

Antoine de Caunes

MAGMA



albin michel/rock^ofolk

MAGMA, par Antoine de Caunes



SOMMAIRE

1 - Dans les mouvements, l'hallucination qui demeure

2 - De la musique considérée comme un promontoire intérieur

Portrait

Influences

Composition extrême

Situation et rapports

Batterie de combat

Matériel stratégique

3 - Découverte du Nouveau Monde

Kobaïa

Kobaïen

Etat et empire de Kobaïa

Système de l'Utopie

4 - Une interview au sommet : Janik Top

5 - Interlude : Aimez-vous le nazisme ?

Postface

1996

2000

Remerciement



1- Dans les mouvements, l'hallucination qui demeure

"Les hommes modernes s'ennuient parce qu'ils n'éprouvent rien. Et ils n'éprouvent rien parce que l'émerveillement les a quittés. Et quand l'émerveillement quitte un homme, cet homme est mort. Il n'est plus alors qu'un insecte."

D.H. LAWRENCE

Christian Vander a treize ans lorsqu'il décide de prendre sa vie à pleines mains. Il se retrouve absolument seul à Paris, et choisit de le rester. Ses parents (Maurice Vander est pianiste de jazz) viennent de partir pour une longue tournée aux U.S.A. Quant aux tuteurs légaux, qu'on lui assigne pour bien s'assurer que le jeune plant ne poussera pas de travers, Christian parvient à s'en débarrasser pour vivre sans lien, au plein soleil de sa solitude. A treize ans, âge de l'inconstance, si l'on nous pardonne le cliché, il fait déjà preuve d'une détermination exceptionnelle, qui restera le trait majeur de son caractère. Pour ceux qui seraient tentés par un tel genre d'éclaircissement, le ciel explique en partie cet aspect de sa personnalité : né sous le signe des Poissons, type même de la fluidité, il essaie, par l'intermédiaire d'une sensibilité exacerbée, de se fondre dans le courant de la Vie. Lion d'ascendant, une très grande volonté est son partage, par laquelle il s'affirme et épanouit sa puissance vitale. Le rapport antagoniste de Ces deux tendances s'harmonise à merveille dans sa vie. La première lui donne son génie, la seconde les moyens de le révéler.

Là où d'autres auraient pu succomber à un stress bien compréhensible, lui s'épanouit dans ses quelques mètres carrés. C'est qu'il vient de découvrir, de manière aussi immédiate et bouleversante qu'une grâce, la musique d'un jazzman américain John Coltrane. "J'étais dans les sillons des enregistrements, je voyais la vie".

A cette époque-là, pendant que les exégètes du jazz se querellent pour savoir à la fin si Coltrane est un grand musicien, et s'il peut être comparé au maître des maîtres (Charlie Parker), Christian sent la musique pénétrer en lui avec la fulgurance d'une révélation. Il se réveille d'un long sommeil et ouvre les yeux pour la première fois, comme si, arbre perdu dans un bois, une force lui insufflait soudain un flot de sève. En écoutant les disques de Coltrane, un monde magique naît dans son esprit, à mille lieues du réel, un monde où la compréhension se gausse des vocabulaires comme pour répondre à l'ironie du mot de E. M. Cioran : "A quoi bon fréquenter Platon, quand un saxophone peut aussi bien nous faire entrevoir un autre monde ?" C'est là un univers dont la musique n'est qu'une clef, indispensable certes, mais dispensatrice de trésors qui la dépassent. Souverain magnifique, Coltrane distribue les rêves, émanation lumineuse d'un ailleurs qui devient rapidement la Vie même, malgré tous les obstacles que le peu de réalité pourrait encore tenter d'opposer.

Robinson exilé dans les cités de béton, Christian ne sort que pour aller se procurer de quoi manger, c'est à dire de quoi continuer à écouter. Un autre langage que la musique, à laquelle il répond de tout son être, devient inutile, et les paroles vont s'écraser sur le sol, sitôt sorties du corps, cubes de glace jaillissant de la bouche d'un iceberg. De treize à vingt ans, il ne dira plus un mot, tant le crétinisme ambiant lui paraîtra la marque même d'un dérèglement généralisé (nous n'avancerons pas ici le mot trop précieux de folie). Avec le temps, cette attitude ne se modifiera pas fondamentalement, et Vander continuera toujours à attribuer peu de crédit aux paroles.



Coltrane reste donc le seul lien avec la vie, la seule Raison. Armé d'une paire de balais de batterie (il pratique depuis l'âge de onze ans), il accompagne sur sa table la musique du maître, rêvant du jour où il pourra se présenter devant John Coltrane. pour lui présenter ses services. Sa chambre se meuble peu à peu. Deux plateaux de cuivre qui pendent du plafond tiennent lieu de cymbales, et des lessiveuses renversées, de caisses. En fermant les yeux l'illusion devient réalité, comme lorsque à cinq ans il accompagnait "Le Sacre du Printemps" en se frappant la tête avec tambourin, "parce que c'était plus fou".

Ses parents s'étant séparés au cours de la tournée, les jazzmen qui avaient l'habitude de venir saluer la maison Vander, lors de leurs passages à Paris, ne se montrèrent subitement plus. Il y eut des exceptions, rarissimes. Celle de Chet Baker, qui vient rendre visite un soir à Christian, et qui reste avec lui plusieurs nuits pour travailler les mesures quatre quatre en faisant des dialogues rythmiques sur papier buvard. Christian a alors treize ans et demi, et toujours pas de batterie. Après avoir réfléchi au problème, Chet se décide pour une solution géniale. Il fixe rendez-vous à son partenaire de buvards, à la boîte de jazz "Le Chat qui pêche", où il doit jouer le soir même. Chet demande à Christian de passer avant l'ouverture du club. Celui-ci arrive à l'heure dite, inconscient de ce qui se trame. Le trompettiste l'attend sur le trottoir et charge une magnifique batterie dans le coffre d'un taxi, faisant preuve d'un sens du sacrifice exemplaire, puisque l'instrument avait été loué dans l'après midi pour son propre batteur. Le concert ne put évidemment avoir lieu, et tout le monde chercha la batterie durant la nuit. Christian venait d'avoir son premier matériel.

Un an et demi plus tard, la police retrouve par hasard la trace de l'instrument disparu. Convocation de notre jeune héros au tribunal. Ce dernier, dans une situation déjà quelque peu illicite, est mort d'inquiétude à l'idée de comparaître devant un juge (qui aura au moins eu le mérite d'être le premier!). Il boit un grand verre de vin pour se donner un peu d'assurance, ce qui, hélas, produit l'effet inverse. C'est ivre, juste comme il faut, qu'il arrive devant le magistrat, et est obligé de demander qu'on lui répète plusieurs fois ces mots assemblés de façon impossible pour formuler de prétendues questions. Au terme des délibérations, l'affaire s'arrange, et Christian peut garder la batterie à condition de payer.

C'est à peu près à la même époque qu'il revoit Elvin Jones (qu'il avait connu à l'âge de neuf ans), venu jouer à Paris dans la formation de Jay Jay Johnson. Mais surtout, après avoir joué avec Thad Jones (dont il est le frère), Charles Mingus, Bud Powell et Donald Byrd, Elvin est le batteur de Coltrane... "Le" batteur de Coltrane, tout à fait irremplaçable. L'évolution de ces deux géants est exactement parallèle, et l'importance d'Elvin Jones dans la musique coltranienne n'est plus à démontrer. Son jeu, fait de "séquences rythmiques", pour reprendre l'expression d'Alain Gerber, l'amène à construire derrière le soliste des systèmes rythmiques d'une diversité très riche, et qui propulsent littéralement les différents moments d'un morceau. Comme Vander, Elvin Jones est un batteur qu'il faut voir jouer pour comprendre ce que peut produire une puissance à l'état pur, mêlée à une subtilité tout à fait unique. C'est du reste en voyant Elvin jouer que Christian réalise, sans méthode supplémentaire, ce qu'est une batterie, instrument aussi massif que fragile. "Quand Elvin joue, quand un bon batteur joue, on entend tout ce qu'il fait, même si l'on est au bout de la salle, sans que s'en dégage une impression envahissante", déclarera-t-il plus tard, définissant par-là même la première impression que l'on a en le voyant jouer, lui.

Le temps s'écoule donc ainsi, partagé entre l'écoute de l'idole lointaine, le travail technique inlassable et la consommation effrénée de camemberts. Quelques années plus tard, quand il a dix-sept ans, il commence à jouer dans des groupes de rhythm and blues. Le premier en date s'appelle "Les Wurdalaks" (ou, en termes moins barbares, "Les Vengeurs") et sa vocation première est de semer la terreur sur son passage. Les participants se veulent fous à lier et proclament que celui qui n'est pas à enfermer est un con (Ou "à réformer". Christian échappera au service militaire, deux ans plus tard, pour cause de folie irréversible.). Le groupe se produit dans des salles des fêtes, pendant les week-ends, vêtu de chemises vert émeraude fermées par une chauve souris en métal qui tient lieu de nœud papillon. (Le nœud papillon s'abîme plus vite !) Ils sont persuadés d'être des "montagnes", en même temps que les "maîtres du monde", et échafaudent des projets de tournées tropicales dans des cars superbes. En attendant, ils jouent dans le Sud de la France, frémissants de haine, jusqu'au jour où la terreur semée produit ses premiers germes. Lors d'un concert, une bande de sept loubarde vient mettre un peu

d'ambiance et ricaner - ô sacrilège - du groupe des Vengeurs. Il ne se passe rien, mais la semaine suivante, les Wurdalaks reviennent avec des carabines qu'ils posent négligemment sur les amplis. Christian, n'ayant pu s'en procurer, s'est armé de son côté d'une scie et d'une baïonnette. Les loubards provocateurs retournent eux aussi au bal, et ressortent précipitamment en voyant l'artillerie ainsi exposée. Mais la fête ne fait que commencer. Une heure plus tard, l'infanterie rentre à nouveau dans la salle avec des renforts non négligeables. A vue d'œil une trentaine de mercenaires bardés de cuir et visiblement pleins d'intentions meurtrières. Comme dans les westerns du meilleur cru, ils vont s'accouder au bar, une botte posée sur la barre, et s'emplissent de moult canettes de bière. A la fin du concert, Christian passe près d'eux, et les bouscule nonchalamment. Il remonte sur scène et déclare, d'un regard halluciné : "On sent qu'il va y avoir des pains", premier éclair avant l'orage. Un courageux de la meute, qui se sent soudainement une vocation de boulanger, saute sur l'estrade et ouvre son cran d'arrêt sur le ventre de l'orateur. L'insolence est à son comble : Christian qui est, à l'époque, ne l'oublions pas, l'un des maîtres du monde, se doit de répondre selon son titre. Il éclate de rire et lance : "Range ton épluche-patates, tu vas te blesser." Et, profitant de l'ébahissement de l'autre gladiateur, il saisit sa baïonnette et la pointe à son tour sur le ventre de son adversaire en annonçant solennellement : "Moi, je ne plaisante pas, je vais te tuer." Pris de panique, la victime potentielle s'enfuit dans la salle pendant que notre vengeur le suit d'un pas saccadé de zombie. Après quelques minutes de tension, il le coince derrière une table pendant que les autres Vengeurs tiennent en joue toute la salle. Sentant le sacrifice proche, le persécuté implore à genoux le persécuteur et profite d'une seconde de relâchement pour expédier un magnifique direct, en plein sur les lèvres du bourreau persécuteur et profite - ô félonie - d'une seconde de relâchement pour expédier un magnifique direct, en plein sur les lèvres du bourreau. Toujours maître du monde et de lui-même, Christian déclare, le regard encore plus fou et la lèvre gonflée : "Bon, tu m'as chatouillé, maintenant ça va faire mal !" A ces mots, la salle se vide comme par enchantement, et la lèvre du tortionnaire éclate. Dans leur irrésistible ascension, les maîtres du monde sont déjà maîtres de la salle des fêtes.

L'anecdote serait incomplète si l'on n'en racontait pas la fin. "Les Vengeurs" repartent dans leur Dauphine. Les grandes vitesses leur sont interdites : il faut tenir le moteur par une chaîne, de l'intérieur de la voiture, pour éviter qu'il ne s'éloigne ! Or, quelle n'est pas leur surprise lorsqu'ils aperçoivent derrière eux un nuage de poussière qui se rapproche ! Les ennemis reviennent à la charge dans leur 2 CV et gagnent visiblement du terrain à la faveur des descentes. Il faut en finir, et en beauté. La monture de nos héros s'arrête au milieu de la route et "Les Vengeurs" se vengent en expédiant sur le véhicule de leurs poursuivants des bombes fumigènes, écrous, chaînes, etc., qui permettent d'interrompre en un magnifique feu d'artifice la poursuite infernale.

Quant à la musique de cette époque, on ne saurait qu'en dire ! Il était en effet plus fréquent de voir les musiciens se battre entre eux sur scène pour décider "qui serait le plus fort du monde", ou aligner les spectateurs les mains au mur en les tenant en joue, ce qui gêne immanquablement l'audition. Ce qui reste, en tout cas, de cette époque frénétique, et ce n'est pas le moins important, c'est le rire de Christian.

"Les Wurdalaks" se séparent assez rapidement et c'est dans les "Chinese" que Vander fait ses secondes armes. Après avoir fait un bœuf à la Maison des Jeunes de Vincennes, il est aussitôt engagé dans le groupe où joue également Bernard Paganotti, bassiste que l'on retrouvera dans Magma une dizaine d'années plus tard. Les "Chinese" deviennent les "Cruciferius Lobonz" et interprètent quelques morceaux de Christian, dont l'un a pour titre "Nogma". Ils chantent déjà dans une autre langue, non structurée. L'un des morceaux, "Atumba", présente, dès ces années, une analogie assez forte avec la future rythmique de "Mekanik". La musique est inspirée du jazz coltranien, spécialement celui de "My Favorite Things" qui est sans doute l'un des plus beaux moments du saxophoniste. Les lignes de basse sont déjà construites en fonction d'une longue et sourde répétition, dans le même esprit que le jeu de Mac Coy Tyner.

Ceci se passe en 1966-1967 ; et lorsque Coltrane meurt, le 17 juillet 1967, Christian a dix-huit ans. La nouvelle est tellement sidérante (Coltrane n'était-il pas Dieu?) qu'il lui faut vérifier partout que ce n'est pas une erreur. La mort en est sans doute une, rarement les dépêches de l'A.F.P. Le monde s'écroule d'un seul coup. Il lui semble tout perdre, comme si, ayant vécu depuis toujours au bord d'une mer tranquille, une lame de fond avait subitement submergé la côte en l'engloutissant. Ne sachant plus où donner de la douleur, Christian se laisse dépérir, s'offrant à une mort qu'il a décidée sans pour autant vouloir en finir immédiatement. Les endroits familiers le paniquent d'un seul coup, et les murs manquent de s'abattre sur son passage. Il décide de partir le plus vite possible loin de Paris.



Après avoir formé rapidement un orchestre de Rhythm'n'Blues, il s'exile en Italie, à la recherche du soleil et d'un succès qui ne peut que naître. Mais on ne conquiert pas l'Italie, tout du moins à l'époque, sans une certaine prestance, ou, pour mieux dire : élégance! C'est donc dans de purs costumes satin luisant, veste fendue et mocassins vernis, que le nouveau groupe débarque à Milan, persuadé d'un engagement immédiat. Un passage très bref au bien inconnu "Voom-Voom" leur vaut un insuccès total. Non seulement la clientèle encore plus élégante qu'eux, mais en plus, un groupe anglais bonne tenue leur ôte quelques illusions. Sans une lire en poche, avec les notes d'hôtel qui s'accumulent, les musiciens décident alors de tenter leur chance séparément. Christian trouve rapidement une place dans un orchestre libanais - Le Patrick Samson Set - qui lui permet de jouer tous les soirs dans le même club. Épuisé par un manque presque total de nourriture (il se refuse à manger quoi que ce soit), il regarde ses forces le quitter, en attendant un état de rêve définitif. Mais les rêves ne viennent pas, malgré quelques jobs plus palpitants, notamment avec Arthur Conley.

Quelques mois plus tard, c'est à Turin qu'il joue, toujours dans le même groupe. Quand, une nuit, à la suite d'un éblouissement, il décide, sans savoir pourquoi, de mettre fin à son calvaire. Il comprend que jamais sa souffrance impuissante ne pourra changer ce qui est, et que la mort de Coltrane n'est pas une invitation au suicide, mais bien plutôt une exhortation au jeu. Une longue nuit blanche passe, où il essaie de comprendre ce qui se bouleverse à nouveau dans sa vie. Christian se souvient avec un détail extrême d'une longue promenade dans Turin au petit matin. La lumière était incroyable, et c'était comme si le soleil pénétrait partout jusque dans ses yeux, pour irradier encore et toujours cet instant. Enfin, au terme de cette déambulation dont il ne faut pas sous-estimer le caractère magique, il choisit, sans qu'il puisse en rendre compte une nouvelle fois, de revenir à Paris. Rien ne l'y engageait pourtant : le travail commençait à marcher bien, et l'Italie avait charmé son cœur. Mais l'impulsion est trop forte, et ne souffre aucun argument pour la contrebalancer : un des axes de sa vie vient de se dévoiler.

De retour en France, il vit chez sa mère et se nourrit exclusivement, pendant six mois, de limonade et de riz au lait. Jour et nuit, il travaille sa technique, préparant, sans pouvoir le formuler, quelque chose de décisif. Il participe au festival de jazz d'Antibes, où il joue avec Mal Waldron, Chick Corea, Dave Holland et Jack de Johnette. Il participe également à l'orchestre de Grachan Moncur (trombone de l'équipe de Bobby Hutcherson), qui lui propose d'aller jouer à New York avec lui, sur une scène couverte de filles nues ! Pendant que Grachan Moncur tente de le persuader, et que la pluie ruisselle sur le bord de la fenêtre, Christian ébauche "Malaria" au piano (enregistré sur le premier album), en lui répondant sans arrêt : "Cause toujours, cause toujours".

Le jazz le laisse complètement insatisfait. Pour lui, Coltrane a tué cette musique, en refermant le cercle, c'est-à-dire en épuisant toutes les possibilités de ce discours musical. Elvin Jones également, par son jeu, interdit que

l'on puisse continuer à jouer en ternaire comme auparavant. Dans son esprit les choses doivent changer. Soit par le Free Jazz, qui l'ennuie très rapidement, en dehors de certains génies tels que Coleman ou Shepp, et où la plupart du temps, il n'y a pas un coup en place, soit par le binaire (ce que comprit tout de suite Miles Davis) qui finira par devenir la bonne sauce de tout le jazz-rock, répété à l'infini, après les premiers créateurs. Si Christian choisit le binaire à cette époque, l'utilisation qu'il en fait diffère fondamentalement des conceptions des musiciens américains. L'idée de swing demeure, quand derrière apparaît celle d'une machine folle qui aurait elle-même perverti sa programmation. Le jeu Vander vient au monde.



Ce jazz, qu'il avait commencé à jouer et qu'il trahit pour travailler en binaire, le met en conflit avec le monde des jazzmen. Il déclare un peu plus tard (Rock & Folk, "Le Rock en France", n° 78) : "Parce que je joue de la "pop", je joue binaire. Les musiciens de jazz sont aigris parce qu'ils se sentent délaissés ; à peine un ou deux clubs ont survécu à Paris, et ceux qui y traînent ne varient pas : il ne se passe plus rien en jazz. Ils s'aperçoivent que ceux qu'ils adoraient le plus il y a quatre ans, quand j'allais faire le bœuf au "Chat qui pêche" où on m'appelait "le twister" (j'en étais plutôt fier) à cause de mon jeu binaire, ceux-là justement jouent binaire ! Ils ne peuvent pas comprendre que la musique s'élargisse tout d'un coup, ils se croient trahis quand Miles Davis, le jazzman type, abandonne le ternaire (shabada, pulsation jasse) au profit d'une rythmique plus proche du rock, alors qu'eux venaient juste, après trente ans d'efforts, de se mettre au ternaire ! Free, be-bop, tout ça, ce sont des écoles, des chapelles, un corporatisme très limitatif et renfermé".

Il continue à travailler dans des orchestres de Rhythm'n'Blues, et découvre un soir parmi d'autres un saxophoniste fou qui prend des chorus de trois ou quatre heures : René Garber (aussitôt baptisé Stundèhr : le fou), le musicien peut-être le plus important et le plus caché de l'histoire de Magma.

Dans la vie de Vander, Garber est un personnage particulièrement essentiel. Du jour où ils se rencontrent, une relation extraordinaire naît, les unissant comme les lèvres et le chant, sans qu'un pacte quelconque soit nécessaire.

Au même moment, Garber attend l'événement, prêt à travailler en compagnie d'un musicien, pour une oeuvre dont il dira plus tard : "C'était comme nous savions que ça allait être : les spectateurs étaient paralysés, sans réaction ; Cette musique était trop belle pour l'oreille humaine". Comme une éminence blanche, l'envers positif du personnage qu'il hante, Stundèhr est désormais présent à chaque instant, dans la conception, la composition et l'interprétation, fût-elle hors des feux des projecteurs. Comme Vander, il est à cette époque fou de Coltrane ("le seul qui ne ressemblait à rien"). Ensemble, ils écoutent et réécoutent "Out of this world", où le son de Coltrane n'est PLUS musique, mais déjà dans un monde qui la dépasse totalement. Plus tard, ils passeront des heures furieuses à chanter la musique qu'ils mettront au monde, s'enivrant mutuellement de cet accouchement de leur plus simple raison d'être.

Son départ de Magma après le premier album ne sera pas réel. Garber, qui se considère comme un musicien, mais non comme un technicien suffisant pour jouer dans le groupe, assumera la partition de "Mekanik" et des chorus sur scène quand l'envie lui prendra. Il est l'ombre de Vander, et la lumière ne prend, on le sait, de sens que par rapport à son contraste.

Les temps approchent. Ce que Christian pressentait jusqu'alors sans pouvoir le définir est prêt à naître, à surgir à la moindre sollicitation.

Et l'occasion arrive. Début 1969. Laurent Thibault, bassiste et chef d'orchestre, contacte Christian pour une tournée de casinos, avec, entre autres, Francis Moze à l'orgue et Zabu au chant. Il s'agit de jouer, dans des casinos français, une musique douce qui aide à digérer les multiples bulles de champagne. Comme on peut s'en douter, la tournée vire rapidement au délire. Aucun musicien ne supporte de jouer devant les faces emplâtrées qui s'offrent des rêves pétillants, avec, pour fond sonore et exotique, un ensemble de musiciens polis et réservés. Pris d'une folie commune, ils se mettent à jouer des morceaux de Pharoah Sanders, et Christian improvise sur les mélodies en hurlant sa rage, ce qui a pour effet de le mettre littéralement en transes. Zabu déclare devant la galerie de momies qu'ils jouent en mémoire des musiciens tués par l'incompréhension, et insulte l'assistance chamarrée en des termes admirablement bolcheviques. Comme une femme prise de douleurs avant d'accoucher, Christian hurle des imprécations jusqu'à ce qu'un mot le délivre. Ce mot, c'est "Kobaïa", qui lui inspire immédiatement une composition dont les premières moutures sont jouées dans un autre casino. "On ne crée pas une musique, on la retrouve", dira plus tard Klaus. De "Kobaïa" naît l'idée d'un groupe qu'il décide de monter avec Laurent Thibault, sitôt rentré à Paris. Le premier Magma (inspiré de Nogma) est créé. Vander choisit ce mot pour le sentiment de puissance irrésistible qu'il évoque. En réalité, le nom original, "Uniweria Zekt Magma Composedra Arguezdra", témoigne mieux, dès le départ, du souci d'un langage autre, non usé, et prêt à exprimer dans sa pureté nouvelle des concepts depuis longtemps abîmés (sombés) dans le langage habituel.

Il lui est extrêmement difficile de trouver des musiciens, à l'exception de Laurent Thibault, Francis Moze, Zabu et René Garber, convaincus à la première minute. Ceux qu'il contacte à Paris refusent purement et simplement de prendre des risques. Pour des gens qui se désolent à longueur d'année du peu de créativité musicale en France et de la situation déplorable du musicien de studio, on ne peut manquer d'être surpris de cette méfiance pour tout ce qui, justement, décide de bouger... Les risques sont, il est vrai, considérables : pour une fois, il s'agit de s'investir totalement, au lieu de vendre un travail technique, voire simplement une force de travail.

La déclaration que fit Christian au quotidien Rouge en 1976 reste en elle-même suffisamment explicite : "Les musiciens français, je n'en connais pas trois qui soient capables de rester plus de six mois ensemble. S'ils n'arrivent pas à jouer, c'est de leur faute, ils n'ont pas de capacité de concentration, pas de courage. Je sais quoi je parle. On a dû se battre pour Magma. On a mis sept ans à commencer à pouvoir réfléchir à de nouveaux moyens. On allait jouer à huit cents kilomètres pour dix personnes, et on faisait comme s'il y en avait mille. Pendant ce temps, des copains allaient faire des séances de variétés chez Vogue. Voilà la différence.

"Des conditions pour pouvoir jouer, d'accord, mais pour jouer quoi ? Les moyens ne suffisent pas. Il faut que la musique passe, il faut des idées ! Je ne parle pas de la minorité qui n'a pas besoin de conseils. Ceux-là s'en sortent, je parle de la grande majorité des musiciens français.

"La musique est vitale ou elle est insignifiante."

Les premières répétitions ont lieu aux studios Pathé Marconi, à Boulogne-Billancourt, avec Eddy Rabin au piano. De dix heures du matin à deux heures dans la nuit, et parfois après deux heures pour des bœufs dans des clubs, Christian et ses hommes déversent le trop-plein. Ce dernier, une note d'héroïsme ne messied pas à l'art, doit faire tous les jours dix-sept kilomètres à pied pour venir jouer !

Premier contact établi, avec Claude Engel (de Tours...) alors guitariste d'Oméga Plus, qui, dès qu'il franchit la porte de l'antre, n'en sort plus. C'est une frénésie complète. Pendant quinze heures d'affilée, Magma joue et rejoue "Kobaïa" en hurlant à en faire frémir les gentils Triangle et Variations qui répètent dans les studios voisins.



Paco Charlier

Claude Engel

Teddy Lavy

François Moze

Klaus Blasquitz

Faton



A la même époque, Klaus Blasquitz est chanteur du groupe de rock Blues Convention. C'est le seizième groupe dans lequel il chante, errant de formation en formation sans jamais avoir l'impression de se réaliser pleinement. Étudiant aux Arts appliqués, il passe alors une grande partie de son temps à faire des bandes dessinées de science-fiction dont certaines sont publiées dans Actuel. Par la suite, il sera l'auteur de quelques pochettes du groupe. Klaus dessine comme il chante.

Spectateur au Golf-Drouot, il découvre un jour Claude Engel qui joue encore avec son ancien groupe, et demande à le rencontrer. Alan Jack présente Klaus à Engel comme le meilleur chanteur de blues en France, rien de moins ! Et que fait le meilleur chanteur de blues français quand il rencontre le meilleur guitariste de blues du même pays ? Il lui propose de faire un groupe ! Engel explique à Klaus ce qu'il fait et emmène aussitôt le jeune prodige voir Christian chez Pathé. Celui-ci, tout à son délire, le remarque à peine. Klaus, de son côté, est emballé, et demande immédiatement à chanter dans Magma, Zabu s'étant absenté pour quelques jours. Réfugié derrière le piano, il entonne "Kobaïa" après quelques instants, sans que Christian lui prête guère plus d'attention. Klaus insiste : il veut être Magma.

Situation délicate dont naît un vote plus ou moins honteux, personne n'osant se proposer en défaveur du vieil ami Zabu. Refus presque unanime. Klaus est très vexé et quitte le studio en déclarant dans un grand geste théâtral: "C'est vous qui viendrez me chercher !" Quelques jours plus tard, en écoutant la bande, Christian découvre la voix de Klaus reprise par le micro du piano. Sans hésiter une seconde, il décide de l'engager. On va chercher Klaus ! Lorsque celui-ci parle de ce premier essai, il se souvient surtout d'une atmosphère sauvage qui régnait dans le studio, où le climat n'avait rien à voir avec l'ambiance habituelle des répétitions des groupes de rock. "J'eus l'impression de rentrer dans la cage d'un zoo avec un batteur fou en liberté. La surprise énorme que j'éprouvais fit naître immédiatement un espoir complètement démesuré!"

Quelques mois de répétitions toutes plus hystériques les unes que les autres. De ce travail inlassable émane une énergie sans mesure, toujours catalysée sur un "Kobaïa" qui s'épanouit de jour en jour. Le premier concert a lieu au Rock'n'Roll Circus, juste après Martin Circus. Karl Knutt, pianiste classique d'un certain renom, se trouve justement dans la salle, plein de quelques bonbonnes de whisky. Le concert est à peine achevé que ce digne héraut de la musique dite classique bondit sur sa table et se met à hurler : "C'est le meilleur groupe du monde !" L'alcool évaporé, le sentiment demeure et Knutt vient assister à toutes les répétitions chez Pathé, allongé sous le piano dans un complet toujours très strict et de magnifiques bottes de cow-boy. Magnanime, il ouvre son portefeuille, en extrait une liasse de douze mille dollars, et décide de produire le groupe. Pour commencer, il leur trouve une maison pour répéter au cœur de la vallée de Chevreuse et prend en charge tous les frais. Christian remplace Eddy Rabin par François Cahen dit Faton en rapport à certaines protubérances stomacales, et, à la trompette, engage Paco Charlier qu'il avait rencontré au cours d'un concert, à la même époque que René Garber ; enfin Richard Raux prend les saxophones et la flûte, et Jacky Vidal joue comme second bassiste.

Nouvel exil donc, à quelques dizaines de kilomètres de Paris, d'octobre 1969 à janvier 1970. Là, Magma s'enferme littéralement et se coupe du monde.

On ne saurait raconter trop brièvement cette période d'éloignement pendant laquelle les musiciens s'exercent, tels des combattants, pour la préparation du premier assaut. Christian et Klaus, seuls survivants, si l'on ose dire, de cette époque, ont gardé au fond d'eux-mêmes un véritable éblouissement de cette claustration volontaire. Les mois s'écoulant, l'énergie, comme descendant des plus hauts sommets, devient de plus en plus intraitable, violente, concentrée, pleine de joie pure à l'idée de la haine prête à couler, enflammée pour l'explosion du premier album.

Dès le début, Christian fixe des horaires de travail draconiens, dont personne ne songera à s'écarter. Lever à 7 heures, cinq kilomètres de footing dans le parc, technique individuelle jusqu'à 11 heures ; à 13 heures, répétition jusqu'à 19 heures ; technique de 19 à 21 h 30, et coucher à 23 heures. Certains poussent l'acharnement encore plus loin : Jacky Vidal est debout tous les jours à 5 heures du matin pour travailler sa technique et faire profiter la maison entière du beau son de sa contrebasse. Pris dans un véritable maelström, tous les musiciens s'entraînent

récioproquement, dans un élan de passion fulgurante. La moitié d'entre eux passe sa vie dans la maison, sans en sortir, acceptant avec plénitude le régime de Spartiate.

Il se passe tout le temps quelque chose, fût-ce au cours des rares pauses. Ainsi, un jour où le groupe va se désaltérer dans un bar de Saint-Rémy-lès-Chevreuse (comme les fauves vont en troupe à la mare), Christian fait la connaissance d'un personnage dont les yeux brillent de la même lueur que les siens : Loulou Sarkissian, peut-être mécanicien, peut-être beaucoup de choses, qui les suit pour écouter "ce que c'est". Il écoute si bien qu'il y passe la nuit entière et toutes les nuits suivantes durant quelques années. D'un tempérament très sauvage, il acceptera pourtant tous les sacrifices pour le groupe, ne demandant jamais rien, offrant toujours tout. Christian tient spécialement à rendre hommage ici à un homme qui s'est donné corps et âme à Magma : "Le Roadie, sonorisateur, technicien, tour-manager le plus fort du monde !", et un fou de musique qui a tout consacré à son rêve.

Peu à peu, la maison se dégrade, pour finalement tomber pratiquement en ruine, martelée, défoncée dans la fureur et la transe. Après trois mois de ce régime, l'énerverment devient tel que Moze et Vidal se mettent à tout détruire en vociférant, fracassant portes et fenêtres, bouteilles et baignoires. Pas une seule fois le groupe ne sort pour aller jouer ou faire un bœuf, se réservant pour le jour choisi qui approche avec un sifflement discret, comme une bombe prête à tout ravager, ou un serpent à bondir. L'Arguedra devient lumière, pure émanation d'énergie, dont le monde va avoir la révélation. Dans le silence profond (qui peut être le bruit extrême), la musique s'élabore, sourdement, grondant sous la terre des superficies, se regroupant, se reformant en masse, prête à surgir dans un ciel incandescent.

Les directeurs artistiques des maisons de disques se bousculent pour venir écouter. Pour tous, c'est un choc énorme. Karl Knutt, qui est à bout (sa jolie maison...) craque, et Lee Hallyday, de chez Philips, enlève le contrat devant les autres firmes en rachetant sa part. Teddy Lasry rentre dans le groupe pour s'occuper des cuivres et remplacer René Garber, pendant que Laurent Thibault abandonne la basse au profit de Francis Moze qui accomplit en quelques mois des prodiges. Thibault décide de se consacrer à la production. Les dernières répétitions ont lieu à la M.J.C. de Vincennes, ainsi qu'au Navigator à Paris. Moze est si imposant sur son nouvel instrument que Jacky Vidal doit lui aussi partir, au plus grand déchirement de tous. Cette séparation très douloureuse clôt en même temps le cycle de la préparation/initiation. Christian a vingt et un ans. La Zekt est prête...

En même temps que Magma, naît le mouvement Uniweria Zekt, à l'instigation de Stundëhr et de Vander, dont le but avoué est de promouvoir des créations artistiques de très haute qualité dans un esprit semblable, ou tout au moins parallèle à celui de Magma. C'est alors un moyen de regrouper des gens isolés pour leur permettre de participer à une tâche commune sans que leur personnalité s'en trouve altérée. Mais la tentative naît trop tôt, et les gens l'interprètent mal, croyant qu'il suffit de s'habiller en noir et de se recouvrir de sigles pour participer du même esprit. U.Z. continuera cependant à exister dans l'ombre, regroupant tacitement des personnages aussi différents qu'Alexandro Jodorowski ou Jean Giraud. Il est aujourd'hui question d'une structuration efficace autour d'une organisation sans failles et peut-être même d'un journal. Guettez la surface !

Finalement, la signature chez Philips se fait le 1er avril 1970, et les répétitions se poursuivent jusqu'à la date de l'enregistrement, prévu trois semaines plus tard. Durant cette période, le groupe est en train de travailler lorsque surgit un petit personnage rondouillard, en salopette et blouson de cuir, qui leur propose de les mettre en scène.

C'est Coluche, qui malheureusement n'arrive même pas à les faire sourire, et qui se fait expédier jusqu'à une autre salle des fêtes.

Pour les musiciens, et bien que les choses commencent à s'éclaircir, la situation est loin d'être florissante. Christian est toujours aussi pauvre. Tout ce qu'il possède tient dans la moitié de sa chambre : une batterie et un python. Quand on lui demande en toute ingénuité pourquoi un python, il répond aussi innocemment : "Parce que c'est le plus gros serpent, après l'anaconda, et qu'il est impossible de trouver un anaconda..."

Christian, dont les origines sont polonaises et allemandes, aime raconter une histoire au sujet de ces reptiles. Il y avait en Pologne une petite fille qui vivait à la campagne, et qui demandait toujours à son père la permission d'aller prendre son dessert dans le jardin. Là, elle retrouvait tous les jours une vipère à qui elle donnait de la nourriture. Un jour, le père sortit dans le jardin, aperçut le serpent et le tua. La petite fille tomba très malade, et faillit mourir. Peut-être Christian ne veut-il pas avouer que l'enfant mourut. Il est assis en face de moi et ses yeux brillent en fixant rapidement divers objets. Klaus éclate de rire et s'exclame : "Christian est un serpent."



Le 6 mai 1970, le disque est terminé. "Nous révélons que nous possédons l'arme." Stundêhr fait les déclarations : "Magma a un dynamisme unique, dans la mesure où dynamisme signifie : dire oui ou non et jamais peut-être. Sa musique n'est pas pour les oreilles déphasées : elle vient de très loin, de certains endroits secrets de l'Est, et de l'Orient. Magma est la vie nouvelle."

Deux semaines plus tard, le premier concert est donné à la Gaieté Lyrique, avec le groupe Triptique, où joue Clément Bailly (batterie) que nous retrouverons sept ans plus tard. Les journaux restent prudents dans leurs appréciations. La première réaction reste une incompréhension totale de la musique. On se rattrape sur des considérations esthétiques, morales, idéologiques, créant dès le départ un malentendu dont les musiciens n'auront pas bientôt fini d'entendre parler, et que nous rappellerons le moment venu.

Comment, se demandent ces messieurs, voilà un groupe pas sage comme il conviendrait (c'est encore l'époque où les fleurs poussent comme par miracle dans les cheveux, puisque prétendument, c'est l'aujourd'hui qui chante), pas déchaîné non plus à chanter "Johnny sois bon" dans les provinces françaises, mais fou d'orgueil et de mépris. Qu'en dirons-nous, confrères ?

Les premiers textes de critique sont à mourir de rire ou de dépit. "Les Magma", comme le prononcent certains connaisseurs, inventent une nouvelle case d'esthétique rock. Il faudra donc attendre quelque temps que ces jeunes académiciens prennent le temps de bien l'ingérer pour commencer à en discourir.

Seul Philippe Paringaux (Rock & Folk n° 40, mai 1970) rédige déjà quatre colonnes enthousiastes dans son journal. "...Il y a dans Magma... ce qui va balancer en un clin d'œil tout ce que la pop française avait jusqu'à présent de traditionnel et de compassé. Magma sera la bombe qui pulvérisera toutes les conventions d'une musique qui commence à se complaire un peu trop dans le beau, quand ce n'est pas dans le joli. D'un coup de griffe féroce, d'un coup de haine. Enfin une musique qui dérange profondément, met physiquement mal à l'aise et agresse l'esprit. Magma ne peut être comparé à rien de ce qui s'est fait jusqu'à présent et surtout pas à de la musique blanche."

C'est le 19 juin 1970 que le groupe fait sa première apparition à la télévision, un dimanche à midi, juste après les bons offices religieux et avant les sacrements sportifs, dans l'émission de Denis Glaser : Discorama. Vander vient hurler le discours de Stoah, jouer le morceau avec ses complices avant de répondre aux douces et affables questions de son interlocutrice sur un ton quelque peu déplacé...

Suit une série de concerts, du Café de la Gare où la police interrompt le spectacle à cause du bruit, aux Musicoramas de l'Olympia où commence à se former un noyau d'inconditionnels.

Ce "noyau d'inconditionnels" regroupe un tas de gens fort différents. Les musiciens, d'abord, qui sont directement touchés par l'originalité, la technique et le son du groupe, et qui admirent particulièrement la prestation de Vander à la batterie. Aussi une partie du public qui découvre dans Magma une solution nouvelle et viable et qu'ils aident à faire connaître et à défendre. Pour eux, un nouveau champ du domaine musical s'ouvre, par l'intermédiaire de Magma, et des conséquences immédiates s'ensuivent : écouter les sources pour apprendre à les connaître, et donc reconsidérer d'une oreille plus ironique la musique de la scène rock dont on se berçait jusqu'alors. D'autres encore, qui aiment ou détestent inconditionnellement, et dont la profession consiste justement à faire état de leurs préférences. Pour certains d'entre eux c'est l'occasion de proclamer qu'envers et contre tous ils considèrent Magma comme moins que rien, sans pour autant s'expliquer... (Citerons-nous ici le toujours pétillant Méchamment Rock ?) De l'autre côté, pour les admirateurs, c'est une défense passionnée qui se dévoile dans certains journaux (Paringaux, encore et toujours lui, dans Rock & Folk, Jean-Pierre Lentin dans Actuel).

Peu d'argent et un besoin impérieux de matériel : Christian forme un groupe parallèle avec Moze, Faton, Engel et Teddy Lasry, destiné à assurer la première partie des concerts parisiens de Deep Purple, qu'ils n'ont jamais entendu. Le groupe est baptisé "Transition" et interprète du jazz des années 60. Mais le public est venu pour écouter du rock anglais bien saignant, et n'a rien à faire du jazz qui lui est proposé. A la fin du chorus de Christian, un spectateur hurle : "Ouais, pas mal" en ricanant. Par curiosité, les musiciens restent écouter Deep Purple et s'offrent un fou rire réparateur. Par contre, dans la salle, c'est le délire. Ritchie Blackmore le guitariste, voilà du journalistique, boit du Coca-Cola d'une main pendant que de l'autre il exécute un solo et que les flashes crépitent. "Transition" décide de ne pas en rester là. Ils préparent le concert du lendemain en l'agrémentant de ce genre d'effets. Engel exécute maintenant ses soli en buvant une bouteille de vin des Rochers au goulot ; Moze présente le solo de Christian en expliquant : "Et maintenant il va vous faire des trois/trois, plus vite, encore plus vite, etc." A la fin de la prestation, le groupe s'avance au bord de la scène et jette des carottes et des navets sur le public. Les gens de Deep Purple sont outrés, et se promettent de ne plus jamais reprendre ces sombres agitateurs qui saccagent leur beau spectacle. Fin d'intermède !

Au milieu des répétitions de "1001° C", Engel décide de quitter Magma, en même temps que Richard Raux et Paco Chaeleri (pour des problèmes de santé). Teddy Lasry prend en main la nouvelle section de cuivres, composée de Jeff Seffer à la clarinette basse et au saxophone, et de Louis Toesca à la trompette. Accomplissant un travail d'une rare efficacité, Lasry signe également les arrangements, tout en investissant dans Magma une énergie peu commune. Engel parti, Christian décide de se passer de guitariste pour un certain temps. Celui-ci fera néanmoins une apparition lors d'un concert sans cuivres au Gibus, quelques mois plus tard.

1001° C (qui devait s'appeler Magma II) est enregistré au mois d'avril 1971, au château d'Hérouville, toujours pour Philips, sous la garde d'un "directeur artistique" de triste mémoire, nommé Roland Hilda. En fait, la seule



intervention de ce personnage dans la réalisation de l'album se situe au stade de la conception de l'infécté pochette. A l'origine, la couverture de 1001° C devait être gris métallisé, avec le sigle noir en surimpression. Christian tenait beaucoup à la présence massive de ce sigle, symbole, à son avis, de puissance et d'effroi, et propre à édifier dans la tête des gens une image du groupe. Hélas ! Ce n'était pas l'opinion de Philips et du plaisant artiste méconnu qu'était Roland Hilda, pour qui Magma II signifiait compilation du premier album. De plus, idée exquise, puisque l'on parlait de "magma", ce dernier considéra comme indispensable que l'on pût voir de la lave en fusion. A mille lieues de cet esthétisme du show-biz français, l'idée de Christian était pourtant fort simple : sur toutes les pochettes, le sigle devait être reproduit, successivement mêlé aux différents éléments (Air, Terre, Eau, Feu). Idée, comme on s'en rend compte, tout à fait irréalisable, et en tout cas absolument pas rentable.

Sortie de l'album vers le mois de juin : "Ne pardonnez pas."

Cette violence quotidienne, cette position de démiurges qui refusent leur pardon, dérangent visiblement tout le monde. "Que faire de Magma ?" se demande Jean-Pierre Lentin dans Actuel. "En deux ans d'existence, deux albums et un nombre de concerts qu'il aurait aimé plus important, le groupe s'impose comme le plus grand espoir du rock français, et comme sa plus grande épine au pied. Tout le monde s'incline devant la musique. Mais Magma dérange, bouscule, inquiète. L'originalité obstinée et dédaigneuse de Magma fait grincer les dents. La scène pop française qui somnolait doucement ne s'en est pas encore remise. La presse pop oscille entre le dithyrambe et la diffamation. Le plus souvent, les "spécialistes" gardent respectueusement leurs distances... Le phénomène ne se limite pas aux réticences de quelques personnes en place. Plus d'un amateur de pop recule encore. Magma fait peur et les âmes sensibles "flipent à sa musique".

Au festival de jazz de Montreux, l'accueil du public et de la presse est en revanche complètement enthousiaste. Pour les musiciens, le ciel commence à s'éclaircir, et devient tout à fait bleu avec la rencontre décisive, entre deux concerts, de Giorgio Gomelsky, par l'intermédiaire de Faton. Celui-ci, après avoir lu une interview de G.G. dans un journal français, est immédiatement persuadé que "c'est l'homme qu'il nous faut". Gomelsky est invité à un concert à la Mutualité, et se déclare très "intéressé", n'ayant pas pensé jusqu'à ce jour qu'un tel groupe pouvait exister en France. Après s'être occupé des Rolling Stones, le voilà qui a le coup de foudre pour Magma ! Il décide pour commencer de leur organiser une tournée dans les M.J.C....

En attendant, le groupe joue à la Cartoucherie de Vincennes, au Théâtre du Soleil, et enregistre à Hérouville l'album Uniweria Zekt. Ce n'est pas véritablement de la musique Magma, même si les musiciens font tous partie du groupe, mais plutôt un disque de tentatives, dans des directions autres. La musique est composée à la fois par Vander et les autres musiciens, et Engel revient jouer spécialement pour l'album. On a l'étonnant plaisir d'y entendre Klaus chanter en anglais. Notons au passage que la maquette de ce disque fut conçue, au début, pour servir de musique à un film qui s'avéra par la suite désastreux, et dont nous rappellerons ici le titre, par bienveillance pour les cinéphiles qui nous lisent peut-être : Vingt-quatre heures seulement (le film devait illustrer, subtile métaphore, un reportage sur la course du Mans).

Une anecdote insolite mérite d'être contée. Dans le premier album, Christian et Klaus, avant l'enregistrement, font des invocations au "Wurdäh Khomputeur", robot destructeur de la mythologie kobaïenne dont nous serons amenés à reparler, et qui se manifeste en rêves par des sifflements très aigus. Or, dans "Undia", on entend très clairement ces sifflements, que personne dans le studio n'avait joués, et qui tombent, aussi bien rythmiquement qu'harmoniquement, parfaitement en place.

A la fête de l'Humanité, où ils jouent en septembre 1971, tout se passe bien, sauf que ça sent la frite et les merguez, ce qui chatouille les sens olfactifs et néanmoins végétariens de Klaus !

Au Gibus, qui devient l'un des lieux habituels de passage, le groupe attire un public de plus en plus nombreux, et il semble, à ce moment-là, que l'époque où seuls les groupes anglais parvenaient à remplir ce club est enfin révolue. Jean-Paul Commin (Best, septembre 1971) estime en spectateur assidu que "l'accueil de plus en plus fervent du public est encore trop timide. Le succès de Magma reste un succès alors qu'il devrait pouvoir atteindre le stade du triomphe... Quand Magma sera-t-il reconnu à sa juste valeur, celle d'un des groupes les plus passionnants à l'heure actuelle?"

Lors de leur premier concert en Belgique, ils rencontrent les musiciens d'un orchestre travaillant sensiblement dans le même esprit, "Arkham", et dont deux des musiciens, Jean-Luc Manderlier et Daniel Denis, joueront dans Magma par la suite (seulement un concert pour le deuxième). Ils enregistrent la première version de "Mekanik" sur 45 tours, répètent quelque temps chez Gomelsky et entreprennent donc la fameuse tournée des Maisons des Jeunes et de la Kultur.

Rappelons ici que Magma est le premier groupe à avoir tracé la route de ces concerts, qui, jusqu'alors, était totalement inconnue. A cette époque-là (1971) c'est l'aventure complète, et aussi une galère de premier choix. Le public est infime, quand il existe, et chaque musicien touche de 20 à 30 F par concert. Au mieux, si beaucoup de spectacles ont eu lieu, le mois d'opulence rapporte deux mille francs par tête, pour tenir..., trois mois plus maigres. Dans cette période décisive de la vie d'un groupe, Magma fait preuve d'un acharnement hors de pair. Le public commence à grossir, à la fin des tournées. Ils jouent partout, parfois devant dix spectateurs, dans les clubs, les salles des fêtes, souvent dans des endroits où il n'y a jamais eu de concert. Si le groupe veut se faire connaître sans passer par les chemins plus ou moins boueux de la voie officielle, il a aussi en vue de créer un circuit utilisable par la suite par des groupes travaillant dans le même esprit. Mais si cela paraît simple en apparence, Magma s'aperçoit très vite que l'intention est détournée et même inversée. Les groupes qui refont le même parcours maintenant n'ont plus rien à voir avec les ambitions rêvées du début. Aujourd'hui, les gens se déplacent pour aller voir les innombrables groupes de rock, et les organisateurs font du fric. Quant à l'esprit, il s'est une fois de plus envolé. Les gens ont simplement reporté leurs goûts sur de nouvelles choses qui en elles-mêmes n'ont pas plus de valeur que les anciennes : le problème reste le même, et entier. Magma pensait faire évoluer le goût des gens en allant les voir dans leurs vies. Des choses se mirent à bouger comme on s'en rendit compte par la suite, mais la déception était là. Le réel rentrait dans la danse.

"Le circuit, dit Vander, à cette époque, pour tenir le coup, ne pouvait pas, bien sûr, ne comprendre que Magma. Il fallait d'autres groupes, de qualité analogue, et comme ils étaient impossibles à trouver (en dehors de Zao), on a sombré dans les pires débilités, dans des musiques contre lesquelles nous avons combattu (je parle ici des professionnels, des gens connus). Nous avons lutté (nous luttons) pour une musique qui puisse sortir d'Europe, sans être influencée par la musique anglo-saxonne."

Au mariage de Michel Magne, au château d'Hérouville, le groupe vient jouer, après Herp Albert. Christian et Klaus sont présentés à Jean Yanne par Magne, qui fait les musiques de ses films. Yanne, après les avoir écoutés, leur propose une musique de film qui n'aboutira finalement, faute de temps, qu'à un morceau joué dans "Moi y'en a vouloir des sous." Herp Albert s'emballe lors du passage du groupe et décide de les aider à fuir leur maison de disques. Il les aide à entrer chez A & M Los Angeles, chez qui il enregistre lui-même. La journée est belle pour tout le monde...

Un concert à l'Olympia clôt la série des tournées françaises. Pendant que le groupe part pour la Belgique et la Hollande, Gomelsky entreprend le recensement des salles moyennes, les M.J.C. étant devenues trop petites. Des associations se créent pour organiser les concerts, parmi lesquelles on peut saluer le travail de base de gens comme Michel Grèzes de Tartempion, à Toulouse. Gomelsky, Magma, Jacques Pasquier et Georges Leton (qui sera le futur manager) fondent "Rock Pas Dégénéré", qui s'installe dans les locaux du journal Actuel. Une quinzaine de groupes (dont Gong, Zao, Franck Wright, et Brigitte Fontaine) sont choisis pour tourner en France afin de persuader l'habitant que le "rock pas gaga" ça existe !

Pendant ce temps, Magma est donc en Hollande, secondé par des roadies (en plus de Loulou) tout à fait exceptionnels : Bob Ward et Tam, recueillis dans leur île lors d'un passage en Angleterre. Panique à bord ! Le matériel est rangé en cinq minutes, montre en main, avec l'aide de quelques litres de bière, et l'on en sème un peu partout sur les routes. Ils jouent en revenant au Cheap Festival où ils se produisent dans des conditions épouvantables, noyés dans la boue. Le festival est tellement "cheap" qu'"on" décide de ne pas les payer, problème résolu par un aller-retour à la caisse même. Les organisateurs pensaient qu'un groupe français pouvait bien mieux se passer de rémunération que les groupes anglais. Prestige oblige.

Enfin le passage à Châteauvallon décide une bonne partie des musiciens, épuisés par les galères incessantes, à s'en aller. Faton, Seffer, Moze, Lasry et Toesca se retirent d'un commun accord.



Christian recherche aussitôt de nouveaux musiciens et les trouve... Jean-Pierre Lambert prend la basse, Jean-Luc Manderlier le piano, René Garber revient au sax, et Mickey Graillier joue le deuxième piano. Un mois de répétitions intensives (il faut tout reprendre à zéro, comme pour chaque changement de musiciens), et le baptême a lieu au Sigma de Bordeaux, qui est à l'époque l'un des seuls lieux en France à promouvoir des spectacles de haut niveau. Sept mille personnes dans la salle sont venues voir le "Magic Circus" et Magma. La troupe du Magic passe une heure seulement dans la salle bondée, au lieu des quatre heures prévues. Au-dehors une manifestation contre Nixon bat son plein, et les militants viennent s'installer en masse devant la scène. Les musiciens se reposent à l'hôtel, sans savoir qu'ils doivent commencer plus tôt. Klaus, qui est resté, monte sur scène et joue des percussions en faisant chanter les spectateurs. Le concert commence une heure plus tard, et les applaudissements sont recouverts de slogans antiaméricains. Passablement bourrés, des militants grimpent également sur la scène et l'un d'entre eux va voir Christian avec son litre de rouge, pour lui en offrir. Soit que

Christian n'aime pas le vin, soit qu'il ne supporte pas qu'on l'importune quand il joue, le généreux donateur se retrouve sur le plancher qu'il n'aurait jamais dû quitter. Les slogans sont hurlés de plus belle, et s'y mêlent quelques "Magma facho..." assez désagréables. A noter que Zappa sera confronté à Berlin au même genre d'incidents et que lui aussi sera gratifié d'insultes hautement réprobatrices : "Mothers of Reaction" (!). D'autres manifestants montent sur le podium, éjectés comme par un coup de vent par Loulou qui veut tuer tout le monde. Les insultes à Nixon se retournent vers Magma qui décidément a des manières vraiment fascistes. Les autres spectateurs agonisent d'injures les manifestants, et "Mekanik" est interrompu en plein milieu. On expulse les gêneurs, le concert reprend et c'est un triomphe.

A la faveur de la relation de cet incident dans Le Nouvel Observateur, le public peut apprendre que Vander a déjà la gueule d'une pop-star (la mâchoire altièrre), et qu'il possède en même temps l'aura sexuelle (?) d'un Jimi Hendrix ou d'un Mick Jagger. On en apprend de tous les côtés...

A peu près à la même époque, un concert qui a lieu à Douai se termine de manière encore plus sanglante. René Garber est venu se joindre au groupe pour l'interprétation de "Mekanik", et, à la fin du morceau, quand le public commence à se disperser, un spectateur, plein de ce bon humour français qui nous vaut un prestige international, envoie sur Vander sa cigarette allumée. Hélas, ce dernier l'a vu au moment fatal, et il lui envoie par retour du courrier son tabouret de batterie dans la partie du corps où siège, paraît-il, la pensée. Une trentaine de spectateurs, ayant déjà trouvé le concert trop cher, entonne alors l'air bien connu "Magma facho... Magma facho...", assimilant dans un élan superbe et généreux les exterminateurs en masses des camps de la mort avec des musiciens qui pensent à autre chose qu'au bienheureux "Love and Peace", et le proclament. Vander et Stundêhr sautent alors dans la salle en hurlant et à eux deux refoulent à coups de chaises l'atroupement des badauds. Un épisode de rapports tendus dans l'histoire d'un groupe pas "cool" du tout.

Il faut citer aussi un concert inoubliable à Bruxelles, le 24 décembre 1972. Il règne une grande agitation dans la salle où de nombreux spectateurs sont entrés en forçant les barrages. Sabotage ! En plein morceau, quelqu'un sectionne les fils de la sono. "Mekanik" est interprété avec les voix seules et un piano acoustique.

Quant à "Rock Pas Dégénéré", l'association a vite fait de s'écrouler. Les gentils organisateurs veulent autre chose ; de l'anglais, même un peu faisandé, étant préférable à du cru local. Magma décide alors avec Gomelsky d'organiser lui-même des concerts plus importants, qui attirent de 800 à 1000 spectateurs par représentation. Côté musiciens, Gérard Bikialo remplace momentanément Mickey Graillier au piano et Marc Fosset vient jouer de la guitare.

Début 1973, Christian, Stundêhr et Lambert découvrent Janik Top, en train de répéter dans le groupe d'André Ceccarelli (Troc), à "La Bulle", boîte parisienne. Pour eux trois, c'est une véritable révélation, à tel point que Lambert avoue sans fausse honte : "C'est le bassiste qu'il vous faut !" Christian est sidéré : Top joue exactement dans l'esprit de Magma, utilisant même des plans de basse dont il n'aurait pas renié la paternité. Ils lui demandent aussitôt de se joindre à eux aux dépens de Lambert. Top accepte sans se faire prier. Il travaillait jusqu'alors à Marseille, dans des orchestres de bal, et il vouait une admiration profonde au groupe, bien que n'ayant jamais osé, d'un naturel très réservé, leur proposer sa participation. Il continue de répéter un certain temps avec Troc ; en travaillant sur "Mekanik Destruktiw Kommandoh" version intégrale, dont les répétitions viennent de

commencer. Pour Klaus, Janik Top est le premier musicien vraiment à la hauteur (des hauteurs ?) à jouer dans Magma. Pour lui et Christian, Top tombait du ciel. "Top est la vie. Et peu de gens vivent."

Magma part pour Oxford enregistrer les rythmiques de "Mekanik" avec Janik. Claude Olmos remplace Marc Fosset. Un quiproquo a pour résultat l'absence de Bikialo au moment des prises anglaises. Teddy Lasry revient pour l'enregistrement, et un chœur de femmes apparaît pour la première fois, avec Stella Vander. Les recordings se font au Studio Aquarium de Paris. Enfin l'album est publié. "Il leur dit comme leur mentalité est impure, car cet homme qui a analysé tous les problèmes terrestres et a compris vers quel abîme se dirige inexorablement l'humanité, est un humain. Il n'est pas une divinité, il ne se prend pas non plus pour telle. Les terriens ont pris connaissance de son existence, ils ont connaissance de ses idées et pensent qu'il n'est pas un guide mais un tyran."

Philippe Paringaux préface la pochette, d'un texte magnifique. "Magma solitaire et hautain. Architectures idéales, métal et glace, gardiennes du brasier. Paysage immobile, sous un soleil gelé, pareil à un oeil pâle qui ne cille jamais. Tout au commencement, le silence de l'attente. Et puis, venu de loin encore, l'écho d'une pulsation sourde qui fait trembler la terre, les genoux et les mains. Il est temps de choisir, de fuir ou de rester."

Aussitôt après, en juin 1973, une tournée américaine, préparée par la maison de disques, est programmée pour la promotion de Mekanik. La troupe part au grand complet, avec trois pianistes. Quelques concerts au festival de Newport à New York en grande tenue, et la participation de deux excellents musiciens américains : les frères Brecker au saxophone et à la trompette (futurs musiciens de Billy Cobham, entre autres) qui jouent sous la tutelle de Lasry, revenu spécialement. Au total quinze jours de concerts, dont l'un au Philharmonic Hall de Manhattan, à l'issue duquel le batteur de jazz Roy Hayers vient confier à Christian : "Man, you put me on the floor!" Tintin en Amérique, ou les Kobaiens à la découverte du nouveau monde. Comme ils dînent dans un restaurant proche de leur hôtel, un vieux Portoricain fait irruption dans la salle en hurlant, poursuivi par un plus jeune armé d'un couteau. Ils traversent le snack, le plus jeune criant avec furie : "Je vais te tuer, je vais te tuer..." Les autres dîneurs lèvent à peine le nez de leur maïs, et nos musiciens sont pétrifiés. Dans la rue, le jeune poursuivant exécute le vieillard. Tout s'est passé en une seconde. Un ange de la rédemption habillé en policeman arrive au pas sur un magnifique cheval. Il regarde négligemment la victime en mâchouillant son chewing-gum et repart appeler un corbillard. American way of life!

Au festival, Christian retrouve Elvin Jones qui le félicite lui aussi et lui procure une batterie Gretsch pour une somme tout à fait dérisoire. La moitié du public les applaudit, l'autre moitié qui venait écouter du "jazz" les boude. Le succès est d'"estime", comme on dit.

A peine de retour, Magma repart pour l'Angleterre jouer au Festival de Reading. C'est le premier concert anglais, effectué dans des conditions épouvantables. Ils jouent devant 45 000 personnes, à trois heures de l'après-midi, avec le soleil de face. Au milieu du premier morceau, Christian est asphyxié, et obligé d'économiser souffle et énergie pour pouvoir continuer, ce qui n'est pas trop dans ses habitudes.

La réaction du public, habitué à ses groupes de rock music, est d'abord l'étonnement. A proprement parler, les Anglais sont choqués par cette horde étrangère qui joue la sauvagerie sans fard, et la démenche sans guignol. C'est une ovation fantastique qui se déclenche à la fin du concert, et qui sera relatée par tous les journaux de musique en France. Reading est un point de départ important pour Magma ; à peine sont-ils sortis de scène qu'une foule de gens viennent les féliciter et leur proposer d'organiser des concerts.

Le 30 septembre, Klaus part pour l'Allemagne, servir sa patrie, avec la ferme intention de la cocufier. Il passe vingt jours d'enfer dans l'hôpital psychiatrique de Fribourg et se fait finalement réformer pour troubles neurologiques graves. Les séquelles ne sont pas trop fâcheuses, bien que l'on remarque, de temps à autre, quelques symptômes inquiétants telle la présence d'un cendrier en cuivre Porto Cruz sur sa table de percussion, qu'il prend systématiquement pour une cloche. Après de nouvelles répétitions et un jeûne prolongé de Claude Olmos, Magma repart pour l'Angleterre, accomplir cette fois une tournée importante, juste à l'époque des pénuries (décembre 1973). Pendant les concerts, le courant s'interrompt, revient...

Peu après, en Allemagne, les conditions pour jouer sont loin d'être excellentes. La plupart des concerts ont lieu dans des universités où le climat qui règne, légèrement acide, ne colle pas du tout avec celui du groupe. A "Die



Fabrike" de Hambourg, qui est une ancienne manufacture entièrement en bois, et l'un des plus beaux endroits pour un concert, ils font un tabac énorme, et là aussi, le public (allemand) découvre, sidéré, cette musique dont il ignorait totalement l'existence, et qui se rapproche, par certains aspects, de sa tradition musicale. Aujourd'hui encore, des spectateurs de ce concert continuent à suivre Magma dans ses déplacements allemands, venant parfois jusqu'en France quand le groupe reste trop longtemps loin des cieux germaniques.

Jour après jour, le public adhère de plus en plus à la musique et une quinzaine de fanatiques les suivent partout. Loulou, de son côté, n'en peut plus et craque en déclarant à propos des roadies britanniques : "Ils sont vraiment trop cons, ces rosbeefs!" A Londres, le groupe passe au Marquee une semaine et le Melody Maker s'enthousiasme, en la personne de Steve Lake. "Je n'ai jamais rien vu de semblable à Magma, et le groupe est si différent de n'importe quoi sur cette terre que la passion de la découverte quand vous les voyez pour la première fois est comme irréaliste. Je n'ai jamais entendu les cavaliers de l'Apocalypse, mais j'imagine que le jeu de Vander doit donner une idée assez proche de ce que peut être le grondement de sabots galopants d'un autre monde. De la pure énergie! Quelle passion!"

Au mois d'avril, Christian, Klaus, Top et Stella enregistrent la version définitive de la bande du film Tristan et Yseult. Trois ans auparavant, Christian et Klaus travaillaient sur la première version de "Mekanik" dans un studio. Ils venaient d'enregistrer le second mouvement "Wurdah Itah" lorsque Laurent Thibault arriva. Celui-ci emballé emporte la bande en promettant de la rendre le lendemain. Il fait écouter la musique à un certain Yvan Lagrange, qui s'apprête à tourner Tristan et Yseult. Séduit à son tour par la musique, Lagrange décide de l'utiliser dans son film. Christian n'est pas prévenu lorsque le film sort, et il s'aperçoit que c'est sa bande, pleine d'imperfections qui sert de musique pour le film. Scandale. Lui et Klaus exigent un disque pour refaire la musique convenablement. On leur accorde deux après-midi d'enregistrement et trois heures de mixage, soi-disant faute de fric ! En définitive, et malgré les promesses, c'est toujours l'ancienne bande qui figure dans le film, au demeurant assez ennuyeux, ne seraient-ce quelques belles images.

Après de nouvelles tournées en Angleterre et en Allemagne, a lieu, du 1er au 12 mai 1974, l'enregistrement du splendide "Kohntarkosz", avec Christian, Klaus, Top, Bikialo, Graillier, Stella, et Brian Godding qui remplace Olmos à la guitare pour le disque. Première conception de "De Futura", "Ork Alarm", composé par Top, figure sur l'album "Coltrane repose en paix".

Encore des tournées en Hollande, Angleterre et Écosse, avant que la Zeuhl Wortz s'installe à Avignon dans des maisons louées, pour une tournée d'été dans le Sud de la France. Suit une catastrophique tournée en Espagne, d'abord annulée, reconstruite au dernier moment, et extrêmement mal préparée. Magma joue dans des Plazas de Toros (quatre concerts au lieu de huit) et revient précipitamment en France, via Barcelone, Christian atteint d'une paranoïa aiguë ("Ils me poursuivent. Mais qu'attend donc le train pour démarrer, etc."). Il est persuadé qu'il va arriver quelque chose d'affligeant. Arrivé à Avignon il se rue à sa demeure, enfourne ses affaires en vrac dans sa voiture, met le contact, et est pris d'une irrépressible envie de satisfaire certain besoin. Il sent qu'il ne faut pas redescendre. Hélas ! on n'échappe pas à certaines nécessités. Comme il fait face au mur, la gendarmerie débarque. Les chèques de caution pour les locations des maisons ont été touchés. On lui saisit sa voiture.

Cette tournée est le coup de grâce pour les musiciens. La dislocation est inévitable et tous annoncent leur départ, sauf, bien entendu, Klaus. Dix jours avant trois concerts au Gibus, Top et Graillier rangent leurs instruments. Christian les persuade, la mort dans l'âme si l'on peut dire, de jouer quand même, afin d'éviter de payer un dédit. Une nouvelle tournée en Angleterre est annulée faute de combattants, et, point final de la formation, un concert, parmi les plus extraordinaires de toute l'histoire de Magma, a lieu à Colmar interprété par seulement quatre musiciens : Top, Bikialo Klaus Christian. Dans le groupe qui assurait la première partie, Asthme Congelator, nos deux braves remarquent un guitariste extraordinaire assis sur une chaise, sa Gibson posée comme une guitare classique devant un ampli gigantesque. C'est Gabriel Federow, qu'ils contactent aussitôt rentrés à Paris.

A nouveau abandonnés, les deux intouchables recherchent des musiciens. Deux frères rencontrés dans une tournée (les Lockwood) proposent leurs services. Après quelques jours de travail à Hérouville, le pianiste, Francis Lockwood, est cordialement dirigé vers des cieux plus sereins, pendant que son frère Didier, violoniste, est accepté. Jean-Pol Asseline prend le premier piano, et Benoît Widemann, dont on admirera le travail infatigable et qui est alors âgé de dix-sept ans, le second. Image de la renaissance, Didier Lockwood, qui sort juste du Conservatoire avec un scintillant premier prix, est également très jeune : il vient d'avoir seize ans.

Christian rappelle Bernard Paganotti, qui jouait avec lui dix ans plus tôt dans "Cruciferius Lobonz". Enfin, Gabriel Federow arrive avec sa chaise.

Le 9 février 1975, les concerts débutent, après quatre mois de répétitions à Hérouville et à Drancy. Nouvelle tournée anglaise, très acclamée, qui précède la série de cinq concerts à la Taverne de l'Olympia où a lieu l'enregistrement du double album Live.

La musique est présentée en deux parties : la première très dure servant à amener un état d'écoute possible. Klaus déclare au moment de la pause : "Voilà, c'était pour extirper les mauvaises énergies ; après l'entracte, nous allons jouer LA musique de Magma." A l'époque, Klaus et Christian sont persuadés que les gens ne peuvent pas vraiment écouter la musique Magma sans s'être débarrassés des couches obscures étalées par un quotidien médiocre. Ce jugement s'atténuera avec le temps, grâce à deux événements parallèles : à la fois la progression spirituelle des musiciens et celle du public qui s'habitua au climat Magma, pour ne plus y voir, chez certains, le support d'angoisse que peut laisser une première écoute superficielle.

En France, la critique non spécialisée s'enflamme littéralement. Alain Dran, par exemple, de la République lorraine à Metz, laisse couler son flot d'éloges qui devient rapidement torrent. Si, pour lui, les références aux mystères d'Égypte ne sont pas explicites, cela ne l'empêche pas de penser que "la troublante splendeur sonore exprime trop bien certaines pulsions de l'inconscient collectif occidental, en cette fin de siècle. Pour situer cette musique avec les mots, il suffit de recourir à l'enchaînement symbolique que suggère le label "Magma" : elle est constamment parcourue d'un martèlement tellurique qui veut exprimer un rythme géologique primordial. Elle a la puissance éruptive des volcans qui ont modelé la couche terrestre. Elle coule, épaisse et traversée de luminescences glauques, tel un lourd et lent torrent de lave. Elle vous écrase comme un gigantesque monument de basalte. Peu de soli, encore moins d'improvisations : vous êtes entraîné dans un temple sonore, titanique et baroque, aux rituels logiques autant que mystérieux."

Jean-Marc Bailleux, dans Rock & Folk, insiste, dans sa critique de l'album, sur Vander : "Vander a prouvé qu'il était un des tout premiers batteurs du monde, tant par sa technique époustouflante que par sa richesse musicale (peut-être actuellement un des très très rares dont on puisse apprécier un solo sans avoir des démangeaisons au bout de dix minutes). Mais heureusement, il n'y a pas que cela, c'est un grand MUSICIEN et il a prouvé qu'à travers tous les changements de personnel qui l'ont transformé, grâce à eux et (ou) malgré eux, Magma est devenu ce qu'il est, l'un des groupes les plus importants et les plus créatifs de la musique contemporaine, c'est-à-dire l'un des plus originaux en même temps que des plus énergiques, des plus forts."

C'est donc en juin 1975 qu'est enregistré le double album en public, fruit d'un travail qui se poursuivra jusqu'en septembre 1976 avec les mêmes participants. "Créer une musique qui défie le temps". Le disque est édité chez R.C.A., maison américaine. On retrouve Stella sur l'album, présente comme elle le fut depuis les débuts. De fait, présence n'est pas un vain mot, puisqu'elle est la sœur de Christian. Successivement dans l'ombre ou la lumière, elle s'occupe du groupe, chante, en un mot existe, comme elle dit, pour et par le groupe. D'après ses souvenirs, Christian était aux débuts de "Magma" complètement possédé, se levant le matin en hurlant des discours kobaiens, tout animé d'une haine inapaisable (si Christian semble plus calme aujourd'hui, ce n'est heureusement qu'en apparence). Quant au python (curieuse affaire décidément!), elle s'en souvient évidemment très bien. Christian qui le promenait partout avec lui dans la poche de son manteau de fourrure (acheté pour le serpent!) prit un jour le métro en sa compagnie. Comme il faisait chaud, le doux animal, saisi d'un accès de fièvre, ou d'un simple accès de tendresse, décida d'aller s'enrouler autour du cou de son illustre propriétaire, voir si l'air y était plus frais. Il y était tant, que le wagon entier, pris d'un subit frisson, décida d'un commun accord de s'exiler vers des contrées où la main du serpent n'avait encore jamais mis le pied, comme n'aurait pas manqué de l'écrire Ponsou du Terrail.

Jusqu'en septembre 72, Stella s'occupe des éclairages, et passe ensuite au chant (qu'elle pratiquait en professionnelle quand elle était adolescente). Chanteuse, elle regrette que Christian n'utilise pas sa voix davantage ("Il chante comme il joue"). Musicienne Magma, elle ne comprend pas que les musiciens qui sont passés dans le groupe n'aient jamais été jusqu'au don total de leur personne (toujours à l'exception de Klaus, bien sûr) et de leur talent. Ce n'est pourtant pas faute de l'avoir dit. Bikialo, qui fut au demeurant un pianiste très important dans Magma, monstre d'assise, ne déclarait-il pas un jour, au cours d'une répétition, plaquant sur son instrument un accord : "Je voudrais mourir sur cet accord" ? Déclaration purement Magma, si l'on peut dire, comme celle de l'Umour pouvait être purement surréaliste.

En septembre 1975, Jean-Pol Asseline laisse la place à Patrick Gauthier, qui restera un an dans le groupe. Pour Klaus, Gauthier était un pianiste exceptionnel, et le personnage le plus musicien de cette époque, malgré un caractère extrêmement dépressif.

Nouvelle vague déferlante de tournées européennes successivement en Angleterre, Belgique, Hollande, Allemagne, Suisse, et un passage exceptionnel au Palais de Chaillot à Paris. A la fin du concert, Jean Giraud, un grand fidèle devant l'Éternel, vient présenter Alexandro Jodorowsky au groupe. Jodorowsky est subjugué et félicite chaleureusement chaque musicien, dans une fièvre toute mexicaine. "Tout était très bien, vraiment très très bien, très beau, c'est magnifique, j'étais très content, c'est très beau." C'était si bien qu'il propose à Magma de composer la musique d'une des parties de son film Dune qui ne verra, hélas, jamais le jour, faute de finances. En dépit de ce projet manqué, Jodorowsky, personnage occulte, restera toujours lié, de près ou de loin, à Magma.



Au mois de mai 1976, Üdü Wüdü est enregistré au studio de Milan à Paris avec Janik Top à la basse, Mickey Graillier au piano, venus spécialement pour l'enregistrement, Paganotti et des musiciens extérieurs : Pierre Dutour à la trompette, Alain Hatot au saxophone et à la flûte. La séparation est dans l'air, de la volonté de tous, juste au moment où Michael Lang, organisateur du festival de Woodstock, demande au groupe de participer au festival de jazz-rock du Castellet, le 24 juillet.

Michel Bourre (R & F) relate avec fièvre ses impressions : "Magma fait son entrée sur scène. Ils vont tout balayer sur leur passage, démontrant une fois de plus qu'ils sont un des plus grands groupes du moment. Ce sera terrible et grandiose. Effrayant de puissance et de précision. Magma brûle de l'intérieur, et le feu vient des yeux de Vander. Leur force est tellement évidente et tellement canalisée, épurée, qu'après eux, tous les "stylistes" semblent faire du tricot."

Ce sera pratiquement le dernier concert avec la formation réunie presque deux ans auparavant. Malgré les interminables changements de matériel et d'éclairage, le concert a lieu dans de très bonnes conditions et, lorsque Magma entame les premières notes de "Mekanik", à cinq heures du matin, le soleil se lève sur la musique. Mike Shrieve, ex-batteur de Santana, qui assiste au concert, vient embrasser Christian à la fin de la prestation en lui avouant : "Ça va être très dur de passer après vous." Enfin, en septembre 1976, la séparation est décidée, cette fois-ci autant par Christian que par les musiciens. Paganotti seul serait resté si

Christian ne lui avait demandé en personne de partir, tant Magma était vital pour lui. Il reforme aussitôt un groupe appelé Weidorje, du nom de sa composition dans Üdü Wüdü. Weidorje signifie "roue céleste", et le nom lui fut inspiré par Klaus avec une "Weidorje" peinte sur son mur... (Il y a bien d'autres séquelles...) Lockwood reste encore quelque temps, pour répéter avec le nouveau groupe composé de Top, Graillier, Federow, Klaus et Christian. Mais des problèmes musicaux, comme un désir de jouer beaucoup plus en chorus, le décident à partir. Comme on le voit, la formation nouvelle, à l'exception de Federow, correspond succinctement au Magma de "Mekanik". C'était en effet le vœu de Christian qui pensait que "ça ne serait jamais aussi bien qu'avec Janik". Il réunit toutes les conditions possibles pour que leur travail puisse s'équilibrer, et que Top puisse s'exprimer librement. Mais les choses ne sont pas aussi simples, des heurts inévitables apparaissent très vite entre les deux leaders, dont les déterminations s'affrontent. Janik sent très vite que ça ne fonctionne pas comme il veut (Voir interview de Top, plus loin dans ces pages.) et préfère en rester là. Graillier le suit.

Restent en témoignage de cette période transitoire le disque, et la série de concerts donnés au Théâtre de la Renaissance en octobre 1976 à Paris.

Enfin, le groupe du "Live" se retrouve, sans Lockwood, pour quelques concerts en novembre et décembre, pour cesser d'exister définitivement le 10 décembre.

Le quinze du même mois, Benoît Widemann reste avec Klaus le seul survivant. Les nouvelles têtes ont pour nom : Clément Bailly à la seconde batterie, piano et chant, qui jouait dans le Triptyque dont nous parlions au début (Christian fit travailler la batterie à Clément il y a quelques années). Guy Delacroix, bassiste d'Alan Stivell, et Jean de Antoni guitariste du même musicien (ainsi que de Patrick Moraz). Il suffit d'un mois de travail, début 1977, pour que les nouveaux membres apprennent le répertoire, et que Clément perde dix kilos. La



démonstration en est évidente, après une tournée bretonne, lors d'un concert magistral donné à Élanecourt. Si l'on pouvait s'étonner au départ de la présence d'un second batteur, le spectacle convainc à lui seul. L'appui rythmique d'un deuxième percussionniste permet à Christian de jouer du piano et de chanter sur scène, ce qui n'est pas triste. Il présente lors de cette prestation un nouveau chorus de batterie dans lequel il se sert de sa voix pour commander les gestes, comme enivré de rafales de canon. Debout, il gifle ses cymbales, accomplissant sous un projecteur lunaire une danse de mort où l'on voit, sans que l'on puisse se croire sujet d'une illusion, les mouvements se métamorphoser en gestes d'attaques suicidaires et les cymbales en boucliers d'or, secoués de chocs d'une incroyable cruauté.

Pour la première fois de son histoire, Magma dédie l'une de ses compositions à une rock-star : en l'occurrence Jim Morrison. En hommage au climat du "Riders on the storm" des Doors, Vander compose un "Morrison in the storm" qui est joué sur scène dès mars 1977. Un nouveau malentendu voit le jour à ce moment-là : un critique de rock prétendant que Magma joue désormais cette musique qu'il a pour profession de critiquer. L'association d'idées qui a amené cette sévère déclaration est en effet rigoureusement logique. Jim Morrison faisait du rock, Magma joue en hommage à Jim Morrison, donc Magma joue du rock. Le public, lui, ne s'est aperçu de rien, n'ayant visiblement pas entendu, sans doute à cause d'un mauvais réglage de sono, Klaus entonner "Long Tall Sally" dans "Mekanik" et "Je n'entends plus mes genoux qui craquent" dans "De Futura".

Le 14 mai 1977, un grand concert parisien est donné au chapiteau de la Porte de Pantin, agrémenté, selon les vœux de son organisateur, Jacques Pasquier, de trapézistes et autres danseurs modernes qui égayent le spectacle de mouvements sans aucun rapport avec la musique. Il s'agit, comme l'annonce le tract, de mettre en scène les phantasmes de Magma. Malheureusement, le groupe n'a pas été consulté, et les prétendus phantasmes se transforment en fantômes embarrassants. La Télévision filme le concert, en prévision d'un film d'une heure pour la seconde chaîne. "Inédits", un album de morceaux sort à la même époque, édité par Tapioca, une nouvelle maison de disques qui organise en même temps la tournée d'été (avec Léo Ferré, Gong et Bernard Lavilliers). Il s'agit d'une compilation de morceaux joués en public avec à peu près tous les groupes ayant existé, et dans laquelle on peut enfin entendre en disque un chorus de Top. De mauvaise qualité technique, "Inédits" est le premier pirate Magma, un témoignage de la foi et du climat indissociables du groupe.

Enfin, 1977 est une année très importante pour Vander. Les signes précurseurs d'une grave dépression étaient apparus en 1976, à un moment où il s'était mis à penser que tous ses efforts ne donnaient rien, et que le public restait finalement indifférent AU FOND, à toute tentative de bouleversement dans son existence. Une absence totale de sentiments et d'amour autour de lui lui font pressentir à cette époque-là qu'un événement de première importance, à savoir son existence ou non sur cette terre, doit être annoncé avant le dixième anniversaire (juillet 1977) de la mort de Coltrane. 1977 correspond de plus au nouveau cycle de Magma, au terme de sept années d'existence intense. Une grande lassitude l'envahit, et l'envie lui prend d'aller s'asseoir au bord d'une rivière pour regarder l'eau s'écouler. Ce repos ne lui est pas accordé et l'eau se trouble à ses yeux, charriant des bancs de poissons crevés fixant le ciel d'un oeil morne et indifférent.

Au fin fond du gouffre, au moment où il doit se passer quelque chose à tout prix (mars 1977), il rencontre l'Être merveilleux, et ses yeux vivants et son sourire d'ivresse. Une passion d'enfant (à SA mesure) l'envahit et les cieux se déchirent pour rouvrir l'espace. Le kobaïen n'a plus besoin de reprendre son satellite pour aller retrouver sa planète. Il sait qu'elle existe, et elle, l'autre, aux mille abords, lui fait désormais oublier le temps... pour un cycle nouveau sans horizon. Avec la création de Magma, la rencontre de l'Être s'avère être un nouvel axe, complètement bouleversant, comme l'avenir le prouvera, pour la musique de Christian... Un amour suprême.

Permettons-nous, pour finir, d'ouvrir une parenthèse à propos de la fameuse histoire du disque des trois Jeff (Gilson, Seffer, Catoire) dans lequel Christian est présenté en vedette. En 1969, Christian reçoit un coup de téléphone de Jeff Gilson, qu'il n'a jamais rencontré. Celui-ci lui demande de venir participer à une petite séance à la Maison de la Radio, pour, dit-il, apprendre la prise de son à de jeunes techniciens. Christian y va pour gagner un peu d'argent, et la musique qu'ils jouent ce jour-là est complètement improvisée, de façon assez médiocre du reste. Son jeu plaît à Gilson qui le prend dans son orchestre pour quelques concerts. Fin de la première partie.

En 1973, Gilson rappelle Christian pour lui demander cette fois-ci de venir jouer en solo plusieurs pièces de batterie, sur lesquelles il veut rajouter en re-recording de la musique et des chœurs. Christian y va et fait toute une série d'improvisations, dans lesquelles il joue très sobrement, en prévision des raccords futurs. Il enregistre,

au total, cinq rythmes linéaires et deux chorus de batterie qui n'en sont pas non plus vraiment, toujours à cause des futurs enregistrements. Fin de la deuxième partie.

Trois semaines plus tard, nouveau coup de téléphone de Gilson à qui Christian demande que son nom ne soit pas écrit en plus gros caractères sur la pochette. Gilson est bien d'accord, et avoue qu'il trouve les deux chorus si beaux qu'il préfère ne rien rajouter dessus. Christian est ennuyé, il ne voulait pas faire de disque solo, il a joué dans cette optique-là, et le contraire se réalise. "Ne t'en fais pas, lui répond Gilson, ce sera de toute façon un disque confidentiel, que l'on donnera à des intimes à la fin des concerts." "OK, Jeff, dit Christian, tu as carte blanche." Blanche, elle ne le reste pas longtemps. Quelques mois plus tard, l'album sort dans le commerce. Le nom de Christian n'est pas plus gros que les autres : simplement, ils sont tous les quatre énormes et le sien est en premier. De plus un très beau portrait de Christian sert de pochette. Scandale, la loi oblige Gilson à faire coller une bande sur la photo. Comble d'horreur, le disque est classé au rayon Magma chez tous les distributeurs. Mais ce n'est pas fini. Un deuxième album sort, uniquement fait d'un long chorus, sur lequel un autre batteur (celui de Gilson) vient rajouter quelques petites choses. Le disque s'intitule "Christian Vander / Frank Raholison : Fiesta in Drums". La musique est présentée comme un duo entre les deux musiciens. Comme si n'importe qui publiait un livre où il répondrait à des extraits d'un grand écrivain: "Chateaubriand et Machin : l'écriture est une fête!" Fin du fin, la deuxième face présente un chorus de Raholison, où ce dernier plagie carrément des plans enregistrés par Christian. Tout ça pour prévenir les lecteurs naïfs qui risqueraient, sait on jamais, de se faire dévorer par le grand loup Gilson.

Pour clore ce chapitre, un léger regard en arrière, en parallèle avec la situation actuelle, est nécessaire. Quand Magma naît, en 1969, la scène française, si elle existe en tant qu'identité propre (?), est une scène de rock traditionnelle sur laquelle viennent se greffer un certain nombre de groupes qui sont supposés révolutionner tout et dont les plus connus ont pour nom Triangle, Martin Circus, et, en 1970, Ange.

Le Triangle s'affaisse rapidement pour cause de déséquilibre pendant que Martin Circus suit sa voie pour aboutir en 1976 à l'éblouissante composition qui sert de générique aux piles... Vander ! Ange travaille de son côté dans le respect de sa musique et regroupe aujourd'hui une bonne partie du public français, pendant que Magma conquiert la sienne. Deux "familles" musicales coexistent donc aujourd'hui en France, là encore agrémentées de groupes, qui, on ne s'en fait pas, vont tout révolutionner bientôt

En ce qui concerne Magma, la "famille" croît sans cesse par alliances, grâce aux musiciens passés un jour ou l'autre dans le groupe, et qui offrent au public de nouvelles tentatives, guère toutes heureuses, mais en tout cas axées sur une recherche musicale et un esprit. Les noms défunts ou bien vivants de : Troc ; Zao à ses débuts, Hamsa Music, Nefesh Music, Weidorje... sont là pour illustrer ce fait. Au total, plus de la moitié environ des groupes français importants peuvent être dits influencés par la forme si ce n'est plus le fond. C'est aussi à cela que l'on mesure le travail de musiciens comme Vander.

Que dire de plus ? Le chapitre d'ouverture peut-il se clore sur un jour déterminé ?

L'histoire de Magma ne fait que commencer, et nous savons que ni l'absence ni la mort ne pourront enrayer un processus qui surgit des parties les plus secrètes de l'esprit. Depuis une dizaine d'années, une troupe de musiciens le proclame, au milieu du défilé des modes et des confusions. Histoire déjà meurtrière ; les masques collés à la peau ne se déchirent pas sans douleur et le soleil ne gagne pas à être regardé de face. L'adhésion à Magma n'est pas affaire d'humeurs, c'est un monde qu'il faut rejeter, un monde mort envahi par la désolation, où la pureté a été massacrée dans les abattoirs du quotidien.

Peu à peu, l'on commence à comprendre que l'agressivité, la haine de Magma ne servent, en tant qu'étape de transition obligatoire pour laver les cerveaux, qu'à indiquer, d'un regard fébrile, cette réalité autre vers laquelle il est de la première urgence de se tourner. Pour reprendre le mot de Lautréamont en changeant les termes, la littérature devenant musique, on pourrait dire que "cette musique sublime ne chante le désespoir que pour opprimer l'auditeur, et lui faire désirer le bien comme remède". Depuis une dizaine d'années, la rage dont participe l'œuvre se fracasse tous les jours sur les remparts de l'indifférence, les ébréchant de plus en plus, sans que sa résistance s'en trouve altérée. Nous ne saurions rendre meilleur hommage à ces hommes qu'en déclarant une nouvelle et inlassable fois que la beauté de Magma est née, et qu'elle est née de la souffrance... "Quand nous jouons, nous offrons notre cœur..."

2 - De la musique considérée comme un promontoire intérieur

Portrait

"Mes dix doigts ne sont pas les vôtres, et ce point entre mes deux yeux n'est pas le milieu de votre visage. Je souffre rarement lorsqu'on vous frappe, et vous n'en faites pas plus pour moi."

Jacques RIGAUT

Pour celui qui écrit un livre sur un artiste, deux méthodes de travail sont possibles. Si le personnage est mort, on ne peut alors disposer que de matériaux témoins, de traces qui permettent de retrouver par l'écriture le climat qui a vu naître l'œuvre. Au mieux, des témoignages viennent étayer une recherche qui se trouve de toute façon

"décalée" par rapport à un réel détérioré. Quand on a la chance de pouvoir rencontrer celui qui a captivé l'attention et l'enthousiasme de dizaines de milliers de gens, le travail est complètement différent. Il est là, à côté, qui vit, parle, sourit, rêve, se nourrit et transmet directement une information que le temps modifiera pour ce qui est de l'interprétation

Nous ne sommes pas, nous-même, musicien et par conséquent, nous ne saurions prétendre à écrire des textes techniques et méthodiques sur la musique de Christian Vander. Ce travail reste à faire et mérite d'être fait. En revanche, après avoir cerné d'un peu plus près les conditions économiques et sociales au milieu desquelles l'œuvre vient au jour, nous ne saurions trop insister sur les composantes psychologiques du créateur, qui ont pu se révéler aussi bien à certains contacts qu'à des impressions fugitives et qui, en fin de compte, forment un tout cohérent en soi. Christian Vander est un personnage fascinant, à tous les points de vue. Un magnétisme se dégage de tous les objets qu'il touche ou transforme, qu'il s'agisse de la musique ou du discours, du rêve ou du quotidien. On ne peut éviter de sentir, à son contact, ce réel sens de la maîtrise qui définit les artistes inspirés, mêlé d'une ambivalence d'attitudes tout à fait surprenantes. Dans les gestes de tous les jours, Vander fait preuve d'une douceur et d'une tendresse qui se dissimulent mal derrière une terrible réserve ; dans la musique, et tout ce qui y touche, c'est une sauvagerie à proprement parler surhumaine qu'il manifeste, exhalant dans des bouffées de violence pure une énergie inouïe et tout à fait fulgurante.

A notre sens, Christian Vander représente un sentiment de l'extrême, c'est-à-dire une disposition d'esprit et de sensibilité dans lesquelles la vie, la mort et la passion se mêlent en un état de perpétuelle fusion. Il appartient à cette catégorie de personnages qui passent leur vie à hurler, là où les autres murmurent et discutent, la suprématie de la folie sur l'existence, en faisant reculer au plus loin les marges jusqu'alors convenues. Les noms les plus prestigieux nous reviennent aussitôt en mémoire : que l'on pense par exemple à Rimbaud, Sade, Artaud ou Lautréamont. Ce sont eux qui détériorent les fameux garde-fous de la raison, faisant vaciller dans la plus totale liberté les planchers vermoulus d'un bon sens nauséabond. Soit qu'on finisse par les enfermer un jour ou l'autre, soit qu'ils s'exilent d'eux-mêmes dans les prisons qu'on leur offre, ils restent, une fois les polémiques décomposées, les lumières fermes et rayonnantes d'un monde qui a trop vite cru qu'il pourrait résoudre l'existence à sa plus simple et médiocre expression.

Le fait d'avoir cité Lautréamont en fin du précédent chapitre n'était évidemment pas un hasard. Il nous semble que, entre le poète et Christian Vander, existent des relations de sympathie qui vont bien au-delà d'une simple convergence de vues. Pour tous les deux, la révolte fondamentale de l'adolescence reste le pôle déterminant de leur existence et de leur création, c'est-à-dire que la trop fameuse période de conciliation / réconciliation avec le social ne se fait jamais (Lautréamont meurt à vingt-quatre ans, Vander décide de mourir à trente ans et est "ranimé", comme nous l'avons expliqué, par un air neuf et aussi extrême dans la différence).

Leur discours est plein d'un savoir fier et orgueilleux, et quand ils s'adressent à leurs semblables, c'est pour les menacer ou les insulter. Ils n'apprennent pas la vie, ils apprennent à la vie. Pour eux deux, la haine de ce monde est dite dans un élan de violence contrôlée, furieuse, sans que l'on puisse retrouver, à la genèse de cette fureur, l'idée de basse vengeance plus ou moins personnelle. C'est bien plutôt un cri immédiat, corrosif, un refus viscéral "de l'acceptation des petites morts partielles qui touchent à la fois les espoirs et la vigueur" (Gaston Bachelard, "Lautréamont") et qui, décomposant l'imagination originelle, font oublier à l'homme qu'il pourrait être un esprit. La direction qu'ils indiquent d'un regard démesuré et fébrile devient en elle-même esthétique, norme explosée d'une vision au-dessus de la terre. Ils sont à la fois le regard du faucon qui perce les moindres secrets du monde en se préparant à lui porter atteinte, et le regard mort de la taupe qui connaît le goût de fer de la terre en décomposition. Paul Eluard disait, parlant de Sade et de Lautréamont : "Le poète pense toujours à autre chose. A la formule vous êtes ce que vous êtes, ils ont ajouté : vous pouvez être autre chose ." (Paul Eluard, "Donner à voir")

Des multiples points de rencontre qui peuvent exister entre le poète et le musicien, et dont nous sommes contraints de parler brièvement dans le cadre d'un tel ouvrage, un est particulièrement édifiant : il concerne le refus de séduire. Au lieu de dévoiler peu à peu leurs charmes, comme des vieilles prostituées, pour décider tôt ou tard celui qui regarde, ils préfèrent montrer leurs dents, en un éclair, pour déchirer leur proie. Ici la grimace épouvantable tient lieu d'invitation au ballet. Les arguments sont écrits en lettres de sang. On comprend sans peine le désarroi de l'appareil critique devant une telle attitude et un tel refus des règles du jeu traditionnel. La déclaration de Rémy de Gourmont à l'époque de la parution des "Chants de Maldoror" aurait pu servir, un siècle plus tard, à la musique de Vander : "C'est une oeuvre féroce, démoniaque, désordonnée ou exaspérée d'orgueil en des visions démentes : elle effare plutôt qu'elle ne séduit." Cette réaction de critique dérouté n'est-elle pas celle d'un Petit Poucet qui s'apercevrait qu'On a volontairement dispersé ses repères ? Que reste-t-il pour se rattraper si

le retour est interdit ? Le langage, rassurant et sensible, s'offre à fournir les formules d'exorcisme de dernier recours. Pour meubler les mots, on invoque alors les arguments qui rabaissent les questions posées à de simples manifestations de schizophrénie (comme s'il pouvait exister une oeuvre d'art sans "schizophrénie"). Les condamnations de Vander, aux débuts de Magma, pour nazisme intempestif, restent l'un des exemples les plus éloquents de la réponse critique à cette agression trop manifeste.

Puisque nous évoquons cette période d'invectives plus ou moins passionnées, une chose doit être précisée. Refuser l'impulsion de la rébellion à un Vander reviendrait à peu près au même que de prier un grand requin blanc d'éviter l'usage de ses mâchoires. Aux attaques (prévues ?), Vander répond par des déclarations-provocations qui attisent la haine et ravivent les braises. "Je considère les spectateurs comme des ennemis. Chaque coup porté sur une cymbale signifie la mort de l'un d'entre eux... (1970)", etc. Soyons bien d'accord, il ne s'agit pas d'une querelle de plus mais bien, à notre avis, de l'attitude d'un seigneur de guerre qui souffletterait par dérision l'espion venu lui rapporter les préparatifs de la défense adverse. La lutte qui est réelle ne se situe pas à ce niveau-là, et à la limite, elle ne se situe pas contre les autres mais contre un monde dans son entier. Les points de détail sont du même coup soufflés sans qu'aucune des deux parties ait eu l'impression d'avoir joué. D'un autre côté, quand la critique offre son enthousiasme à la mesure du défi, il en naît des textes merveilleux et enflammés, dont on peut citer ceux de Philippe Paringaux ou de Michel Bourre par exemple.



2 - De la musique considérée comme un promontoire intérieur

Influences

La musique de Christian Vander, comme celle des musiciens ayant composé pour Magma, est une musique d'identité européenne. Ses sources se situent à des points cardinaux espacés dans le temps et reliés néanmoins de manière très structurée, qu'il s'agisse de musiques populaires de l'Est ou de compositeurs considérés comme classiques. Le compositeur le plus important pour Vander est sans conteste Igor Stravinsky, dont il découvre "Le Sacre du Printemps" à l'âge de cinq ans, en même temps que les "Concertos brandebourgeois" de Bach. Les deux œuvres ont en commun une utilisation du rythme qui en fait des musiques pour le corps plus que pour l'oreille, c'est-à-dire des musiques de la danse et du mouvement. Une anecdote amusante illustre bien ce trait. Vander enfant se met nu dans sa chambre, revêt des costumes tahitiens que son père lui a rapportés, des colliers sonores, et empoigne un tambour. Les premières notes du "Sacre" sont à peine esquissées qu'il danse déjà comme un fou, accordant sans s'en rendre compte ses soubresauts aux rebonds rythmiques de l'orchestre. Plus qu'il n'écoute la musique, il s'imprègne jusque dans chaque nerf des développements mélodiques, des surprises dionysiaques de cette fête qu'il découvre et qui ne le quittera plus. Ces premières sensations resteront décisives dans ses découvertes futures. Les musiciens qui l'envoûtent immédiatement sont ceux qui parlent directement à son esprit et qui surtout ne vont pas par quatre chemins pour expliquer une idée. Par exemple, il ne pourra jamais se satisfaire, à quelques très rares exceptions près, des conceptions classiques de la musique (Mozart en particulier) qui répondent à des règles de mode pour écrire leur musique, faisant succéder des développements à des thèmes puisque l'usage le veut, alors que la nécessité ne s'en fait pas profondément sentir. Par contre, les musiciens russes (à l'exception de Tchaïkovsky) le captivent ; il retrouve chez eux un lien de sang qui lui fait comprendre instinctivement, sans culture musicale, une pulsation rythmique, particulièrement chez Stravinsky, considérée comme difficile pour une oreille occidentale. Il se rend compte de l'importance du piano rythmique chez ce compositeur, ce qui restera une influence capitale lorsque lui-même commencera à composer. Au terme de ses danses barbares, il s'effondre sur le plancher, tous les sens aux aguets, coordonnant naturellement son souffle sur la respiration des sons pendant que d'immenses barres de cuivre pendent devant ses yeux dans l'espace et l'apesanteur en marquant la mesure. A l'écoute du maître russe, il réalise qu'il vit pour la musique. La première impulsion est donnée.

La seconde date importante, pour ce qui est des compositeurs classiques, est la découverte de Bartok, quand il a seize ans. L'écoute de la "Musique pour cordes, percussion et célesta", de "Mikrokosmos" et des quatuors le confirme dans son désir d'une musique simple (non simpliste), épurée, où les élans s'exaltent dans des thèmes condensés et incisifs.



On retrouvera dans Magma ce souci d'une musique directe, basée sur l'exploitation d'accords fondamentaux répétés à l'obsession, renversés et développés en fonction d'une progression figurative. Sur cette trame, des idées sont rajoutées qui ont pour charge de capter l'attention de l'auditeur tout en créant un effet psychologique. "Je fais d'abord voir une maison éclairée, ne recelant aucun secret. Je décide ensuite d'éteindre les lumières et de faire passer une ombre à une fenêtre d'étage. C'est toujours la même maison qui est montrée, seuls les axes de vue se déplacent jusqu'à ce que le bâtiment ne puisse plus avoir de mystère et que celui qui écoute respire à son rythme."

La recherche harmonique de Vander reste pour l'instant très sommaire. Son éternel souci de produire une musique populaire lui fait croire que des tentatives dans la voie de la dissonance et de l'atonalité risqueraient de casser un climat qu'il a pour but de faire évoluer avec le temps, après avoir pris son auditoire par la main. Cette simplicité de travail ne doit pas tromper. Elle va même à l'encontre de l'opinion d'un John Cage qui déclare (John Cage, "Pour les Oiseaux") : "Je pense que le travail essentiel, en ce qui concerne les idées dans tous les domaines, et en sciences et dans les arts, je pense que ce travail est terminé. Nous n'avons pas vraiment besoin de travailler encore dans les domaines fondamentaux. Ce qu'il nous faut, c'est l'aménagement d'une foule de détails, mais ce ne sont que des détails." Cette négation de toute possibilité d'avancée dans la musique en particulier est un non-sens pour Vander. La musique est parallèle à une évolution spirituelle, elle se dirige vers un aboutissement intemporel, que des recherches précédentes ne sauraient remettre en cause.

Un point de détail mérite ici une explication. On peut s'étonner des relations entre le caractère de Vander tel que nous l'avons décrit et son souhait de créer une musique populaire, qui puisse rallier un nombre important de personnes. Formé à la batterie pour le jazz, Vander était destiné à jouer du jazz. Le sentiment que Coltrane interdisait que l'on puisse continuer à travailler après lui dans cette forme déterminée le décide à oublier la musique de jazz dont les recherches post-coltraniennes le laissent de marbre pendant que les musiciens français, pétrifiés dans leurs caves, l'irritent. En passant au binaire, il invente une nouvelle manière d'aborder ce tempo, s'inscrivant à la fois dans une tradition rhythm'n'blues qu'il casse dans sa musique et dans l'influence lyrique d'une tradition classique. Dans la forme qu'il innove, il transforme les sons en déchirures, pour avertir ceux qui viennent l'écouter de l'attaque en règle qu'il entend mener contre la désincarnation du monde. S'il veut que sa musique soit populaire, c'est qu'il a d'abord décidé que sa musique existerait quand même, à la place du dernier et imperturbable silence. Indiquer une autre direction, comme nous le disions plus haut, c'est accepter ou obéir à une impulsion d'expression. C'est décider, consciemment ou non, de toucher les autres, fût-ce pour les blesser. Les trompettes du jugement dernier se manifestent au plus grand nombre pour leur signifier l'avènement des instants de terreur. Elles ne résonnent pas pour plaire, mais pour qu'éclatent les tympanes et que se libèrent des sons vierges comme les bruissements du vent au premier jour du monde.

Puisque nous parlions de Coltrane et du jazz, quelques explications concernant l'adoration vouée par Vander au musicien américain sont indispensables. Si Stravinsky et Bartok sont des influences, Coltrane est une révélation. Il épuise les possibilités de jeu, ayant atteint, aux yeux de Vander, la pureté la plus totale et le plus grand détachement possible par rapport à la musique. Ce que joue Coltrane est au-delà de la musique, dit-il fréquemment. La note redevient son immaculé. Pour le jazz, Coltrane apparaît aujourd'hui (ce ne fut pas toujours le cas et de loin) comme le musicien le plus important et le plus riche. Archie Shepp déclarait récemment: "Il y a pour le jazz une seule musique à faire vivre actuellement : celle de Coltrane." Sa consécration fut pourtant tardive. En 1960, il se fait siffler lors d'un concert à l'Olympia, comme Shepp, justement, considéré comme le "pape du free-jazz" (faudra-t-il donc toujours des papes ?), se fera siffler en 1976 en Italie parce qu'il aura osé jouer du be-bop. Énormément inspiré, à ses débuts, comme tous les jazzmen de l'époque, par le génie flamboyant de Charlie Parker, sa sonorité unique et l'originalité de ses phrases le distinguent très rapidement des autres musiciens. Les "puristes" le rejettent d'abord, considérant ses longs chorus clairsemés de spasmes allant du plus grave au plus aigu comme un signe d'immaturité. On le surnomme à l'époque "le jeune homme en colère" persuadé que le temps aura raison de cette fougue encombrante. Mais le temps n'y fait rien, et il faut bientôt se rendre à l'évidence : le lyrisme qui se perd dans la folie et la transe est tout son art. Au moment où le be-bop sert de valeur référentielle, Coltrane se moque ouvertement des impératifs rythmiques ou harmoniques. C'est un nouveau type de swing qu'il invente, déroutant pour les oreilles habituées à la pulsation jazzienne traditionnelle. Le discours critique, là aussi, se retrouve déconcerté. Comme le souligne Alain Gerber (dont on ne saurait trop recommander la justesse des analyses pour le jazz), Coltrane oblige à repenser le concept de note, auquel il substitue celui de cri, et celui de mesure qui se trouve remplacé par une idée, plus élastique, de "séquence". Michel-Claude Jalard fait pertinemment remarquer que l'on ne peut avoir qu'une "perception d'ensemble" des "vagues coltraniennes", perception qui prend la forme d'un "éblouissement".

A partir de 1960, ses préoccupations métaphysiques, toutes empreintes de mysticisme, tiennent une place importante dans sa musique. Longue incantation à l'univers, les sons deviennent modulation, répétition à l'infini d'un hymne d'amour. Il s'inspire de la musique hindoue, puis de la musique africaine, pour créer peu à peu un climat de possession au bord de l'extase. En 1966, il décide de changer totalement de style et se voue corps et âme à la "New Thing", à laquelle il donne ses lettres de noblesse, en compagnie de musiciens comme Ornette Coleman ou Archie Shepp. Délaissant la forme esthétique qu'il avait jusqu'alors cultivée, et à laquelle le public commençait seulement à s'acclimater, il inaugure, dans la même musique, la superposition de plusieurs discours, lignes rythmiques et mélodiques, mais aussi plusieurs codes culturels. Au total deux révolutions esthétiques dans une vie de musicien. Pour le jazz, on ne voit que Miles Davis qui puisse prétendre à un tel honneur. On aura compris, à ce rapide regard sur la vie de Coltrane, quels peuvent être les points d'harmonie entre le jazzman et Vander. Leur chemin musical ne se fait pas sans houle, et la folle détermination qui les pousse tous les deux, dans leur genre et pourtant dans un seul esprit insatiable, ne pouvait manquer de réunir, un jour ou l'autre, ces deux caractères si proches. Dix-sept ans après l'avoir rencontré dans l'immatérialité de la musique, Vander garde pour lui la même passion, aussi farouche, et qui s'est transformée avec le temps en canon de valeur pour la musique tout entière. Si Stravinsky est l'étincelle qui, au départ, lui fait réaliser que sa vie ne peut être que musique, Coltrane est celui qui l'oblige à travailler une musique nouvelle (puisqu'il est impossible de refaire du Coltrane) qui ait pour but la même grandeur et le même dépouillement que ceux du maître. Cette passion se manifeste fréquemment en public. Lors de concerts particulièrement applaudis, il n'est pas rare d'entendre le groupe se lancer dans une improvisation sur le thème de "A love supreme", qui vient couronner une musique entièrement dédiée au saxophoniste disparu. A cinq ans, le souffle, vital de la musique est apporté par Stravinsky, à treize ans Coltrane offre la vie, c'est-à-dire la foi de créer une œuvre idéale, à la mesure de son inspirateur. Et c'est sans doute là une des clés qui permettent de voir le cœur de Magma et de tout ce qui naîtra de l'esprit à jamais tourmenté de Vander.

En dehors de Coltrane, Christian n'écouterait jamais beaucoup de cette musique jazz, dans le climat de laquelle il aura pourtant baigné durant toute son adolescence. L'impression générale qui lui en reste est plutôt un sentiment agréable, sans mesure avec l'indifférence la plus totale dont il fait preuve quand il s'agit de rock'n'roll. Certains noms pourtant lui restent en mémoire. Billie Holliday par exemple dont le chant le bouleverse, et surtout Ray Charles, plus proche du blues et du rhythm'n'blues que du jazz pur. Il l'entend un jour à la radio par hasard et est littéralement subjugué par l'impression de force qui se dégage du morceau qu'il écoute. Il mettra un an à retrouver le chanteur américain, ayant cru comprendre que son nom était "Richard" ! Après de longues recherches infructueuses, il l'entend à nouveau dans un grand magasin et se précipite sur l'électrophone, mettant le volume à fond, pour faire goûter à la foule des consommateurs la joie de sa découverte ! Au début d'un blues, Ray Charles pousse un cri terrible qui pétrifie Vander à chaque écoute. Les opinions plus modérées de ses proches le consternent. Après quelques tentatives de persuasion, il se retranche à nouveau dans un mutisme que les hurlements sauvages du pianiste lui avaient fait pour quelque temps quitter. Par Ray Charles, il découvre les richesses du rhythm'n'blues et spécialement de la musique Tamla Motown qu'il écoute énormément au début des années 60. La mise en place rythmique, digne des mécaniques suisses les plus précises avec en prime un feeling exclusivement noir, l'inspire énormément. Déjà à cette époque il prend conscience et cultive cette approche de la batterie qui deviendra plus tard l'un des aspects les plus remarquables de son jeu. Les artistes de cette école qu'il écoute le plus volontiers sont alors des gens comme Sam and Dave, Marvin Gaye, James Brown (évidemment), et Stevie Wonder. Aujourd'hui encore, il écoute avec un énorme plaisir ces musiciens, bien qu'il ait pris des distances assez franches par rapport à une soul "disco" pour le moins compromise.

En revanche, comme nous le disions, le rock le laisse complètement indifférent. S'il est parfois sensible à un certain swing, la pauvreté harmonique lui fait rapidement oublier une lueur d'attrance. C'est pour lui une musique de gens incapables d'exprimer plus qu'une ennuyeuse ritournelle d'accords renversés dans toutes les combinaisons possibles, et qui ne cherchent du reste pas à le faire, quand au même moment le climat de la musique Tamla, travaillant sur des tempi semblables, est le délice de son oreille. Une chose lui paraît cependant digne d'intérêt : l'énergie investie par les rock'n'rollers de la première heure, et qui est, à son avis, un phénomène rare dans la musique moderne blanche.

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, Vander écoute également de la chanson, à doses infimes il est vrai. Charles Trénet est à ses yeux un artiste de première importance, qui a révolutionné la chanson française jusqu'alors plutôt utilisée dans les salles de garde ou chez les marchands de poisson (c'est peut-être pittoresque,



nous sommes bien d'accord !). Il est le premier à avoir introduit cette idée de swing, un swing qui supporte en outre des textes et des mélodies de valeur. Brel l'intéresse aussi, parfois, spécialement pour la richesse des arrangements et la beauté des textes. Piaf l'impressionne, pour le cœur et la douleur à le tenir dans les mains, et, plus gentiment, Georges Brassens. Mais en règle générale, à moins que le chanteur n'ait la valeur des artistes précédemment cités, la chanson, en tant que genre musical, l'ennuie. Le fait que des musiques souvent médiocres servent de support à des poèmes superbes l'irrite profondément. A tout faire, il préfère lire le texte sans qu'on lui impose une mise en musique qui détourne plus souvent l'attention qu'elle ne renforce le sens dramatique.

Klaus, de son côté, a suivi à peu près la même progression dans la découverte que Vander. Pour lui aussi, les dates déterminantes sont celles où il entend pour la première fois Stravinsky, Bartok et Coltrane. Vivant au pays basque pendant son enfance, il est habitué à écouter et chanter la musique traditionnelle de ce pays qui

retrouve les mêmes accents que ceux des compositeurs russes tels que Prokofiev ou Stravinsky. A la première écoute, il reconnaît là une mélodie naturelle, inscrite dans le sang, et la tradition dans laquelle il évolue. Quand il commence à travailler dans des groupes, à quinze ans, ce sont des groupes de rock. Lui, en revanche, est conquis dès le début par la sauvagerie et l'intransigeance de la musique qu'il découvre avec le "Love me do" des Beatles. Il écoute énormément de rock, notamment les Presley, Cochran, Shadows, et autres Buddy Holly. Il n'oublie pas pour autant les origines de ce nouveau courant, et collectionne passionnément les enregistrements les plus rares des grands bluesmen. En jouant du rock, il se rend compte assez vite qu'il est néanmoins bloqué et qu'on arrive rapidement à saturation des possibilités. Les musiciens avec qui il travaille le déçoivent très vite ils se résignent à interpréter une musique sans richesse, refusant toutes les autres tentatives, à la fois par manque d'imagination et de technique. Le jazz le tente, mais ses acolytes refusent de se risquer sur ce terrain périlleux. Ce qu'il en connaît à l'époque le séduit, mais sans plus. C'est son cousin, le bassiste Jean-François Catoire qui, lui faisant un jour écouter Miles Davis, l'aide à comprendre la cohérence de cette musique et la subtilité de son évolution. Par l'intermédiaire de Miles, il tombe, halluciné, sur Coltrane.

Au moment où il entre dans Magma, il est entièrement disponible et volontaire pour des recherches dans des directions nouvelles : "J'étais comme un explorateur, et avec la musique de Christian, c'était une jungle à perte de vue." Un nouveau champ de vision s'offre à lui, qu'il élargira alors sans cesse par l'écoute des musiques traditionnelles et contemporaines. Sans que des mots aient eu besoin d'être échangés, deux musiciens d'origine toute différente se rencontrent. Ils connaissent dans leurs cœurs les mêmes attractions pour des phares qui n'ont pas fini d'éclairer l'espace. Comme à la source de confluence de cours d'eau, des traditions lointaines et pourtant exactement calquées se rejoignent et se conjuguent. Avec les autres musiciens provenant tous d'horizons encore différents, une rencontre fusionnante a lieu, qui accouchera, après quelque temps, et sous la gouverne d'un géniteur manifestement plus puissant, d'une des musiques les plus passionnantes que la scène moderne aura jusqu'alors mises au monde.

2 - De la musique considérée comme un promontoire intérieur

Composition extrême

"Toute beauté sur cette terre n'existe-t-elle donc qu'en fonction de son combat avec l'inerte matière du réalisme des intérêts ? Vous, être unique, savez mieux que tout autre avec quels discours j'aurai dû lutter au cours de ma longue vie pour arracher à ce monde de plomb une terre pour mon idéal éthéré." Richard WAGNER (Lettre à Louis II.)

Pour Christian Vander, comme pour tout compositeur digne de ce nom, la création musicale correspond à un constat intérieur, à une nécessité vitale sans laquelle il ne saurait être possible d'entreprendre quoi que ce soit, comme pour répondre au mot de Rilke (Rainer Maria RILKE, "Lettres à un jeune poète") : " Confessez-vous à vous-même, mourriez-vous s'il vous était défendu d'écrire ? " C'est en s'apercevant qu'il lui est physiquement impossible de survivre s'il ne crée pas de la musique, qu'il s'assoit devant son piano. Vander, pour parler de son travail de compositeur, emploie souvent l'image d'un récipient plein qu'il faut d'abord vider pour que les forces essentielles et dynamiques nécessaires à la création puissent pénétrer en soi, dégageant par là même toute idée d'expression personnelle de la musique. Pour lui, la musique est un art complet, une bague aux multiples chatoiements, où le langage, le corps, le spectacle et les notes doivent entretenir des relations d'équilibre. Ses origines polonaise, allemande et gitane sont déterminantes pour sa musique et l'approche que l'on peut en avoir. Il serait vain, à notre sens, de vouloir en faire l'analyse en partant de l'esprit français, tant il est vrai que chaque peuple a sa perception propre et que si un Latin ne peut s'empêcher de "s'exprimer" dans sa musique, il en est tout autrement avec un Vander qui ne considère pas l'art comme un moyen, mais comme une fin. Cela implique que la musique n'est pas un langage, et que sa valeur est représentative, plutôt qu'expressive. Elle n'est pas nécessairement, comme nous sommes un peu trop habitués à le penser, une traduction des émotions : l'impressionnisme et le romantisme ne sont pas pour lui les seules manières possibles d'envisager le monde extérieur. Il est par contre bien évident que l'œuvre musicale ne peut se distancier d'une certaine attitude de l'esprit, d'une manière d'être individuelle, qui sont l'essence même de la personnalité du créateur. Mais, pour Vander, une chose est certaine : moins le moi parle, moins il y a de vulgarité, et plus il est possible de parler d'absolu. Cette idée de vulgarité, qui revient fréquemment dans son discours, et qui pourrait être mal interprétée, mérite que l'on s'y arrête pour dissiper tout malentendu. Elle répond en fait clairement au principe de la nécessité intérieure énoncé par Kandinsky dans son magnifique manifeste *Du spirituel dans l'Art*. Ce principe premier, moteur de toute création, est lui-même composé de trois nécessités mystiques progressives que nous rappelons ici :

1) chaque artiste, comme créateur, doit exprimer ce qui est propre à sa personne (élément de la personnalité),

2) chaque artiste, comme enfant de son époque, doit exprimer ce qui est propre à cette époque (élément de style dans sa valeur intérieure, composée du langage de l'époque et du langage du peuple, aussi longtemps qu'il existera en tant que nation),

3) chaque artiste, comme serviteur de l'Art, doit exprimer ce qui en général est propre à l'Art (élément d'art pur et éternel qu'on retrouve chez tous les êtres humains, chez tous les peuples et dans tous les temps, qui paraît dans l'œuvre de tous les artistes de toutes les nations et de toutes les époques et n'obéit, en tant qu'élément essentiel de l'art, à aucune loi d'espace, ni de temps).



A priori, aucun procédé de création n'est à rejeter, s'il est intérieurement nécessaire : cette caution lui donne son caractère "sacré". On aura compris que c'est bien le troisième élément, celui qui indique une constante harmonique, qui est le plus important, ayant pour charge de gouverner les deux autres. C'est lui qui est l'indice de la grandeur d'une œuvre et de la grandeur de l'artiste, quand l'élément personnel dans l'art s'estompe finalement avec le temps pour disparaître tôt ou tard.

Vander illustre clairement ces principes quand il déclare (Interview au journal Rock & Folk, "La longue marche", n° 100): " Si je parlais de ma vie, de ma vie seulement, ma musique serait triste : elle évoquerait ma souffrance, qui n'est pas la tienne, pas celle des autres. On écouterait avec un rien de compassion, comme pour dire : "Tu as été malheureux, mon pauvre." Cela n'irait pas plus loin au sens de l'épanouissement. Donc, si tu dois parler, n'évoque pas ta vie, mais LA VIE, et pourquoi elle doit être comme tu l'imagines. Parle de la souffrance absolue. En tant que toi, tu n'as rien à dire, et si tu parles de toi, tu resteras à la dimension que tu t'es donnée. Pars de la notion de rien, tu n'es rien. Là seulement tu peux accéder à l'Être, devenir parcelle de l'infiniment grand. Il faut être l'instrument de l'univers et se mettre en état de réception. Le peu que celui-là te confiera à transmettre sera tellement énorme comparé au néant du quotidien que la musique en sera transfigurée. La musique, tant qu'elle est empreinte de la personne, reste vulgaire."

Cette quête de la grande entreprise est l'une des caractéristiques de la musique de Vander. L'œuvre procède par fresques énormes s'étalant sur plusieurs albums enregistrés (aucune firme ne pourrait penser éditer un triple album en France aujourd'hui), entrecoupées de morceaux que l'on pourrait qualifier de "respiration". Ces pièces courtes (Lihns, Titilbon, par exemple) peuvent être considérées comme des travaux de moindre importance par rapport aux efforts de longue haleine que sont les grands morceaux. Mais elles ont une importance sans doute considérable. Elles libèrent leur compositeur du climat obsédant qui accompagne la création de ses ouvrages importants. De plus, la détente (et non le relâchement) qu'occasionne une œuvre dite mineure peut aider dans bien des cas à la résurgence d'impressions oubliées et d'intentions refoulées un jour ou l'autre pour diverses raisons. D'un autre côté, elles sont l'illustration d'une joie retrouvée, d'un quotidien vécu après les combats meurtriers, d'un repos bienheureux sur la lointaine Kobaïa.

Créateur inapaisable, Vander ne parle pas de la souffrance à la légère. Il n'est pas une composition qui le laisse aujourd'hui satisfait. Après une première écriture, il s'aperçoit qu'un certain nombre d'impuretés (de vulgarités) restent à éliminer. Ce nouveau travail lui prend parfois des mois entiers, au terme desquels il considère que le morceau est "terminé" et qu'il peut le jouer publiquement. Cependant, lorsqu'il réécoute la composition quelque temps plus tard, après avoir progressé sur son itinéraire spirituel, il remarque la présence de nouvelles impuretés, et se remet au travail. Musique de l'inachèvement, de la réalisation toujours douloureuse, entrevue et inlassablement quêtée, la musique de Vander participe d'un accomplissement total de son créateur.

Par la spiritualité et la musique, conçues comme un tout indissociable, Vander "cherche l'immortalité", et travaille jusqu'à la perfection. L'œuvre qu'il bâtit répond à ces deux désirs. Travailler jusqu'à la perfection, comme nous venons de le montrer, n'est pas un vain mot.

D'un point de vue technique, la musique Magma que l'on connaît jusqu'à aujourd'hui reste de facture classique, c'est-à-dire qu'elle s'intègre dans un mode de culture qui a pour fondement le système tonal. Paradoxalement, Vander compose, sans posséder les trois conditions dites nécessaires pour toute composition. S'il sait lire la musique, en revanche personne ne lui a appris à écrire (étude de l'harmonie, du contrepoint et de la fugue), pas plus qu'on ne lui a enseigné à construire (étude de la forme, du style et du rythme). Chacun sait que pour apprendre la musique et ses règles (la technicité théorique), rien ne remplace les classes de composition des conservatoires. Encore faut-il pouvoir se les offrir. Le climat musical de l'adolescence de Vander et les conditions économiques ne s'y étant guère prêtés, c'est seul qu'il découvre les formes, en les comprenant intuitivement sans pouvoir les décrire, ce qui est là le signe d'une intelligence musicale immédiate. Mais si l'étude est importante, elle n'est pas tout. L'imagination et l'inspiration tiennent lieu, chez lui, d'apprentissage. Il est évident que, si elles compensent, elles ne se substituent pas à un savoir technique. Cependant que dire de l'œuvre d'un musicien dans laquelle tout présente un caractère de nécessité et où rien ne laisse paraître un quelconque artifice, sinon que ce musicien est (ou sera) sur la voie de sa réalisation. Vander reste l'exemple d'un compositeur "inné", hors des sentiers classiques, qui apporte pourtant (et cela bien que la critique dite sérieuse garde le silence) un nouvel espoir dans l'horizon de la musique occidentale : celui de l'individu qui prend la parole sans les hautes cautions, produit une œuvre originale et nouvelle (ne serait-ce déjà que par le renouvellement de l'inspiration dans le domaine où elle opère), et ouvre ainsi à un public aujourd'hui considérable des possibilités autres et bouleversantes pour l'ordre établi. Notre rôle n'est pas de dire ici si, aux yeux de la divinité musique, l'œuvre de Vander est oui ou non de la Grande Musique (nous ne saurions le faire) ; il est de signaler qu'elle est une continuation de l'esprit des plus grands musiciens ayant existé, et qu'à son appel, des foules dépourvues de l'enseignement musical traditionnel (on en connaît l'application dans ce pays) se lèvent et découvrent, émerveillées, un domaine qui leur était jusqu'alors considéré comme tabou. Enfin, point important, dépassés les problèmes techniques (qui ont été, surtout en ce qui concerne l'instrumentation, l'objet d'un travail titanesque), la création ne succède pas à la connaissance abstraite. En un mot, et c'est vrai pour l'Art en général (surtout pour la musique dont l'art de la composition est né en fait de l'analyse de chefs-d'œuvre jugés "classiques") la théorie succède toujours à la pratique. Comme le disent les musicologues (Roland de Candé, Musique) : "Le but suprême, qui est d'émuouvoir, sera atteint ou manqué selon que coïncideront ou non les formes musicales et le rythme intérieur du créateur. Le génie c'est peut-être la perfection de cette coïncidence." A vous de juger...

Chez Christian Vander, la création de la musique suit un fil conducteur qui est sensiblement toujours le même. Elle a lieu dans un moment privilégié, fulgurant, d'une intensité sans commune mesure avec le travail technique quotidien. En règle générale la nuit : un personnage ou une entité lui apparaît en songe, en chantant, et sa voix est tantôt piano, tantôt orchestre symphonique. Elle passe, en termes figurés, par l'intermédiaire d'un archange toujours présent bien que se manifestant par intermittence et qui est la représentation d'une force universelle et éternelle dont nous serons amenés à reparler. Le fait que la musique naisse plutôt la nuit a une importance certaine ; il souligne son caractère nocturne, l'instant où la guerre, s'épanouissant, retrouve son champ de liberté par rapport à la quiétude du jour. Musique du songe, elle est le chant de l'inconscient prophétique, marque même du poète (voir encore Lautréamont), et qui se manifeste en visions. Répondant à ce que l'on peut nommer véritablement un appel, Vander se lève aussitôt, en transe, et retranscrit ce qu'il vient d'entendre, sans exercer le moindre contrôle de la conscience.

A ce moment-là la musique est devenue présence, matériau brut qu'un second travail, technique, mettra en ordre pour l'enchaînement des idées. Ce second stade de travail, Vander ne peut commencer à le faire que lorsqu'il a retrouvé les mêmes dispositions d'esprit, le même dérèglement qu'au moment de la naissance de la matrice originelle. C'est dire qu'à aucun moment il n'a recours à la raison pour "arranger" une matière sauvage, de génération spontanée. C'est généralement ce second moment de la musique qui lui pose les plus grands problèmes : "Les choses les moins belles sont celles que j'ajoute. En pensant par exemple que deux notes



supplémentaires, ici ou là, amélioreront l'ensemble. Or, c'est faux. La musique doit au contraire être épurée à l'extrême, pour que chaque note pèse vingt tonnes."

Il existe donc un travail d'arrangement effectif. Soit que le personnage du rêve chante des notes de piano, soit qu'il exprime le souffle d'un orchestre de quatre-vingts musiciens, il s'agit d'accorder cette musique aux moyens disponibles pour l'instant, c'est-à-dire à la formation de structure rock qu'est Magma, donc à une formule de compromis entre ces deux possibilités qui ne peut manquer, dans un certain sens, de se heurter aux limites de tout compromis. (A ceux qui se demanderaient pourquoi Vander a choisi une telle solution, il convient de rappeler encore qu'elle correspond à peu près à sa pratique de la musique depuis maintenant quinze ans.) Mais c'est également cette réduction qui fait l'originalité du groupe. En effet, pour rester le plus fidèle possible à l'esprit de la musique rêvée, la musique devient l'objet de transpositions instrumentales qui ont pour effet de confier à la guitare, par exemple, la partition des cuivres, ou à un clavier celle des cordes. Il va sans dire que cela exige des musiciens de Magma une culture musicale très vaste, qui ne soit bloquée par aucune approche trop

déterminée de l'instrument (classique, jazz, rock, etc.). Pour résultat de ce fameux compromis, un orchestre utilisant certaines possibilités de l'amplification et de l'électronique et qui pourtant apporte un son nouveau dans ce genre de formations. On comprendra alors pourquoi Magma attire aussi bien des amateurs de jazz que des mélomanes fiers de l'être ou que des rockers en mal de changement avec ou sans continuité !

Cependant Magma n'est pour Vander qu'une ébauche de la musique qu'il se propose de réaliser. Deux autres projets, actuellement en gestation, devraient permettre de présenter la musique dans son entier, grâce à des possibilités différentes d'exécution, et par conséquent un respect plus large de l'inspiration. D'abord, une musique "Zeuhl" (dont la musique Magma ne présente que l'un des aspects) et qui se proposera d'être une fresque de ce qu'il nomme "Les grandes entreprises", c'est-à-dire les relations de force et d'équilibre à l'échelle cosmique. L'interprétation de cette musique (tant avec des musiciens de haute qualité comme Janik Top qu'avec des orchestres classiques) pourra varier selon la nature de l'œuvre, elle permettra en tout cas des combinaisons nouvelles et sans doute inattendues. Ensuite un certain nombre d'albums "Solo", enregistrés en compagnie de musiciens américains que Vander admire particulièrement (Mac Coy Tyner par exemple), qui devraient autoriser des apports individuels d'une richesse exceptionnelle. Ces trois formes de musique se rattachent évidemment à un seul et même esprit qui est celui des compositions de Vander. Il ne s'agit pas pour lui de pallier des blocages que sa seule musique enregistrée pourrait lui opposer, mais de partir à la recherche de sons nouveaux, nés de la confrontation entre des caractères d'inspiration différente. Des événements récents, que nous relatons à la fin du précédent chapitre, sont venus modifier sensiblement la destination de la musique Magma, sans pour autant remettre en question son postulat de base. Vander déclarait, en juin 1977 (Interview à Rock en Stock, "Magma ou l'éternel retour", n° 3) : "Je vis actuellement une période de mutation aussi profonde que celle qui a motivé la naissance de Magma. C'est un moment très dur pour moi, et pour les autres. Je suis inapprochable et je n'arrive même plus à savoir si nous sommes en été ou au printemps. J'attends la flamme et je sais qu'elle va venir. Je veux, en substance, placer la musique au niveau d'une poésie du quotidien. Ça a commencé avec l'interprétation de "Lihns" (Du double album "Live" où c'est bien Christian Vander qui chante et non Klaus B.). Je fais cela pour que les gens résolvent le quotidien avant de passer à autre chose. En deux mots, je repars à zéro, et Magma renaît, sans jamais être mort. Pour employer une image, je dirais que les armées de combat que nous avons décrites jusqu'à maintenant en termes grandioses, flamboyants, seront racontées désormais dans le détail de leur beauté. La lutte reste présente, elle sera écoutée par un autre biais."

Il faut entendre par là que la musique de Magma s'est toujours posée comme une musique de la subversion, des moyens de lutte et de la lutte contre elle-même, et qu'elle ne saurait cesser de l'être. Pour reprendre l'image de Vander on pourrait dire à notre tour qu'à la période de préparation fiévreuse qui a annoncé l'avènement de Magma succède maintenant une période d'apparence plus calme, où les combattants, sûrs de leur force et de l'harmonie de leur déploiement, ouvrent les yeux pour s'observer et admirer la beauté de leurs mouvements. Menés de front, les trois volets de la trilogie fermeront le cycle du système : préparation et déroulement de la guerre, contemplation et réalisation du rêve libéré, redécouverte du plaisir pur de la musique qu'aucun monde ou force ne menace plus.

En ce qui concerne la musique de Magma, on peut diviser en deux grands thèmes les récits qu'elle a maintenant mis en scène et dont les premiers enregistrements commencent avec "Mekaniĳ". Les deux premiers albums (Magma I et 1001° C), qui ne s'inscrivent pas dans le déroulement des deux pièces citées, ont pourtant un rôle primordial. Ils sont en effet le plan d'ensemble de la musique qui sera enregistrée par la suite en même temps

qu'une mise à jour pour le public (une sorte de carte de visite). On retrouve dans le premier album des thèmes de "Theusz Hamtaahk", une mise en condition rythmique et harmonique. Le nombre incroyable de thèmes qui sont présentés dans ce disque est à la fois l'occasion pour Vander, à cette époque, de décharger le trop-plein d'idées qui fourmillent dans sa tête, et un palliatif à un climat obsessionnel qu'il n'a pas encore réussi à mettre en place comme il le désirerait. L'enregistrement permet alors d'exposer une quantité de thèmes et d'esprit qui seront par la suite développés dans des albums comme Mekanik ou Köhntarkösz.

La première fresque musicale a pour nom "Theusz Hamtaahk" (le temps de la Haine), et elle est subdivisée en trois mouvements respectivement intitulés Wurdah Gläo (Mort et sang), Wurdah Itah (Mort à la terre) et Mekanik Destruktiv Kommandöh (traduction non nécessaire). Wurdah Gläo, dont on ne connaît qu'un passage enregistré (le Mekanik Zain - Cerveau Mékanik - de l'album Live), a pour charge de régir et de coordonner les trois mouvements. Il raconte la présence d'une cabine déserte (ou, là aussi, d'une entité), qui dérive dans l'univers, et dont émanent les influences d'énergie qui déterminent les événements universels et sidéraux. Elle est en même temps une présence témoin (impassible) de l'événement, une machine inhumaine qui observe par-delà le bien et le mal, le déroulement des faits dont elle est l'origine. Elle est musique, se manifestant par un simple ronronnement obsédant, éternel, une note idéale (la note) que Vander perçoit clairement au cours de son enfance et qu'il cherche à retrouver depuis avec acharnement. C'est une modulation parfaite, peut-être proche, peut-être lointaine du "om" hindouiste, une onde dont il sentit un jour l'apparition à la verticale de son cerveau, et dont le son rond, coupant et lumineux lui fit l'effet d'une lame fine et aiguisée qui s'enfonçait au centre de ses nerfs pour lui tenir les yeux ouverts sur la conscience. C'est cette quête de la musique immuable qui est la raison profonde de la création de Magma. Retrouver cette note (c'est-à-dire atteindre une pureté spirituelle première) serait pour Vander se réaliser pleinement, et l'impossibilité présente d'y parvenir justifie à ses yeux le recours aux notes courantes qui peuvent l'aider, à un moment ou à un autre, à approcher cet état de grâce entrevu. Elle est par conséquent le stigmate d'un état de l'esprit qui se rapproche en de nombreux points de celui de la mystique occidentale. Faire de la musique en racontant une histoire dont la raison d'être est une quête désespérée, en essayant de la comprendre et de la décrire toujours et toujours mieux, représente un certain nombre d'étapes (de degrés) à franchir pour retrouver le stade de pureté vivante dont la nostalgie furieuse ne cesse de le hanter. Parfois, aux débuts de Magma, Vander réussissait une ombre d'instant à tomber en harmonique, par le chant, avec son onde spirituelle. Au cours d'un concert au Gibus, en 1970, elle surgit, après le discours de Stoah, et il s'écroule derrière sa batterie, sans connaissance.

Wurdah Itah, le second mouvement (enregistré sous le nom de Tristan et Iseut, à la suite de l'affaire que nous avons rappelée précédemment), met en scène un peuple qui s'apprête à se mettre en marche contre son tyran. C'est un ensemble de chants de guerriers terrestres, rassemblés à l'occasion d'une révolte populaire. La troupe se déplace de village en village, glissant sur des traîneaux, dans des paysages de neige, grossissant au fur et à mesure de son avancée. Le regroupement a lieu dans une immense plaine désertique et l'ordre de départ est donné, illustré par deux thèmes :

- 1) la mise en marche proprement dite,
- 2) la vision de l'un des hommes qui perçoit, de manière assez vague, le déplacement parallèle et allégorique d'une marche céleste, que lui indique un Ange de la Vérité

Dans le troisième mouvement, Mekanik Destruktiv Kommandöh, on retrouve le peuple en marche, s'essoufflant sur un terrain difficile, et doublé de petits groupes qui évoluent à ses côtés sur les traîneaux dans la neige. Le tyran contre lequel ils s'apprêtent à lutter leur apparaît alors, mais il n'a de terrestre que l'apparence. Il leur vomit sa haine de l'humanité, l'échec total d'une civilisation dont les valeurs lui semblent définitivement dérisoires. Les guerriers continuent leur marche vers lui pour le détruire, mais l'irruption de cet être les a bouleversés. En marchant, ils se mettent à penser, en tant qu'individus, à ce qu'ils représentent exactement sur terre, et par conséquent à la signification de leur marche. L'Ange de Vérité, qui était d'abord apparu furtivement à l'un des hommes, est maintenant en pleine lumière devant son esprit; il lui dit : "Ne marche pas contre le guide, marche pour lui." Ce guerrier se sent soudain transformé, et comme le dit Vander, l'"Esprit de l'Univers" pénètre en lui. Un sourire de béatitude apparaît sur son visage et il se retourne au bout d'un certain moment vers ses compagnons pour leur faire part de sa joie : "Il m'a souri, l'Ange de Vérité", se met-il à chanter. Les trames harmoniques qui sont restées les mêmes que dans les premier et second mouvements s'élèvent alors, par l'intermédiaire des basses, jusqu'au Ré qui symbolise la note spirituelle, et dont on conservera la présence obsédante jusqu'à l'achèvement de la composition. Les apparitions de l'Ange se font alors de plus en plus nombreuses, et bientôt la foule s'aperçoit que le tyran qu'elle s'était décidée à détruire puisqu'il avait osé les accuser de toutes les corruptions n'est effectivement pas un tyran, mais un guide. Celui-ci, se manifestant à nouveau, leur fait comprendre que seule la voie de l'accomplissement spirituel en accord avec l'harmonie cosmique peut les sauver. Et eux, répondant à l'invitation, entonnent les chants qui font parvenir à la pureté



extrême, avant d'entendre les commandements de l'Univers, dont le sens général est le suivant : Sagesse pour les légions de l'Univers. (Il 'est à noter que la traduction littérale des commandements n'a pu encore être faite, - voir Kobaiën -. Ces commandements ont pour tâche de magnifier les hordes de guerriers qui sont les protecteurs de l'Esprit tout-puissant qu'est "Kreüh Kormahn".)

Ayant atteint à Cet état de grâce, ils peuvent à leur tour devenir des êtres immatériels, de pures idées, dévoués à cette harmonie qu'ils découvrent. Nebërñ Gudahtt (sans traduction pour l'instant), le tyran de leurs ténèbres, prend forme devant eux (leur forme), et il leur explique qu'il est semblable à eux, ayant consacré sa vie terrestre à l'avènement d'un tel jour. Ensemble, ils reprennent les chants de purification, et ces chants étaient si beaux, dit la musique, et cette perception était si forte pour la perception humaine, qu'ils s'évanouirent dans l'espace.

Le second récit de la musique Magma, dont les caractères analogiques avec Theusz Hamtaahk abondent, a pour nom Emehnteht-Rê. Les analogies, répétons-le, n'ont en vue que de servir un seul but raconter toujours la même histoire en l'éclaircissant au long de son évolution. Köhntarkösz, qui est le premier mouvement de cette œuvre, est en même temps le nom du personnage que l'on retrouvera tout au long de cette nouvelle composition. Elle illustre une recherche non symbolique, et parallèle à celle qu'ont entreprise Vander et Blasquiz, comme nous le montrerons plus tard. Sont enregistrés à ce jour le premier mouvement donc, et des extraits du second que l'on retrouve dans Üdü Wüdü, sous le nom de "Zombies" et "Üdü Wüdü", et dans le Live, "Hhai".

L'aventure d'Emehnteht-Rê pourrait se raconter ainsi (Récit figurant en partie dans une interview de Rock & Folk, "La longue marche", n° 100) : Un homme (Köhntarkösz) découvre un jour le tombeau d'un grand maître de l'Égypte ancienne, qui fut assassiné avant d'atteindre le but qu'il s'était fixé : l'immortalité magique. Il descend dans le tombeau, parvient devant la porte, et entend le chant des anges, destiné au défunt. Comme il pousse la dalle de la sépulture, la poussière accumulée depuis des millénaires le pénètre par tous les pores de la peau. Il reçoit la vision de la vie d'Emehnteht-Rê, une vision totale. Il s'évanouit et toute l'existence et les recherches d'Emehnteht-Rê lui sont révélées. (Nous sommes spectateurs. Deux pianos jouent seuls, sans ou presque sans batterie, c'est le moment de l'initiation.) Lorsque Köhntarkösz se réveille, il ne se souvient que de bribes qu'il possède dans le désordre et essaie de réunir. Il lui faudra une vie entière pour parvenir au stade où en était Emehnteht-Rê, lequel a failli faire revivre Ptâh (le Dieu de la création dans la mythologie égyptienne) qui dort dans l'univers, flottant dans l'espace, c'est-à-dire le faire apparaître matériellement. Ptâh n'a donc pas été réveillé et continue son sommeil, jusqu'à ce que quelqu'un découvre à nouveau la formule pour le réveiller. Emehnteht-Rê y était presque parvenu, Köhntarkösz a toute une vie pour essayer à son tour.

De telles allégories, de telles références (spécialement à l'Égypte ancienne) sont évidemment signifiantes, et nous essaierons d'en éclaircir les raisons dans un chapitre suivant. Ce que l'on peut voir ici, c'est que la musique de Vander est avant tout une musique figurative, qui suggère plus qu'elle n'imité (tant il est vrai, comme le pensait Stravinsky, que la musique n'a pas et ne peut avoir l'imitation pour objet). Comme toute musique, fût-elle contemplative, c'est de la joie et de la souffrance qu'elle nous entretient, transcendant par sursauts ces éléments pour leur donner une dimension fondamentale : la mort se voit de face et la musique fait éclater les murs aussi bien que les cloisons du cerveau pour laisser surgir le souffle glacial des espaces.

Création de la douleur, elle accuse l'homme et le poursuit en lui indiquant une lumière, quelle qu'elle soit (une lumière) comme ont pu le faire un Pascal ou un Lautréamont. Elle est, et c'est ce dont on l'accuse, l'Excès. S'enivrant de ses propres malédictions, elle dépasse la mesure, la recrée, en captivant ses auditeurs pour ne les relâcher qu'éveillés à un monde affligeant. Elle ne montre l'homme tel qu'il est que pour mieux lui faire sentir ce qu'il pourrait être, et pour l'inviter à renverser les barrières de son esprit et de sa vie. Enfin, elle n'est pas musique pour la musique, elle est une idée poétique de la musique.

2 - De la musique considérée comme un promontoire intérieur

Situation et rapports

La musique, comme tout produit, naît dans un contexte social et économique. En France, et spécialement en France, sa vie se heurte à des obstacles incessants qui mettent en péril son existence et celle de celui qui la crée ou qui la joue. Le climat que l'on connaît aujourd'hui dans ce pays, en ce qui concerne l'Art (et le reste), marque une époque de décadence plus ou moins générale. La récession économique de l'entre-deux-guerres et les divers pouvoirs qui gouvernent depuis ont abouti à ce triste résultat : on ne peut plus parler de mouvement culturel fertile. Avec un budget et des subventions ne représentant (au plus) que 0,5 % du budget national, les affaires de

l'Art sont considérées avec autant d'intérêt que les connaissances des ministres qui ont pour charge de s'en occuper. Personne ne nous démentira : depuis la période étincelante de la fin du XIXe, et du début du XXe, qui fit de ce pays l'un des phares de la création artistique, on ne peut s'empêcher de constater un effondrement affligeant de la créativité. Le seul événement politique qui ait apporté un sang neuf à ce domaine reste la soupe de Mai 68, bien que le champ dévoilé soit encore infiniment trop restreint par rapport à ses possibilités : théâtre, littérature (?), bande dessinée, café-théâtre, on a l'impression de pouvoir en faire rapidement le tour. La contre-culture, qui fut un espoir démesuré à sa naissance, rentre maintenant dans des normes bienséantes, c'est-à-dire que le pouvoir n'en a plus guère de crainte. Le mouvement suscité par l'apparition de la musique dite "pop" fit croire à un moment qu'il pouvait être un danger réel pour la société en place, de par l'ampleur et la virulence qu'il prenait. C'est qu'il y était question de choses extrêmement subversives, et que les partis politiques avaient mis un peu trop de hâte à schématiser rien de moins qu'une remise en cause du mode de production et surtout de la raison d'être de cette production. Mais peut-on encore prétendre que ce message de révolte ait gardé son impact premier ? D'expression parallèle d'une jeunesse en fureur, cette musique a fini par tomber elle aussi dans le domaine des objets de consommation courante. Sa forme s'y prêtait-elle dès le départ ? C'est là un problème auquel nous ne saurions répondre ici, mais qui demeure intéressant. Existerait-il donc des formes indomptables ? La musique populaire est morte, et la chanson dans son ensemble, en dehors de la recherche de quelques musiciens, s'est complètement pervertie, reprenant servilement la traîne des musiques anglo-saxonnes, peut-être plus convaincantes. La recherche est dans un ghetto, et les clans d'avant-garde obscurcissent leur discours, par crainte de devenir populaires. Réciproquement, quand l'avant-garde devient populaire, le public qui l'avait soutenue jusqu'alors s'en désintéresse aussi promptement, craignant de polluer son goût divin. Le pouvoir, de son côté, ne voit aucun intérêt immédiat à l'épanouissement de la musique (si la politique culturelle en France a déjà fait l'objet de nombreux ouvrages, il serait temps que les crachats suivent les manifestes). Comme dans tous les domaines, ce pouvoir maintient une politique de prestige, sûr des valeurs qu'il considère comme infaillibles, ignorant et forçant donc à méconnaître l'ensemble des mouvements qui deviennent par là même souterrains et marginaux. L'élite sait, elle, où se pourvoir en matériaux artistiques, puisqu'elle décide elle-même de ses divertissements et de la satisfaction de ses douces émotions. Elle proclame révolutionnaires des personnages qui ont réussi à accrocher au plafond des galeries de la rive gauche des gobelets remplis à moitié ou pas du tout de liquide, et entretient des polémiques passionnées dans ses journaux spécialisés sur le "devenir phénoménologique de l'abstraction conceptuelle" par exemple. Pour le bon peuple, la soupe est bien assez bonne, et se marie à merveille avec une presse et un audio-visuel qui se consacrent avec dévouement à son maintien dans les carcans de l'imbécillité.

Les jeux de cirque ont maintenant lieu dans les tabernacles de la "téhésseffe", au milieu de salons Lévitane, et animés par des pantins auprès desquels n'importe quel guignol ferait figure de rédempteur spirituel. Conséquence ou non, le public en général a tendance à rejeter systématiquement tout ce qui ne rentre pas dans les cases bien définies de sa connaissance.

Tous ces obstacles, toutes ces contraintes, les groupes français les connaissent bien. Il faut suer sang et eau, quand on travaille sur une musique d'inspiration nouvelle, pour conquérir peu à peu un auditoire indolent. Le jugement de Vander à l'égard de ce public est une fois de plus sévère. Pour lui, comme pour Klaus, ce qui caractérise le public français de la scène rock, c'est une absence totale de culture musicale, une ignorance flagrante de sa tradition occidentale. Quand les gens découvrent Bartok, c'est par l'intermédiaire d'une musique blanche américaine (des musiques de film à la musique prospective). Si Magma leur donne l'envie d'écouter Stravinsky, il y a là une erreur d'emplacement, puisque c'est Stravinsky qu'ils auraient dû écouter en premier. Il manque dans ce pays une réceptivité à ce que Vander appelle l'intention de pureté du musicien. Pour lui, si Coltrane jouait demain pour la première fois en France, peu de gens seraient choqués. Il y a encore quelque temps, la question de savoir si les musiciens étaient authentiques ou non pouvait se poser. Maintenant, cette différence n'existe plus puisque les deux genres de musiciens occupent une scène de façon presque semblable, la seconde catégorie ayant compris les possibilités qu'offre l'exploitation d'"effets". Le fait que le même public puisse applaudir à quelques heures d'intervalle les deux musiques différentes est à vrai dire la preuve même de cette absence de jugement. Le spectacle (et nous en reparlerons) conserve son caractère mythique et sacralisé, et la renommée le plus souvent usurpée des musiciens qu'on y peut voir n'a plus rien à voir avec l'éblouissement que procure l'écoute d'un véritable talent. En deux mots, il est né un malentendu entre la représentation d'une idée et l'idée elle-même. Mimer la fureur pour aller sabler le champagne avec les représentants de la maison de disques après le concert ne fait plus vraiment de différence aux yeux des spectateurs que de vivre cette fureur sans pouvoir jamais s'en remettre. Et il y a là un problème dont on ne saurait minimiser l'importance. "Les gens

vont voir des clowns sur scène, dit Vander, qu'ils sifflent s'ils ne sont pas satisfaits, méprisant d'un rire des mois de travail. Pour le musicien qui met toute sa vie dans la musique, c'est très dur." C'est tellement dur que certains en meurent (nous ne sommes pas là pour faire des martyrs) pendant que le spectacle, lui, continue sans problèmes. The show must go on, c'est aussi là la devise du public.

En perpétuel mouvement, le public de Magma ne reste, à quelques exceptions près, guère longtemps le même. Vander et Blasquitz pensent que si les gens s'étaient vraiment accrochés à l'esprit de leur musique, ils auraient aujourd'hui provoqué un mouvement d'une influence visible et conséquente. Mais cette musique demande un travail permanent de l'auditeur. Elle ne se veut pas distraction, mais engagement. En réponse à cela, un manque de motivations d'un public prêt à s'enflammer à tous les traquenards. La foule réagit par son propre délire. Les lumières s'éteignent, les gens se retrouvent seuls comme d'habitude... et le restent. Le temps où, comme le dit Christian, les gens n'iront plus applaudir "les chaussettes du bassiste" n'est pas près d'être révolu...



Un sens de la fête populaire s'est à notre avis complètement perdu, par la faute des nouveaux moyens de communication. Les musiques occitanes, qui se sont développées chaleureusement depuis 1968, pourraient sembler aller contre cette idée, mais nous ne sommes pas complètement convaincus de leur efficacité véritable. Il faut dire que les musiciens français, dans leur ensemble (c'est-à-dire - on l'oublie un peu trop vite - ceux qui font, ou acceptent de faire la musique) ont un peu tendance à courber l'échine devant l'éternelle fatalité : il faut bien vivre, les

entend-on dire sans rire, en se sentant devenir soi-même criminel par pure charité. Après tout, ce sont eux qui participent au massacre, cautionnant les pires débilités, les pires instruments d'abrutissement (il n'y a qu'à voir l'importance phénoménale de la musique dans le commerce et la politique). Gagnant péniblement leur salaire dans le fonctionnariat de studio, ils choisissent de se taire et d'exécuter par crainte des moindres périls. Vander a toujours nourri pour cette espèce de musiciens (qui n'est bien entendu pas "les" musiciens, mais leur frange la plus importante) une haine particulière, dont il faisait part il y a quelques années à un journaliste (Interview Rock & Folk, "La Longue Marche") : "Ce sont des parasites qui tuent la musique. Il suffit de regarder les noms de ceux qui étaient là il y a cinq ans, et qui soi-disant "vivaient leur musique" comme Bob Brault de Martin Circus. Tous ou presque ont disparu ou craqué parce qu'ils n'avaient rien à dire. Bien sûr les autres, les vrais musiciens, sont plus intéressants. Sans aucun doute quelques-uns agissent sur leur propre terrain, pourtant je ne connais pratiquement personne. Et surtout ne parlons pas des morts. Les musiciens français ont été très durs avec moi. Ce sont des midinettes. Ils ne sont pas, ils ne sont rien. Ou des clowns qui ne pensent qu'à gagner un peu de blé et "font de la soupe" quand ça va mal. C'est cela le véritable problème." Qu'en est-il dans la réalité du travail des groupes en France ? Les noms de ceux qui apportent quelque chose de nouveau (c'est-à-dire qui, quelque part, bouleversent l'esthétique) sans s'abaisser à une plus ou moins plate copie de la musique anglo-saxonne si prisée peuvent s'énumérer rapidement. Citons pour mémoire Weidorje (qu'il faut voir de toute urgence), Xalph, Alpes, Zao, Top, Osiris... en attendant impatiemment que la liste grandisse et affirme brutalement son existence.

Existe-t-il des circonstances atténuantes ? Un fait est certain : les financiers, contrairement à ce qui se passe en Angleterre ou aux Etats-Unis, ne considèrent pas qu'il soit rentable d'encourager la musique de recherche, et les firmes préfèrent lancer l'éternel même produit, plus ou moins bien remâché. Les groupes qui se décident envers et contre tout à travailler quand même dans ce sens-là se heurtent rapidement à tous les obstacles dont nous venons de parler. Il leur faut conquérir leur public au prix de galères effroyables, convaincre l'indulgence d'une maison de disques et ne compter que sur le silence de la presse en général, et parfois même de la spécialisée. Après tout cela, qui s'étonnera des cicatrices douloureuses ?

Cette presse spécialisée, et sa seule excuse pourrait être justement ce vide quasiment intégral, se désintéresse superbement ou parle proportionnellement peu de ce qui travaille ici, dans l'ombre. Ce qui l'attire, c'est le journalistique qu'elle a pour charge de dispenser. Elle s'attache à reproduire les avatars d'un système de spectacle, le star-système, s'extasiant avec les délices d'une vieille coquette de la nouvelle mode (généralement née Outre-Manche) et s'empressant, avec quelques années de retard, de la relater à ses lecteurs par crainte de rater l'événement. L'importance de cette presse ne doit pas être minimisée, elle est l'indicatrice du goût de ceux qui attendent un discours sur la musique avec laquelle ils vivent chaque jour.

Être musicien en France, dans un groupe prospectif ou non de scène rock, tient de la gageure et de la passion. Au départ, aucune école (en dehors des conservatoires) où les musiciens puissent se retrouver et profiter de l'enseignement et de l'expérience de compositeurs réputés. On ne verra là que la conséquence d'une conception de l'enseignement musical en France qui laisse rêver (Beethoven était un grand musicien : sourd, il composait

quand même). Aucun climat musical : la vie et la musique sont deux choses bien distinctes qui ne se déroulent pas en même temps. Pour celui qui choisit de vivre son art, un mur d'isolement social se dresse aussitôt. Dans la bonne vieille mentalité française, celui qui joue (exception faite bien sûr des sacro-saints classiques) s'amuse, et ne pratique donc pas un métier, ou alors c'est une star inapprochable au soleil des jeunes filles acnéiques. Jean de Antoni, l'actuel guitariste du groupe, résume bien la situation quand il dit : "Exclu socialement, le musicien qui fait vraiment de la musique s'isole encore, à son tour, dans sa bulle, en dehors du monde. Ce monde ne fait rien pour lui, il est seul. Ces conditions sont très difficiles à supporter. Une bonne partie des musiciens décident un jour de jouer le jeu, et commencent à bien gagner leur vie après des années de galères. Ils acceptent alors les conditions qu'on leur propose et perpétuent le système, oubliant leurs vœux de jeunesse et le désir qu'ils avaient au départ de donner des rêves aux gens. Je crois finalement qu'il n'y a pas de mauvaise musique, mais seulement de mauvais musiciens. Il ne faut jamais oublier l'énorme pouvoir de la musique sur les gens."

Pour nous, il ne fait aucun doute que l'on peut juger une société à la musique qu'elle produit. Si elle n'est peut-être pas une image exacte des rapports de force qui y peuvent exister, elle témoigne néanmoins de la fertilité existante. On peut illustrer cela par un exemple, peut-être caricatural, en tous les cas loin de toute intention moralisatrice, et qui concerne les États-Unis. "Dans une faculté moyenne de province, de 5000 étudiants, tous les étudiants, sauf le tuberculeux, font du sport, il existe une vingtaine de groupes de rock et cinq groupes de jazz. En France, pour le même nombre d'étudiants, on aura peut-être trois musiciens de rock, un trompettiste de New-Orleans, une équipe de hand-ball et des militants", dit Klaus, avec une certaine ironie. S'ajoutent encore les difficultés économiques que connaissent la plupart des musiciens français. Un instrument de qualité coûte de deux à dix fois plus cher qu'ailleurs. Il est taxé (et c'est vrai jusqu'aux disques) comme objet de luxe. Les caisses d'assurances de retraite (sic) ou de congé spectacles prélèvent des sommes astronomiques. Les endroits pour jouer, quand ils existent (on considère en effet qu'une salle des fêtes est un auditorium comme un autre), sont à de prix défiant toute concurrence et ne sont en tous les cas presque jamais conçus pour une amplification électrique. L'exemple encore tout chaud de "Campagne Première" fermé sur plainte des habitants du quartier que la clientèle "nègre chevelue" dérangeait dans leur sommeil bien pensant reste exemplaire. Hallucinant, il n'existe pas à Paris de boîte de jazz comme à New York où puissent se rencontrer des musiciens de bords tous différents, pour jouer toute la nuit s'ils en ont envie. Paris, ville silence, où les seuls bruits qui ne dérangent pas proviennent des concerts de klaxons harmoniques. Comme dit le proverbe, en France tout finit par des chansons (sur Europe N° 1, c'est plus naturel). Qui sonnera donc la mort du sonneur ?

Revenons au musicien, solitaire ou en groupe, et spécialement à ses rapports avec les autres musiciens. Pour Klaus, tous ceux qui arrivent un jour ou l'autre dans Magma sont déjà des cas pathologiques, des introvertis, pour qui un certain temps de respiration est nécessaire, avant un nouvel échange possible. Pour ces musiciens, les problèmes qui se posent à l'entrée dans le groupe se formulent en ces termes : ils s'intègrent à une formation qui a déjà une histoire, un mythe, et qui leur oppose, fût-ce d'une manière inconsciente, une certaine image. Ces obstacles se résolvent rapidement : la vie quotidienne reste encore le meilleur démystificateur. Mais la confrontation avec Vander est souvent un labyrinthe dont il faut pouvoir trouver le fil.

Celui-ci, perpétuellement concentré sur une seule chose (la musique et les rêves), affiche un regard perdu que l'on pourrait prendre pour de l'indifférence. Créateur de langage, au sens propre comme au sens figuré, les musiciens qui travaillent avec lui se sentent contraints, plus ou moins directement, de ramener leur propre langage au sien. Enfin, le magnétisme évident du compositeur (dans le sens où un André Breton pouvait exercer un tel magnétisme) provoque des sentiments qui oscillent entre l'adoration ou la haine, mais jamais l'indifférence. On ne saurait mieux parler de l'influence d'un Vander qu'en termes de sphère d'attraction à laquelle on finit toujours, tôt ou tard, par succomber. Si des talents musicaux évidents se sont dégagés au long de l'histoire du groupe, il n'empêche que c'est toujours vers ce personnage central que refluent les regards. Il serait vain de ne vouloir voir là que l'effet d'une importance plus large. C'est que Vander, par lui-même et par le rayonnement dont il fait preuve au travers de ceux qui travaillent avec lui, représente un conducteur de fluide, le pôle d'une relation tout à fait magique qui n'est le théâtre d'aucune opération intellectuelle précise, et dont ne peuvent véritablement juger les personnes restées au-dehors. Il est à noter que Vander ne fait pas partie de ces personnages à qui l'on accorde, après mûre réflexion, un certain crédit et qui demanderaient un accord plus ou moins avoué de la conscience pour pouvoir participer au mouvement. Une simple approche suffit, et l'on peut dire après que l'on croit, ou non, en lui. Que ce terme de "croyance" indispose un certain nombre de personnes, le monde le prouve. Nous demanderons seulement ici qu'une certaine pudeur des mots soit reléguée quelque temps dans le placard des explications toutes faites. Ce livre, après tout, ne fait que répondre à un "appel" aussi irrésistible qu'un air enchanté.

De cette situation, Vander ne tire pourtant aucune fierté. S'il prit conscience, au long des années, de ce rôle de catalyseur, de cet ascendant tout à fait incalculable, c'est au terme d'une illusion qui lui fit croire pendant

longtemps que lorsque des musiciens se réunissent pour faire un groupe, ce ne peut être que pour offrir la même quantité d'énergie. Se gardant d'un jugement trop sévère à l'encontre de ses anciens compagnons, il en vint à estimer que les gens ne rayonnent pas par refus de tout donner, conservant toujours de côté leur petit capital de sécurité ou de survie : leur soupape. "J'attendais que les gens, par leur présence et leurs actes, m'aident à me surpasser." Le seul avec Stundêhr à l'avoir fait, c'est Janik, toujours concentré, à en faire peur.

Contrairement à l'orgueil qu'il pourrait tirer, comme nous le disions, de ce rôle de médiateur qu'on lui assigne, il se retrouve bloqué dans son élan, au plus profond de lui-même, et décide de se taire, afin de laisser la parole aux autres. Mais le silence n'y fait rien. Si les autres parlent effectivement, en revanche, on parle toujours de lui, mais dans l'ombre. Cette nouvelle parole ne transforme rien de fondamental. Les musiciens lassés tôt ou tard par les conditions matérielles de travail quittent quand même le groupe. Si l'histoire de Magma reste en pleine maturation bouillonnante, ces incidents de parcours donnent à Vander une certitude : quoi qu'il en soit, on ne sauve jamais la peau des autres.

Techniquement, jouer dans Magma pose les problèmes qu'on devine. Il faut d'abord désapprendre, d'une certaine manière, à jouer de son instrument, ou tout au moins parvenir à juguler la prédominance d'une technique particulière. Lorsque la guitare joue les parties de cuivre d'un orchestre symphonique (ce qui n'est pas forcément le cas), le phrasé et le rythme n'ont plus beaucoup de points communs avec la technique linéaire traditionnelle. Cela suppose non seulement une grande disponibilité de la part du musicien, mais en plus une absence de blocages au niveau du swing et de l'harmonie. Humainement, les problèmes de convivialité doivent être bien entendu surmontables. Les musiciens de la formation actuelle (Delacroix, De Antoni, Widemann, Bailly) s'entendent tous pour déclarer qu'ils ont conscience de participer à l'un des seuls événements révolutionnaires de la scène européenne, et que leur participation revêt bien la forme d'un don, d'une dédicace à la musique de Vander. Ce n'est pas là une tâche ingrate. Le musicien de Magma n'est pas un pur instrumentiste. Si Vander apporte la conception globale de la musique, ainsi que son évolution et son développement, les aménagements superficiels sont travaillés en groupe, chacun pouvant enrichir l'œuvre de sa vision personnelle et de l'interprétation qu'il en donne. C'est bien d'un enrichissement pour chacun qu'il s'agit, puisqu'il suppose des deux parties un dépassement en vue d'une création. Contrairement à une conception classique de l'interprétation (et c'est vrai pour la musique moderne en général), cette musique engendre sa propre forme, son propre mouvement d'ensemble en fonction aussi des musiciens. Elle autorise une liberté d'inspiration personnelle très grande, que chaque instrumentiste transforme avec le temps. Cette différence peut paraître dans certains cas fondamentale, elle a en tout cas lieu dans le même cercle de l'esprit.





2 - De la musique considérée comme un promontoire intérieur

Batterie de combat

Personne ne nous contredira : Christian Vander est bien l'un des plus prodigieux batteurs dans l'histoire d'un instrument qui ne fait, il est vrai, que naître. Le travail qu'il exécute sur scène comme sur disque convainc les plus blasés (à tel point qu'il est devenu pour les batteurs de tous styles une sorte de modèle tout à fait galvanisant). A l'origine de son jeu, deux ingrédients indissociables : le génie et le travail technique. C'est à onze ans qu'il a le premier contact avec une batterie, qui n'est encore en fait qu'un assemblage hétéroclite de lessiveuses et de plateaux en cuivre. Avec des aiguilles à tricoter, il s'entraîne seul à essayer de refaire ce que joue son inspirateur du moment : Kenny Clarke. Sans méthode, il suit intuitivement le tempo, casse peu à peu ses poignets et reproduit des schémas rythmiques de musique ternaire. Son père le présente un an plus tard à un professeur de percussion de la garde républicaine qui lui offre sa première paire de baguettes d'entraînement (en ébène). En possession de ce matériel homologué, il entreprend alors le véritable travail d'assouplissement et de contrôle, suivant une méthode très classique. Elvin Jones, qu'il rencontre peu après, lui fait considérer cette technique d'une manière toute différente. Le personnage présente dès l'abord un degré de folie apparente qui ne laisse pas le jeune Vander indifférent. Par exemple, à un dîner de l'ambassade d'Espagne où il est invité, le batteur américain, assis en bout de table, tape furieusement avec ses couverts sur tout ce qui peut produire un son, pendant que l'interprète tente vainement de faire patienter le diplomate, en vue des présentations protocolaires. Vander suit partout Elvin Jones et observe sa main gauche, qui effectue un travail énorme à

l'époque où le bon ton voulait que les batteurs aient cette partie du corps paralysée. Il se met à son tour à développer cette technique de poignets, emportant ses baguettes à toutes occasions. Avec les jours qui passent, il contrôle de mieux en mieux ses mains, parvenant à jouer aussi rapidement et précisément avec la main droite qu'avec la main gauche. Elvin Jones lui apprend que la batterie est un instrument violent et tendre, large et délié. Il pratique alors en moyenne neuf heures par jour sa technique, toujours avec ses baguettes en ébène, jusqu'au moment où il ne ressent plus le besoin de travailler la vitesse. Il souffre souvent de crampes dans les poignets, en voulant trop forcer, puisqu'il arrive à jouer aussi rapidement avec ses baguettes pesantes de travail qu'avec des baguettes ordinaires en bois. Pour remédier à l'épuisement qui le gagne peu à peu, l'énergie qu'il plaçait dans ses mains s'étant maintenant répartie dans tout son corps, il se remet à écouter de la musique (évidemment Coltrane), et à l'accompagner. Il pense maintenant à travailler en détendant ses muscles, freinant ses désirs de vitesse pour insister sur une puissance de martèlement. En même temps, il découvre les possibilités qu'offre un contrôle effectif des sons. C'est bien de la musique qu'il peut créer, sur de simples caisses, et non plus un seul support rythmique. Elvin Jones est là encore pour le conseiller. Il lui montre à quel point l'apport harmonique d'une batterie peut être important, et dans quelle mesure l'instrument peut être lui aussi une voix de chant qui s'intègre dans le développement d'une musique. En même temps que son corps se détend, s'associe à la percussion, il pousse jusqu'à l'excès le contrôle des pédales, travaillant dans l'esprit de vaincre les limites de la fatigue. Enfin, Tony Williams qu'il découvre à Antibes alors qu'il a quinze ans, au lieu de le décourager (Williams n'a de son côté que dix-sept ans), lui fait dire : " Tony a deux ans d'avance." Le travail ne fait donc que commencer...

Aussi à l'aise dans le binaire que dans le ternaire, il fait partie des musiciens qu'il faut avoir vus jouer pour comprendre ce que peut être une "offrande musicale". Vander sur scène donne tout, dans une éruption barbare, retrouvant en quelques instants le climat spirituel des possessions vaudou. Sa douceur hallucinée dans la vie se transforme en magie apocalyptique sur l'instrument, exerçant un pouvoir de fascination qui ne faiblit pas avec le temps. Technicien époustouflant, il est le conducteur rythmique de sa propre musique en même temps que le grand officiant de ses moments de délire. Dire qu'il a énormément apporté à la conception de la batterie serait peu dire : "Beaucoup de batteurs de rock jouent binaire parce qu c'est immédiatement plus facile que le ternaire, mais le binaire est un rythme très riche, qui tourne naturellement. Quand j'a commencé à jouer binaire, c'est parce que je sentais que tout était possible. On ne pouvait plus jouer ternaire après Elvin, il fallait changer la technique pour faire autre chose. En 1968, je suis donc passé brusquement au binaire et je me suis fait insulter par les jazzmen avec qui je jouais (qui me surnommaient le "twister"). Ceci dit, je n'ai jamais pensé que je faisais un apport à l'instrument. Je n'ai jamais réfléchi à ça. Simplement quand l'on monte sur une batterie, quand l'on joue de son instrument, une seule chose importe : ne jamais se montrer inférieur à soi, par respect de l'instrument, et de soi-même. Cela dit "tout"."

Inimitable, sa pulsation tient à la fois de la rigueur métronomique des rythmiques soul, et de celle d'une machine infaillible qui s'autoriserait des rêves de torrents et de montagnes. Le swing monstrueux qui en résulte déborde de partout en fixant l'esprit sur un point de regard. Il n'est pas un mouvement, un son qui n'aient leur place au moment où ils apparaissent. Ici, il n'est point question de fioritures baroques pour améliorer une musique déficiente, c'est un cœur double qui bat, oscillant entre la plus infinie tendresse, la sauvagerie et l'humour.

Pour Vander, la batterie est un prolongement du corps, au même titre que la voix. Ce n'est pas sur des peaux qu'il frappe, c'est sur la sienne. Ce ne sont pas des sons innocents qu'il délivre, c'est sa propre voix, à tel point qu'à une époque, il avait donné à chaque son un cri équivalent, qu'il mêlait en jouant sans que l'on y discerne la provenance exacte de chaque jet. Son jeu procède de la déflagration. On imagine, à le voir, une explosion formidable, et cependant tellement contrôlée que tous les éclats volant dans le ciel en reviennent à se lier avec harmonie.

Instrument magique entre tous, la batterie a aussi la fragilité des objets de la magie. Le moindre relâchement d'attention la transforme en un instrument vulgaire, éloigné de l'idée première comme un couteau du sang qu'il a fait surgir. C'est ce qui lui donne sa valeur de pierre inconnue, son éclat qu'un seul écart peut ternir. Il y a justement pour Vander (et paradoxalement) une difficulté à servir la musique au mieux quand l'on est batteur. Il ne s'agit pas d'ajouter à tout prix un instrument aux autres, mais d'être aussi indispensable dans la dimension que

L'on a choisie, qu'un des autres membres du corps. Ce problème, quoi qu'on en pense, existe toujours à ses yeux : il estime que son jeu ne s'est pas encore assez épuré pour éviter les impuretés (les vulgarités) qu'il redoute tant et dont nous parlions auparavant. D'autre part (et là aussi paradoxalement) Vander ne se considère pas comme un batteur. La place qu'il se donne dans sa musique consiste à scander les chants. Quand il joue, ce n'est pas une batterie qu'il entend, mais un médium de tension qui décide, comme une machine ayant décidé elle-même de sa programmation, du geste à venir. Toujours conscient, fût-ce dans la transe, il ne se retrouve jamais en état d'attente : les musiciens obéissent à un ensemble symbolique qui régit la propulsion des mouvements. Par exemple, lorsqu'il fait sur scène, le geste d'Osiris mort, Osiris ressuscité (bras croisés tenant les baguettes se croisant à leur tour, puis bras ouverts) il déclare par-là : "Je sors du sommeil pour amener une dynamique, du néant à l'action. C'est le signal du déclenchement d'une action musicale... ou autre. Cela représente le moment où les forces rentrent en moi et où je les libère. A ce moment là, rien ne peut plus arrêter la machine. Rien..." (Voir interview au journal *Le Sauvage*, "L'Ars Magma", n° 43)



Les relations qu'il entretient avec son instrument sont très complexes : il s'y mêle de la force, de la douceur, et du rire. Il sait ce qu'elle attend, la manière dont elle sait faire preuve de tendresse ou d'agressivité pour peu qu'on sache l'y inviter, mais qu'elle ne veut en aucun cas d'un comportement précieux. Elle est possession réciproque, image de l'amour fou.

Si Vander évite de chanter et de jouer de la batterie en même temps, c'est que des problèmes... "techniques" s'y opposent. Batterie et chant ont dans la musique des fonctions sensiblement équivalentes, l'une se fondant dans l'autre jusqu'à ne plus faire qu'un. Donner la même énergie aux deux occupations simultanées entraîne forcément un déséquilibre (ce qui n'est pas vrai pour tout le monde : un Buddy Miles s'en tirera sans problèmes, la complexité de la musique en moins). C'est là une des raisons de la présence d'un second batteur (Clément Bailly) pour assurer la continuité des tempi pendant que Vander peut chanter tout à son aise en s'accompagnant au piano.

Cette voix mérite d'ailleurs qu'on s'y arrête quelques instants. Comme le disait Stella, "Christian chante comme il joue", et c'est là pure vérité. Vander a une voix parfaitement placée, qu'il utilise au maximum de ses possibilités, sautant du chant mélodique des eaux calmes à l'incantation du sorcier qui en appelle avec rage aux éléments. Elle est, point le plus important, la plus pure représentation (émanation) d'un langage (le kobaïen) qu'elle remet tous les jours au monde dans la douleur.

L'énergie d'un Vander, capable de jouer en une journée trois concerts et quelques "jams" supplémentaires, est tout à fait sidérante. L'avalanche de gestes au moment du jeu, obéissant tous à une logique de la démente, n'est pas un spectacle en soi. Vander pourrait tout aussi bien jouer en économisant les mouvements (en êtes-vous vraiment sûrs ?), mais il interviendrait des calculs dans une telle décision. Son corps entier participe à la folie qui se déclenche sans pour autant qu'il ait à lui donner un ordre quelconque dans le déroulement de cette libération. L'instinct se fait jour dans la plus forte lumière, se réalisant dans son seul domaine possible : la passion. En jouant, la douleur exprimée sur le visage n'a rien de la lutte physique, elle est le combat intérieur du musicien vers ses chemins de clarté aveuglante.

Quand on parle de batteurs avec Vander, la première image qui surgit pour obscurcir toutes les autres est évidemment celle d'Elvin Jones. L'élève a retrouvé le maître, sur des routes différentes, et il ne fait aucun doute que l'inspiration soit la même. Elvin Jones, dans sa collaboration avec Coltrane, a émancipé le rôle de la batterie comme personne (peut-être à l'exception de Tony Williams) ne sut jamais le faire. Tout fait de puissance et de subtilité, le jeu de ce batteur inspiré entre tous bouleverse, quand il surgit dans le jazz, les conceptions jusqu'alors pratiquées (nous verrons qu'en parlant d'Elvin Jones, on en revient finalement à parler de Vander).

A son époque, le rythme à quatre temps avec accentuation des temps impairs est ce qui se fait de mieux et semble-t-il pour les critiques, de plus immuable. Lui, débarque sans prévenir, avec son tempo discontinu et sa (propre) polyrythmie, tout en développant, à l'intérieur de ses rythmes, une nouvelle aventure rythmique agrémentée de renversements inattendus, d'accélération et de ralentissements, qui au lieu de nuire au tempo, le transforment en un support lyrique tout à fait nouveau. C'est dire qu'Elvin Jones introduit à l'époque la touche de folie que les Kenny Clarke et autres Philly Joe Jones avaient laissé pressentir.

Après Elvin Jones, un certain nombre de batteurs ont la considération de Vander, sans pour autant emporter le même élan de passion spontanée. Tony Williams, bien sûr, dont on ne se lasse jamais d'écouter l'intelligence et la beauté... Jack de Johnette, autre disciple d'Elvin, et qui succédera à Tony Williams dans l'orchestre de Miles Davis... Philly Joe Jones, un des plus beaux Cha-ba-da de l'histoire du jazz, et qui sera l'un des premiers à donner à la charleston son indépendance par rapport à l'accentuation des deuxième et quatrième temps de la mesure... Billy Cobham, l'un des batteurs les plus précis et les plus swingants du binaire (depuis James Brown, jusqu'à son propre groupe)... Alphonse Mouzon, sans doute aussi important que Cobham pour le binaire, même si c'est a priori moins évident... Enfin, pour la France, Aldo Romano, autant batteur que musicien, et Jacques Thollot, un autre fou furieux de l'instrument.

2 - De la musique considérée comme un promontoire intérieur

Matériel stratégique

Au début :

Batterie Hollywood. Vander s'en sépare quelques années plus tard, à cause de son manque de puissance, tout en reconnaissant qu'il s'agit là d'un bon matériel.

Ensuite :

Batterie Asba. La marque Asba lui propose (1969) de lui fabriquer une batterie sur mesures. Il demande un modèle en métal, qui sera le premier à être fabriqué (1970). Le petit diamètre de la grosse caisse (45 cm) caractérise le son de cette nouvelle batterie, donnant l'impression d'une suite de décharges de canon. Agrémentée de piques de métal qui dépassent sur l'avant, elle est à la batterie ce qu'est le Nautilus aux sous-marins. C'est la batterie Magma par excellence dont la seule vision donne peut-être déjà un aperçu de ce qui va se passer sur et autour d'elle... Des problèmes techniques (vibrations dues au métal, manque de précision du son) obligent finalement Vander à s'en séparer à regret (1973).

Aujourd'hui :

Batterie Gretsch, obtenue aux U.S.A. par l'intermédiaire d'Elvin Jones. Gretsch fut toujours la marque préférée de Vander: "Le son est parfait", mais il était impossible de se procurer un modèle à petit diamètre de grosse caisse en France, il y a encore quatre ans.

Détail :

- Diamètre de la grosse caisse 47 cm
- Deux toms altos
- Trois toms basse
- Caisse claire américaine pour orchestre symphonique, fabriquée sur mesure.
- Peaux : Evans, paraffinées non hydrauliques
- Onze cymbales Zildjian, dont deux modèles "K d'Harmony" (introuvables aujourd'hui) et qui sont pour Vander les meilleures cymbales ayant jamais existé, tant pour le son que pour la puissance ou la précision.
- Cymbales Charleston Zildjian 35 et 38 cm
- Accessoires :
- Pédale grosse caisse Kamco à chaîne.
- Pieds cymbales Ludwig Orange.
- Pédale Charleston Orange.
- Pieds caisse claire Ludwig Hollywood.
- Réglage des peaux : accordées sur des gammes différentes suivant la musique. Au départ en fonction de "A love Supreme" de Coltrane.
- Siège : Ludwig trépied, permettant de bouger et de jouer en équilibre.
- Baguettes : Rimshot B en hickory.

3 - Découverte du Nouveau Monde

Kobaïa

"L'Art n'est digne de ce nom que lorsqu'il menace votre existence même. Pourriez-vous répéter cela, je vous prie, plus lentement ?"

PURSEWARDEN, Quelques notes pour cela.

C'était la fin du XXe siècle. Le système du camp de redressement moral s'était élargi à la dimension de la planète entière, en dépit des efforts et des tentatives de quelques groupes qui avaient transformé leur discours en actes. La paix menaçait l'existence, une paix qui se calculait en tonnage d'armes destructrices. Dans cette paix, les hommes vivaient, se rendaient mutuellement leurs comptes et se querellaient sans repos pour savoir quelle pouvait être la forme idéale du pouvoir sur les autres. Dans la plupart des cas, ce pouvoir vacillait, n'arrivant plus à respirer que par l'intermédiaire d'asiles psychiatriques ou d'usines concentrationnaires à propos desquelles on se demandait encore laquelle faisait le plus preuve d'efficacité. Les maîtres se menaçaient, échangeaient des produits de première nécessité, traçant sans ambiguïté la bonne voie du développement des consciences. Il faisait jour, il faisait nuit, et les murs des cités se zébraient déjà de mille lézards prémonitoires. Les gardiens de l'ordre universel agissaient dans l'ombre ou la lumière, suivant le degré de pourrissement de la grande idée démocratique. C'est à ce moment-là que certaines choses se mirent à bouger.

Une poignée d'hommes commença à parcourir le monde, en prononçant des discours où la métaphore faisait figure de prudence. "Nous avons découvert une planète nouvelle, disaient-ils en substance, sur laquelle nous avons décidé de partir. Nous savons que rien ne sera sauvé ici et que le suicide obligatoire a déjà été décidé. Nous emmenons qui veut, pour oublier et commencer à vivre. Nous demanderons à ceux qui partiront avec nous rien de moins que de mourir à la terre."

Ces termes de semonce gardaient bien un ton conciliant, sans lequel les orateurs auraient été immédiatement éliminés ; mais leur contenu ne trahissait pas le sens de l'avertissement. Peu à peu, ceux qui acceptaient de se joindre à la troupe, comme une grossesse monstrueuse du globe, venaient rallier les rangs des insoumis : savants, ouvriers, poètes : si le monde les avait distingués, la nouvelle folie les réunissait. Les vieux systèmes de bonheur futur avaient fait leur temps : le départ était proche.

Parallèlement des vaisseaux spatiaux étaient construits, gigantesques, et les réacteurs ronflaient déjà dans des antres secrets, prêts à décoller dans les temps les plus brefs. Quand la terre entière fut informée de ce départ prochain, deux clans s'affrontèrent : ceux qui refusaient cette fuite loin du réel et qui pensaient que ce réel finirait bien, un jour où l'autre, par être transformé, et ceux qui avaient décidé de partir, et qui ne répondaient rien. Le jour attendu arriva : les foules, réunies par ceux qui avaient déversé la propagande, se groupèrent auprès des aires d'envol. On put estimer à plusieurs millions le nombre d'émigrants définitifs. Dans cette multitude, l'un des plus ardents défenseurs de Kobaïa décida au dernier moment de rester. Il avait pour nom Riah Sahiltaahk et pensait qu'il subsistait peut-être un espoir de faire quelque chose sur terre. S'accrochant à ce qu'il considérait comme les dernières planches de salut, il ne monta pas dans les fusées, et se contenta de regarder avec une joie incommensurable tous les membres de l'U.Z.M.K. (Uniweria Zekt Mouvement Kobaïen) monter à bord des vaisseaux. La dernière trappe d'accès verrouillée, les navires s'envolèrent les uns à la suite des autres, sous le regard médusé et quelque peu vitreux des terriens qui n'avaient jusqu'alors pas vraiment pris au sérieux ce qu'ils croyaient être suivant leurs opinions :

1. Une manigance des services de la C.I.A. ;
2. Une diversion bolchevique, télécommandée par Moscou ;
3. Un nouveau ralliement au panache d'un quelconque gourou transcendantal ;
4. Une nouvelle manifestation du maître ;
5. Un simple rêve d'adolescents débiles ;
6. Un événement tout à fait insignifiant pour l'histoire de l'esprit ;
7. Une combine publicitaire peut-être astucieuse, etc.

Le voyage dans l'espace se déroulait sans incident, et les fusées fendaient les obscurités interstellaires en répondant à une ligne magnétique dont on ignorait la provenance. Une étape eut lieu sur la planète Malaria, afin de permettre aux gens de souffler. Cette cassure d'élan provoqua pour la plupart un afflux de pensées nostalgiques pour cette terre qui les avait vus naître et qu'ils ne reverraient jamais, et pour tous leurs proches qui s'étaient refusés à partir à l'aventure en quittant une cruelle quiétude. Malaria était une planète extraordinaire, où régnait un silence absolu que seul le murmure de la mer emplissait d'échos cristallins. La colonie aurait pu choisir de s'installer sur cette planète d'abord hospitalière, et certains y pensèrent. Mais la promiscuité nocive de



la terre commandait une distance plus grande et c'eût été mettre en danger l'existence même de l'idée que de rester là. Les vaisseaux reprirent un à un leur chemin, dans le noir et le mouvement des étoiles qui ne semblaient, de si loin, troublées d'aucune manière. Quand Kobaïa fut en vue, au début du troisième jour indiqué sur les cadrans horaires, tout sentiment d'amertume ou de chagrin s'évanouit subitement. La vision qu'avaient tous ces hommes et femmes ne suscitait chez eux que le plus pur émerveillement, la surprise la plus magique. Là, devant eux, évoluait un astre lumineux dont ils ne pouvaient discerner encore que les contours et qui tremblait doucement dans une harmonie parfaite avec l'air qui

l'environnait et les planètes qui gravitaient autour de lui. Des mers que séparaient des continents venaient friser sur les littoraux, chauffées par plusieurs soleils qui dessinaient dans l'espace une figure géométrique des plus pures. Le ciel, teinté d'un bleu qui le confondait aux océans, était parsemé de nuages translucides qui se déplaçaient avec une constante rapidité. Sur le sol, des forêts massives, dans lesquelles on retrouvait simultanément toutes les couleurs terrestres, chevauchaient jusqu'à l'horizon un relief calme et équilibré où perçaient çà et là des montagnes pointues, semblables à des perchoirs gigantesques pour des oiseaux à leur dimension. Les voyageurs regardaient ce paysage avec des yeux d'enfants, et des larmes de joie coulaient sur leurs joues. A vrai dire, c'était là bien plus qu'un nouveau monde. L'histoire naissait en même temps qu'eux et rien de ce qu'ils avaient quitté ne pourrait se retrouver un jour ici. Kobaïa les attendait.

Quand ils se furent posés sur la planète, ils en commencèrent aussitôt l'exploration. Tout leur rappelait ces paysages préhistoriques qu'ils s'étaient imaginés sur la terre. Des animaux étranges bougeaient à leur approche sans pour autant esquiver le moindre geste de fuite. Partout, des fruits gigantesques émergeaient de la végétation, et s'ils avaient trouvé des pains d'épice accrochés aux branches des arbres, ils ne s'en seraient pas autrement étonnés. "C'est comme un conte de fées", dit l'un d'eux. "Ce n'est pas un conte, répondit son voisin, c'est la réalité, et nous n'aurons plus à tourner de dernière page pour finir par oublier". Dans la plaine qu'ils surplombaient à ce moment, ils assistèrent à un spectacle fabuleux. Deux monstres de taille colossale se déchiraient sous leurs yeux, faisant trembler le sol à des kilomètres à la ronde. Mais le premier sentiment de frayeur qu'ils éprouvèrent tous fit bientôt place à la certitude que, de toute manière, et sans qu'ils pussent expliquer pourquoi, ils n'avaient rien à craindre sur cette planète.

L'organisation de la vie sur Kobaïa se fit très rapidement. Ils commencèrent par construire une cité énorme, à l'aide d'un minerai que leur indiquèrent les guides qui les avaient décidés à partir. Ce métal était d'une beauté inouïe et fait d'un alliage qu'aucune arme terrestre n'aurait pu entamer. Certains demandèrent pourquoi il fallait construire une telle cité dans un lieu où la vie semblait si simple et si protégée. Un des guides leur expliqua que, pour la majorité des nouveaux arrivants, un réflexe de protection demeurait trop fort pour que l'on pût négliger de le guérir par son propre effet. Si un paravent psychique demeurait encore nécessaire, il leur assura néanmoins qu'avec le temps, les habitants apprendraient à édifier en eux mêmes leur propre invulnérabilité. Ce jour-là, les murs tomberaient, par leur inconséquence, et eux seraient véritablement indestructibles. Loin dans l'espace la terre restait une menace de par sa présence même. Les blocs de métal furent bientôt alignés, imbriqués, représentant une architecture complexe à la fois en contraste avec les lieux et en profond respect de cette nature. Aucun mouvement inutile n'était nécessaire dans la cité, et la circulation des êtres se faisait de manière tout à fait aérienne. De quelque endroit que l'on se plaçât, on voyait toujours l'un des soleils qui venait se réverbérer sur les reflets métalliques sans pour autant les échauffer. L'air que l'on respirait tenait à la fois de cette fraîcheur invariable du métal, et du réchauffement solaire qui maintenait dans les ouvertures une température équilibrée. On commença à travailler la terre autour de la cité, et à y planter en rangées régulières des semences de céréales récoltées à la lisière des forêts, et qui tenaient, pour le goût, du riz et du soja. Certaines plantes légumineuses de races nouvelles furent par la même occasion plantées, de telle façon que tous les habitants purent manger à leur faim, sans qu'il fût besoin de chasser des animaux que cette présence nouvelle n'incommodait nullement. Durant tous ces préparatifs, les guides décidèrent de faire un dernier voyage sur terre, en compagnie de quelques hommes et femmes volontaires pour tenter de persuader une dernière fois ceux qui avaient mis en doute la possibilité d'existence d'un tel monde.

Les Kobaïens recommencent une nouvelle série de discours, à tous les échelons possibles, en racontant fréquemment la même histoire : "C'est le printemps, en Europe centrale, et la campagne respire doucement au rythme de son éveil. Deux paysans rentrent chez eux après avoir accompli leur travail dans les champs. Ils sont vieux, épuisés dans leur corps et leur esprit, et se tiennent le dos courbé, ne voyant que la route qu'ils suivent et le cheval qui conduit leur carriole. Pesamment, leur équipage progresse vers les fermes, quand l'un de ces deux paysans, redressant la tête avec effort, aperçoit un arbre, situé au bout de leur champ, près d'un bosquet, et qu'ils n'avaient jamais remarqué jusqu'alors. En découvrant ce saule, plein de beauté, et qui vécut si près d'eux sans qu'ils aient pu s'en rendre compte, des larmes leur viennent. Ils réalisent qu'ils sont passés à côté de lui chaque

jour de leur vie sans le voir, et s'aperçoivent, par ce que cet arbre symbolise, qu'ils ont perdu leur existence. Mais il est trop tard, puisqu'ils savent également que c'est peut-être l'unique occasion qu'ils auront jamais eue d'ouvrir les yeux sur ce qui les entoure. La mort attend, dans les fleurs qui s'ouvrent, et l'arbre reste impassible à leur malheur."

Parcourant la terre en tous sens, les Kobaiens finissent par alarmer celle-ci, et elle décide de détruire cette planète qu'elle considère comme sa rivale directe et immédiate. Des menaces courent dans l'air, s'accumulant comme un mur de nuages grondant. Pendant quelque temps, les Kobaiens laissent croire par jeu qu'ils sont destructibles, mais le jour arrive bientôt où ils révèlent qu'ils possèdent l'Arme, en désintégrant dans l'espace un élément essentiel du monde. La clameur de la terre s'éteint. Pour l'instant elle ne peut rien contre eux et le moindre geste d'hostilité marquée signifierait son anéantissement.

Quand les Kobaiens, auxquels se sont ajoutés ceux qui ont été convaincus, décident de repartir, Riah Sahiltaahk, ayant vu tous ses espoirs échouer un à un, se joint à eux. Il frète son propre vaisseau, qui l'attendait depuis le premier départ, et entreprend de son côté le voyage pour la planète. Quand il s'apprête à faire étape sur Malaria, il ne s'aperçoit pas que les mers ont envahi les deux tiers de la planète. Le pilote automatique de la fusée, ayant analysé le danger, recherche une portion de terrain satisfaisant. Mais il ne reste plus qu'une bande de sol de mesures très restreintes, que Riah Sahiltaahk ne discerne pas de son poste de commande. Quand la fusée s'est posée, et qu'il ouvre le sas, quelle n'est pas sa surprise de voir cette mer qui l'entoure avec indifférence. Il descend respirer quelques instants et se reconcentre sur les forces dont il aura encore besoin pour atteindre Kobaïa. Mais il n'a pas fait trois pas qu'il se rend compte que la mer monte à une vitesse prodigieuse et qu'il est du plus grand péril de rester seulement quelques instants de plus. Quand il se retourne pour se diriger vers sa fusée, il est déjà trop tard : l'eau monte maintenant à mi-hauteur de l'appareil, bloquant irrémédiablement le sas. Riah Sahiltaahk, qui était pourtant considéré comme un maître et comme l'un des plus purs inspireurs de Kobaïa, a peur. Il se précipite sur un rocher qui reste le point le plus haut jusqu'à l'horizon et se met à implorer les éléments. Le ciel, la foudre, la mer, la terre, à toutes ses implorations le monde qui l'entoure l'englobe comme s'il était prêt à l'aspirer dans une succion définitive, et ne donne aucune réponse. "Je suis Riah Sahiltaahk, dit-il, pendant qu'un grondement de tonnerre commence à rouler, agacé de ces cris qui troublent la quiétude mortelle, et sur terre j'ai crié ta beauté, Univers. J'ai toute ma vie lutté contre ces hommes qui prétendent te respecter en se détruisant mutuellement, contre l'infinie absurdité d'une terre qui oublie ta présence en feignant de s'y reporter sans cesse. J'ai convaincu des multitudes pour qu'elles viennent à ta rencontre et joignent leurs voix aux chants de l'éternité. Tous m'ont fait souffrir des larmes de sang et pourtant rien ne put jamais altérer la passion dont je fis preuve à ton égard. Je bougeais avec les étoiles, je rayonnais avec tes astres de ténèbres et je battais mon propre cœur au rythme de tes mouvements sublimes. Aujourd'hui, tu voudrais donc m'éliminer, moi, quand mon existence même est un hommage à ta présence inaltérable ?" Les grondements qu'il percevait quelques instants auparavant dans le lointain, s'amplifièrent, et Riah Sahiltaahk voulut voir là une réponse prochaine à ses paroles. "Sur Kobaïa, reprit-il, nous allons construire un monde si beau que les hommes qui le peupleront te feront oublier l'immense tache de sang qu'était le monde ancien. Notre pureté sera la flamme de tes nuits, et moi, Riah Sahiltaahk, je resterai jusqu'à mon dernier souffle le confident de tes désirs. Je chercherai sans cesse le sens de tes mouvements pour en saisir la lumière, et je dirai à tous : c'est de là que vient le souffle, c'est là que nous devons nous fondre pour nous oublier. Nous n'aurons pas de puissance, nous serons la tienne, et notre voix sera le chant de ton inimaginable splendeur." Le roulement sombre occupait maintenant tout le ciel, comme mille foudres prêtes à entrer en action. Riah Sahiltaahk prit peur. A genoux sur le rocher qui lui écorche les chairs, trempé d'une pluie torrentielle qui vient grossir une mer de plus en plus grosse, il se met à pleurer, et ses larmes coulent la mort qu'il sent prochaine. Des prières sortent de sa bouche ; rien ne lui permet de comprendre pourquoi les éléments prennent un pareil parti. Il en arrive à en saisir des gouttes et à les adorer, comme il le fit toujours pour une terre et une eau pures de toute souillure. Ses yeux se figent dans les nappes liquides qui se mettent à bondir autour de lui. Il ne songe même plus à se lever pour lutter. Le sens des choses s'écroule et il est la seule épave à laquelle il puisse se rattraper sur cette mer furieuse. Enfin la masse d'eau submerge son récif et son corps, indifféremment, sans qu'un tourbillon un tant soit peu plus important ne vienne s'ajouter à un monde démonté. Sur Malaria, rien ne subsiste plus que cette enveloppe mouvante, frémissante au moindre souffle, éclatant en gerbes d'une violence libre. Enfin, après quelques heures, le ciel s'apaise, se débarrasse de toute irritation, les mers se calment lentement et le soleil réapparaît impassible.

Devant la disparition de celui qui fut peut-être l'un des plus grands Kobaiens, l'univers ne manifeste aucun émoi.

Lorsque les voyageurs de la seconde colonie d'appareils viennent se poser sur Malaria pour se reposer quelques heures, la planète respire dans la plus parfaite quiétude. Les sols se sont dégagés, et la masse d'eau qui avait tout submergé s'est évaporée comme par enchantement. Rien ne témoigne du drame qui s'est déroulé là quatre ou cinq heures auparavant (mais était-ce vraiment un drame ?). Aucune trace de la fusée engloutie, et Riah

Sahiltaahek ne sera jamais retrouvé. Les Kobaiens apprennent sa fin en rêve, et leur première réaction est une immense douleur face à la perte d'un être si précieux. Mais ils réalisent bientôt qu'il s'agit là d'un événement qui amène à se poser des questions. Les maîtres Kobaiens dont faisait partie Riah Sahiltaahek se croyaient jusqu'alors immortels. Quelle était la valeur de ce sentiment dans un univers qui n'a que faire du désir de l'homme ? Voilà ce qu'il fallait désormais comprendre.

L'arrivée sur Kobaïa fut accueillie par une immense clameur de joie. Maintenant, tous étaient certains que ceux qui avaient vraiment voulu partir étaient là, et qu'il ne restait rien à regretter de l'ancienne planète. La démonstration qui avait été faite de l'arme leur assurait une paix qui serait peut-être remise un jour en question, mais dont ils savaient par avance qu'elle ne pourrait engager aucun péril pour eux-mêmes. La cité était pratiquement finie et elle ne manqua pas d'impressionner même ceux qui avaient participé à sa construction. Les maîtres (qui étaient, répétons-le, des maîtres spirituels, c'est-à-dire des individus qui travaillaient à l'épanouissement spirituel et intellectuel des Kobaiens dans et pour l'Univers, sans aucun rapport de domination économique) l'avaient conçue pour que les terriens ne se sentent pas, de prime abord, trop dépaysés. Il s'agissait bien de repartir à zéro, mais non pas de faire peur. Ceux qui habitaient devaient se sentir à la fois totalement libres de leurs mouvements et de leurs désirs, mais en même temps protégés, pour répondre à un instinct persistant qui devait disparaître avec le temps. Toute cette population vivait là en communauté de biens, ne possédant rien en particulier. C'était leur planète puisqu'ils y vivaient, mais ils sentaient en même temps que Kobaïa restait une planète, choisie après de longues recherches, sur laquelle ils ne pouvaient prétendre, comme ils avaient eu l'habitude de le faire sur terre, s'approprier quoi que ce soit. On tira l'énergie nécessaire à la construction des objets, de gigantesques miroirs qui reflétaient les rayons solaires et d'un vent sidéral qu'il était possible de capter à une certaine hauteur. La communauté s'organisa rapidement, sans grades, ni différences sociales. Les maîtres restaient cachés la plupart du temps, à méditer dans des endroits consacrés et on ne les reconnaissait de temps à autre qu'à leur tenue particulière. Vêtus de longues robes noires décorées de motifs symboliques, ils portaient en outre des casques terribles qui signifiaient, par la multitude de pointes qui en jaillissaient, l'ouverture de leur esprit. Ces maîtres tenaient également le rôle de défenseurs de la cité, parant à toute possibilité d'atteinte imprévisible. Tels des stratèges sans armée, ils veillaient, après un travail d'accomplissement spirituel comparable à celui de certains samouraïs terrestres, au moindre signe d'alerte qu'ils auraient pu juguler aussitôt. Les vêtements des Kobaiens variaient suivant les tâches qu'ils avaient à charge, et qui changeaient périodiquement. Chacun était responsable de l'agencement de la vie communautaire, et les travaux les plus durs étaient successivement exécutés par tous. En outre, tous pouvaient choisir une discipline particulière pour laquelle ils montraient quelque aptitude particulière. Les produits ne recherchaient aucune sophistication : la nourriture devait satisfaire un équilibre physiologique, le vêtement protéger des excès de température. Aucune institution n'instaurait une quelconque différence entre les habitants. La liberté était totale, non restrictive, et elle reposait sur un postulat accepté par tous au moment de leur départ : sur Kobaïa, l'homme venait chercher un accomplissement et tout le monde travaillait dans ce but. Il ne s'agissait de rien moins que de vivre dans une harmonie à la fois microcosmique et macrocosmique. L'intelligence n'était donc plus un critère de valeur, elle continuait à exister génétiquement mais était soumise à un sens de la perception des choses qui pouvait fort bien se passer de tout langage. Pour éclaircir ce problème de communication entre des hommes, des femmes et des enfants, qui avaient été recueillis sur la terre à des points cardinaux tout à fait opposés, une nouvelle langue, le kobaien, fut révélée. Elle était elle-même apparue en songe à l'un des maîtres, et il lui avait fallu un grand nombre d'années pour parvenir à la reconstruire. Langue neuve d'un monde neuf, elle avait l'avantage de pouvoir véhiculer des impressions nouvelles, des concepts indispensables dont il eût peut-être été difficile d'établir la correspondance terrestre. Langage de l'esprit, le kobaien correspondait aussi à un outil de communication initiatique entre les maîtres et les habitants de la planète. C'est-à-dire qu'il représentait la charge de nouvelles sensations, et le cheminement nécessaire pour atteindre à la communion avec l'énergie supérieure, dont ils sentaient la présence et le rôle d'ordonnatrice de l'univers, et à laquelle ils avaient donné le nom de : Kreunh Kormahn. Cette intelligence totale, qui se manifestait sous des formes multiples, mais le plus souvent comme une onde inaltérable, n'avait rien à voir avec les conceptions humaines de la divinité. Au-delà de toute morale, elle était cependant la force destructrice qui entrait en action lorsqu'un déséquilibre cosmique avait lieu. Débarrassée de tout fatras divin, elle existait, quelque part, et pour les maîtres kobaiens, tout le travail consistait à retrouver sa trace en pleine lumière. En la percevant, l'homme ne pouvait plus se trouver d'illusoire échappatoire. Mort de la religion, elle symbolisait le principe correspondant sur terre à celui de l'Immaculée Conception, et dont Kobaïa n'était, en dernier ressort, que la plus tangible illustration.

Un certain nombre de documents qui parvinrent sur terre permirent de rétablir fragmentairement la genèse de cette aventure. C'est tels quels que nous avons voulu les délivrer, conscients qu'il ne s'agit bien sûr là que d'un résumé, aussi offusquant pour l'esprit que tout résumé. C'était la fin du vingtième siècle. Les avertissements des Kobaiens finirent peu à peu par être noyés dans la multitude des récits qui se transmettaient de bouche à oreille. On considéra à la fin ces déviants comme des fous qui n'avaient vécu cette histoire féerique que dans les sillons

de leur imagination. Pourtant certains signes, certains mouvements de masse révélèrent une confirmation de l'histoire. On peut aujourd'hui encore les retrouver, aussi limpides qu'à leur apparition. Ne serviraient-ils qu'à inciter quelques-uns à regarder de nouveau le ciel, ils n'auraient pas failli à leur rôle primitif d'enchantement. Il est dit que sur Kobaïa, la vie s'écoule, dans sa recherche passionnée de l'immortalité, et que tout y est joie et beauté. Et cela, nous pouvons en certifier la réalité. Pour nous, tout reste à faire.

3 - Découverte du Nouveau Monde

Kobaïen

"Car ces noms ne sont ni les frères ni les fils, mais bien les pères des objets sensibles."
MILOSZ

Comme dans bon nombre de traditions, le kobaïen semble remplir le rôle de "parole fécondante". A l'aube de la naissance du monde (Kobaïa), elle apparaît, avant que rien n'ait encore pris forme, et construit par sa seule force ("Au commencement était le verbe...") l'univers qu'elle amène à l'existence. Aussi folle semble-t-elle être, l'entreprise de création d'un langage a des antécédents : chez les polyphonistes du XVI^e siècle ou chez Messiaen (langage des oiseaux). Tous ont un point commun : éviter l'utilisation d'une langue usée par la vie, et connotée jusqu'à l'épuisement. "Mon esprit ne veut plus marcher sur des semelles usées", dit Nietzsche. Pour Vander, la solution est là, tout en étant dépassée. D'une certaine manière, il ne "décide" pas d'"inventer" un nouvel outil de communication : celui-ci lui est "donné", en rêve ou en sursauts dépassant la conscience, et il ne fait qu'accueillir ces mots qui viennent à lui aussi naturellement que l'écume aux vagues. A tel point qu'il lui faut plusieurs mois et

souvent plusieurs années pour parvenir à comprendre le sens d'un mot. A ce titre, il est édifiant de savoir que le texte de "Mekanik Destruktiw Kommandöh" n'est pas encore, à ce jour, entièrement déchiffré. Le sens général perce sans mal de l'avalanche mais la correspondance littérale lui succède toujours. Ce ne sont pourtant pas des mots placés les uns à la suite des autres qui forment le texte ; une syntaxe et une grammaire rigoureuses les articulent, dont nous ne pouvons ici entreprendre l'explication. D'abord parce que tous les éléments nécessaires ne sont pas encore réunis (et qu'un linguiste conviendrait mieux à ce genre de travail), mais surtout parce que Vander attend le jour où il s'expliquera en personne, et à n'en pas douter, mieux que quiconque. Langage de l'inconscient, le kobaïen, vu de l'extérieur, a donc cette valeur. Dans l'esprit d'un musicien, il est une des multiples manifestations de la musique dans la partie cachée de son psychisme, et à cet égard, il mérite la même attention que la musique. Il véhicule la même force de poésie et de nouveauté.

Pratiquement, le kobaïen a l'avantage d'être une langue mythique, comme le fut le latin utilisé dans la musique religieuse. Il n'est pas destiné à être employé couramment, mais à des fins rituelles, et de communication d'idées essentielles. C'est-à-dire qu'il est le rempart d'idées qu'il faut aller chercher avec le cœur, et qui ne sont pas systématiquement délivrées sans aucun travail de compréhension supplémentaire. Le terme de compréhension s'accorde du reste assez mal. Il convient de lui substituer celui d'"appréhension", pour reprendre le mot de Klaus. La compréhension nécessite la logique, l'appréhension fait appel à une perception essentielle, sans rapport avec l'intellectualité, à ce mode d'échange au-delà de la sémantique et du discours qui permet de comprendre l'âme des événements aussi bien que celles des objets. Partie du cœur, la langue kobaïenne a cette fois gain de cause, que la raison n'est pas près d'éluder.

3 - Découverte du Nouveau Monde

Etat et empire de Kobaïa

Ce n'est pas le moindre intérêt de Magma que de proposer une utopie à un monde où les rêves et l'imagination sont exécutés quotidiennement. Si l'histoire de Kobaïa est l'illustration des songes de Vander, elle est aussi la vague d'un courant de la pensée qui va de Platon à Aldous Huxley et qu'on a bien voulu ranger sommairement sous le qualificatif, quelque peu condescendant, d'Utopie. C'est à certaines époques que celle-ci resurgit de façon cyclique, celles où toute la civilisation sombre dans un sentiment de déréliction et où l'être, l'individu, se retrouve seul, loin de toute cohérence, comme jeté dans l'existence sans qu'il puisse y trouver une nécessité véritable. L'utopie se nourrit des moments de crise souvent mal perçus par les contemporains, elle permet au fil du rêve qui est son unique conducteur de resurgir avec toute sa puissance. Si elle participe d'un certain idéalisme, ce n'est en tous les cas pas celui au nom duquel on commet les pires abominations pour l'avènement d'une divinité ou d'une révolution quelconque (suivant les époques). Ce qu'elle indique, c'est le départ, l'échappée belle par l'imaginaire dont Cyrano de Bergerac disait avec tant de beauté : "L'imagination est comme le soleil dont la lumière n'est pas tangible, mais qui peut mettre le feu à la maison. L'imagination mène la vie de l'homme : s'il pense au feu, il est en feu. S'il pense à la guerre, il fera la guerre. Tout dépend seulement du désir de l'homme d'être soleil, c'est-à-dire d'être totalement ce qu'il veut être." (Histoire comique des Etats et Empires de la Lune et du Soleil)

L'utopie est le rêve de l'Occident. Chez tous ses auteurs, la même thématique réapparaît, que l'on retrouve dans Kobaïa. D'abord la critique de l'ordre social qui doit être abandonné ; le voyage qui en découle, qui peut revêtir également la forme d'un songe ; la géographie de l'utopie, c'est-à-dire l'emplacement où on la situe, le désir de retour à la pureté (la cité radieuse), le costume (qui exprime la volonté d'une renaissance), l'égalité ou l'absence des lois, et la topographie (le retranchement derrière des murailles protectrices). Enfin l'Utopie apparaît comme le symbole de la délivrance ; elle libère l'homme de tout sentiment de contrainte et donc de toute angoisse. Elle a

pour but le perfectionnement de l'être humain, mais, à l'instar de la religion pour qui ce perfectionnement obéit à un but lointain, elle pose comme conditions la nécessité d'une nouvelle naissance au monde (ou autre monde), c'est-à-dire, et on l'expliquera en détail plus loin, un défi de l'être à la mort. Au-delà est le paradis retrouvé, d'où il n'est plus question qu'aucun Dieu jaloux ne puisse jamais nous chasser.



3 - Découverte du Nouveau Monde

Système de l'Utopie

"A de certaines heures de solitude et de froid implacable où tout vacille et que peu d'époques ont connues, semble-t-il, au milieu d'une lucidité aussi glacée, nous nous avouerions à nous-mêmes que nous avons moins soif de vérité que de révélation."

Julien GRACQ, André Breton

Il serait bien illusoire de reprocher à Christian Vander le caractère à la fois utopique et négatif de son programme, car c'est bien d'être d'abord une méthode de destruction que provient tout l'intérêt de son système. Ce qui nous est proposé ici, ce n'est pas tant d'imaginer une société vivable que de créer une antisociété, c'est-à-dire un monde où la morale, la religion, la loi rencontrent leur opposé, leur caractère inverse et, pour user du vocabulaire de la photographie, leur négatif. Kobaïa peut être défini comme un antimonde, d'abord parce qu'il est la négation du monde existant, mais surtout dans le sens où les auteurs de science-fiction imaginent une planète de construction symétrique et inversée, c'est-à-dire une antithèse.

Le point de départ du refus catégorique du démiurge de Kobaïa a lieu sur terre. Il est, d'abord, refus de ce qui représente la transformation lente ou soudaine de ce monde le monde (l'expression vaut son pesant d'or) de la politique. Aucun espoir pour Vander du bouleversement nécessaire des consciences par cette voie-là : "L'Utopie, dit-il, est née pour moi d'un long silence. Pendant toute mon adolescence, je n'ai pas dit un mot. J'écoutais les gens mais je ne parlais pas, parce que je me sentais complètement étranger à toutes leurs préoccupations. En fait, je ne savais pas si j'étais fou ou si c'était le monde qui l'était. Les politiciens discutaient à longueur de temps, et les gens discutaient des discussions des politiciens. Pendant ce temps-là, je sentais l'impassibilité définitive de l'univers. Mais je savais en même temps que ce jeu ne durerait pas longtemps, et qu'il fallait changer le plus vite possible. J'ai décidé de combattre, animé d'une haine énorme, ce que tous ces gens avaient fait de la terre."

Pour Vander comme pour Blasquitz, l'humanité est en train de mettre elle-même fin à son existence et il faut un masque d'aveuglement total pour croire que les politiques chercheront à modifier une situation qu'ils ont eux-mêmes créée. S'ils s'accordent à penser que l'aliénation de l'homme doit être effectivement, quotidiennement combattue, comme peut le prouver leur vie de musicien, il leur apparaît néanmoins comme une évidence que "le seul combat véritablement révolutionnaire ne peut être que total et doit s'intéresser à la nature même de notre

présence en ce monde", pour reprendre les termes de Jacques Lacarrière (Les Gnostiques). Il ne s'agit plus d'attendre une quelconque rédemption religieuse ou un lendemain qui chante : c'est ici et maintenant que tout commence. L'aliénation disparue, la lutte ne peut finir puisque, l'expérience historique en témoigne, le même processus de domination, peut-être plus sournois, en tout cas aussi efficace, se régénère lui-même. En un mot, comment peut-on prétendre débarrasser un monde de ses structures économiques aliénantes sans chercher en même temps à transformer les structures mentales de l'homme, à libérer de ce bandeau de la conscience qui l'empêche d'épanouir toutes les possibilités de sa vision ?

Contre la duperie des systèmes politiques, Vander n'a jamais cessé de lutter, plaçant en image réfléchie son idée de l'Utopie à travers laquelle l'homme peut seulement commencer à "s'éveiller". A travers la critique du monde, une certitude tout aussi forte voit le jour : celle selon laquelle il existe dans l'homme quelque chose comme une étincelle qui échappe à la malédiction de ce monde. Tout le travail de l'homme consiste à partir de la recherche de cette étincelle, par-delà les opacités du réel, pour retrouver une unité première que les religions dans leur ensemble ignorent avec désinvolture. Dans un monde dirigé par des ombres, le premier refus qui vient se manifester par un enseignement radical qui considère comme non avenu - à quelques réserves près - la totalité des systèmes d'explication du monde (philosophique ou religieux) qui l'ont précédé. Nous sommes ici en présence d'une pensée mutante.

Elle n'est pas pure théorie : les vies de Vander et Blasquiz témoignent dans le quotidien de cette insoumission forcenée : de par leur statut de musiciens français, ils vivent en marge de cette société. En tant qu'individus, ils rejettent toute compromission avec les institutions ou le pouvoir.

Abcès de la culture, la pensée Magma puise néanmoins dans cette culture un certain nombre (restreint) de concepts qui lui permet d'édifier son propre monde. De l'Égypte ancienne à la "fantaisie héroïque", les références gardent un point commun : il s'agit de se dégager de la tourbe où s'engloutit l'esprit. Ce dégagement répond exactement au terme de l'éveil, dont nous parlions plus haut. Ce qu'il faut rejeter, pour eux, tient autant à une nature de la matière, pesante, dense et compacte, qu'à celle d'un esprit où les interdits et la finitude du cerveau opposent un mur de sommeil à la lumière. Contre ces bornes sur lesquelles sont édifiés les systèmes du monde, ils prônent le réveil à ce qu'ils nomment "La Grande Réalité", c'est-à-dire une approche de l'infini au-delà des apparences et des symboles. Leur existence est l'exemple même d'une ascèse qui consiste à s'ouvrir à la véritable conscience de soi-même, en refusant la somnolence d'une terre assoupie. L'homme éveillé, pour reprendre une des images les plus connues de la magie occidentale (Le Divin Pymandre. Premier traité du Corpus Hermeticum), est celui dont les étoiles sont la demeure naturelle. A l'origine de la malédiction qui pèse sur la terre, on retrouve l'erreur commise par cet être originel : regardant la terre, il aperçoit sa propre image qui se reflète dans les eaux et en tombe amoureux. En voulant aller la retrouver, il tombe prisonnier du monde de la nature terrestre. C'est de ce modèle d'homme qu'est issu l'homme de la terre, esprit immortel enfermé dans un corps mortel mais capable de se libérer de cette matière et de retrouver la place qu'il a perdue par imprudence.

La magie blanche, qui intéresse tant Vander et Blasquiz, mérite d'être ici brièvement expliquée : elle se résume dans une certaine manière qu'a l'homme d'interpréter les images et les symboles qu'il se fait de l'univers. Elle n'a rien à voir avec la religion : tandis que celle-ci suppose a priori la transcendance du sacré, la magie ne prétend agir qu'à l'aide de forces immanentes à la nature. Elle repose sur la théorie des correspondances, c'est-à-dire sur l'idée que tout élément matériel de l'univers est le reflet d'un principe cosmique qui lui est lié. Si Bachelard pensait que "la magie a sans doute été le plus gros obstacle à l'avènement d'une pensée scientifique", il est néanmoins certain que science et magie poursuivent les mêmes buts, à savoir le contrôle de l'homme sur la nature, en suivant chacune des régies qui lui sont propres. La magie garde un rôle d'interprétation symbolique quand la science se fonde sur la mesure et la rigueur mathématique. D'un point de vue psychologique, on ne peut là non plus se fier à la psychanalyse qui voulut réduire la magie à une simple satisfaction symbolique du Désir. C'est vouloir ramener la pensée symbolique à un médiocre mécanisme. En fait, ce qui caractérise la magie tient d'abord à la croyance en une force infinie, mais qui n'est pas Divinité, et que Vander nomme pour sa part l'énergie, en rappel de l'"énergie créatrice" égyptienne qui tient un rôle de premier plan dans sa pensée. Osiris était, dans l'Égypte ancienne, le symbole de l'"activité vitale universelle, que celle-ci soit terrestre ou céleste" (Albert Champdor, Le Livre des morts). C'est lui qui permettait la régénération et la résurrection des morts, car il était considéré que tout mort justifié devenait un germe de vie dans le cosmos, à l'image d'un grain de blé dans la terre. Apprenant l'agriculture, donnant des lois aux peuples du Nil, il les attira de par le monde, par la seule persuasion de sa musique. Il leur fit part des lois immuables qui régissent l'univers, et qui furent par la suite utilisées dans la tradition magique. Ces lois se résumaient ainsi (Louis Chochod, Histoire de la Magie) :

- 1) La matière dont sont formés ciel et terre est une et éternelle, se fécondant elle-même en vertu des relations qu'entretiennent les deux principes du dynamisme dont elle est pénétrée.
- 2) Ces deux principes ont pour nom : Osiris, la force active, mâle, qui crée, conserve et détruit, et Isis, la force passive femelle qui conçoit et enfante.
- 3) Ces deux principes réagissent l'un sur l'autre. De leur action réciproque résultent la vie et la mort de toute chose. Chronos, le temps, reprend ainsi les êtres et les choses qui ne se sont pourtant réalisés que grâce à lui.
- 4) En revanche, l'énergie créatrice, de quelque manière qu'on puisse la concevoir, existe de toute éternité
- 5) Quelles que soient les relations des deux principes, rien ne se perd, et rien ne s'anéantit. Même si les sens disent : il n'y a plus rien, la raison peut dire : il y a encore quelque chose. Ainsi, la recherche de la vérité doit être faite non en fonction des sens trompeurs, mais aussi en fonction d'un principe supérieur à la raison qui n'a pour atteindre à la connaissance que le témoignage des sens.
- 6) L'union des deux principes évolue dans un plan préétabli par la Providence. Il existe une cause de perturbation (Typhon) qui empêche que tout dans l'Univers ne coexiste dans un équilibre d'harmonie. Pour rétablir le désordre causé par Typhon, une nouvelle manifestation de l'énergie créatrice (Horus) intervient toujours.

Dans l'esprit de Vander, l'univers obéit à ces lois d'harmonie, que la terre a définitivement profanées. Soit qu'il représente à ses yeux une nouvelle manifestation de l'Horus antique, soit qu'il invente une Utopie de rééquilibre, l'énergie qu'il puise dans le flux universel se marie de toute façon à une imagination sans laquelle la volonté (l'énergie) n'émettrait rien d'autre que du courant ou de la force. Les références à l'Égypte ancienne dont il fait part sont délicates et d'une manipulation difficile pour un autre que lui. L'Égypte le fascine, pour sa science, sa réalisation inouïe dans l'histoire des civilisations, mais aussi pour l'idée d'harmonie qui y vit le jour et qu'il a résolument adoptée. L'homme se pose en miroir de l'univers, en même temps qu'un symbole. "Microcosme à l'intérieur du macrocosme, dit Klaus, chaque erreur qu'il commet par rapport à l'univers est une altération du principe fondamental et entraîne des conséquences désastreuses." Les lois d'harmonie divine qu'utilisèrent les Égyptiens (et qui permirent entre autres la conception des pyramides) permettent d'établir des canevas parfaitement équilibrés en même temps qu'un code de lecture intemporel et universel. Elles sont intégrées par l'homme, la possibilité qui lui est offerte de se réaliser en relation avec ce qui le dépasse, le moyen d'accéder à "l'équilibre entre le savoir, le sentir et le pouvoir", comme le disait Paul Valéry. Chercher l'immortalité...

4 - Une interview au sommet : Janik Top

Ça a commencé comment ?

A l'âge de cinq ans, au lycée musical de Marseille, où je me suis mis à étudier le piano sous les conseils de ma sœur qui préparait ses classes de professorat de musique. Quatre ans après, quand je me suis senti en possession de mes sept clés, je suis passé au violoncelle qui m'attirait énormément. A dix ans, j'ai commencé la classe de direction d'orchestre, dirigée par M. André Lhéry, qui était un être fascinant, et dont la magie de l'enseignement ouvrait les yeux sur la musique. Un peu plus tard, j'ai également suivi les cours du groupe de recherche de



Frémot, qui consistaient en des études de sons, pour la musique contemporaine. Ça marchait bien, et j'étais persuadé que je pourrais faire une carrière classique.

Et puis ta certitude a flanché ?

Oui, quand j'ai vu que des musiciens très doués que je connaissais crevaient de faim à trente ans. Il fallait que je gagne rapidement ma vie. Ma mère était blanchisseuse, je n'avais jamais vu mon père, et je ne pouvais rester à sa charge. J'ai donc arrêté la musique pour préparer une maîtrise de mathématiques.

Arrêté complètement ?

C'est-à-dire que deux ans après, j'ai réalisé qu'il m'était impossible de vivre sans musique. Je me suis donc remis à la musique contemporaine.



Était-ce spécialement le genre de musique que tu écoutais ?

Oui, ça et le classique : Bach, Stravinsky, Bartok, Prokofiev. Mais c'est à cette époque que j'ai découvert Miles Davis et Coltrane. Coltrane m'a entraîné très très loin, à la fois sur le plan de la compréhension de la musique et des choses. Surtout, il y avait cette impression du vécu du musicien, au moment où il crée, et qui a vraiment transformé l'idée que j'avais de la musique. En découvrant le jazz, je me suis retrouvé comme spectateur au festival de Châteauvallon en 1970, où se produisait Magma.

Première impression ?

Giorgio Gomelsky a fait un discours assez odieux contre des musiciens de la classe de Ron Carter et de Jack de Johnette qui jouaient là en accompagnateurs. Le procédé m'avait énormément choqué. Quant au concert, il était magnifique. Et puis c'était la première fois que je voyais Christian, et ça, c'est inoubliable.

Qu'as-tu pensé de la musique ?

Contrairement à ce que les gens disaient, je n'y voyais pour ma part aucune trace d'agression. Le comportement de Christian ne laissait aucun doute, il débordait de partout, mais je ne considérais pas cette musique comme étant agressive.

Que s'est-il passé ensuite ?

Je suis venu travailler à Paris. J'avais bien joué dans quelques groupes du Sud-Est, mais la situation s'était bloquée très vite. J'ai commencé à faire des séances, et après avoir rencontré André Ceccarelli, nous avons décidé de faire un groupe qui s'appelait Troc. Un soir où nous jouions à "La Bulle", Christian est venu, et là, ça a été le coup de foudre, on s'est tombés dans les bras.

Tu es entré dans Magma aussitôt ?

Oui, en finissant mes engagements avec Troc. On a travaillé énormément tout de suite : genre vingt concerts par mois en France, puis en Europe. C'était très dur. On gagnait 2 000 F par mois, pour payer nos frais, nos loyers, notre matériel. Au bout d'un certain temps, les musiciens ont craqué.

Seulement pour des conditions matérielles ?

Non bien sûr. Christian, à l'époque, n'avait pas suffisamment épuré la notion de contact entre les gens. Il était capricieux, intransigeant, et cet aspect extérieur des choses a buté les autres. J'ai arrêté parce que j'en avais ras le bol. J'aurais voulu plus de calme et de temps pour travailler. Or, Christian est un être très tourmenté qui, par son tempérament, ne connaît pas la pondération.



La séparation a été brutale ?

Non. Christian et moi avons gardé des rapports très forts et nous les garderons toujours. Tu sais, il n'y a pas deux personnes comme lui au monde. Nous avons en commun des souvenirs et des sensations inouïes que je ne pourrais jamais

retrouver chez quelqu'un d'autre.

Que s'est-il passé après cette séparation ?

Comme je ne suis pas rentier, j'ai travaillé pour gagner ma vie. En rentrant de toutes ces tournées, je n'avais plus que ma basse. Plus de maison, plus d'argent, plus rien. J'ai mis un an à me remettre à flot, c'est-à-dire à ne plus être sans un centime. En 1976, on a décidé de retravailler ensemble, et Christian m'a proposé le partage de la responsabilité du groupe. Je me rends compte maintenant que ça ne pouvait de toute façon pas marcher. Christian a besoin d'une liberté de mouvement totale pour réaliser la chose pour laquelle il se bat depuis sept ans.

A ton avis, quel rôle remplissais-tu par rapport à Christian dans Magma ?

Pour la musique, j'ai un rôle très complémentaire à celui de Christian. Mon jeu est "terrien", une sorte de sol sur lequel on peut se reposer, quand son jeu à lui est fait de brillances, d'élans vers le ciel. J'élabore une "bulle" très solide que lui essaie de briser tout le temps. C'est cette tension qui donne une bonne rythmique. A l'inverse, si tu écoutes le jeu d'Eddy Gomez avec le batteur de Bill Evans, tu t'aperçois que là, c'est la basse (et quel bassiste prodigieux) qui casse les temps pendant que la batterie a pour charge d'"asseoir" la musique. Pour beaucoup de musiciens, comme Bikialo, qui est une véritable montagne rythmique, le rôle était plus ingrat. Il s'agissait d'assurer sans faillir la trame d'une musique très complexe, entièrement écrite. Pour ça, il faut des reins solides, et une foi inébranlable.

Que penses-tu des compositions de Christian ?

Je pense que c'est un compositeur extraordinaire. Il a des rapports très intuitifs à la musique et il arrive à faire passer ce qu'il veut dans la musique. D'un autre côté, je crois qu'il n'a pas encore eu le temps de réaliser vraiment ce qu'il a dans la tête. Il faudrait qu'il puisse s'isoler au moins une année pour composer, sans être pressé par les enregistrements ou les concerts. Le public ne connaît malheureusement pas bien les impératifs auxquels nous sommes soumis dans notre travail.

Tes compositions pour Magma, qui relatent la vie d'un "peuple d'Ork", ont-elles quelque chose à voir, pour l'idée, avec Kobaïa ?

Pas directement. L'histoire du peuple d'Ork raconte la vie d'un peuple qui est par rapport aux machines ce que sont les machines par rapport aux hommes. C'est-à-dire qu'elle pose comme principe que nous ne sommes que des mécaniques, plus ou moins bien réglées, qui ne fonctionnent qu'au milliard de leurs possibilités. Il faut sortir de cet état de machines et donc réaliser l'éveil spirituel qui est le point de départ de Kobaïa.

Tu te sentais donc proche de l'histoire de Kobaïa ?

Oui, c'était intuitivement très important pour moi. Christian de son côté, par l'intermédiaire de Kobaïa, posait vis-à-vis de lui-même les bases d'une recherche spirituelle et philosophique. Kobaïa, c'est tout ce qu'il ne peut accepter sur terre. Il y projetait à la fois tout ce qu'il n'était pas et voulait vraiment être.

Y voyais-tu une quelconque volonté de puissance ?

Christian a traversé un certain nombre de phases. Tu sais que ceux qui partent pour Kobaïa s'en vont avec des maîtres qui sont là pour les guider. Christian exprimait la colère d'un de ces maîtres qui regardent la terre, il se plaçait au niveau de la retransmission de cette colère terrible. Mais il disait aussi que le monde étant pourri, il fallait l'éliminer pour renaître. Pour moi, ce n'est pas la bonne manière de formuler le problème, car on en arrive à vouloir rendre les gens heureux malgré eux, et à les détruire s'ils refusent.

Vu comme ça, c'est effectivement épouvantable. En ce qui me concerne, j'avais cru comprendre que l'alternative suivante était proposée aux gens : rester dans le cloaque ou s'en libérer. Mais cette libération n'entraînait pas la destruction.

Ce dont Christian s'est rendu compte avec le temps, c'est qu'il faut commencer à se regarder soi-même, et ne surtout pas se considérer comme un sauveur. Le travail sur soi vient avant le travail sur les autres. Cela dit, ça correspondait à l'époque à un déséquilibre qui représente toute la folie de Christian. Tout ce que je dis là, ce n'est pas une attaque. Si quelqu'un sent : le monde est comme ça et j'ai un exemple, une solution à donner, je crois qu'il pourra se sauver lui-même. Mais l'effacement à l'agitation du monde et le travail sur soi doivent précéder la prise de parole.

Quel est à ton avis le bilan de cette action ?

Malgré les erreurs, il n'y a que ceux qui ne font rien qui ne se trompent jamais, l'action de Christian et de Magma est à mon avis la seule action cohérente contre le monde dans sa totalité que l'Europe ait connue depuis sept ans. Il y était peut-être enfin question de l'Apocalypse.

Tu penses que l'œuvre d'art doit annoncer une apocalypse ?

Sans aucun doute. L'art (je n'aime pas du tout ce terme aujourd'hui) est un hommage à une certaine forme de l'éternité. On sait en même temps qu'aucune forme n'est éternelle. L'apocalypse est le symbole de la fin brutale de tout. Faire œuvre d'art, c'est lutter contre cette barrière à l'éternité, se battre pour placer son œuvre à la dimension de ce qui est intemporel. En même temps, c'est précipiter la fin de ce qui doit disparaître pour permettre à une renaissance de s'instaurer. Une renaissance où reste l'expérience qui s'est accumulée depuis les débuts et où disparaît le superflu.

Est-ce que tu sens l'approche d'une telle renaissance ?

On vit une période qui n'est pas très encourageante (rires), c'est le désert total. La notion de filiation spirituelle est de plus en plus noyée. Si quelque chose est possible, il faut que ça arrive vite car je crois que la partie va être très serrée.

Et quel est le rôle de Magma dans ce mouvement ?

Énorme. Magma a déblayé un terrain monstrueux et suscité une prise de conscience chez beaucoup de gens. Je ne doute pas que le groupe soit un outil de cette renaissance.

Matériel :

Basse électrique, Musicman (Fender), accordée Do grave, Sol, La, Ré (même accord une octave plus bas que le violoncelle).

Piano électrique, Fender Rhodes.

Amplis, scène : Ampeg SVT, studio : Ampeg B 15 N

5 - Interlude : Aimez-vous le nazisme ?

"La vie présente se maintient dans sa vieille atmosphère de stupre, d'anarchie, de désordre, de délire, de dérèglement, de folie chronique, d'inertie bourgeoise, d'anomalie psychique (car ce n'est pas l'homme mais le monde qui est devenu anormal), de malhonnêteté voulue et d'insigne tartufferie, de mépris crasseux de tout ce qui se montre race, de revendication d'un ordre tout entier basé sur l'accomplissement d'une primitive injustice, du crime organisé enfin."

A. ARTAUD, Van Gogh, le suicidé de la société.

Une poutre dans l'œil. Voilà l'impression que donne Magma, en 1969, à ceux qui découvrent le groupe dans le kaléidoscope des spectacles. Et une poutre gênante. Si encore la musique était seule à mettre définitivement mal à l'aise son auditeur... mais non, ça ne suffit pas. Une cérémonie barbare, sacrificielle, l'accompagne, aussi éloignée d'une quelconque "mise en scène" que de l'exhibition courante. Des mots la projettent quand les notes se sont tues, refusant le moindre répit à celui qui a eu le malheur de traîner par là. Enfin, une sensation d'étouffement, de viol des consciences contre lesquels un certain nombre vont s'élever, en tâchant de réduire Magma à quelques schémas facilement condamnables. En l'occurrence : le nazisme. Le malentendu qui a suivi le groupe pendant de nombreuses années (est-il vraiment mort?) mérite que l'on s'y arrête, tant il est vrai que, dans l'esprit de beaucoup, son existence tenace n'a pas fini de faire des ravages.

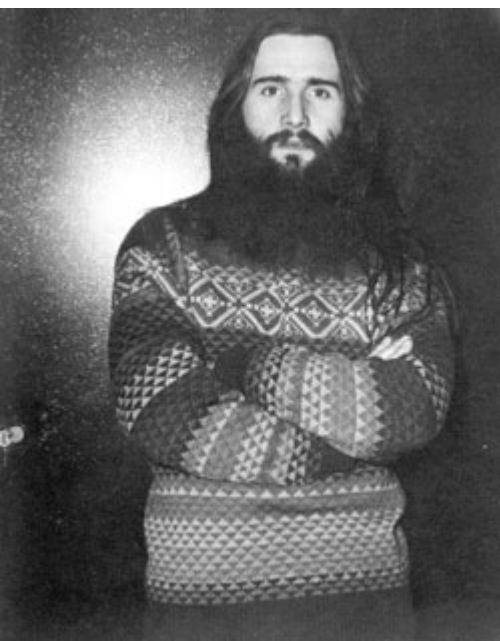
Quand Magma fait sa première apparition en 1969, le climat musical est au calme fixe, avec vue panoramique sur les tendres éthers d'un ciel qui change de teinte au gré des écarts de conscience. C'est la grande époque du "pouvoir des fleurs" de la scène rock (celle sur laquelle va surgir Magma), c'est-à-dire, ne l'oublions pas, le moment où tout le monde s'entend pour annoncer l'approche d'une paix universelle. La non-violence, la libération individuelle des consciences qui se forge elle-même ses nouvelles chaînes deviennent des attitudes qui réunissent toute une jeunesse exaspérée par des conflits éternels qui n'ont pour seul résultat que de faire renaître un pouvoir aussi oppressif qu'auparavant. Le Vietnam fait rage, et, un peu partout en Occident, des groupes se mettent à refuser le jeu. En épiphénomènes, des rassemblements importants, spécialement aux U.S.A. et en Grande-Bretagne, et une prolifération de fleurs coupées sur des costumes qui redonnent un souffle nouveau à une mode fatiguée. Plus profondément, une importation massive de gourous orientaux accompagnés de leurs petits encens, qui attirent subitement des foules en mal de dépaysement (à ce titre le voyage des Beatles fut d'un excellent rendement) et à la recherche d'une culture un peu moins névrotique. Pour ceux qui préfèrent le voyage en solitaire aux gentils accompagnateurs, les pilules miracles, les poudres d'albâtre et les herbes délicieuses font leur apparition, offrant pour quelques cents des heures de répit, illustrées de rêves évanescents. Le show-biz, d'abord déconcerté, comprend avec une rapidité émérite le parti qu'il peut tirer de toutes ces nouvelles aspirations. Les musiciens se reconvertissent à une musique dite planante, à l'inspiration de traditions musicales qu'ils méconnaissent malheureusement de bout en bout. Après les "mods", avant le regain d'un rock plus "dur", la génération colorée et odorante des végétaux redécouverts étend ses ramages, écoutant dans le vent les réponses à ses ardentes questions, et cela malgré les efforts de musiciens comme Frank Zappa, qui ne se laissent pas prendre à des pièges aussi gros. Bref, tout va bien. Les foules se mettent à onduler dans les eaux boueuses du lac, et le pouvoir se renforce.



C'est à ce moment-là qu'apparaît Magma. Avec sa musique, nouvelle : bouleversante pour un nombre de bien-pensants du rock ; violente : pire que le rock ne put jamais l'être ; fondée : elle repose sur un discours de l'Utopie et du paroxysme poétique ; et déterminée : elle ne s'encombre d'aucun détour pour foudroyer son but. Avec son esthétique d'effroi : à la place des tuniques fleuries et des pantalons effrangés, de strictes tenues noires, dont le symbolisme n'est évidemment pas innocent. Image coutumière du deuil, le noir, ce "rien mort après la mort du soleil", comme dit Kandinsky, est aussi le symbole des terres fertiles où dorment les tombeaux, le séjour des morts qui préparent leur renaissance. A la place des insignes de la paix qui prolifèrent bientôt chez tous les commerçants respectables, un sigle de destruction, prêt à tomber à la verticale dans l'axe des cerveaux ; à la place du rock chanté très approximativement par les rockers de banlieue, une langue nouvelle, à fortes consonances germaniques, lançant des imprécations qui rappellent des sommations hurlées à une foule. A la place du spectacle de défilement du rock, ou de planéité de la nouvelle musique, une

folie des corps sur scène, s'offrant à la fois comme objets de sacrifice et comme meneurs de cérémonie. Enfin, et pour corroborer le tout, un discours corrosif où chaque mort est une décharge de haine que seule l'idée de Kobaïa parvient à détendre. En bref, toutes les conditions sont réunies pour qu'il soit permis d'évacuer les problèmes que pose l'existence d'un tel groupe vers des connotations qu'il reste à choisir : Gengis Khan, les légions spartiates ou Hitler ? On choisit Hitler... "Le fait, déclarera Klaus, de posséder un symbole, un symbole magique en plus, le fait de porter des costumes noirs ; le fait d'avoir choisi la dureté car il n'y a qu'une façon d'être efficace - c'est d'agir pleinement - et vue de l'extérieur, la détermination passe pour de l'intransigeance, et on nous considère comme durs parce que l'on ne fait pas de concessions ; le fait d'avoir mis des discours dans notre premier album, d'avoir craché la haine à la terre dans notre second disque, d'avoir écrit sur la pochette "haine" alors que c'était l'époque du "peace and love", le fait de ne pas jouer du rock'n'roll, le fait de ne pas nous droguer systématiquement, sortir du monde et refuser le combat, c'est cela, tout cela qui provoque des réactions vives."

Ces réactions vives, et elles le sont, font rapidement irruption sous le label : Magma est un groupe nazi. Ce qui caractérise Magma est alors considéré, hâtivement ou non, comme des "références formelles ou profondes au nazisme". Vander et Blasquiz, qui n'avaient jusqu'alors jamais fait la moindre allusion directe à ce mouvement politique autrement que par la présence, sur la pochette du premier album, d'une swastika broyée, au milieu du monde, par la griffe du sigle, réagissent. Klaus élabore une ébauche de réponse qui partage les opinions. Pour lui, le nazisme n'est pas un événement tabou sur lequel il faut garder le silence. Il essaie de comprendre à quels mécanismes inconscients a pu répondre l'adhésion à un tel mouvement, en évitant de porter dessus le moindre jugement moral. "Malheur à nous d'être tombés sur un tabou pareil, dit-il, on aurait eu moins de problèmes avec Gengis Khan, Alexandre le Grand ou les Templiers." Pourtant la fin de sa réponse éclaircit les doutes : " Magma n'est pas une entreprise de mort, mais une allégorie de la vie perdue. La colère de l'homme trompé sur le fond est terrible mais elle est partie prenante du sentiment de la vie, de l'esprit." On ne propose pas de nouvelle "solution finale", comme on ne leurre pas avec un nouveau "grand soir" ou "lendemain qui chante". Le vrai monde est ailleurs ; quant à celui-ci, c'est de sa propre et belle mort qu'il succombera. Avec ou sans cavaliers de l'Apocalypse.



Vander, de son côté, réagit différemment (!). Au lieu de tenter de calmer le malentendu quelque peu sommaire, il se lance dans une série de déclarations, provocations et actes directs. Les musiciens, les critiques, les politiciens sont somptueusement arrosés d'une pluie de mépris, de propos ulcérés qui activent la flamme du mythe naissant. Dandy nocturne, on le voit errer de temps à autre au Gibus, en manteau de cuir noir, bottes brillantes, sigle sur la poitrine et cravache



en main. Au même endroit, un soir où les gens discutent de la paix prochaine, il bondit sur une table et se met à insulter l'assistance. Plus calme à l'issue d'un concert pour la Ligue communiste, il engage avec quelques spectateurs une discussion plus pondérée à propos de cet épineux problème. Il est sur le point de les convaincre quand Stundëhr passe derrière lui et brandit le bras en saluant : "Heil Hitler." Des apparitions de cet acabit, commentées de bouche à oreille, propagent bientôt une légende où les bruits les plus inouïs font figure de réalité scandaleuse. On apprendra ainsi qu'il aurait assisté au mariage de l'un de ses musiciens de descendance israélite, vêtu d'un uniforme nazi complet. Le travail dans l'ombre des musiciens est l'objet de colportages ahurissants : "Il" les oblige à répéter quinze heures par jour, lui-même travaille sa technique le reste du temps, il ne dort jamais, etc..

Celui qui se posait et que l'on considérait comme un gêneur, dans la danse des humeurs lénifiantes, devient l'ennemi, et pour la pire des raisons. C'est un fasciste. Plus de musique...

L'ensemble de ce livre aura permis, nous l'espérons, d'approcher de plus près le mode d'existence de Vander et de ses musiciens, et des attitudes comme celle que nous venons de décrire semblent peut-être plus compréhensibles à un grand nombre. Aucune paix n'est maintenant et ici possible pour Vander, et ceux qui se leurrent en voulant y croire obstruent son délire. Réveiller les esprits de l'engourdissement, c'est, dans cette mesure, leur refuser l'illusion de la moindre accalmie. Et avoir donc à lutter encore contre les réactions à cette agression. Mais si, comme on voudrait le faire croire, l'humour a ses limites, s'il faut arrêter les larmes de la détresse du rire à certaines bornes "convenables", nous pensons qu'il reste à répondre à une question de la première importance. Qui cherche-t-"on" à éliminer, et quel démon veut-on encore exorciser, sous couvert de conformité morale ? On commence à voir aujourd'hui où mènent les accusations que profère une société à l'égard de la folie, de la déviance à la ligne, du dérèglement de l'esprit et des sens. Et une certitude demeure : quand cette même société essaie de se débarrasser de ceux qui font saigner ses plaies qu'elle prétend mal cicatrisées, ses tares indissimulables au moindre regard lucide, alors cette société retrouve les fondements de totalitarisme qui la sous-tendent en permanence, et contre lesquels s'élèvent et s'élèveront toujours les cris déchirés, les cris d'humour mortel, les cris de dérision définitive que sont ceux d'un groupe comme Magma.

Postface

1996

Dans les années 70, je venais de dépasser sans prendre garde le cap fatidique de mes 20 ans - je vouais un culte passionné à Christian Vander et à sa musique. La première fois que j'avais entendu Magma, en concert, j'avais eu du mal à croire à ce qui venait de me tomber sous les yeux et sur les oreilles. A cette époque-là, le rock, puisqu'aussi bien c'était dans ce coin-là que je me fournissais, commençait à sérieusement virer sa cuti après les affligeantes retombées de l'été de l'amour et autres Woodstock : prétentions symphoniques, morceaux étirés à l'infini, ambiances baveuses de light shows façon ballons d'alcootests, tout ça ressemblait à s'y méprendre au naufrage du Titanic sur lequel il y avait aussi, il est vrai, un orchestre.

Et puis, Magma est arrivé : avec ce mélange inouï d'épure et d'emphase, d'économie de moyens et de débauche absolue, de rigueur et de cinglerie. Un groupe qui faisait PEUR ! Extrême au point d'en faire passer les punks les plus extrêmes pour des veaux marins venant de se faire gober les parties par d'espiègles coquilles Saint-Jacques. Une musique que les références affichées (de Stravinsky à Coltrane) et sa fureur jamais calmée plaçaient d'office hors les normes de l'époque. Un groupe et une musique enfin qu'ouvrait - un peu à la manière d'un Moëbius pour le dessin - son auditeur à une véritable fringale de curiosité.

Et puis le temps a passé. Les routes de Vander et les miennes, un instant croisées, se sont séparées. Ce qui ne m'empêche pas de tenir l'animal à l'œil. Annonce-t-on un disque sous son nom ou celui d'une de ses nouvelles formations qu'aussitôt mon oreille se tend, à la manière de celle du loup-garou subissant les méfaits (?) de la lune nouvelle. Métamorphose dont jamais je ne songe à me plaindre.

Enfin, j'ai remarqué qu'il se trouve un nombre considérable d'individus victimes du même sortilège. Il suffit, au détour d'une conversation, de glisser l'un de ces magiques mots de passe : Vander ou Magma, pour qu'aussitôt les larmes viennent aux yeux de bon nombre d'interlocuteurs.

Et dans ces cas, je me souviens de cette promesse faite à Vander, au plus fort de ma passion pour sa musique, d'un lien dont même la vie ne viendrait pas à bout.

Elle tient toujours Christian. Tu peux compter sur moi.

Postface

2000

"C'est un mélange de... sérieux, de rigueur, d'immense rigueur : refaire, refaire, refaire... devenir dingue quoi ! Et en même temps de légèreté.

Dans le paysage musical français de l'époque, il y avait beaucoup de clowneries. Quand Magma a débarqué, c'était tellement le contre-pied de tout, et musicalement et dans l'attitude... - parce que moi j'ai toujours pensé qu'il y avait beaucoup d'humour chez Vander, je suis peut-être un des seuls à le penser. Je trouve que c'est un personnage qui a beaucoup d'ironie et beaucoup d'humour dans son regard - donc, d'un seul coup, c'est l'alternative.

C'est quelqu'un qui ne marche pas dans le système, c'est-à-dire qu'il a... qu'on aime ou qu'on n'aime pas Vander, il y a quelque chose qu'il faut absolument lui reconnaître, c'est cette espèce d'intégrité vis-à-vis de sa musique, c'est ce refus des compromissions et des compromis, c'est ce refus de baisser les bras en disant : "Bon, faut bien vivre, donc on va faire comme tout le monde." Il est toujours resté d'une intégrité, sans aller jusqu'à l'intégrisme, et vis-à-vis de la musique et vis-à-vis de l'idée qu'il se faisait de la musique, aussi bien de celle qu'il joue, que du jazz, que des gens qu'il aime et qu'il vénère dans le jazz, que je trouve absolument admirable.

Christian, si j'ai bien compris, tu essaies ce soir de faire croire à tout le monde que tu as trente ans. Je sais pertinemment que c'est faux, puisqu'il y a trente ans, je te fréquentais et que tu avais déjà...

Tout ce que je peux dire, c'est que dans trente ans, on sera au même endroit, à redire la même chose, inlassablement."

Extrait de "Les Combattants de la Zeuhl", série de témoignages en première partie du DVD "Theusz Hamtaahk - Trilogie au Trianon" - Concert - XXX° anniversaire - Mai 2000 - Seventh VD2.

Remerciement

Christian, pour sa présence ; Klaus, pour sa mémoire ; Thi Thinh et sa machine ; Gaelle, pour sa douceur ; Jacques Vassal, pour son travail ; Lionel Royer, pour ses lunettes ; Moebius, pour sa foi ; Jean-Paul, pour son strabisme ; Jean-Claude, et tous ceux que j'oublie mais qui savent...

By El Toto 2005