fondé dans les années 1970 à l'instigation du groupe Henry Cow), sur l'influence de l'enregistrement dans la pratique de l'improvisation et la topologie musicale : « *in sum, I am arguing that rock and its ever more exotic offshoots were not meaningfully the creation of any geographical community but rather of an imputable community of strangers loosely bound by mass-production and the mobility of objects* » (A-IV, p. 28).

11. Clairement, il serait incroyablement réducteur de dire que les sciences sociales et les humanités ont omis la parole et la capacité à l'analyse des musiciens et qu'il y aurait une dichotomie insurmontable entre le milieu académique et le milieu musical. Un exemple frappant se trouve dans le travail de Nicolas Donin et Jacques Theureau, exemplifié dans le compte rendu donné par le compositeur Philippe Leroux, pour la revue *Genesis* (nº 31, « Composer », 2010), sur l'apport respectif des deux mondes. Comme dans une réponse à Zorn, il nous signifie que « [Donin et Theureau] ont compris que la création artistique était un phénomène extrêmement riche, et qu'il serait tout à fait inintelligent de chercher à l'enfermer dans quelques lois qui ne pourraient être que réductrices » (p. 55).

12. La compositrice et multi-instrumentiste Zeena Parkins nous donne un exemple de ces relations établies entre John Zorn, les artistes et la maison de disques, à travers son projet musical sur les traces d'Isabelle Eberhardt : « *Zorn asked me to do something for his new label. It came from an offer, a request, simple as that, and it created an opportunity for me to explore something I had never done before* » (A-II, p. 208).

13. Ou bien de son prédécesseur, le Tonic (sur Norfolk Street, NYC), fermé en 2007, ainsi que, bien sûr, la célèbre Knitting Factory.

14. Nous disons ici « maison de disques » plutôt qu'« étiquette » ou « label », en référence au documentaire *Marcel Ophüls et Jean-Luc Godard, la rencontre de Saint-Gervais* (Vincent Lowy, 2011), avec cette insistance de Jean-Luc Godard sur le mot « maison » qui semble prendre tout son sens aussi dans le contexte de Tzadik.

15. Entamé en 1981 et achevé quelques années plus tard au Japon, ce script a donné naissance à quatre court métrages réalisés par Henry Hills, Lewis Klahr, Joey Izzo et Gobolux, qu'on peut retrouver sur le DVD *John Zorn's Treatment For A Film In Fifteen Scenes* (TZ 3012, 2012).

16. Steel a fondé le Vox Vocal Ensemble (1990) et le Gotham City Orchestra (1998). Il a été directeur artistique du Miller Theatre de l'Université de Columbia (1997-2008), puis du New York City Opera (2009-2013). Malgré la qualité et l'originalité de sa programmation (incluant de nombreuses créations), la compagnie musicale du NYCO dut déposer le bilan, faute de ressources financières.

17. On trouvera des références comme Nonesuch, Touch, ReR, Island, Kairos, ECM, Mego, Thirsty Ear, MODE, ou encore

pensée comme un outil promotionnel, mais que c'est bien la musique qui prime avant toute autre chose. Si les textes ne sont donc généralement aucunement liés à une sortie Tzadik[18], une très grande majorité des auteurs ont néanmoins un lien discographique avec la maison de disques[19], les exceptions étant plutôt rares[20]. Et effectivement, la plupart des acteurs que l'on attendrait y sont représentés, des vieux compagnons de route de Zorn comme Eugène Chadbourne (A-VII), George Lewis (A-I), Bill Frisell (A-I) ou Fred Frith (A-I, A-V), aux artistes récemment signés comme James Ilgenfritz (A-VII) du trio Hypercolor (avec Lukas Ligeti, auteur lui aussi d'un texte, et Eyal Maoz) ou Michael Nicolas (A-VII), notamment membre du Arcana Orchestra[21]. Au final, c'est l'extraordinaire variété des artistes (qui, bien sûr, est le reflet de la personnalité de Zorn et du catalogue Tzadik) qui ne peut qu'impressionner le lecteur : des légendes, comme Terry Riley (A-V) et Pauline Oliveros (A-V), aux artistes inclassables[22], comme J.G. Thirlwell (A-II) ; de Yusef A. Lateef (A-V) à Chuck Bettis (A-VII) ; des musiciens-interprètes comme Irvine Arditti (A-VII) aux multiples facettes d'un Henry Kaiser (A-III) ; de Derek Bailey (A-IV) à Z'EV (A-V).

Pourtant, dans la droite lignée des principes exposés ci-dessus, aucune hiérarchie dans les auteurs n'est établie, ni sur la longueur des articles ni sur l'ordre d'apparition. De fait, chaque numéro à l'exception des deux premiers reprend un ordre alphabétique strict. Les textes sont dans la grande majorité courts, la moyenne tournant autour de la dizaine de pages, avec bien sûr des exceptions notables : les 50 pages de théorie sur l'improvisation libre par Davey Williams (A-IV), les 64 pages (accompagnées d'illustrations en couleur) sur le symbolisme sonore par Steve Coleman[23] (A-V). Malgré cet ordre alphabétique qui nous pousserait à y voir un assemblage hétérogène de textes, il est difficile de ne pas créer ses propres liens conceptuels, imaginaires sans doute, entre les articles (en dehors du premier lien qui unit la majorité des contributions, c'est-à-dire le processus créatif) : une expérience personnelle succède à une autre, une discussion sur le jugement de goût se répercute sur différents articles successifs. Il faut certainement passer à travers un numéro entier pour entrer

Rock is Hell. Si l'on prend par exemple le dernier volume, *Arcana VII*, on ne comptera pas moins d'une petite centaine de maisons de disques différentes.

18. Un contre-exemple est l'article de Mamoru Fujieda (A-IV) qui cite explicitement la sortie en 1997 de *Patterns of Plants* (TZ 7025) et, en 2008, de *Patterns of Plants II* (TZ 8061).

19. Ou bien avec la maison de disques Avant, comme Laetitia Sonami (A-III), qui a travaillé sur un album de George Lewis. Enfin des artistes enregistreront pour Tzadik après avoir écrit pour *Arcana*, comme Vijay Iyer (A-IV) avec Suphala sur un morceau de *Alien Ancestry* (TZ 7729, 2013).

20. Olga Neuwirth (A-III), qui ironiquement est une des rares à faire des références explicites à des plages d'un disque (celui de *Lost Highway* sur Kairos), Genesis Breyer P-Orridge (A-V), personnalité emblématique de la musique industrielle et théoricien iconoclaste, ou encore Julia Wolfe (A-VI) et Marina Rosenfeld (A-II).

21. Et ancien membre de l'Orchestre Symphonique de Montréal.

22. N'est-ce pas le cas de tous ? C'est bien ce qu'affirme John Zorn quand il écrit : « *it is difficult to write with authority about an artist who is continually in flux—and the true artist is continually in flux, defying classification* » (A-IV, p. vi). C'est aussi ce que nous dit Peter Evans, dans le même numéro, à travers sa théorisation de la pratique instrumentale.

23. Un des rares collaborateurs de la collection à avoir publié plus d'un article.

dans l'esprit d'*Arcana*, une certaine organicité qui n'est pas sans rappeler l'écoute d'une *mixtape*.

Parlons donc du contenu, ou plutôt des contenus, aussi idiosyncrasiques et improbables que le prophétisait John Zorn. S'il est impensable de faire un compte rendu efficace d'un tel foisonnement de pensées, montrons-en la diversité. On trouvera des discussions sur l'improvisation, la musique écrite, la musique mixte, les musiques électroacoustiques, les musiques populaires, ou les musiques traditionnelles, peu importe finalement les genres ou catégories, d'autant plus qu'abondent interdisciplinarité[24] et intermédialité[25]. Les sujets abordés, en dehors de la composition et de l'improvisation, largement discutées, incluent aussi toutes les activités créatrices adjacentes : direction (Brad Lubman, A-III), interprétation (Alex Lipowski sur ?*Corporel* de Vinko Globokar, A-IV), production d'enregistrements (Hal Wilner, A-III), lutherie acoustique (Kenny Wollesen, A-VI) ou électronique (Eric Singer, A-III)[26], « découverte » d'instruments (selon Miguel Frasconi[27], A-IV), matriçage (Bob Ludwig, A-IV), arrangements (Steven Bernstein, A-III) et *overdubs* (Rob Burger, A-VII), design sonore (David Slusser, A-IV), installations (Steve Peters, A-IV). Ce sont aussi les activités sociales et institutionnelles complémentaires qui sont traitées : pédagogie (Billy Martin, A-VII, ou Bill Frisell sur les doigtés de guitare, A-I), éducation et cognition (Pamelia Kurstin, A-III), programmation de concerts (George Steel, A-VII), droits d'auteur (Frank London, A-III), et tout ce qui tourne autour de ce que l'on pourrait appeler les « pratiques musicales situées » (Derek Bailey, A-IV, discutant de l'emprise du contexte institutionnel sur la pratique musicale elle-même, à partir des années 1980).

Les textes sont tantôt centrés sur la pratique[28], à travers les processus créatifs et les savoirs empiriques (dans un but d'exposition ou de transmission), tantôt centrés sur la théorie[29] ou la mystique[30]. Mais théorie et pratique se rejoignent le plus souvent[31], l'histoire

24. On pourra remarquer avec humour et admiration, dans l'article de Jamie Saft (A-III), la comparaison entre le guitariste Billy F. Gibbons du groupe de Blues Rock ZZ Top et certaines personnalités comme Mstislav Rostropovitch.

25. Comme cette présentation de l'influence de l'architecte Frank Lloyd Wright, sous couvert d'histoire familiale, dans l'œuvre de Myra Melford : « *the house in which I grew up is the earliest extra-musical influence on my direction and development as an artist* » (A-I, p. 120).

26. Il parle notamment de la communauté NIME (New Interfaces for Musical Expression).

27. Frasconi parle d'« *instrument finder* » en opposition à « *instrument builder* ».

28. Par exemple, l'article de Frances-Marie Uitti (A-I) sur l'invention du double archet ou bien celui de Bob Ludwig sur le *mastering* qui en vient à décrire tout le matériel utilisé dans son studio tout en rajoutant cette dimension tacite commune à toute pratique : « *My gear is a combination of great vintage gear and the latest software plug-ins. Digital can sound perfect, but it easily can sound a little brittle in the wrong hands* » (A-IV, p. 205).

29. Par exemple, l'article de Ben Goldberg (A-VII), sur son investigation de la tonalité et l'harmonie dans la musique Klezmer, ou celui de Maryanne Amacher (A-III) sur les phénomènes psychoacoustiques dans la composition musicale.

30. La mystique est un élément qui revient très souvent et qui est au cœur du volume V dont le sous-titre est exceptionnellement : *Music, Magic & Mysticism*.

31. Comme Sylvie Courvoisier qui nous propose, notamment, une catégorisation des modes de jeu tout en décrivant certains aspects du processus créatif : « *ideas are written in my music notebook and a scrapbook is used to collect these ideas for later use. I often practice phrases from my scrapbook* » (A-II, p. 65) ; ou comme Jon Madof qui nous propose rien de moins

personnelle étant un support pour la description du processus créatif qui permet alors d'exposer un point de vue théorique. On trouvera beaucoup d'auto-analyses ancrées dans une description du processus créatif (John King, A-VII, ou Chris Otto, A-VI)[32]. Néanmoins, quelques auteurs se penchent sur le répertoire dans une perspective analytique. On notera par exemple, dans le volume VII, l'analyse de *Messagesquisse* de Pierre Boulez par le violoncelliste Jay Campbell[33], et celle de James Moore sur les cadavres exquis de John Cage, Lou Harrison, Henry Cowell et Virgil Thompson. La musicologie n'est pas le seul aspect académique pourtant présent dans la collection : on trouvera aussi des références explicites à des recherches en psychologie, en sociologie, etc[34]. On passe ainsi du plus théorique[35] au plus trivial[36] ; de l'idéologie mâtinée d'humour de William Parker (A-III) à la vue étriquée libérale américaine du chanteur et guitariste des Melvins, Buzz Osbourne (A-III) ; du plus personnel, comme l'exposition par Laetitia Sonami de la carte cognitive de son raisonnement (A-III), au plus général. La question de la réception, elle, n'est abordée que par quelques auteurs[37] : d'un point de vue social, et en marge, chez Gordon Mumma (A-IV), ou d'un point de vue créatif avec les œuvres conceptuelles centrées sur l'écoute chez Steve Peters (A-IV).

Finalement, c'est à travers la forme choisie par les auteurs que l'on perçoit le plus clairement la diversité et la richesse de la collection *Arcana*. On y découvrira : des récits personnels (Arnold Dreyblatt, A-IV[38]), des partitions (Okkyung Lee, qui nous propose des instructions sous forme de descriptions gestuelles séparant main gauche et main droite au violoncelle, A-III), des entrevues (Christian Marclay sous la direction de David Toop, A-III), des conversations (Jacques Demierre et Guillaume Belhomme, A-VII), des souvenirs (Richard Teitelbaum sur John Cage, à travers son répondeur

qu'une conceptualisation du processus créatif empreinte de mystique en cinq pages (A-VII).

32. Nicolas Donin remarque au sujet de l'auto-analyse : « *embedding knowledge of both the process and the product, it seems to me, is a defining feature of in-depth self-analysis* » (« Artistic Research and the Creative Process : The Joys and Perils of Self-Analysis », *in* Gerhard Nierhaus (dir.), *Patterns of Intuition : Musical Creativity in the Light of Algorithmic Composition*, Berlin, Springer, 2015, p. 353).

33. Analyse tout de même ancrée dans une histoire personnelle : celle d'une présentation de l'œuvre par Pierre Boulez alors que Jay Campbell était encore étudiant.

34. Comme ce papier de David Dunn (A-IV) traitant du rapport entre jugement de goût et valeur musicale qui s'appuie sur quelques auteurs classiques comme Varela ou Bourdieu (dont la pensée ancrée dans les macrostructures semble bien éloignée de celle de Zorn).

35. Voir l'article complexe de Scott Johnson (A-I) sur la place et l'évolution de la musique savante, qui en est le paradigme.

36. Voir l'article de Sean Lennon (A-III) sur ce qu'est la « bonne musique ».

37. Parfois d'un point de vue critique, comme dans le cas de Pat Metheny : « *however, one wrinkle in all this that has become clear to me over these years, and I think it applies to most of the musicians represented in this volume ; the probable majority of people who will really check our stuff out, appreciate it, and value it are likely not here yet. They're yet to have been born* » (A-VII, p. 164).

38. Un parcours qui commence avec l'histoire de sa famille et qui revient longuement sur les années 1970 et son passage à l'Université de Buffalo : « *in the early 1970s I developed an interest in electronic music and in video works which experimented with 'electronic abstract images'. From 1974-1975, I studied experimental film and video at the Center for Media Study at the State University at Buffalo* » (A-IV, p. 72).

téléphonique, A-VI), des poésies sous différentes formes (Brad Lubman, A-III) mais souvent en prose (Robin Holcomb, A-IV), des contes (Irvine Arditti, A-VII, à propos du *Helikopter-Streichquartett* de Stockhausen), des transcriptions de conférences (Olga Neuwirth, A-III), des échanges épistolaires (Derek Bailey, A-IV) et entretiens fictifs (Marina Rosenfeld, A-II) ou tables rondes virtuelles (Zeena Parkins, A-II), des jeux formels (Carolyn Yarnell, A-IV), un journal (Steve Gorn, A-IV), une liste de morceaux préférés (dans le papier de Jessica Pavone, A-VI) ou d'instruments fabriqués (Kenny Wollesen, qui nous fournit les photos en même temps, A-VI), un carnet de notes (Julia Wolfe, A-VI), un calendrier de tournée (Shanir Ezra Blumenkranz, A-VII), un manifeste suivi d'instructions (Raz Mesinai, A-VII) ou, enfin, un dialogue intérieur (Kaffe Matthews, A-III).

Arcana lie en quelque sorte tradition écrite et tradition orale pour plonger au cœur des processus complexes et variés de la création artistique. C'est un outil théorique, pratique, pédagogique qui s'adresse aussi bien au musicien professionnel qu'au mélomane averti. La série de livres regroupe des propositions étonnantes, inattendues, présentées sous des formes qui le sont tout autant. En cela le message de William Parker est de rigueur : « *people are dying please help! They need to hear the music now. They may read about music, but we have to make sure that it is poem* » (A-III, p. 17). Le pari est sans aucun doute réussi.

Références *Arcana*

Zorn, John (dir.) (2000), *Arcana : Musicians on Music*, New York, Granary Books/Hips Road.

Zorn, John (dir.) (2007), *Arcana II : Musicians on Music*, New York, Hips Road.

Zorn, John (dir.) (2008), *Arcana III : Musicians on Music*, New York, Hips Road.

Zorn, John (dir.) (2009), *Arcana IV : Musicians on Music*, New York, Hips Road.

Zorn, John (dir.) (2010), *Arcana V : Music, Magic & Mysticism*, New York, Hips Road.

Zorn, John (dir.) (2012), *Arcana VI : Musicians on Music*, New York, Hips Road.

Zorn, John (dir.) (2014), *Arcana VII : Musicians on Music*, New York, Hips Road.

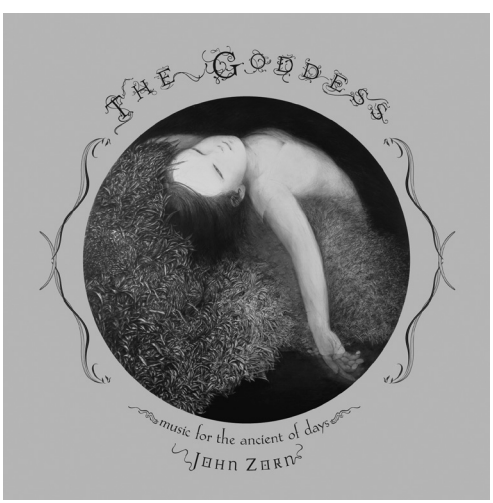
Les illustrations

Heung-Heung Chin

New-yorkaise depuis sa naissance, Heung-Heung Chin est diplômée de la prestigieuse Cooper Union, et a reçu des distinctions du Type Directors' Club et du Art Directors' Club. Après ses études, elle a travaillé pour FDT Design avant de se lancer en indépendante sous le pseudonyme de Chippy pour travailler dans l'édition, le Web et pour le cinéma. Sa prestigieuse liste de clients inclut, parmi d'autres, les musiciens John Lurie, Medeski Martin & Wood, Dave Douglas, Erik Friedlander, Elysian Fields, J. G. Thirlwell, Colin Stetson, Brian Carpenter et Lou Reed ; les cinéastes Aviva Slesin et Casper Wong ; les éditeurs Granary Books et HarperCollins ; les galeristes Marion Harris et Cavin-Morris. Depuis 1998, elle est la graphiste de Tzadik, la maison de disques de John Zorn, et collabore avec lui, dans ce contexte, sur différents projets connexes. Ses réalisations graphiques pour des disques ont été incluses dans le Print Annual 2000 et le AIGA Soundblast. Elle réside actuellement à Manhattan.

<www.flickr.com/photos/chippydesign>





Heung-Heung Chin, pochettes des albums : John Zorn, *In Lambeth – Visions from the Walled Garden of William Blake* (TZ 8309, 2013). Photo : Patrick Jacobs, © Tzadik ; John Zorn, *The Goddess – Music for the Ancient of Days* (TZ 7383, 2010). Photo : Akino Kondoh, © Tzadik.

Les auteurs

Guillaume Boutard

Guillaume Boutard est professeur adjoint au *Department of Library and Information Studies* de l'Université de Buffalo. Il est aussi membre du Centre interdisciplinaire de recherche en musique, médias et technologie de Montréal (CIRMMT). Il a obtenu un doctorat en sciences de l'information de l'Université McGill en 2013, suivi par un postdoctorat à la Faculté de Musique de l'Université de Montréal de 2013 à 2015. Il est également détenteur d'un master en géophysique et d'un master en informatique, tous les deux de l'Université Pierre et Marie Curie (Paris VI). Il a travaillé comme ingénieur à l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (Ircam) de 2001 à 2009 sur différents projets touchant notamment à la préservation du répertoire de musique mixte et la documentation des processus créatifs, ses principaux sujets de recherche.

Karen Brunel-Lafargue

Karen Brunel-Lafargue est chercheuse rattachée à l'Institut ACTE de l'Université Paris I, auteure, traductrice et designer. Ses recherches s'inscrivent dans les domaines de l'esthétique et de la culture visuelle. Son intérêt se porte tout particulièrement sur la question de l'image dans son interaction avec le contexte urbain, et sur l'expression individuelle dans l'espace public. Elle exerce depuis 2004 le métier de designer graphique indépendant en collaboration avec des structures diverses, mais se consacre depuis plusieurs années majoritairement à son activité de recherche. En 2011, elle a publié chez les éditions h'Artpon *L'art se rue*, un ouvrage consacré à l'art urbain et à une sélection d'artistes émergents parisiens. En octobre 2013 paraît son deuxième livre, *L'art se rue 2*, consacré à 12 artistes français pionniers de l'art urbain et à l'analyse de l'évolution et des enjeux de ce phénomène artistique. Son troisième livre, qui portera sur la représentation des féminins dans l'art urbain, doit paraître au printemps 2016.

François-Xavier Féron

François-Xavier Féron est titulaire d'un master en acoustique musicale (Paris VI-Ircam) et d'un doctorat en musicologie (Paris IV). Il a enseigné deux années à l'Université de Nantes avant de travailler au CIRMMT (Université McGill, 2008-2009) en tant que chercheur postdoctoral. Entre 2009 et 2013, il participe, au sein de l'équipe Analyse des pratiques musicales (Ircam), aux projets ANR MuTeC et GEMME qui visent à documenter respectivement les processus créateurs et la notion de geste dans la musique contemporaine. En 2013, il intègre le CNRS en tant que chargé de recherche et rejoint le LABRI / SCRIME à Talence. En 2015, il devient membre du CIRMMT. Ses recherches se concentrent sur la musique contemporaine et sur les interactions entre art, science et technologie.

Giuseppe Frigeni

Après une formation universitaire à Bergame et Bologne, Giuseppe Frigeni a entrepris l'étude de la danse contemporaine à Paris avec Françoise et Dominique Dupuy. En 1988, il présente à Orsay son premier spectacle de danse-théâtre, *Vaghe stelle dell'orsa*, en hommage à Andreï Tarkovski. Il a travaillé ensuite en tant que chorégraphe avec Klaus Michael Grüber, Patrice Chéreau, Peter Stein, Luca Ronconi et en qualité de co-metteur en scène avec Robert Wilson sur plusieurs projets d'opéra et de théâtre. Depuis 2000, il a signé ses propres mises en scène, scénographies et lumières pour des productions à l'Opéra de Bordeaux, à la Triennale de la Ruhr, au Théâtre Royal de Madrid, au Théâtre Communal de Ferrara, à la Casa da Música de Porto, à l'Opéra national du pays de Galles à Cardiff, au Festival Nargen à Tallin, au Festival d'Aix-en-Provence, etc. Parallèlement à son activité de metteur en scène et scénographe, il est particulièrement intéressé aux musiques/créations sonores sous toutes leurs formes et aux aspects historiques, musicologiques, esthétiques et socioculturels qui les distinguent.

David Konopnicki

David Konopnicki découvre la guitare rock au collège après une dizaine d'années de violon. Ensuite, c'est le «*do it yourself*» et il participe à la création de l'association SUM : des studios autogérés et diffuseurs de concerts à Sèvres (France). Après la Faculté de musique de Paris VIII, il est recruté pour créer le département de musiques amplifiées du Conservatoire de Clamart. Après une expérience de tournées et d'albums, c'est en 2008 que le trio AutorYno est créé et que la découverte de la guitare *fretless*

réconcilie la sensibilité du violon et l'énergie de la guitare : les modes orientaux et yiddish vont côtoyer le punk, la noise et le free rock. Il joue régulièrement avec AutorYno en *power trio*, avec Blasting Box pour un rock cuivré, et participe au projet « Râga klezmer » de Denis Cuniot, aux côtés de Bruno Girard, Yom et Michèle Tauber. Il est par ailleurs titulaire du Diplôme d'État de professeur de musique (« musiques actuelles amplifiées ») ainsi que conseiller artistique à l'Ariam Île-de-France.

Pierre-Yves Macé

Né en 1980, le compositeur Pierre-Yves Macé vit et travaille à Paris. Il publie des disques sur les Tzadik, Sub Rosa, Brocoli, reçoit des commandes du Festival d'Automne à Paris, du Groupe de recherches musicales (GRM), d'Ars Musica (Bruxelles). Sa musique propose un croisement entre l'écriture contemporaine, la création électroacoustique, l'art sonore et une certaine sensibilité rock. Elle est jouée par l'ensemble L'Instant Donné, la soprano Natalie Raybould, le pianiste Denis Chouillet, le clarinettiste Sylvain Kassap, le quatuor à cordes Amôn. Il collabore avec les écrivains Philippe Vasset, Mathieu Larnaudie, Christophe Fiat, Julien d'Abrigeon, Joris Lacoste, les chorégraphes Anne Collod, Fabrice Ramalingom, Marianne Baillot et le collectif pluridisciplinaire l'Encyclopédie de la parole. Par ailleurs musicologue, il est l'auteur de *Musique et document sonore* (Presses du réel, 2012) et le traducteur de l'essai de David Grubbs, *Les disques gâchent le paysage* (Presses du réel, 2015).

David Unger

David Unger est licencié de philosophie et diplômé de la Fémis. Il a réalisé deux films sur le renouveau de la musique juive new-yorkaise : *New Yiddish Culture* (2012), en collaboration avec Rachel Ertel, et *Abraham Inc.* (2012), sur le groupe du même nom fondé par David Krakauer, Fred Wesley et Socalled. Il a également signé *Germaine Tillion à Ravensbrück* (2009), un documentaire sur l'opérette qu'écrivit l'ethnologue au camp afin de faire rire ses compagnes de déportation, ainsi que *Les 4 fusillés du Kremlin-Bicêtre* (2010), une histoire de jeunes résistants qui manquèrent de sombrer dans l'oubli. Passionné de jazz, il réalise de nombreuses captations de concerts. Il fut également chroniqueur à *La Grande table*, l'émission de midi sur France Culture.

Résumés/Abstracts

François-Xavier Féron

John Zorn et Tzadik : genèse d'un projet discographique

Fondée en 1995 par John Zorn, Tzadik est une maison de disques indépendante qui a publié en 20 ans plus de 700 albums répartis à travers une douzaine de collections différentes. À l'image de son directeur artistique, Tzadik se distingue par son éclectisme et son goût prononcé pour l'expérimentation sonore et l'hybridation des genres musicaux. Afin de mieux comprendre les origines et les spécificités de cette maison de disques, nous nous sommes penché sur la carrière et la personnalité de Zorn, revenant sur ses collaborations avec différentes maisons de disques dont Nonesuch, rappelant l'importance qu'il accorde au contenu visuel de ses albums, soulignant ses liens étroits avec le Japon où son actuel associé Kazunori Sugiyama lui avait confié dès 1992 la direction artistique du sous-label (sous-étiquette) Avant.

Mots clés : Tzadik, John Zorn, Kazunori Sugiyama, disque, étiquette.

John Zorn and Tzadik: Genesis of a Discography Project

Founded in 1995 by John Zorn, Tzadik is an independent record label that has released more than 700 albums over twenty years, spread across a dozen different collections. In the image of its artistic director, Tzadik is distinguished by its eclecticism and a strong taste for sonic experimentation and hybridization of musical genres. In order to better understand the origins and characteristics of the label, we focused on Zorn's career and personality, reviewing his collaborations with Nonesuch and other labels, recalling the importance he places on the visual content of his albums, and emphasizing his strong connection with Japan, where his current associate Kazunori Sugiyama entrusted him with the direction of the sub-label Avant in 1992.

Keywords: Tzadik, John Zorn, Kazunori Sugiyama, disc, label.

Karen Brunel-Lafargue

Des écrins ciselés pour un orfèvre du son : rencontre entre l'univers graphique de Heung-Heung Chin (Chippy) et la musique de John Zorn

Cet article entend décrypter quelques réalisations du duo Heung-Heung Chin, alias Chippy, la designer graphique de Tzadik, et John Zorn, le musicien, compositeur et fondateur de la célèbre maison de disques. Tous deux croient au rôle déterminant du disque – à la fois comme support physique et vecteur esthétique – dans l'expérience musicale. L'esprit d'expérimentation caractéristique de la philosophie de Zorn trouve écho

dans l'approche graphique de Chippy. La collection *Archival Series*, dédiée à l'œuvre de Zorn, ne propose pas des supports musicaux banalement *emballés*, mais plutôt des objets multisensoriels – à écouter, à toucher, à lire et à contempler. L'écrin est inscrit dans la continuité conceptuelle et esthétique du contenu. Après le récit du parcours de la graphiste, de sa rencontre avec Zorn et de leur collaboration débutée il y a maintenant plus de 15 ans, nous procédons à une analyse graphique de quelques albums de cette collection.

Mots clés : John Zorn, Heung-Heung Chin, design graphique, pochette de disque, symbolisme.

Crafting Vessels for a Soundsmith: Heung-Heung (Chippy) Chin's Album Designs for John Zorn's Music

The graphic designer Heung-Heung Chin, aka Chippy, and John Zorn, the musician, composer, and founder of Tzadik, have worked together closely for nearly two decades. Both strongly believe that every aspect of each disk should strive to reflect its creative intention and contribute to the listeners' experience. Thus, each album's is never merely packaged; Chippy's designs are the aesthetic and material extrapolation of Zorn's lyrical and conceptual artistry. The first part of this article will describe the designer's background, recounting the beginnings of her collaboration with Zorn and how its evolution over fifteen years into a near symbiotic mutual understanding. The second part will undertake an analysis of several albums' belonging to the Archival Series.

Keywords: John Zorn, Heung-Heung Chin, graphic design, cover art, symbolism.

David Unger

« Du feu sous les cendres » : aux sources de la *Radical Jewish Culture*

New York, fin des années 1980. Dans le Lower East Side, une poignée de musiciens venus du jazz et de l'improvisation travaillent à redonner vie à la musique de leurs aïeux, le klezmer, dont il ne reste que peu d'échos depuis la destruction des Juifs d'Europe. Sous l'égide de John Zorn, ils créent une communauté rugissante, donnant naissance à une scène : la *Radical Jewish Culture*. Aujourd'hui, cette musique revivifiée, mêlée à toutes les influences de la diaspora juive et du cosmopolitisme new-yorkais, connaît un succès incontestable, aux États-Unis comme en Europe ou au Japon. Comment ces musiciens ont-ils mené ce travail contre l'oubli, afin de faire renaître de leurs cendres des mélodies issues du fin fond des *shtetls*, et de les rendre plus contemporaines que jamais ? Cet article se penche sur la genèse de ce mouvement musical dont l'histoire continue de s'écrire.

Mots clés : *Radical Jewish Culture*, klezmer, David Krakauer, John Zorn, Marc Ribot, Downtown.

"Fire under the Ashes:" The Sources of Radical Jewish Culture

New York, late 1980s, Lower East Side. A group of jazz and improvizational musicians work to revive the klezmer music of their ancestors, of which only shadows remain since the destruction of the Jews of Europe. Under the aegis of John Zorn, they create a torrid community, giving birth to a scene known as Radical Jewish Culture. Today, this revitalized music, intermixed with influences from the Jewish diaspora and New York cosmopolitanism, is undeniably popular in the United States, as well as Europe and Japan. How did these musicians achieve this triumph over oblivion, fanning the ashes of these melodies from the depths of the shtetls *back to full flame, making them more contemporary than ever? This article focuses on the genesis of this musical movement, whose history continues to be written.*

Keywords: Radical Jewish Culture, klezmer, David Krakauer, John Zorn, Marc Ribot, Downtown.

François-Xavier Féron

La *Tzadik French Connection* : entretiens avec sept artistes français produits par John Zorn

Comment un artiste est-il amené à être produit par John Zorn sur Tzadik ? De quelle manière se déroulent les différentes étapes de production et réalisation de son album ? Quel regard porte-t-il, à travers sa propre expérience, sur le slogan de la maison de disques : « *What you hear on Tzadik is the artist's vision undiluted* » ? Pour répondre à ces quelques interrogations, nous avons enquêté auprès de sept musiciens français qui ont publié un ou plusieurs albums sur Tzadik : Jacques Coursil, Maxime Delporte (Stabat Akish), David Konopnicki (AutorYno), Pierre-Yves Macé, Guillaume Perret (Electric Epic), Frédéric Petitprez (Artichaut Orkestra) et Yves Weyh (Zakarya).

Mots clés : Tzadik, production artistique, *Radical Jewish Culture*, disque.

The Tzadik French Connection: Interviews with Seven Zorn-produced French Artists

How does an artist come to have music produced by John Zorn on the Tzadik label? How do the various stages of production and realization of these albums unfold? Through their own experience, how do these artists interpret the label's slogan, "What you hear on Tzadik is the artist's vision undiluted"? To answer these questions, we interviewed seven French musicians who have released albums on Tzadik: Jacques Coursil, Maxime Delporte (Stabat Akish), David Konopnicki (AutorYno), Pierre-Yves Macé, Guillaume Perret (Electric Epic), Frédéric Petitprez (Artichaut Orkestra), and Yves Weyh (Zakarya).

Keywords: Tzadik, artistic production, Radical Jewish Culture, disc.

Pierre-Yves Macé, Giuseppe Frigeni et David Konopnicki

La constellation Tzadik : 20 ans/20 disques

Sous la forme d'une série de courtes chroniques, cette enquête propose un parcours subjectif à six mains à travers le catalogue de la maison de disques Tzadik. Les trois auteurs, fervents « tzadikologues », ont sélectionné un disque par année, depuis 1995 jusqu'à 2014, en veillant à ce que leur choix rende compte de la totalité des collections qui font la richesse unique de Tzadik (*Composer Series*, *New Japan*, *Radical Jewish Culture*, etc.). À travers les travaux de différents artistes de multiples horizons (Annie Gosfield, Pamelia Kurstin, Many Arms…), cette « constellation » guidera le lecteur à travers un dédale de genres et de sous-genres de l'underground musical (de la noise au postminimalisme, en passant par le klezmer, le dub et la fusion), tout en faisant apparaître en creux la personnalité de John Zorn comme défricheur de talents sans frontières.

Mots clés : Tzadik, John Zorn, chroniques de disque, discographie, underground musical.

The Tzadik Constellation: 20 Years/20 Albums

*Taking the form of a series of brief chronicles, this survey constitutes a subjective, six-handed search through the Tzadik discography. The three authors, fervent "Tzadikologists," have selected one album from each of the years 1995–2014, drawing from each of the collections that make up Tzadik's unique richness (*Composer Series, New Japan, Radical Jewish Culture, *etc.) Through the work of various multifaceted artists (Annie Gosfield, Pamelia Kurstin, Many Arms…), this "constellation" guides the reader through a maze of genres and subgenres of the musical underground, from noise through post-minimalism by way of klezmer, dub, and fusion; and casts light on John Zorn's work as a pioneering proponent of wildly versatile artists.*

Keywords: Tzadik, John Zorn, CD reviews, discography, musical underground.

Guillaume Boutard et François-Xavier Féron

Arcana : les méandres de la pensée créatrice

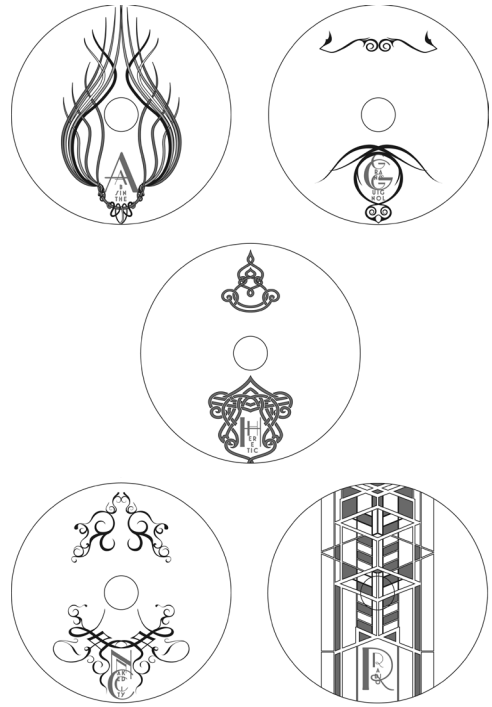
Édités par John Zorn, les sept volumes qui composent la série de livres *Arcana* nous plongent dans un univers artistique dont le centre de gravité se situe à New York, quelque part non loin du Stone, le club de Zorn où peuvent s'exprimer en toute liberté musiciens avant-gardistes de la scène locale et internationale. Pour cette enquête, nous avons passé en revue l'entité littéraire de cet univers. Ancrée dans les processus de création et pratiques interprétatives, zigzaguant entre poésie et discours plus académiques, fer de lance de la promulgation des individualités artistiques, cette collection de textes écrits par des musiciens nous montre une autre façon de parler de la musique, dans toutes ses incarnations professionnelles.

Mots clés : *Arcana*, Tzadik, John Zorn, processus créatifs, paroles d'artistes.

Arcana*: The Meanderings of Creative Thought*

Edited by John Zorn, the seven volumes of Arcana *plunge us into an artistic universe centred in New York in the vicinity of The Stone, Zorn's club at which avant-garde musicians both local and international can express themselves with complete freedom. For this investigation, we analyzed the literature element of this universe. Rooted in the creative process and interpretive practices, zigzagging between poetry and academic discourse, and spearheaded by the emergence of artistic individuality, this collection of texts written by musicians shows us a new way to discuss music in all its professional incarnations.*

Keywords: Arcana, *Tzadik, John Zorn, creative processes, artists' speak.*



Heung-Heung Chin, impressions sur les cinq CD du coffret : Naked City, *The Complete Studio Recordings* (TZ 7344-5, 2005), © Tzadik.



Heung-Heung Chin, pochette de l'album : Anthony Coleman, *Freakish* (TZ 7631, 2009). Photo : Scott Irvine, © Tzadik.

CIRCUIT

MUSIQUES CONTEMPORAINES

La revue CIRCUIT, créée en 1989 à l'initiative de Lorraine Vaillancourt, fondatrice et directrice artistique du Nouvel Ensemble Moderne (en résidence à l'Université de Montréal), et de Jean-Jacques Nattiez, son premier rédacteur en chef, publie en français et en anglais des articles, des documents et des dossiers sur la musique contemporaine qui se fait au Québec, en Amérique du Nord et ailleurs. Conçue à la fois comme une revue d'art et un instrument de réflexion esthétique, elle s'adresse à tous ceux qui se sentent concernés par les enjeux de la création musicale et artistique contemporaine. Résumés en français et en anglais. La revue paraît trois fois par année.

Abonnements:

Circuit, musiques contemporaines
Faculté de musique – Université de Montréal,
C.P. 6128 succ. Centre-ville, Montréal (Québec) H3C 3J7

Tél.: (514) 343-6388 • Courriel : info@revuecircuit.ca

Pour la vente au numéro, voyez votre libraire habituel ou visitez :

www.revuecircuit.ca

L'abonnement inclut tous les numéros du volume choisi.
Veuillez m'abonner à CIRCUIT

☐ vol. 24, 1-2-3 (2014) ☐ vol. 25, 1-2-3 (2015)

Nom (signataire de la carte)

Adresse

Pays Code postal

Courrier électronique

Téléphone

☐ Chèque ci-joint ☐ Mandat postal
☐ Visa ☐ Mastercard

Nº Date d'expiration

TARIFS SPÉCIAUX 25e ANNIVERSAIRE

	Canada/USA	Autres pays
Numéro simple	18$ CA	28$ CA
Abonnement*		
Individus	33$ CA au lieu de 45$ CA	45$ CA au lieu de 60$ CA
Institutions	65$ CA au lieu de 87$ CA	85$ CA au lieu de 114$
Étudiants et membres de l'UNEQ et de la FAMEQ (photocopie de carte d'étudiant ou carte de membre)	25$ CA au lieu de 33$ CA	37$ CA au lieu de 50$ CA

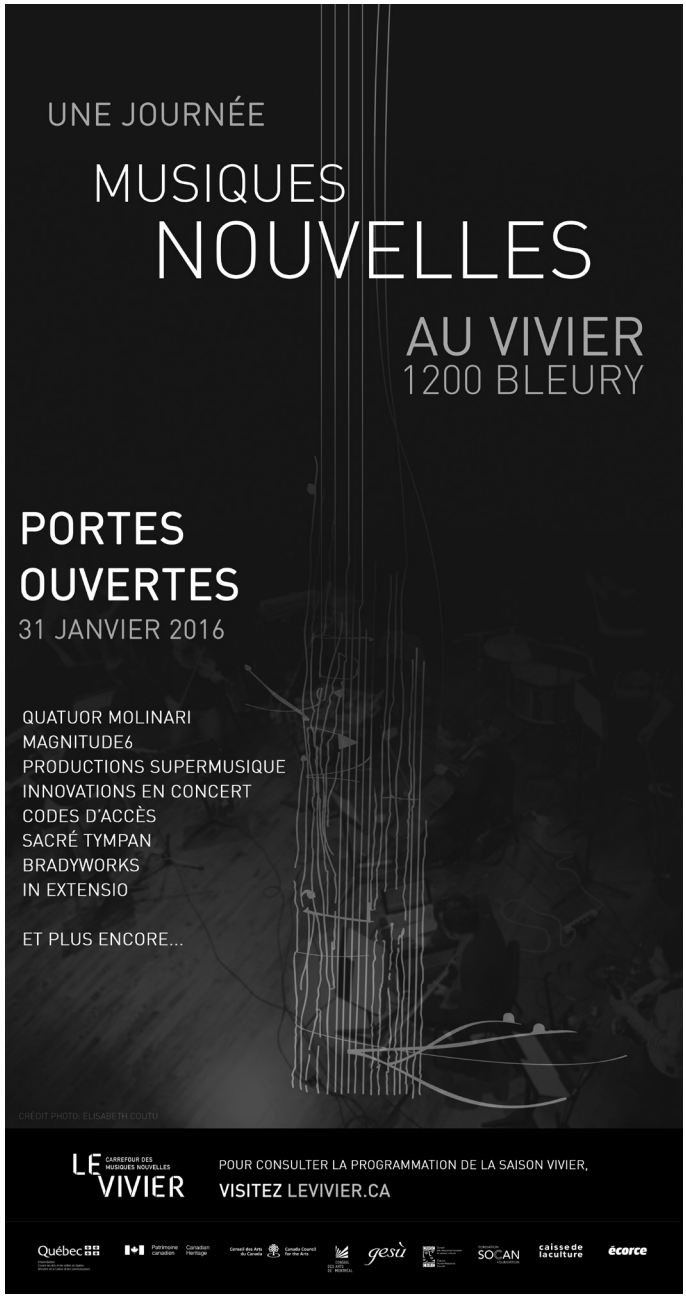
Port compris et taxe incluse.

*Pour les abonnés, anciens numéros (sauf volumes précédent et en cours) disponibles pour 5$CA.

NUMÉROS DÉJÀ PARUS:

☐ vol. 1, nº 1 (1990) Postmodernisme (épuisé)
☐ vol. 1, nº 2 (1990) Montréal musiques actuelles
☐ vol. 2, nos 1-2 (1991) Claude Vivier (épuisé)
☐ vol. 3, nº 1 (1992) Boulez au Canada: portrait d'impact
☐ vol. 3, nº 2 (1992) Opéra? Gauvreau, Provost, Kagel
☐ vol. 4, nos 1-2 (1993) Électroacoustique-Québec: l'essor (épuisé)
☐ vol. 5, nº 1 (1994) Gilles Tremblay: réflexions
☐ vol. 5, nº 2 (1994) Espace Xenakis
☐ vol. 6, nº 1 (1995) Tremblay/Varèse/Messiaen
☐ vol. 6, nº 2 (1995) Musique actuelle?
☐ vol. 7, nº 1 (1996) Ruptures?
☐ vol. 7, nº 2 (1996) Serge Garant
☐ vol. 8, nº 1 (1997) Autoportraits. Montréal, l'après 1967
☐ vol. 8, nº 2 (1997) Québecage
☐ vol. 9, nº 1 (1998) L'air du temps
☐ vol. 9, nº 2 (1998) Carte blanche à Bouliane et Rea
☐ vol. 10, nº 1 (1999) Québec: génération fin de siècle
☐ vol. 10, nº 2 (1999) Les racines de l'identité
☐ vol. 11, nº 1 (2000) Analyses
☐ vol. 11, nº 2 (2000) Le quatuor à cordes selon Schafer
☐ vol. 11, nº 3 (2001) Perceptions
☐ vol. 12, nº 1 (2001) Henri Pousseur: visages
☐ vol. 12, nº 2 (2002) Opéra aujourd'hui
☐ vol. 12, nº 3 (2002) La route de soi
☐ vol. 13, nº 1 (2002) L'électroacoustique: à la croisée des chemins?
☐ vol. 13, nº 2 (2003) Qui écoute? 1
☐ vol. 13, nº 3 (2003) Électroacoustique : nouvelles utopies
☐ vol. 14, nº 1 (2003) Qui écoute? 2
☐ vol. 14, nº 2 (2004) Montréal/Nouvelles Musiques
☐ vol. 14, nº 3 (2004) Frank Zappa : 10 ans après (épuisé)
☐ vol. 15, nº 1 (2004) Interpréter la musique (d') aujourd'hui
☐ vol. 15, nº 2 (2005) Carte d'identités
☐ vol. 15, nº 3 (2005) Souvenirs de Darmstadt
☐ vol. 16, nº 1 (2005) Écrire l'histoire de la musique du xxe siècle
☐ vol. 16, nº 2 (2006) Musique de création et jeunes publics
☐ vol. 16, nº 3 (2006) À musique contemporaine, supports contemporains?
☐ vol. 17, nº 1 (2007) Le génome musical
☐ vol. 17, nº 2 (2007) Plein sud : avant-gardes musicales en Amérique latine au xxe siècle
☐ vol. 17, nº 3 (2007) Musique *in situ*
☐ vol. 18, nº 1 (2008) La fabrique des œuvres
☐ vol. 18, nº 2 (2008) Postiches et mélanges
☐ vol. 18, nº 3 (2008) Claude Vivier, 25 ans après – une introspection
☐ vol. 19, nº 1 (2009) Composer au féminin
☐ vol. 19, nº 2 (2009) Stockhausen au Québec
☐ vol. 19, nº 3 (2009) Pionniers canadiens de la lutherie électronique
☐ vol. 20, nos 1-2 (2010) La musique contemporaine d'hier à demain
☐ vol. 20, nº 3 (2010) Gilles Tremblay, ou le plain-chant contemporain
☐ vol. 21, nº 1 (2011) Du spirituel dans l'art?
☐ vol. 21, nº 2 (2011) Musiciens sans frontières
☐ vol. 21, nº 3 (2011) Musique automatiste? Pierre Mercure et le *Refus global*
☐ vol. 22, nº 1 (2012) Arts de la synchronisation
☐ vol. 22, nº 2 (2012) Glenn Gould et la création
☐ vol. 22, nº 3 (2012) *Viva la musica!* Ana Sokolović
☐ vol. 23, nº 1 (2013) La musique des objets
☐ vol. 23, nº 2 (2013) Préservation du patrimoine culturel contemporain
☐ vol. 23, nº 3 (2013) Géométries durables: pour les 25 ans du Nouvel Ensemble Moderne
☐ vol. 24, nº 1 (2014) Denis Gougeon en six thèmes
☐ vol. 24, nº 2 (2014) La recherche musicale: aux croisements de l'art et de la science
☐ vol. 24, nº 3 (2014) Pactes faustiens: l'hybridation des genres musicaux après Romitelli
☐ vol. 25, nº 1 (2015) Contenir le sonore : les nouveaux profils de la notation
☐ vol. 25, nº 2 (2015) Empreintes écologiques

Voyez nos offres spéciales pour compléter votre collection à l'adresse www.revuecircuit.ca/abonnement



Canadian New Music Network
Réseau canadien pour les musiques nouvelles

DEVENEZ MEMBRE DU RCMN

Tissez des liens avec des centaines d'organismes et individus : directeurs artistiques, orchestres, groupes indépendants, diffuseurs, pédagogues, compositeurs, interprètes, improvisateurs, chercheurs, administrateurs, gérants, mélomanes, et plus encore. L'intérêt que nous partageons pour la musique de création nous rassemble, dans la célébration de la diversité artistique, sous un objectif commun : offrir plus de musiques nouvelles au public canadien.

COLLECTIVEMENT, NOUS POUVONS FAIRE UNE DIFFÉRENCE

Renseignez-vous sur nos services aux membres, nos FORUM, nos efforts de représentation, etc. :

www.reseaumusiquesnouvelles.ca



KIOSQUE NUMÉRIQUE

ARTS VISUELS CINÉMA CRÉATION LITTÉRAIRE CULTURE ET SOCIÉTÉ HISTOIRE ET PATRIMOINE LITTÉRATURE THÉÂTRE ET MUSIQUE THÉORIES ET ANALYSES

Vous pouvez ajouter les revues culturelles québécoises à votre bibliothèque virtuelle en visitant le site Web de la SODEP.

LA CULTURE EN REVUES

SODEP.QC.CA

Conseil des arts et des lettres Québec

Patrimoine canadien Canadian Heritage

Canada

Imprimé sur du papier Rolland opaque 30
50 % postconsommation, accrédité ÉcoLogo et fait à partir de biogaz.









CIRCUIT

MUSIQUES CONTEMPORAINES

DÉJÀ PARUS

POSTMODERNISME (vol. 1, nº 1, 1990)

MONTRÉAL MUSIQUES ACTUELLES (vol. 1, nº 2, 1990)

CLAUDE VIVIER (vol. 2, nº 1-2, 1991)

BOULEZ AU CANADA : PORTRAIT D'IMPACT
(vol. 3, nº 1, 1992)

OPÉRA ? GAUVREAU, PROVOST, KAGEL (vol. 3, nº 2, 1992)

ÉLECTROACOUSTIQUE-QUÉBEC : L'ESSOR
(vol. 4, nº 1-2, 1993)

GILLES TREMBLAY : RÉFLEXIONS (vol. 5, nº 1, 1994)

ESPACE XENAKIS (vol. 5, nº 2, 1994)

TREMBLAY/VARÈSE/MESSIAEN (vol. 6, nº 1, 1995)

MUSIQUE ACTUELLE ? (vol. 6, nº 2, 1995)

RUPTURES ? (vol. 7, nº 1, 1996)

SERGE GARANT (vol. 7, nº 2, 1996)

AUTOPORTRAITS. MONTRÉAL, L'APRÈS 1967
(vol. 8, nº 1, 1997)

QUÉBÉCAGE (vol. 8, nº 2, 1997)

L'AIR DU TEMPS (vol. 9, nº 1, 1998)

CARTE BLANCHE À BOULIANE ET REA (vol. 9, nº 2, 1998)

QUÉBEC : GÉNÉRATION FIN DE SIÈCLE (vol. 10, nº 1, 1999)

LES RACINES DE L'IDENTITÉ (vol. 10, nº 2, 1999)

ANALYSES (vol. 11, nº 1, 2000)

LE QUATUOR À CORDES SELON SCHAFER
(vol. 11, nº 2, 2000)

PERCEPTIONS (vol. 11, nº 3, 2001)

HENRI POUSSEUR : VISAGES (vol. 12, nº 1, 2001)

OPÉRA AUJOURD'HUI (vol. 12, nº 2, 2002)

LA ROUTE DE SOI (vol. 12, nº 3, 2002)

L'ÉLECTROACOUSTIQUE : À LA CROISÉE DES CHEMINS ?
(vol. 13, nº 1, 2002)

QUI ÉCOUTE ? 1 (vol. 13, nº 2, 2003)

ÉLECTROACOUSTIQUE : NOUVELLES UTOPIES
(vol. 13, nº 3, 2003)

QUI ÉCOUTE ? 2 (vol. 14, nº 1, 2003)

MONTRÉAL/NOUVELLES MUSIQUES (vol. 14, nº 2, 2004)

FRANK ZAPPA : 10 ANS APRÈS (vol. 14, nº 3, 2004)

INTERPRÉTER LA MUSIQUE (D')AUJOURD'HUI
(vol. 15, nº 1, 2004)

CARTE D'IDENTITÉS (vol. 15, nº 2, 2005)

SOUVENIRS DE DARMSTADT : RETOUR SUR LA MUSIQUE
CONTEMPORAINE DU DERNIER DEMI-SIÈCLE
(vol. 15, nº 3, 2005)

ÉCRIRE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE DU XXe SIÈCLE
(vol. 16, nº 1, 2005)

MUSIQUE DE CRÉATION ET JEUNES PUBLICS
(vol. 16, nº 2, 2006)

À MUSIQUE CONTEMPORAINE,
SUPPORTS CONTEMPORAINS ? (vol. 16, nº 3, 2006)

LE GÉNOME MUSICAL (vol. 17, nº 1, 2007)

PLEIN SUD : AVANT-GARDES MUSICALES EN AMÉRIQUE
LATINE AU XXe SIÈCLE (vol. 17, nº 2, 2007)

MUSIQUE *IN SITU* (vol. 17, nº 3, 2007)

LA FABRIQUE DES ŒUVRES (vol. 18, nº 1, 2008)

POSTICHES ET MÉLANGES (vol. 18, nº 2, 2008)

CLAUDE VIVIER, VINGT-CINQ ANS APRÈS
(vol. 18, nº 3, 2008)

COMPOSER AU FÉMININ (vol. 19, nº 1, 2009)

STOCKHAUSEN AU QUÉBEC (vol. 19, nº 2, 2009)

PIONNIERS CANADIENS DE LA LUTHERIE ÉLECTRONIQUE
(vol. 19, nº 3, 2009)
Numéro qui explore l'histoire des institutions musicales au Canada qui ont permis la mise sur pied et l'essor subséquent de la musique à moyens électroniques. Contient des entretiens inédits avec Otto Joachim, István Anhalt et Barry Truax, et des articles sur Hugh LeCaine et Nil Parent. Cahier d'analyse sur *Chute/Parachute* de Michel Gonneville.

LA MUSIQUE CONTEMPORAINE D'HIER À DEMAIN
(vol. 20, nº 1-2, 2010)
Numéro double qui marque le vingtième anniversaire de la revue. Une première partie intitulée « Hier » se penche sur l'histoire de la revue de musique contemporaine, tandis qu'une deuxième partie, « Aujourd'hui », reproduit sans commentaire des extraits de partitions ou d'esquisses d'œuvres créées au cours de la saison. La dernière section propose les résultats d'une enquête menée auprès des compositeurs, interprètes, chefs d'orchestre et directeurs artistiques d'ensembles et de festivals sur l'avenir de la musique de création.

GILLES TREMBLAY, OU LE PLAIN-CHANT CONTEMPORAIN
(vol. 20, nº 3, 2010)
Numéro qui explore la spécificité du langage musical propre au très influent compositeur québécois, il s'inscrit dans le cadre de la Série hommage qui fut chapeautée par la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ). Les illustrations sont tirées d'une exposition montée par le collectif ARPRIM.

DU SPIRITUEL DANS L'ART ? (vol. 21, nº 1, 2011)
Numéro consacré aux thèmes de la transcendance et de la spiritualité dans la création contemporaine. Comprend des articles sur Mark Andre, John Burke, Arvo Pärt et le spectralisme, ainsi qu'une enquête auprès de compositeurs et interprètes. Illustrations de Yan Giguère.

MUSICIENS SANS FRONTIÈRES (vol. 21, nº 2, 2011)
Numéro préparé sous la direction de Nathalie Fernando rassemblant des réflexions d'ethnomusicologues, de musicologues, de compositeurs et d'anthropologues sur divers aspects de la création contemporaine à l'échelle mondiale. Contributions de Kofi Agawu, Philippe Leroux, Bernard Lortat-Jacob, René Orea, Michael Tenzer et Bob W. White.

MUSIQUE AUTOMATISTE ? PIERRE MERCURE
ET LE *REFUS GLOBAL* (vol. 21, nº 3, 2011)
Sous la direction de Claudine Caron et Jonathan Goldman ; avec contributions de musicologues, compositeurs, et une historienne de la danse. Contient une transcription inédite d'une émission radiophonique de 1961 ; Brian Cherney propose des analyses musicales de *Triptyque* et *Lignes et points* de Mercure.

ARTS DE LA SYNCHRONISATION (vol. 22, nº 1, 2012)
Explore les différentes façons dont la synchronisation entre dans le cercle des préoccupations des musiciens, notamment dès lors que la musique s'associe à d'autres arts qui se déploient dans le temps, comme la danse, le théâtre ou le cinéma. Réalisé conjointement avec la revue *Intermédialités*. Le Cahier d'analyse est consacré à l'œuvre de Michel Longtin.

GLENN GOULD ET LA CRÉATION (vol. 22, nº 2, 2012)
À l'occasion du 80e anniversaire de la naissance de Glenn Gould, ce numéro se penche sur ses activités qui relèvent de la sphère de la création contemporaine, notamment son travail de compositeur, son militantisme en faveur de la musique de son temps et sa réalisation de documentaires radiophoniques. Illustrations de Tim Lee et Cahier d'analyse consacré à une œuvre de Serge Garant.

VIVA LA MUSICA ! ANA SOKOLOVIĆ (vol. 22, nº 3, 2012)
Numéro qui explore l'univers onirique d'Ana Sokolović, dont le travail fut honoré dans le cadre de la troisième édition de la Série hommage de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) en 2011-2012. Illustrations de Jaber Lutfi.

LA MUSIQUE DES OBJETS (vol. 23, nº 1, 2013)
Sur l'univers inouï de créateurs « patenteux », tels que Nicolas Bernier, Jean-François Laporte et le groupe Sonde, qui font de la musique en détournant des objets du quotidien de leur fonction première.

PRÉSERVATION DU PATRIMOINE CULTUREL CONTEMPORAIN
(vol. 23, nº 2, 2013)
Aborde la problématique de la préservation du patrimoine musical dans sa relation avec la technique et la technologie. Porte sur la musique électroacoustique, mixte ou l'électronique en temps réel. Sous la direction de Guillaume Boutard. Cahier d'analyse sur une œuvre de Nicole Lizée.

GÉOMÉTRIES DURABLES : POUR LES 25 ANS DU NOUVEL
ENSEMBLE MODERNE (vol. 23, nº 3, 2013)
Exploration de genres ou de formations instrumentales qui persistent jusqu'à aujourd'hui (concerto, ensemble « pierrot », etc.), malgré les critiques d'une certaine esthétique moderniste. Illustrations de Martin Lord.

DENIS GOUGEON EN SIX THÈMES (vol. 24, nº 1, 2014)
Parcours dans l'univers musical de Denis Gougeon, célébré dans le cadre de la Série hommage de la SMCQ. Comprend un entretien, un catalogue d'œuvres et un témoignage de son collaborateur fréquent, le metteur en scène Denis Marleau. Le cahier d'analyse lui est dédié également. Illustrations de Michel Goulet.

LA RECHERCHE MUSICALE : AUX CROISEMENTS DE L'ART ET
DE LA SCIENCE (vol. 24, nº 2, 2014)
Ce numéro cherche à comprendre la mise en relation de la musique et des sciences, particulièrement ce qui diffère les buts et processus de la recherche musicale de ceux de la recherche scientifique ou de la création musicale. Cahier d'analyse sur une œuvre de Robert Normandeau. Illustrations d'Andrée-Anne Dupuis Bourret.

PACTES FAUSTIENS : L'HYBRIDATION DES GENRES MUSICAUX
APRÈS ROMITELLI (vol. 24, nº 3, 2014)
Ce numéro explore l'univers et l'héritage du compositeur franco-italien Fausto Romitelli (1963-2004), disparu trop tôt il y a de cela déjà dix ans, à l'âge de 41 ans, et pour qui la culture populaire (le rock ou la bande dessinée) constituait un horizon inébranlable à partir duquel il construisait son univers inouï. Illustrations de Gianluca Lerici.

CONTENIR LE SONORE : LES NOUVEAUX PROFILS DE LA
NOTATION (vol. 25, nº 1, 2015)
Sous la direction d'Isabelle Panneton et Marie-Pierre Brasset, numéro consacré aux enjeux de la notation musicale dans les partitions d'aujourd'hui. Outre des textes des deux rédactrices invitées, le dossier thématique comprend des textes de Georges Forget, Caroline Traube, Pierre Couprie et François-Xavier Féron. Illustrations de Catherine Bolduc.

EMPREINTES ÉCOLOGIQUES (vol. 25, nº 2, 2015)
À travers les contributions de Ricardo Dal Farra, Joel Chadabe, Charles-Antoine Fréchette et DJ Spooky, exploration de la démarche de compositeurs qui intègrent des considérations d'ordre écologique dans leur art. Cahier d'analyse sur une œuvre de Francis Dhomont. Illustrations de Jim Holyoak.

À l'image de son directeur artistique, Tzadik se distingue par son éclectisme et son goût prononcé pour l'hybridation des genres musicaux. […] la maison de disques soutient avant tout les musiques qui, de par leur nature avant-gardiste, peinent à être diffusées à travers les canaux conventionnels ; croyant en l'intégrité des artistes qu'il décide de produire, Zorn souhaite que chaque album soit le pur reflet de leur pensée musicale. Est-ce ce qui fait la force de Tzadik ? Quelles sont les autres particularités de cette maison de disques ?

FRANÇOIS-XAVIER FÉRON

L'esprit d'expérimentation perpétuelle qui qualifie la philosophie de [John Zorn] trouve écho dans l'approche graphique de Chippy. Tzadik ne propose pas simplement des supports musicaux banalement *emballés*, mais propose plutôt des objets multisensoriels – à écouter, à toucher, à lire et à contempler. L'écrin est inscrit dans la continuité conceptuelle et esthétique du contenu.

KAREN BRUNEL-LAFARGUE

Pour qui n'aurait jamais entendu parler de *Radical Jewish Culture*, clarifions d'emblée : il s'agit d'une scène musicale née à New York au début des années 1990, ainsi que d'une collection d'enregistrements produits par John Zorn et sa maison de disques Tzadik. Contrairement à ce que l'association des termes pourrait évoquer, la *Radical Jewish Culture* ne se soucie guère d'idéologie politique ou religieuse. Elle est affaire de musiques et, *in extenso*, de toutes les formes d'arts produites par des artistes juifs ou non, traitant de thèmes juifs.

DAVID UNGER



Heung-Heung Chin, les *Chippy Charmers* de l'album : John Zorn, *The Dreamers* (TZ 7366, 2008), ©Tzadik.

Introduction :
Tzadik, 20 ans d'expérimentations musicales et graphiques
François-Xavier Féron

John Zorn et Tzadik :
genèse d'un projet discographique
François-Xavier Féron

Des écrins ciselés pour un orfèvre du son :
rencontre entre l'univers graphique de Heung-Heung Chin (Chippy) et la musique de John Zorn
Karen Brunel-Lafargue

« Du feu sous les cendres » : aux sources de la *Radical Jewish Culture*
David Unger

DOCUMENT

***Ecclesiastes* et *Psychosoma* (2015) :**
deux manuscrits inédits de John Zorn
Introduction de François-Xavier Féron

ENQUÊTES

La *Tzadik French Connection* :
entretiens avec sept artistes français produits par John Zorn
François-Xavier Féron

La constellation Tzadik : 20 ans/20 disques
Pierre-Yves Macé, Giuseppe Frigeni et David Konopnicki

***Arcana* : les méandres de la pensée créatrice**
Guillaume Boutard et François-Xavier Féron

ISSN 1183-1693
ISBN 978-2-7606-3632-3



18 $