

Das Akkordeon regt die Musik von heute an

L'accordéon incendie la musique d'aujourd'hui

L'accordéon a eu longtemps la mauvaise réputation d'un instrument populaire trivial, mais suscite aussi depuis quelque temps – et de plus en plus – l'intérêt des compositeurs sérieux. L'article ci-dessous en résume l'histoire et en explique le fonctionnement, pour se pencher ensuite sur les créations les plus récentes, inspirées par quelques interprètes hors pair. L'un d'eux est l'accordéoniste français Pascal Contet, qui a conseillé l'auteur dans la rédaction de son aperçu.

Das Akkordeon regt die Musik von heute an
Das Akkordeon hatte lange Zeit einen schlechten Ruf als triviales Volksmusikinstrument, hat jedoch in letzter Zeit zunehmend das Interesse auch seriöser Komponisten gefunden. Dieser Artikel gibt einen Abriss der Geschichte dieses Instruments, erklärt dessen Funktionsweise und widmet sich dann insbesondere dem neueren Schaffen, das durch einige herausragende Interpreten angeregt wurde. Einer von ihnen ist der französische Akkordeonist Pascal Contet; er war dem Autor beim Erstellen dieser Übersicht behilflich.

par Jean-Noël von der Weid

On est d'accord : qui jamais n'eut horreur de l'accordéon ? Pour l'immuable sourire légèrement imbécile de quelques taquins du bouton. Pour la ringardise de musettes dépenaillées ; la drôlerie sinistre de ses jvas engourdis. L'accordéon est bien trop commun pour les oreilles classiques (on affectionne les touches condescendantes : orgue du pauvre, piano à bretelles, boîte à punaises, boîte du diable, *Schifferklavier*, *Schweineorgel*, *Quetschkommode*, *squeeze-box*, *squash-box*) ; il est trop vieillot pour les amateurs de jazz et les rockers, suspect, même, à l'imperturbable regard de l'ethnomusicologue qui le croise aux antipodes.

Mais prenons garde à ce petit goût qui prédomine. Ces idées sont reçues. Donc à évacuer. Parce que partout, aujourd'hui, l'accordéon joue de son soufflet. Dès les années 80/90, on découvre que le « rôle-le-coeur », comme le nomment si bellement les Réunionnais, est présent dans le raï algérien, le forró brésilien, le taraab est-africain, le chamané guarani, le merengue de Saint-Domingue, la musique cajun et la musique zydeco ou zarico ou blues français en Louisiane¹, le funana au Cap-Vert, ou le horo bulgare (ils surent s'adapter aux villes tentaculaires). Emergent aussi la « musique entchatchée » et les « aubades aux boutons » du jazz gascon de la Compagnie de Bernard Lubat, l'opiniâtreté de l'improvisation-composition chez Eddy Louiss, Michel Portal, Dominique Pifarély ou Joëlle Léandre, les subtils flonflons de Richard Galliano, le

« son global » des Garçons Bouchers, les rafales rockeuses flamboyantes des Nègresses vertes, sans avoir oublié Brel-Azzola et les envols ravageurs de Vesoul.

La musique dite sérieuse – elle n'est pas en reste – trouve de nombreux interprètes de renom. Parmi les pionniers, le Danois Mogens Ellegaard, le Canadien Joseph Marcerollo et le Français Alain Abbott. Puis plusieurs écoles apparaissent, parmi lesquelles sont prépondérantes, depuis plus de quarante ans, celles de Scandinavie et d'Allemagne. En Finlande, l'enseignement de l'accordéon est intégré au plus haut niveau (dès 1977, une classe fonctionne à l'Académie Sibelius d'Helsinki et, à Ikaalinen, un Institut d'accordéon, unique au monde, favorise la connaissance de l'instrument) ; en témoigne une esthétique colorée, extériorisée, directe. Celle de Magnus Lindberg, Erkki Jokinen, Tapio Nevanlinna ou Jukka Tien-suu, relatée par Maffi Rantanen². L'Allemagne abrite deux écoles majeures, fort différentes mais complémentaires : d'une part celle de Trossingen (ville de la maison Hohner), à caractère pédagogique marqué, à l'esthétique intériorisée, sans pimpante virtuosité, plus « métaphysique » que celle de sa compagne nordique ; y professe le Fribourgeois (sur Sarine) Hugo Noth (qui a travaillé avec Klaus Huber ou Isang Yun), et en sont issus Stefan Hussong (pièces de Hosokawa, Hölszky...) ou Teodoro Anzellotti (œuvres de Stäbler, Holliger, Kagel, et créateur de la *Sequenza XIII*

de Berio) ; de l'autre, celle de Hanovre, pédagogique aussi, mais plus classique et européenne, où enseigne la Bernoise Elsbeth Moser, l'Islandais Hrólfur Vagnsson ou le Polonais Roberto Opioła. En Russie (Gnessin), d'où provient Friedrich Lips (aux côtés de Goubaidouline) avec, dans sa mouvance, un Max Bonnay ; en Hollande, Miny Dekkers (œuvra avec Ton de Leeuw) ; en France, et internationalement reconnu, Pascal Contet³, dédicataire et/ou interprète de très nombreuses pièces (Ballif, Berio, Cavanna, Drouet, Fénelon, Françaix, Gaudibert, Giner, Nordheim, Piazzolla, Takahashi, notamment), et qui nous aida, comme l'écrivait Montaigne, à « piloter » la moelle substantifique de l'accordéon. La France, certes fort active, mais qui fait à nouveau figure d'« exception » : aucun des deux conservatoires nationaux supérieurs n'envisage l'ouverture d'une classe d'accordéon (la Suisse dispose de classes dites préparatoires et pédagogiques à Berne, Delémont, Fribourg et Winterthour, et de classes professionnelles à Bienne et à Sion). On constate de surcroît la présence de deux mondes distincts. D'un côté, comme le déclarait le compositeur Bruno Giner, « un milieu à part, très fermé, replié sur ses propres codes et sur des modes de fonctionnement spécifiques, système bien huilé qui engendre ses propres clones[, les] écoles privées, les concours de vertigineuses triples croches, les divers championnats du monde et autres bals de quartier⁴ ». De l'autre, des créateurs ouverts, épris de musique contemporaine, gourmands d'ailleurs fertiles, qui, pour s'en sortir, doivent se battre ô combien plus que leurs collègues étrangers.

Mais au fait, c'est quoi, un accordéon ?

Un peu de facture

C'est un instrument à vent portatif à anches métalliques libres accordées à hauteur tempérée et assujetties sur des plaquettes en aluminium. [On trouve une première description d'anches métalliques dans *Syntagma musicum* (3 vol., 1614–1618) de Michael Praetorius (1571–1621).] Ces plaquettes sont soudées sur des sommiers en bois au moyen de cire d'abeille. Chaque sommier compte autant d'alvéoles que de plaquettes ; une plaquette correspond à une note et comporte deux anches libres de même dimension sur les accordéons chromatiques (v. *infra*). Le nombre de sommiers dépendra de la tessiture de l'accordéon et du nombre de voix qu'il comprend. Il existe des accordéons à une, deux, trois, quatre ou cinq voix. Les variétés de pression et d'attaque du soufflet confèrent à l'accordéon des nuances et une expressivité particulièrement riches. Lorsqu'on en joue, l'accordéon, manière de cornemuse vivante, animée, est l'unique instrument qui s'amplifie physiquement ; c'est primor-

dial du point de vue technique : il faut « garder la ligne » !

L'accordéon peut se présenter sous deux formes : *chromatique* (même son selon qu'on tire ou pousse le soufflet) et *diatonique* (un son en tirant, un autre en poussant). L'accordéon diatonique porte à droite un clavier « chant », qui comporte de une à trois rangées de boutons, à gauche un clavier « accompagnement », qui comprend de deux à seize basses, dont chacune produit un accord complet. Le chromatique, beaucoup plus musical, peut porter, au clavier main droite, jusqu'à cinq rangées de boutons, qui produisent toutes les notes de la gamme chromatique. Le clavier « main gauche » comprend deux systèmes dits de *basses standard* et/ou de *basses chromatiques*. Le système de basses standard (80 ou 120 basses) est utilisé surtout dans le répertoire traditionnel ; il présente deux rangées de basses, et quatre rangs de « basses composées », qui donnent des accords préfabriqués parfaits majeurs, mineurs, de septième de dominante et de septième diminuée. Quant au système de basses chromatiques, c'est le répertoire concertant qu'il met en acte ; il est fait de deux rangs de basses – semblables à ceux du système de basses standard ; tessiture : *mi*⁰ à *ré*¹ (norme MIDI) – et de quatre rangées de boutons (une seule note par bouton), disposées chromatiquement, comme sur le clavier droit. Grâce aux possibilités polyphoniques des deux claviers, l'instrumentiste peut exécuter des pièces complexes, à plusieurs voix d'écriture tonale ou non (l'utilisation de registres rend la tessiture de l'accordéon égale à celle du piano de concert) ; de surcroît, le développement de modes de jeu inédits (souffles, effets de percussion, résultantes de sons, glissandi...) intéresse au premier chef les compositeurs : ils peuvent trouver des réponses neuves aux interrogations – ou aux doutes – de leur imagination.

La *régistration* de l'instrument est sophistiquée : quinze registres différents à droite et six à gauche pour les modèles professionnels de concert, ainsi qu'un report judicieux de sept principaux registres disposés sur le dessus de l'accordéon, près du menton de l'instrumentiste, d'où l'appellation *mentonnaire*. Ces registres procèdent d'un principe de combinaisons élaborées à partir de quatre possibilités de base de type organologique :

registre 4' (tessiture *mi*² à *do dièse*⁷) ; registres 8' « boîte » et 8' « hors boîte » (*mi*¹ à *sol*⁶) ; registre 16' (*mi*⁰ à *sol*⁵). La tessiture de base (8') du clavier gauche s'étend de *mi*⁰ à *do dièse*⁵. La plupart des modèles actuels disposent d'un nouveau registre suraigu, à la main gauche, de *mi*⁰ à *do dièse*⁵, créant un parallélisme des deux claviers, avec une tessiture de *mi*² à *do dièse*⁷ à la main droite. Par ailleurs, Pascal Contet fut

amené à disposer des capteurs sur son instrument afin d'interpréter *Urbana* (1997–1998) – pour accordéon, percussion et dispositif électroacoustique en temps réel – du compositeur argentin Luis Naón (établi en France depuis 1981). Ces capteurs MIDI agissent d'une part, à partir de notes prédéterminées et jouées par l'ordinateur, sur la transformation des instruments (accordéon et percussion), et lancent de l'autre de courtes séquences préétablies de sons de synthèse créés principalement à partir des instruments. Signalons enfin que, depuis 1991, une standardisation internationale est effectuée aux fins de définir les normes de l'accordéon du 21^e siècle.

Une longue histoire

L'introduction du shêng chinois (orgue à bouche qui fut le premier aérophone au fonctionnement fondé sur le principe de l'anche libre⁵), importé en Occident d'abord à Saint-Petersbourg, puis par le père Amiot, dans le seconde moitié du 18^e siècle, ouvrit la voie aux inventions diverses fondées sur le principe de l'anche libre métallique, qui remplaça l'anche en roseau, selon certains auteurs, aux environs de 2700 avant J.-C., sous le règne de l'empereur Hang-si.

Aux États-Unis, par la faute du protectionnisme, les droits de douane sur les instruments de musique importés étaient si élevés, avant 1833, que leur commerce était peu lucratif pour les fabricants européens. Toutefois, un pionnier de l'orgue à bouche, James A. Bazin, de Canton (Mass.), dépose des brevets américains pour des innovations apportées à l'accordéon en 1842 et 1853, tandis que dans le même Etat, Caleb H. Packard et Nathan B. Jewett développent le *Rocking melodeon*. Après 1842, les droits de douane baissent fortement, et l'on peut trouver dans de grandes villes portuaires telles que Boston, Philadelphie, New York ou La Nouvelle-Orléans, toutes sortes d'harmonicas en provenance d'Autriche, de France et d'Angleterre. Des maisons d'édition spécialisées voient le jour. Ainsi, à Boston, Elias Howe propose des méthodes pour divers instruments : *German accordeon*, ou *German concertina*, *accordeon or flutina*, *seraphine and melodeon*.

A Vienne, important centre de facture instrumentale, harmonicas et accordéons se répandent rapidement⁶, comme en témoignent les descriptions de brevets de Joseph Müller (1839), Christian Steinkelner (1840) et Michael Simon (1840). Vers 1845, Johann Klein et son entreprise de 300 ouvriers produisent entre 18 et 20 000 « harmonicas à soufflet ». A Londres, en 1851, lors de l'Exposition universelle, Joseph Reinisch et Steinkelner présentent 287 types différents d'harmonicas. Mais c'est dans le brevet déposé par le facteur d'orgues Cyrillus Demian et ses fils Carl

et Guido (Vienne, 1829) qu'apparaît le terme *Accordion* (en français, le mot est signalé pour la première fois avant 1848 (vers 1835 ?) dans les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand) ; l'instrument n'est alors qu'une petite boîte (longueur : 22 cm ; largeur : 9 cm ; hauteur, soufflet fermé : 5 cm plus 3,5 cm pour la touche ; poids : moins de 500 g) donnant quelques accords seulement. Il est importé en France dès 1830 ; un an plus tard, on trouve, à Paris, huit fabricants établis comme « facteurs

Vers 1860, d'importantes fabriques, principalement allemandes et italiennes, produisent un nombre considérable d'accordéons. Délaissé par la haute bourgeoisie, l'instrument se popularise et devient l'apanage des émigrants, qui l'emportent au bout du monde. Autour de 1900, en France, dans les bals, l'accordéon remplace la *musette*, une cornemuse perfectionnée, construite en France à partir du 17^e siècle (sa vogue populaire impose le terme « bal-musette » ou bal champêtre) ; les bals sont



Pascal
Contet

© Philippe
Gontier

d'harmonicas à anches métalliques » avec, comme spécialités, les « phys-harmonicas » ou « harmonicas de bouche ». Certains « fabricans d'accordéons », comme Fourneaux, Kane-guissert, Masspacher et Reisner, perfectionnent le procédé de Demian, plaçant le système harmonique (accords) à la main gauche et le système mélodique à la main droite. Maniable, bref et facile à pratiquer (un « passe-temps charmant », titrait *Le Ménestrel* du 1^{er} juin 1834), il devient vite à la mode dans les salons ; se retrouvant sur les genoux, particulièrement ceux, polissons mais convenablement joints, des demoiselles de très bonne famille (bien qu'idoine pour « des individus des deux sexes », précisait Demian en 1829), c'est un bel objet d'art rehaussé d'une marqueterie richement décorée (galuchat, nacre, écaille de tortue, cuivre, bois rare) ; l'accordéon acquiert ainsi ses lettres de noblesse. Louise Reisner est la représentante type de la « femme-accordéoniste » qui se produit dans les salles de concert et les salons huppés de la capitale, tandis que les écoles d'accordéon de son père, tout comme celles de ses successeurs Merlin, Rheins, Cornette, Carnaud ou Javelot, font florès.

hantés par une faune qui flânoche, avide de distractions badines, tels les apaches, gigolettes et autres marlous, qui forment des bandes belligérantes, certaines – Manda, Casque d'Or, le Corse, le Dénicheur – célèbres. L'accordéoniste et compositeur Emile Vacher (1883–1969) est, avec Michel Peguri, le précurseur du style dit « musette » ; ainsi *Avec entrain* de Vacher⁷, le « jâse » ou « jas » est loin et on évacue la cabrette⁸. Non sans mal, comme en témoignent ces quelques lignes d'Antonin Meyniel, le puissant rédacteur de *La Semaine auvergnate* : « Accourez à notre secours. Aidez-nous à chasser les accordéons qui écrasent notre pays. Mort à ces armoires de nationalité étrangère, bonnes tout au plus à faire danser les ours, mais absolument indignes de délier les jambes de nos charmantes Cantaliennes. Cet instrument maudit est en vogue, chez les jeunes gens, parce qu'il n'est pas nécessaire d'être artiste pour en jouer ; ça s'apprend aussi facilement qu'à tourner la manivelle des orgues de Barbarie⁹. [...] Et dire que les ignorants croient que c'est ça le progrès. Malheur de malheur ! Je dis moi que c'est de la réaction ! Et vous ? Un bon mouvement : brûlons tous les accordéons¹⁰ ! »

Mais on entre dans le 20^e siècle, l'accordéon est la boîte-à-frissons des danses effrénées et de la chanson réaliste, lors de goguettes (mot issu de l'ancien français *gogue* « réjouissance », « bonne humeur¹¹ » et désignant des associations dont les réunions se tenaient régulièrement dans les débits de boissons, et qui se terminaient par des chants) dans des guinguettes (issu sans doute de *guinguet* « vin de mauvaise qualité¹² ») et des bouibouis encanaillés, où l'on descend un tord-boyaux dur. Les années sont « folles », l'accordéon est partout : dans les décors bal-musette des tout premiers films parlants, comme *Chiqué*¹³ (1930) de Pierre Colombier, avec Charles Vanel et Irène Wells, musique de Jean Eblingier, *Cœur de Lilas* (1931) d'Anatole Litvak, avec Jean Gabin et Fréhel, musique de Maurice Yvain, voire *L'Atalante* (1934) de Jean Vigo, avec Michel Simon à l'accordéon ; ou dans le souvenir d'un Francis Carco : « J'entends encore gémir l'accordéon. Je vois encore Bob et Mariela-thune ne danser que pour eux à petits pas serrés qui les portent d'un angle à l'autre du parquet qu'ils arrondissent d'un tournant souple. Le tourbillon dont ils enroulent et ferment sur eux le cercle, la houle heureuse de leur étreinte et son extase, son imperceptible arrêt dans l'élan du plaisir, glissements, abandons de la femme, sa soumission muette à l'homme qui la dirige¹⁴. » De son côté, la facture de l'instrument évolue : le clavier droit développe une tessiture plus large, l'accompagnement des basses précomposées du clavier gauche autorise de riches modulations. De simple danse, l'accordéon devient musique à part entière grâce au talent de Gus Viseur, Tony Muréna ou Jo Privat. Mis au rancart dans les années soixante, mais jamais totalement relégué, il revient en force dans les années huitante, tous genres confondus (v. *supra*).

Le répertoire

Si Tchaïkovski, Prokofiev, Hindemith, Chostakovitch, Cowell ou Berg lui donnent droit de cité, c'est surtout par le truchement des écoles allemandes, canadiennes, des pays d'Europe centrale et de Scandinavie que l'accordéon, instrument trop longtemps « exclu d'une culture musicale érudite » (K. Huber), peut afficher des repères musicologiques. L'année 1927 voit naître la première partition importante pour accordéon solo, *Sieben neue Spielmusiken* de l'Allemand Hugo Herrmann (1896–1967), élève de Schreker, qui fut directeur d'une école de musique à Trossingen entre 1935 et 1962. Dès les années septante, l'accordéon est « de concert », infuse dans la musique dite sérieuse, avec des pièces comme *Sechs Variationen* (1966) de l'Espagnol Jaime Padrós, *Anatomic Safari* (1967) du Danois Per Nørgård, *Sonatine 2* (1972) du Hollandais Nicolaas van Straten. D'autres

précurseurs, en ce sens, seront l'abondante Sofia Goubaidouline : *De Profundis* (1978), où la respiration de l'accordéon signifie symboliquement la vie qui distingue le mort du vivant, *In croce* (1979–1992), « staccato de la vie », pour violoncelle et accordéon, *Sieben Worte* (1982) pour violoncelle, accordéon et cordes, *Et expecto* (1985), également pour accordéon solo, *Silenzio* (1991), cinq pièces pour accordéon, violon et violoncelle, ou *Tatar Dance* (1992) pour accordéon et contrebasse ; Mauricio Kagel, origines obligent, s'en prend d'abord au « porte-voix du tango argentin », le bandonéon (*Pandorasbox bandoneonpiece*, 1960), qu'il choisit en raison d'une part du « mauvais goût » qu'il instillait dans la musique sérielle et des « malentendus féconds » qu'il favorisait, de l'autre pour l'aspect « quasi stéréophonique » du son qu'il génère (on retrouvera cet aspect chez un Thierry Blondeau), outre la nécessité d'« inventer de nouvelles techniques pour saisir et actionner le soufflet, [lesquelles] incontestablement [...] influencèrent non seulement la notation, mais aussi le langage musical lui-même ». Puis ce furent *Aus Zungen Stimmen* (1972) pour quintette d'accordéons, *Tango Alemán* (1977–1978) pour voix, violon, bandonéon (ou accordéon) et piano, *Episoden, Figuren* (1993), solo pour accordéon, dans lequel il s'amarre à la « rhétorique de la pensée figurée de la musique », s'efforce de « composer au moyen de représentations musicales concrètes, et de les tramer en épisodes de durées différentes. Comme, poursuit-il, l'accordéon est un instrument qui permet des effets sonores différenciés au moyen de ses manuels à boutons droit et gauche, ces figures vagabondent d'un côté à l'autre et se modifient ainsi selon le registre et la tessiture. » Autre avant-coureur : Luciano Berio, qui introduit dès 1962 l'outil à soufflet dans une pièce pour ensemble, *El Mar, la mar*, puis dans l'opéra *La vera storia* (1977–1978), *Duetti* (1979–1983), arrangement pour accordéon des *Duetti* pour deux violons, dans l'« action musicale » *Un re in ascolto* (1979–1983), dans *Chemin V* (1995) pour orchestre et guitare solo, *Kol-Od* (1996) et l'opéra *Outis* (1996). Quant à la *Sequenza XIII*, « on y retrouve, déclare Pascal Contet, les repères musicaux habituels utilisés par Berio à l'accordéon, même lorsque celui-ci est intégré à un ensemble plus vaste. [...] comme un orchestre sourd, lointain mais encore dense, l'accordéon résonne à la main gauche d'une surprenante sonorité, tandis que sur le clavier droit plane une ombre de douce mélancolie. Comme un soupçon de valse oubliée, pliée sur les portées en un magma de notes magiquement étudiées, la *Sequenza* s'efface par enchantement en fondu-enchaîné imperceptible¹⁵ ». Citons encore, parmi les précurseurs (il faudrait l'équivalent d'un

paroissien pour recenser les quelque deux mille pièces, couvrant tous courants esthétiques et styles musicaux, produites en l'espace de quarante ans) : les Américains Paul Creston (1906–1985) et Alan Hovhanes (1911), les Scandinaves Vagn Holmboe (1909–1996), Niels Viggo Bentzon (1919) ou Torbjörn Lundquist (1920), le Suisse Klaus Huber (1922), le Tchèque Jindřich Feld (1925), l'Allemand Albrecht Gürsching (1934), l'Anglais David Bedford (1937), le Français Roger Tessier (1939).

Quant aux nombreuses pages plus récentes, de lui connues, Pascal Contet, pour la commodité de la description, les répartit selon la composition instrumentale et la place, la fonction esthétique, qu'y joue l'accordéon. Ainsi celle où on l'attendait le moins, sacrée, « religieuse », celle, un peu, que tenait l'harmonium dans la musique de Chausson, de Fauré ou de Liszt. Bernard Cavanna, dans *Messe un jour ordinaire* (1994), « parmi les quinze instruments de l'œuvre, [a] associé l'accordéon et l'orgue, qui sont chacun représentatif d'un monde. L'accordéon est l'instrument de la rue, l'orgue [« écriture immuable et primitive », écrit-il ailleurs] la voix de l'Eglise ». Mais la lugubre dérision du siècle assassin fait grincer l'office : « J'ai voulu jouer avec les mots de l'Ordinaire de la messe parce qu'ils m'ont semblé « pratiques », pour traduire nos comportements à travers une notion que j'appellerais le « syndrome du Gloria » : cette immense et imbécile capacité que nous avons à croire que tout s'arrangera, que nous ne sommes pas venus ici par hasard, que nous sommes invincibles. » L'accordéon rival de l'orgue ! La même année, Jacques Rebotier écrit son *Requiem* pour soprano solo, sept voix, sept clarinettes et sept morts, ordonnés autour d'un chœur d'enfants et de deux instruments de symétrie, l'accordéon et le cymbalum ; il voulut y accomplir un travail sur le temps, sur les éternités : « La fulgurance, l'instantané, l'interruption et l'interruption de l'interruption, coupage généralisé des paroles, certaines de ces apnées qui précèdent l'attaque d'un chanteur, ou un éternuement, ou la « petite mort », le hoquet, l'accélééré/décélééré, le prestississimo contre le lentississimo, où se retrouve l'imperception des formes, les glissements progressifs, où se joue l'ambiguïté des matières (et qui s'en trouvent comme désincarnées), le passage des relais, la rétrogradation, la récurrence, le flash-back, le « précipité » où, dit-on, défile comme un film l'histoire de notre vie, et parfois aussi l'histoire des musiques elles-mêmes ». L'accordéon, positif d'orgue, renvoie au rôle des agonisants, « l'âme est montée dans la Barque », écrivait Dominique Druhen. Dans *Océania* (1996) de Frédéric Martin, la puissante et surabondante dynamique de l'accordéon se réfère

également à l'orgue. Le rôle de « liant » que peut jouer l'accordéon au sein de l'orchestre, voire de plus petites formations, de quelque chose qui se glisse entre les choses, au milieu des choses, parmi elles, de n'être pas le nanti non plus que de tout éluder, d'imposer ses rythmes (c'est aussi un *modus vivendi* trouvé avec la vie), ce rôle semble primordial. Ainsi Jean Françaix fait chanter l'instrument longtemps dénigré dans le *Concerto pour accordéon* (et grande formation de chambre), de pure tradition classique, qu'il composa pour Pascal Contet (1994). Le plongea dans l'orchestre Toshio Hosokawa, avec *In die Tiefe der Zeit* (1994) pour orchestre à cordes, accordéon et violoncelle, Bernard Cavanna dans le *Concerto pour violon* (1997), Jean-Marie Machado avec *Le Camp de l'Autre Rive* pour percussions, vielle à roue, accordéon, ensemble et chœur (1997 ; création à Valence, France, les 21 et 22 novembre 1998), Yoshida Narita-Kazuko dans le *Concerto pour accordéon et orchestre à cordes* (1998). Au sein de formations plus étroites, son rôle de synthèse ou de clivage, entre déhiscence et éclatement, se fait plus net. Ce qui importe à un Thierry Blondeau, « c'est le caractère pré-électroacoustique de l'accordéon, avec un haut-parleur à droite et un à gauche, car cette réalité acoustique, reflet de la bipolarité des oreilles, de la stéréophonie donc est antérieure à la technologie électrique. En plus, l'accordéon sonne comme un synthétiseur parce qu'il a un timbre très pauvre (cela sans jugement de valeur, mais d'un point de vue physique) ». *Plötzlich* (1995) pour huit instruments (dont l'accordéon) est une pièce « construite sur des processus continus qui sont interrompus soudainement chaque fois que [le compositeur eut] le sentiment que l'auditeur pourrait imaginer la suite, de sorte que plus les processus sont simples, plus la forme est compliquée, sauf à la fin, où tout est simple ». Ici l'accordéon a tendance à briser l'aspect spectral de l'ensemble. Univers quasi électronique aussi dans *Cinq Etudes pour accordéon et percussion* (composées à la demande de Pascal Contet en 1995) de Bruno Giner : « Toccata brillante, écrit celui-ci, remous de graves, chuchotis d'aigus irréels, alliages de timbres rares et précieux, telles sont les pistes offertes à l'écoute comme autant de dérives sonores possibles. » Dans *Per tre* (1995), du même Giner, les trois partenaires, accordéon, percussion et contrebasse, jouent les connivences, les allusions d'une conversation à trois. Connivences de registres (qui joue quoi ?) dans le *Trio avec accordéon* (1996) de Cavanna, où le lien le plus étroit va de pair avec la brisure : tout part d'un faux musette, *spielerisch*, d'une fausse toccata, engloutis ensuite par le violoncelle et l'alto. Parfaite adéquation des trois instruments (vio-

lon, violoncelle et accordéon), ils n'en forment plus qu'un seul, jouent les mêmes notes, dans *Am Horizont* (1991), « scène paisible » de Wolfgang Rihm, faites – comme indiqué sur la partition – des gestes silencieux de l'appel, *wie in einem Traum*, sans début ni fin. En revanche, dans *Contrepunt barbare* (1997) pour une formation identique, de Vinko Globokar, c'est un collage torturé, disloqué, qui s'amorce dans la parole de l'homme, ses halètements, ses cris, ses soupirs ; avec *Pistacos Spices* (1997) de Machado, des in(ter)jections de diabolineries. Puis, dans *Beiseit* [« A l'écart »] (1990–1991) de Heinz Holliger, pour l'effectif standard de la musique populaire suisse (contre-ténor, clarinette, contrebasse et accordéon), ce dernier fait bande à part, « sorte de demi-automate qui dévide des formules toutes faites, tandis que ses partenaires lancent leurs roulades patriotiques » (R. Brotbeck).

Enfin l'accordéon se fait soliste ; sa musique marche nue. Dans *Dialog über Luft* (1994), de Globokar, au départ simple « étude » intégrée dans *Masse, Macht und Individuum* (1995), l'interprète est bouté hors de ses limites techniques, gestuelles, le jeu éclate dans l'improvisation. Volker Heyn, dans *Quetsch* (1987), lui confère des consonances vernaculaires, Nicolaus H. Huber éprouve la « pouvoir d'absorption » (*Saugfähigkeit*) de ses accords sur d'autres instruments (*Auf Flügeln der Harfe*, 1985), Claude Ballif le traite comme une régate dans *Solfegietto n° 17* (1995), Bruno Giner avec la virulence de *tutti* d'orchestre dans *Fisarmonica per uno* (1997), tandis que chez Stefano Gervasoni, les aigus de l'instrument trissent comme ceux d'une hirondelle (*Parola*, 1996, pour seize instruments). Dans *Die Nacht* (1997), de Philippe Fénelon, l'accordéon en robe mauve, ses registres d'orgues graves, ses rythmes déboîtés, attisent des millions d'angoisses : des entrailles sonores qui sont évoquées dans le texte de Cervantès que cite le compositeur en préambule : « Tu remarques bien, écuyer fidèle et loyal, les ténèbres de cette nuit, son étrange silence, le sourd et confus murmure de ces arbres, l'épouvantable bruit de cette eau que nous sommes venus chercher, laquelle semble tomber et se précipiter des hautes montagnes de la lune, et ce continuel battement qui nous frappe et déchire les oreilles. » La musique ne se dérobe plus au feu de l'accordéon, et l'incendie est loin d'être circonscrit¹⁶.

Jean-Noël von der Weid

1. Là où fut enregistré, en avril 1928, le premier disque 78-tours de musique cajun (*Allons à Lafayette, La valse qui m'a porté en terre*) par Joseph Falcon (chant et accordéon) et son épouse Cléoma Falcon Bréaux. Parmi d'autres virtuoses : Nathan Abshire (1913–1981), Iry le Jeune (1928–1955), ou Lawrence Walker (1907–1968).
2. Cf. le CD « Jeux d'anches. Finnish Works

- for Accordion » (Finlandia) : Magnus Lindberg (*Jeux d'anches, Metalwork for Accordion & Percussion*) ; Erkki Jokinen (*Concerto for Accordion & Chamber Orchestra*) ; Tapio Navanlinna (*Foto for Accordion & Clarinet*) ; Jikka Tiensuu (*Aufschwung*) ; Leonid Bashmakov (*Four Inventions for Accordion & Harpsichord*).
3. Actuellement professeur au Conservatoire de musique et d'art dramatique de Berne, Pascal Contet est né en 1963 à Compiègne. Etudes principalement à l'étranger avec Mogens Ellegaard et Elsbeth Moser. Nombreux prix et fondations. Il se fait non seulement le charpentier d'un nouveau répertoire [le rôle de catalyseur avec des compositeurs fut important, que joua le Centre de Documentation de Musique Contemporaine (C.D.M.C.) de Paris], mais aussi le briseur de frontières stylistiques, ce qui lui permet d'aborder les musiques improvisées et théâtralisées (Jean-Pierre Drouet, Andy Emler, Vinko Globokar, Jacques Rebotier), de participer à des productions chorégraphiques (Stéphanie Aubin, Jean-Claude Gallotta, Angelin Preljocaj). En 1995, Contet fonde avec la violoniste Noëmi Schindler et le violoncelliste Christophe Roy le trio *Allers et Retours*, qui atteste son goût pour la musique de chambre ; son album en duo avec Joëlle Léandre (CD *grave/Concorde*) devrait rester dans toutes les mémoires.
 4. « Accordéon Magazine », n° 14, octobre 1996, p. 17. Cette revue mensuelle, qui a commencé à paraître en juin 1995, tente de montrer l'accordéon sous tous ses aspects : historique, organologique, technique ou discographique avec la « volonté », écrit Patrick Blanc, responsable de la rédaction, de « clamer » également « la diversité de son répertoire actuel » (132, rue du Faubourg-Saint-Denis, F-75010 Paris. Tél. : (+33) 01 40 35 73 73 ; fax : (+33) 01 40 35 25 48.)
 5. Ce fonctionnement est fondé sur un « phénomène aérodynamique minutieusement mis au point : l'air, dans les tuyaux [le shêng en comprend de 13 à 17], se dirige non de bas en haut, mais de haut en bas ; en effet, au lieu de pénétrer directement dans les tuyaux, il passe à côté – produisant un vide partiel dans le réservoir ; ainsi l'air extérieur s'engouffre [...] à travers les tuyaux par le haut ». François-René Tranchefort : *Les instruments de musique dans le monde*, Editions du Seuil, coll. « Points/Musique », t. 2, p. 120.
 6. Parmi les nouveaux instruments utilisant le procédé de l'anche libre métallique, on peut citer : l'aéoline (1816) de Schlimbach, le physharmonica (1818) de Hackel, l'éoline (1820) d'Eschenbach, l'aura (1821) et l'handaoline (1822) de F. Buschmann, la mundéoline (1823) de Messner, le symphonium (1825) du célèbre physicien Sir Charles Wheatstone, l'harmonica métallique (1827?) de C. Buffet, l'harmonica à bouche (1828) de Buschmann, le concertina (1829) de Wheatstone.
 7. Cf. par exemple, « Vent d'automne. Paris Musette » vol. 3 (La Lichère/Night and Day).
 8. Petite cornemuse qui accompagnait les bourrées d'Auvergne et du Limousin. Un certain Amadiou, originaire d'Ardes-sur-Couze, dans le Cézallier, en Auvergne, serait le fondateur de la lutherie de la cabrette parisienne ; on le connaît surtout par le biais de ses clients cabretaires et de ses concurrents tels que Costeroste, Alias ou Dufayet.
 9. Qui n'a rien à voir avec les pays « barbaresques » ! mais « pourrait bien devoir son nom à [...] un certain *Barberi*, originaire de

Modène et qui vécut au début du XVIII^e siècle ». André Schaeffner, *Variations sur la musique*, Fayard, Paris 1998, p. 136. Lire aussi, de Bernard Shaw, « A propos de l'orgue de Barbarie », *Écrits sur la musique 1876–1950*, Robert Laffont, « Bouquins », Paris 1994, p. 900 à 904.

10. Olivier Durif, *Musiques des monts d'Auvergne et du Limousin*, Cité de la musique/Actes Sud, accompagné d'un CD, Arles 1998, p. 95.
11. *Gogue* pourrait aussi provenir d'un radical onomatopéique *gog-*, correspondant pour la partie vocalique à *kok-*. Selon P. Guiraud, *gogue* serait un déverbal de *goguer* « railler », « plaisanter », d'un gallo-romain *gobbicare* « gonfler le jabot ». (Cf. Alain Rey : *Dictionnaire historique de la langue française*, t. I, p. 898.)
12. On lira à ce sujet, avec bonheur, *Cabaret, Cabarets* de Lionel Richard (Plon, Paris 1991), et, avec une surprise enthousiaste, l'extraordinaire bourrasque romanesque, musicale, *La peau du loup* (Editions Jacqueline Chambon, Nîmes 1998), de Hans Lebert (1919–1993), neveu d'Alban Berg, où l'accordéon est « étirable à l'infini ».
13. Premier film parlant réalisé entièrement en France par une équipe française.
14. *Poèmes en prose*, Editions Albin Michel, Paris 1958, p. 203.
15. « Accordéon Magazine », n° 17, p. 47.
16. Éléments bibliographiques : Y. Defrance, *Traditions populaires et industrialisation. Le cas de l'accordéon*, in : *Ethnologie française « Ethnologia »*. Revue d'ethnologie et des sciences sociales publiée par le S.E.L.M. avec le concours du C.N.R.S., La Bouëze 1984 ; R. Fischer, *Studien zur Didaktik des Akkordeonspiels. Ein Beitrag zum Instrumentalunterricht*, Bergkamen 1994 ; P. Monichon, *L'accordéon*, Van de Velde/Payot, Lausanne 1985.

Comptes rendus Berichte

Belle programmation

Genève : *Archipel et 98^e Fête des musiciens suisses (8 au 15 mars 1998)*

La présence discrète, mais néanmoins tenace et indéniablement prégnante de l'œuvre de Pierre Henry, *Intérieur/Extérieur*, tout au long du Festival des musiques d'aujourd'hui *Archipel* 1998, à Genève, constituait une métaphore pertinente du rapport de l'auditeur à l'ensemble de la manifestation : on parcourait les concerts, successivement, comme on « parcourait » la pièce à tout instant recrée de Pierre Henry. La « double écoute » qu'il revendique, c'était, chez lui, la proximité même d'un univers proche de son propre studio de composition (l'*Intérieur*), et l'inscription de ce contenu sonore dans un espace construit (l'*Extérieur*). Pour l'ensemble du festival, la « double écoute » était celle d'instantanés uniques – dans