

BERNARD SZAJNER

Par Julien Bécourt | Photo : Philippe Levy

Personnalité atypique et fascinante, à l'écart de l'industrie musicale depuis vingt-cinq ans, Bernard Szajner fait partie de ces pionniers méconnus de la musique électronique, à tel point que Carl Craig le considère comme l'une de ses influences majeures. Après avoir tâtonné dans les arts plastiques et les *light shows*, il se met en tête de fabriquer ses propres instruments, dont la fameuse harpe laser que Jean-Michel Jarre s'appropriera sans complexe. En 1979, Szajner enregistre *Visions of Dune*, un disque inspiré de la saga SF de Frank Herbert, suivi en 1980 de *Some Deaths Take Forever*, signés respectivement Zed et Z. Deux jalons obscurs de la musique électronique qui deviendront quelques années plus tard des disques de référence pour les musiciens techno de Détroit, mais aussi pour toute une nouvelle génération qui le redécouvre aujourd'hui (Oneohtrix Point Never le cite aussi comme l'un de ses albums favoris). Revenu sur le devant de la scène grâce au label InFiné qui a réédité et remasterisé *Visions of Dune*, Szajner est remonté sur scène au Centre Pompidou à Paris pour un show robotique inspiré du Butô. Et c'est avec stupéfaction qu'on redécouvre aujourd'hui la discographie de ce génie visionnaire, qui préfigura aussi bien la musique industrielle que l'ambient, la new wave ou l'electronica. Rencontre avec celui qu'on a souvent présenté comme le Brian Eno français.

À l'occasion de la réédition de Z, vous avez présenté une nouvelle création au Centre Pompidou à Paris. Pouvez-vous nous en toucher deux mots ?

J'ai créé deux nouveaux instruments spécialement à cette occasion, qui s'apparentent davantage à des installations avec lesquelles je produis des sons. Il a toujours été plus facile pour moi de fabriquer des instruments à la hauteur de ma méconnaissance musicale, car je ne sais jouer d'aucun instrument et je ne connais rien au solfège. Le premier instrument que j'ai fabriqué, c'était la harpe laser, qui utilise la lumière pour générer du son. Pendant des siècles, les instruments ont été fabriqués avec les limitations humaines, physiologiques. Et quand les premiers synthétiseurs sont arrivés, c'était pour reproduire artificiellement le son des instruments à corde ou à vent. Mais j'ai perçu tout de suite qu'on pouvait fabriquer des sons qui n'existaient pas, et donc des façons de jouer différentes. Un des autres aspects qui m'intéressaient, c'était la relation du corps à l'instrument. Il faut tirer, pousser, c'est un conflit, un combat. Ce n'est pas facile, sans compter que j'y ai glissé des chausse-trappes en ajoutant des bouts de programmes imprévisibles, générés par le logiciel MAX/MSP, qui sont destinés à me créer des difficultés : des notes imprévues qui surgiront à des moments aléatoires et

auxquelles je devrais m'adapter. C'est vraiment compliqué ! Il y a aussi une notion de chorégraphie à la japonaise, inspirée du Kabuki ou du Butô, dans l'esprit de la maîtrise du corps.

La lumière joue aussi un rôle important dans vos concerts.

Vous savez, j'ai passé les premiers mois de ma vie caché dans une cave avec mes parents, j'ai donc un rapport très particulier à la lumière. Le moindre filet de lumière passant à travers le soupirail qui donnait sur la rue pouvait nous faire repérer par les Allemands, si bien que mes parents n'allumaient jamais la lumière et que j'ai vécu dans le noir pendant près de trois mois. Le jour où on a pu sortir de la cave, j'ai entendu le bruit de la petite ficelle que l'on tire pour allumer l'ampoule, suivi d'un aveuglement. Cette synchronicité du son et de la lumière est sans doute à l'origine de tout ce que j'ai créé par la suite, du moins c'est comme ça que je l'analyse rétrospectivement. Du fait de cet épisode traumatique de ma petite enfance, la lumière est restée pour moi synonyme à la fois d'éblouissement et de prudence. Tandis que l'obscurité est salvatrice, c'est l'envie de s'en sortir pour aller ailleurs. La lumière m'attire, mais elle me fait en même temps un peu peur, alors que je suis parvenu à amadouer les ténébres, à me familiariser avec mes démons. J'ai gardé cet atavisme culturel : quand je suis chez moi, dans mon appartement, je tire les rideaux. Je reconstitue la caverne originelle de Platon.

Vous étiez initialement porté sur les arts plastiques. Comment en êtes-vous arrivé à créer des *light shows* ?

C'est un enchaînement. Quand j'étais encore enfant, j'ai appris la prestidigitation, ce qui m'a donné une ouverture sur le pseudo pouvoir de l'illusion. Que je peux analyser rétrospectivement comme étant la tentation du pouvoir surnaturel, d'avoir l'ascendant sur les démons, justement. Après, j'ai commencé à travailler sur les lumières, avec du mouvement, de la mécanique. Puis je me suis fait virer de l'école d'électronique, mais j'en ai gardé quelques rudiments. J'ai commencé à fabriquer des effets lumineux pour des vitrines de mode, des expériences de pseudo-lévitación, des effets électroma-

gnétiques, des trucs comme ça. J'étais très fasciné par les effets spéciaux. Après, j'ai découvert la vie de Robert-Houdin, un magicien doublé d'un technicien, dont Méliès était un apprenti. C'est grâce à lui que j'ai fabriqué des robots-automates qui bougeaient et parlaient. Et de fil en aiguille, je me suis retrouvé à faire du *light show* dans les années 1980, c'est-à-dire de la projection d'images ou de lumières sur des groupes de musique rock ou électronique.

Avec quels groupes avez-vous travaillé ?

Plein ! The Who, Stomu Yamashta, Gong, Magma... Magma était plus cérébral, plus conceptuel, une pensée s'articulait derrière leur musique. C'étaient des agitateurs, des provocateurs. Je me souviens d'une phrase de Klaus Blasquiz, le chanteur à l'époque : « *Pendant que certains construisent des HLM, d'autres construisent des pyramides.* » Oser dire ça, c'était génial ! Faut y aller pour dire un truc pareil ! Il disait aussi : « *Quand on s'habille en noir, on ne porte pas de slip blanc !* » (Rires) Je trouvais ça assez formidable. J'ai fini par faire une pochette de disque pour Gong et une pochette de disque pour Magma.

Vous étiez pourtant proche de certains compositeurs contemporains.

Oui, j'ai travaillé sur des visuels pour Pierre Henry, dont j'ai beaucoup appris sur l'esprit du travail des sons, de la musique concrète, des bandes magnétiques... J'ai travaillé aussi avec Olivier Messiaen, avec lequel j'ai eu de nombreux échanges. Il m'a appris des choses sur certaines natures de musiques classiques et contemporaines, par exemple sur la cadence. Alors que moi, je lui parlais naïvement de rythme. Or la cadence est beaucoup plus importante que le rythme : c'est le temps juste où les choses arrivent. C'est grâce à ces gens-là que j'ai découvert cette manière différente de concevoir la musique. Cet amour du son, qui n'était pas que de la musique « jolie », c'était juste des mondes musicaux autres et nouveaux. Et quand un copain qui bossait à l'IRCAM m'a prêté ses synthétiseurs, j'ai commencé à faire tourner des boucles. Un des musiciens que j'admirais le plus à l'époque et que j'avais vu plusieurs fois en concert, c'était Terry Riley. Cette musique à la fois répétitive et qui changeait tout le temps me mettait dans un immense émoi ! Je trouvais ça magnifique. *A Rainbow in Curved Air* et *Persian Surgery Dervishes* sont deux disques qui m'ont bouleversé, ils incarnent tout ce que je suis. Je ne fais pas exactement la même chose, mais j'en reprends des bouts. Un des morceaux du concert de Pompidou s'appelle d'ailleurs « Good Day, Mr. Riley ».

D'où vous est venue l'idée de réaliser une bande-son imaginaire du livre *Dune*, qui n'avait alors pas encore été porté au cinéma ?

La première musique que j'ai composée était inspirée du visuel, et comme j'avais lu *Dune* de Frank Herbert, j'étais forcément imprégné de ce monde imaginaire. Aujourd'hui, j'aurais tendance à dire que *Dune*, c'est un peu la Terre aujourd'hui : on y retrouve les mêmes fanatismes, les mêmes luttes de pouvoir, des meurtres irraisonnés ou raisonnés, on y trouve des djihadistes sous la forme des Fremens – les peuples du désert qui prennent leur revanche sur les puissants en faisant main basse sur l'eau. Quand j'ai commencé à chercher les sons – que je mettais après en vie, en mouvement –, c'était la nature des choses, des personnages, des caractères. Le son incarnait leur personnalité, le mouvement incarnait leur action, la mise en fonction de cette nature. J'ai tout fabriqué comme ça. Spontanément, ça a été des visions sonores. Sauf que je n'ai jamais fait de visuel scénique pour ça. À l'exception d'un concert d'inauguration au Forum des Halles qui était alors en construction, avec une affiche dessinée par Moebius.

Saviez-vous à ce moment-là que vous alliez enregistrer un disque tiré de *Dune* ?

Non, à l'époque je n'avais pas de label, je n'avais rien. Au point où Pathé Marconi, qui a signé le disque, a rejeté deux morceaux sous prétexte qu'ils étaient trop futuristes ! (Rires) La musique était totalement bargeot pour l'époque. Ce qui était dans le coup, c'était les Allemands, le planant. Mais moi je n'étais pas planant, j'étais teigneux !

À l'époque, les majors prenaient tout de même de sacrés risques en sortant des disques très expérimentaux : de la musique concrète, du rock d'avant-garde...

Oui, ils avaient de l'argent et ils pouvaient se permettre d'en investir une partie sur des projets non commerciaux, ce qui n'est plus le cas aujourd'hui. D'ailleurs, mon interlocuteur était très gentil, mais il n'y connaissait rien ! Quand j'ai fait écouter les bandes aux pontes de Pathé Marconi, j'ai bien vu à leurs regards vagues qu'ils ne savaient pas quoi en penser. Soit ils se sont dit : « *On sait jamais, ça va peut-être marcher* », soit « *Bah, après tout, on a de l'argent, tentons un truc différent* ».

C'était presque une forme de mécénat.

Oui, et je leur en suis très reconnaissant. Ils m'ont même allongé de l'argent pour aller mixer le disque à Londres, dans un vrai studio (Trident), où je suis tombé sur un ingénieur son qui n'y connaissait rien. Dans un studio adjacent, The Clash enregistraient leur album, et on se retrouvait pour jouer au billard ensemble. Je ne les connaissais pas, ils n'étaient pas encore connus en France. C'était deux mondes bien distincts, et l'ingé son ne savait même pas ce qu'il mixait. Il ne comprenait pas ma musique, il mixait comme j'aurais mixé moi !

Comment vos disques ont-ils été reçus en France à l'époque de leur sortie ?

Eh bien, j'en ai vendu très peu, quelques centaines, peut-être 1000 ou 2000 copies. Alors qu'en Angleterre, c'était plus de 10 000 ! J'ai même été numéro 1 des *charts* de l'année, devant des stars comme Peter Gabriel ou Talking Heads, et toute la presse musicale, comme le *Melody Maker* ou *Sounds*, m'adorait. Le seul concert que je suis allé faire là-bas, vers 1982-83, a eu lieu dans un théâtre. J'avais énormément de fans, des Écossais avaient même loué un autocar pour l'occasion ! C'était hallucinant ! Mais quand ils sont arrivés à la billetterie, c'était sold out, car la maison de disques (Ndr : *Island Records*) avait réservé la moitié des places. Du coup, je les ai tous fait rentrer par les backstage sans qu'ils payent leur place ! Mais ce concert est aussi la marque d'un destin contrarié. C'est ce qui a entamé le début de mon déclin, qui m'a découragé de faire de la musique. On s'est fait massacrer par la presse pour deux raisons que j'ai analysées rétrospectivement : Island avait invité l'élite musicale, des people, des gens snobs qui n'avaient aucune réaction, ce qui est très mauvais pour le ressenti. J'ai bien perçu cette froideur, cette distance, alors qu'on se démenait sur scène, à tel point que j'ai fermé les yeux pendant que je jouais, de peur de voir le public. Ce n'était pas très bon signe. L'autre facteur, c'est que tous les journalistes qui m'adoraient n'étaient pas là, ils s'étaient tous déplacés à un festival et avaient donc envoyé des remplaçants qui ne comprenaient rien à ma musique. La presse a été d'une violence extrême, jusqu'à sortir des choses du genre : « *Comment ce Français avec un grand pif peut oser faire de la musique ?* » Ça m'a démoralisé, ça m'a complètement cassé. Howard Devoto (Ndr : *le leader du groupe Magazine, ex-Buzzcocks*) s'est fait détruire de la même façon, par les mêmes journalistes, qui se demandaient pourquoi il était allé se compromettre avec ce franchouillard. J'ai vécu à Londres et c'est vrai qu'il existe un chauvinisme très affirmé là-bas. Les Anglais sont gentils, polis, aimables et courtois en façade, mais extrêmement hypocrites et condescendants. À l'époque, ils se moquaient ouvertement du rock français : ce n'était pour eux qu'une pâle imitation d'un rock qui ne pouvait être qu'anglo-saxon.

Ce devait être une époque curieuse, cette période de transition entre les musiques psychédélices et le mouvement punk. Dans la musique électronique, c'était l'émergence d'un son plus dur, plus froid.

Oui, dans lequel j'ai basculé moi aussi.



« J'AI PASSÉ LES PREMIERS MOIS DE MA VIE CACHÉ DANS UNE CAVE AVEC MES PARENTS, J'AI DONC UN RAPPORT TRÈS PARTICULIER À LA LUMIÈRE. »

Après, j’ai travaillé avec Howard Devoto. Je me suis intéressé à lui non pas tant par sa musique, que je ne connaissais pas, que sur les recommandations de mon ami Karel Beer, avec lequel j’ai formé le duo The (Hypothetical) Prophets. J’avais envie qu’on ajoute une voix humaine au projet, plus que ces quelques bribes de voix que j’avais faites dans *Dune*. Il m’a alors fait écouter Magazine. Et là, voilà, je me suis dit : c’est lui. Ce n’est pas un chanteur à voix, c’est quelqu’un au timbre nasillard, très expressif. Quand on s’est rencontrés la première fois et que je lui ai dit ça, il n’était pas content ! Mais je lui ai fait comprendre par la suite que c’était un compliment : je ne cherchais pas la belle voix, je cherchais la personnalité, le caractère. Après ça, on est devenus très copains, on a travaillé ensemble, on a beaucoup rigolé, on a bu des tas de bières... Je l’aime toujours beaucoup, même si on s’est totalement perdu de vue. C’est une personnalité qui méritait beaucoup mieux que son destin, cette disparition du monde musical alors que c’était un gars très talentueux.

Vous avez vous-même renoncé à la musique pendant une longue période...

Oui, quand j’ai senti que ce que je faisais ne racontait plus rien. Il était inutile de propulser en avant des choses qui me semblaient stériles. À un moment, je ne peux pas faire semblant de raconter des choses qui ne sont pas vraies. Je ne peux pas faire semblant de jouer une musique dans le coup mais qui ne me ressemble pas, je ne saurais d’ailleurs pas le faire. Je ne peux faire que ce que je sais faire, qui doit être sincère, qui doit être vrai. C’est pour ça que j’ai arrêté pendant presque vingt-cinq ans.

Qu’est-ce qui a motivé votre comeback ?

C’est Anthony Augendre, un fan (*NdSR* : notamment ex-rédacteur chez Elegy, Prémonition, KOF, animateur depuis vingt ans avec Walter Scassolini de l’émission pointue Seppuku sur Radio libertaire), qui m’a contacté et qui m’a dit : « J’ai découvert votre musique à l’âge de 14 ans et je suis tombé dedans. » Il m’a encouragé à reprendre la musique, que j’avais abandonnée depuis vingt-cinq ans. Forcément, ça fait plaisir ! Il m’a ouvert les yeux, c’est lui qui m’a fait découvrir Carl Craig par exemple. Il m’a fait comprendre à quel point il était prestigieux d’être reconnu comme un pionnier par l’un des papes de la techno de Détroit, qui m’a placé en numéro 1 de son All Time Top 10 ! J’aimais l’idée qu’il fasse une musique dure, reflétant le monde post-industriel, mais pas au point que j’aie écouter sa musique. J’ai fini par le faire cette année, au bout de dix ou douze ans. On avait un projet de concert ensemble à l’IRCAM. On s’est rencontrés à Paris à cette occasion et il s’est d’abord montré très enthousiaste. Mais autant j’ai une façon très passionnée et désintéressée de travailler, autant pour lui c’est avant tout un business. Il engrange de l’argent à toute berzingue, c’est impressionnant ! Le budget n’était pas à la hauteur de ses attentes, résultat ça ne s’est pas fait.

Avez-vous pris conscience de l’impact qu’avaient eu vos disques rétrospectivement ?

Non, pas du tout. J’ai quitté ce monde-là. Dès mon premier disque, à vrai dire, j’ai ar-



rêter d’écouter de la musique. Pourquoi ? Je ne sais pas, je ne peux plus. Sauf quand quelqu’un me prête un CD ou m’envoie un lien, j’écoute par sympathie. Je n’ai même pas de lecteur CD, je dois le mettre directement dans mon ordinateur ! Et j’écoute toujours au casque, j’ai besoin de m’isoler, de ne faire que ça. Même mes propres musiques, je conseille toujours de les écouter au casque. Elles nécessitent une forme de recueillement.

Vous avez sorti un disque intitulé *Superficial Music*, un titre qui résonne de manière ironique et grinçante quand on sait qu’il est consacré à la mémoire des camps d’Auschwitz. Le titre faisait-il consciemment référence à *Discreet Music* de Brian Eno ?

Non, je ne connaissais même pas ! On m’a souvent présenté comme le Brian Eno français, or je connais très mal sa musique. Le personnage m’a intéressé, parce que j’avais entendu dire qu’il avait fabriqué un jeu de cartes divinatoire (*Ndr* : Oblique Strategies/Stratégies obliques, conçu avec Peter Schmidt en 1975) et j’ai trouvé ça formidable. Je l’ai surtout perçu comme un théoricien, un artiste conceptuel. Par contre, j’ai entendu son travail de production avec les Talking Heads. Et l’un de mes albums préférés est *My Life in the Bush of Ghosts*, qu’il a enregistré avec David Byrne. Malgré tout, je pourrais prétendre que c’est l’un des rares qui m’a un peu influencé : cette idée de prendre des vrais samples de voix humaines pour les utiliser dans la musique, je pratique ça tout le temps. Mais c’est un emprunt strictement théorique, c’est un principe qui est entré en moi et j’en suis un héritier.

Quelle est l’histoire derrière ce disque ?
Superficial Music est mon seul disque non conceptuel. J’ai volontairement repris *Visions of Dune* dont j’ai joué les bandes en 16 pistes, à l’envers et à demi-vitesse. Et remixé par la suite. Cette fois-ci, c’est le

résultat qui a induit la pensée. J’ai découvert que certains sons étaient ténébreux, angoissants. Ils m’ont fait penser à mon oncle mort à Auschwitz. C’était presque un truc religieux pour moi, une analogie liturgique effectuée après-coup, de manière fortuite. Je l’ai donc retravaillé encore plus dans ce sens-là. Quant au titre, c’est parce que je venais de lire un roman de Graham Greene dans lequel le personnage va voir sa sœur en Afrique, à un moment le narrateur dit : « *And she was listening to superficial music.* » Pour moi, les jolies mélodies, ou ce qui est plaisant à l’oreille, représentent ce qui est superficiel. C’est tout ce que je déteste ! Et cette phrase m’a paru d’autant plus exceptionnelle que ce que je faisais était complètement à l’opposé. C’était un geste conceptuel. Or personne n’a compris l’ironie de la chose, le second degré. Un fan m’a même dit récemment : « *Mais je ne trouve pas du tout cette musique superficielle !* » Dans tout ce que je fais il y a plein de strates, il n’y a jamais une seule lecture. J’ai un besoin plus fort que moi de montrer que le cancre que j’étais à l’école a été capable d’apprendre et est devenu intelligent. (*Rires*) Je ne sais pas si c’était une revanche à prendre, mais au moins j’ai fait du chemin. ■



BERNARD SZAJNER
Visions of Dune
Rethinking Z
(InFin Music)
szajner.net



RETHINKING Z
(Infiné/Differ-Ant)
Electro/Ambient/Expérimental

« Repenser Szajner », « ambitieuse ambition » pourrions-nous dire un rien ironiquement au vu du travail personnel effectué par le bonhomme depuis une trentaine d’années dans le domaine de la musique électronique expérimentale. C’est pourtant ce à quoi s’est attachée une poignée d’artistes, et pas des moindres, parmi lesquels Robin Rimbaud (Scanner), Etienne Jaumet, Clara Moto, Tyler Pope et Ghosting Season. La remise en cause, par la modernité, de l’intemporalité de l’œuvre de Szajner – saluée par la critique (*The Quietus*, *FACT* ou nous-mêmes) et reconnue par les producteurs les plus intéressants du moment (Optimo, Caribou, Four Tet, Prins Thomas) – pourrait être le défaut de cette sortie, si des œuvres inédites du compositeur français n’étaient pas, elles aussi, présentées sur ce disque. En effet, entre 2013 et 2015, Bernard Szajner s’est attaché les services d’un jeune musicien et producteur français Almeeva, avec lequel il se présente désormais sur scène. Réactualisés, les titres de ce pionnier de la musique synthétique résonnent à nouveau sur les ondes (tout du moins mentales) d’une nouvelle génération. Si les morceaux inédits de Szajner proprement dit ont toujours cette patine, ce grain si particulier, et surtout ce ton, entre « inquiétante étrangeté » et magie inaltérable, les adaptations ne sont malheureusement pas toutes du niveau du maître. Parmi les bonnes surprises, « Shai Hulud » et « Gom Jabbar », deux longues mélodées ambient introspectives du producteur iranien Siavash Amini et de la musicienne et vidéaste Irène Drésel, qui modernisent tout en gardant l’esprit initial et l’ambiance de *Visions of Dune*. La contribution d’Etienne Jaumet, au saxo cette fois, en confrontation avec Szajner lui-même est tout aussi impressionnante dans un genre beaucoup plus audacieux. C’est même le sommet de cet album hommage. A contrario, on regrettera étonnamment la relecture drum and bass (« drill and bass » high tech plutôt) de Scanner, assez inutile. Au final, on obtient donc un disque contrasté, dont le but avoué (« *projeter l’univers sonore extrêmement personnel de Bernard Szajner dans le XXIe siècle* ») est une semi-réussite, mais un bel effort tout de même. À découvrir ne serait-ce que pour les morceaux de Szajner lui-même.

MAXENCE GRUGIER

DENOVALI RECORDS · LABEL & MAILORDER

AH! KOSMOS BASTARDS
[CD|LP|DIGITAL]
denovali.com/ahkosmos

KUBA KAPSA ENSEMBLE VANDRAUGHT 10 VOL. 1
[CD|LP|DIGITAL]
denovali.com/kubakapsa

PETRELS FLAILING TOMB
[CD|LP|DIGITAL]
denovali.com/petrels

MULTICAST DYNAMICS AQUATIC SYSTEM
[CD|2xLP|DIGITAL]
denovali.com/md

DENOVALI.COM/MAILORDER · DENOVALI.COM/MP3SHOP

mailorder with more than 5000 items
experimental, ambient, jazz, drone, electronica, doom,
indie, postrock, instrumental, postmetal, sludge, etc.

FACEBOOK.COM/DENOVALIRECORDS

Concerts LA COLONIE DE VACANCES PAR GREG SAUNIER (DEERHOOF), QUADRUPÈDE, DJ MARVINA, DEAD FADER, EXTREME PRECAUTIONS, KILLASON, POWERDOVE SOLO, JACK NAME, ROPOPOROSE, MOTORAMA, WAND, KEN MODE, PILE, SYPER, HOMEBY SANDMAN, JAMES PANTS, NINUS DU BRASIL
Expositions JUSTIN LIEBERMAN, PIERRE BELOÛIN - OPTICAL SOUND

LESS
PLAYBOY
IS MORE
COWBOY

4, 5, 6 JUIN 2015, LE CONFORT MODERNE, POITIERS

compact disc | vinyls

label | distro

www.gheeamusic.com

■ 40

41 ■