

REVUE

MUSIQUES
NOUVELLES





Revue # 01 - 2007



Revue # 02 - 2008



Revue # 03 - 2009



Revue # 04 - 2010

Musiques Nouvelles

Revue #4

Éditorial	Apparitions	03
Traces	Far East : dialogue et reliance	05
Essai	Assonances : sinogrammes	11
Essai	Jardin dans le jardin	15
Entretien	Hao Fu Zhang : analyse et plaisir	19
Portrait	Signes animés	23
Autoportrait	Cécile Deconinck : connaître le monde	24
Portrait	Musiques Nouvelles : vitalité des caractères	25
Poésie	Phil Quinta : haïkus grabellois	27
Entretien	Sylvie Germain : la Musique et le Silence	29
Discographie	Jean-Paul Dessy : prophètes	33
Essai	Archipel : îlots en rhizome	37
Entretien	Julie : le pur et l'impur	41
Essai	Philippe Boesmans : esquisse d'une trajectoire	45
Cinéma	Philippe Boesmans : rendez-vous avec un ange	49
Cinéma	Renaud De Putter : hors-chant	51
Essai	Inspirations venues de l'Est	55
Entretien	Giya Kancheli : des ténèbres vers la lumière	59
Traces	Giya Kancheli : exil	63
Traces	Arvo Pärt : la voix des sons	65
Portrait	Quatuor Tana : ouvrir les portes	69
	<i>L'équipe de Musiques Nouvelles</i>	72
	<i>Repères discographiques</i>	73



Éditorial

texte et photographie - **Isabelle Françaix**

Car lorsqu'elle surgit elle crève le visible, elle s'impose à la vue, elle requiert l'attention de tous les sens et met le cœur en alarme.

Sylvie Germain

La Pleurante des rues de Prague

Apparitions

Portes, brèches, failles ... Dans ces ouvertures entre le monde visible et ce qui l'agite en secret, l'énergie peut circuler. Le vent s'y engouffre et ses courants d'air génèrent l'imaginaire. L'invisible, l'indicible, l'inaudible bruissent en silence et transparence, aussi leur apparition soudaine peut couvrir un instant la rumeur du monde, révélant fugacement sa pulsation intime, son essence aussitôt disparue qu'entrevue. Jusqu'à ce que poètes, peintres et musiciens l'invoquent encore, avec l'inlassable amour des désespérés qui pressentent la vie et intimement sa présence.

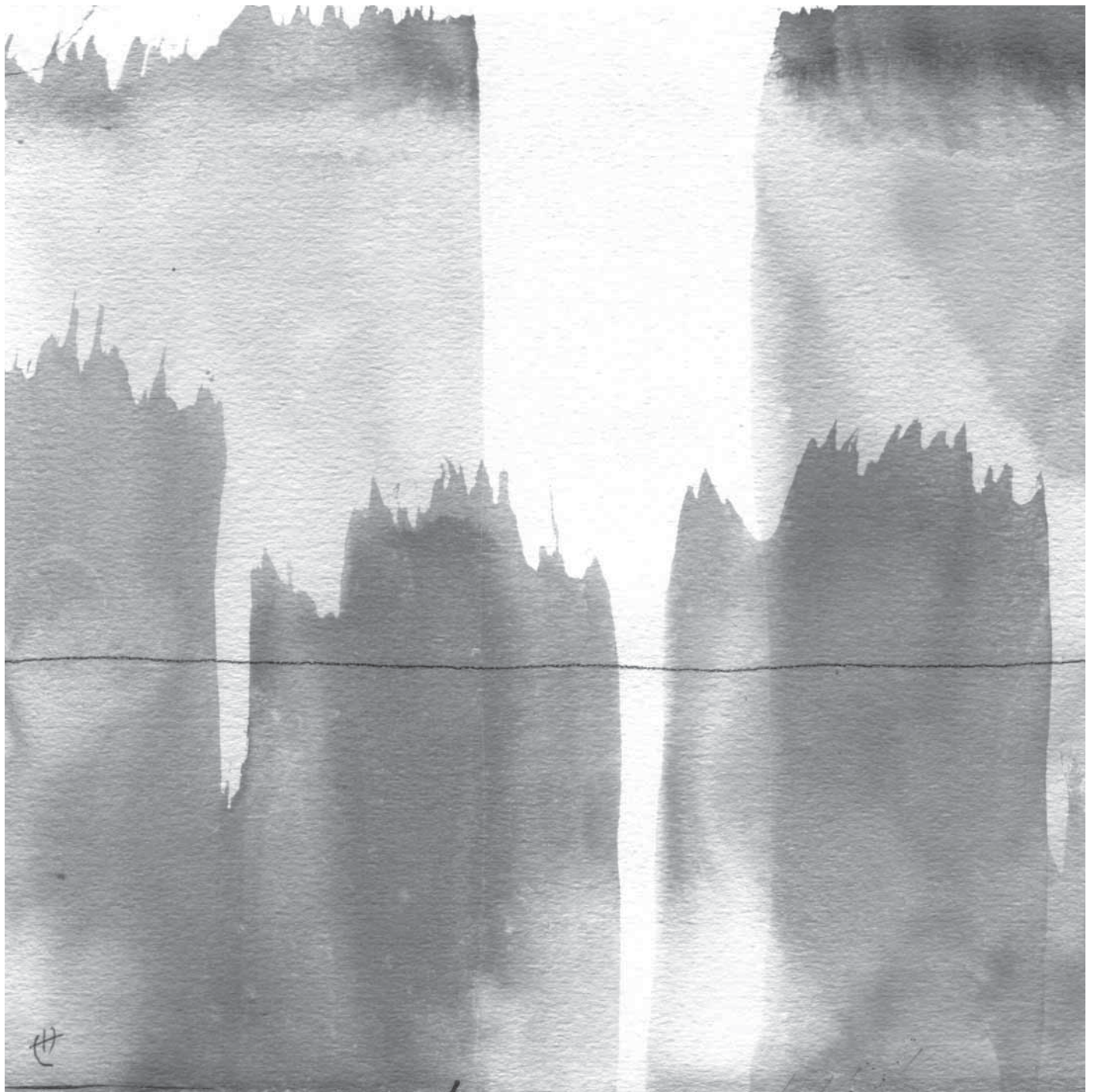
Musiques Nouvelles, cette saison, jette des passerelles par-dessus les abîmes, tend des fils de funambule dans les intervalles, explore l'entre-deux-mondes, l'entre-deux-portes. Entre l'Orient et l'Occident, la calligraphie et la musique, le théâtre et l'opéra, le mot et l'émotion, l'image et le son, s'ouvrent des espaces étonnants et créatifs qui, plutôt que de transcrire la réalité ou de l'interpréter, esquissent de mystérieuses rencontres, inattendues et puissamment poétiques.

Le calligraphe et le peintre chinois cherchent dans l'art du tracé à communier avec la nature pour en épouser le souffle. Comme celui du chef d'orchestre et du musicien, leur geste excise avec une infinie précision la peau de l'espace et du temps. De cette fine entaille s'échappe un chant inouï, dont nous reconnaissons profondément l'intimité indéfinis-

sable. De savoir-faire et d'intuition, l'encre se répand et les sons nous saisissent. Les mots du poète s'en approchent à rebours des définitions. Suspendus, inachevés, ouverts, ils entrent en vibration.

En Chine, les critiques anciens utilisaient le mot « assonance » pour désigner la calligraphie. Le souffle, le rythme et la tonalité y cherchent la même plénitude que celle convoitée par le musicien, dans l'osmose parfaite de l'expression formelle et du contenu émotif en un fragment de vie instantanée que fixe chaque trait de pinceau et qui s'évanouit quand s'arrête la Musique.

Qu'entend-on par la Musique ? À cette question, laissons encore la porte grande ouverte ... Celle que nous évoquerons ici ne se cache pas derrière un visage unique mais se partage avec attention et étonnement, à la fois quête et dévoilements.



Traces

texte et photographies - **Isabelle Françaix**
encre - **Cécile Deconinck**

Far East : dialogue et reliance

*Le Vrai toujours
Est ce qui naît
d'entre nous
Et qui sans nous
ne serait pas*

*Né d'entre nous
Selon le souffle
du pur échange
Le Vrai toujours
Est ce qui tremble
Entre frayeur et
appel*

*Entre regard et
silence*

François Cheng
À l'orient de tout
Gallimard, 2005

Le 5 septembre 2009, dans les garages du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, devenus salle de concert, **Musiques Nouvelles^{Tana}**, formation de notre ensemble **Musiques Nouvelles** intégrant le **Quatuor Tana** (lire Quatuor Tana p.69), rencontre l'**Ensemble TIMF** fondé en 2001 en Corée pour représenter le Festival de Musique de Tongyeong. Face à face, de chaque côté d'un long tapis noir que borde le public, les deux formations musicales interprètent tour à tour des compositeurs chinois, japonais, coréens, malais et belge. L'artiste chorégraphe coréenne **Kyung-a-Ryu** danse d'une scène à l'autre, figurant l'entre-deux mondes, transition vivante dans un espace propice aux mutations.

L'élan de l'intervalle

L'infini que traverse le souffle

Du Vide médian

Là est le lieu de vie

Là est le lieu

Là est

François Cheng (ibid.)

En évoquant l'Extrême-Orient, nous entendons la Chine et plus largement trois autres pays d'Asie orientale : le Japon, la Corée et la Mongolie auxquels les traditions musicales associent généralement le Vietnam qui appartient au Sud-Est asiatique. Les relie un grand nombre d'instruments semblables, dont la cithare sur caisse à chevalets mobiles et cordes en soie (ou en métal) est emblématique (*zheng* en Chine, *kayagum* en Corée, *koto* au Japon, *yaduga* en Mongolie et *dàn tranh* au Vietnam), ainsi que l'échelle pentatonique de base, un dessin mélodique fixe susceptible d'être infiniment varié, et des terminologies analogues.

Far East mêle les instruments et la tradition musicale de l'Orient à ceux de l'Occident au fil d'œuvres nourries par deux cultures l'une à l'autre étranges mais non irréductibles. Ce concert peu ordinaire nous invite à éprouver la résonance de l'espace qui vibre entre Extrême-Orient et Occident, à « percevoir » aussi, au-delà du simple exotisme, ce qui peut être difficile à « comprendre » : la qualité de l'intervalle entre deux pensées fondamentalement différentes, lieu ouvert où circulent des étonnements, des émotions, des intuitions essentielles.

La plupart des sinologues s'accordent à considérer la Chine comme *cet Autre fondamental sans la rencontre duquel l'Occident ne saurait devenir vraiment conscient des contours et des limites de son Moi culturel*, comme l'expose clairement **Simon Leys** dans ses *Essais sur la culture et la politique chinoise* (Éditions Robert Laffont, Paris, pp60-61). L'affirmation d'une identité occidentale passerait par le désir d'« altérité », dans l'espoir de renouveler une approche du monde cartésienne et dualiste. Le sinologue **François Jullien** estime qu'il s'agit plutôt d'« extériorité », *car le chinois se trouve en dehors de la grande famille des langues indo-européennes*. (Magazine *Philosophie*, n°32, septembre 2009, p28) Pour lui, s'intéresser à la pensée chinoise, *c'est donc échapper au mouvement de balancier qui a fécondé la pensée occidentale : entre l'hellénisme et l'hébraïsme, Athènes et Jérusalem, Socrate et Abraham*. (Ibid.)

Quoi qu'il en soit, la pensée chinoise, à l'inverse de la nôtre, ne cherche pas à clarifier des concepts ni à approfondir un sens raisonné en quête d'une vérité fondamentale ; elle n'est pas de l'ordre de l'être mais plutôt de celui du mouvement et de la cohérence. « Comment

mieux vivre ma nature d'homme en accord avec le monde ? » s'interroge le penseur chinois. D'emblée, il se met en situation, au cœur d'un chemin qui est aussi un cheminement ; les Chinois l'appellent « dao ». L'idéogramme qui le représente est formé de deux caractères 道 : à droite le signe de la tête 首, et à gauche le signe général de la marche 辵. Ainsi tout un réseau de sens peut en surgir, de l'idée de chef conduisant la marche à celle de principe qui dirige et finalement de conduite à suivre (pour que tout soit en harmonie). (**Cyrille J.-D. Javary**, *100 mots pour comprendre les Chinois*, Albin Michel, 2008, p299)

Entre le discours analytique occidental et la saisie, intime à la pensée chinoise, des lignes naturelles de l'univers entier ; entre la distance et la coïncidence avec l'énergie vitale qui anime le monde peut naître une troisième attitude, inédite et dynamique, vive et créative, qui intégrerait la constance du changement, cette « vérité courante » chère au peintre **Matisse**.

L'avènement de la musique contemporaine a accueilli l'influence des traditions musicales de Chine, d'Inde et d'Afrique noire plus en profondeur que l'orientalisme cher au XIX^e siècle. Nous nous écartons d'un certain pan de la « world music », soumis aux marchés de la mode et aux arrangements occidentalisés de pièces traditionnelles, pour éclairer des œuvres en quête de dialogue, intègres et passionnées, entre les cultures extrême-orientale et européenne. **François Cheng**, écrivain chinois qui vit à Paris et écrit en français, préfère d'expérience parler de « reliance » plutôt que de communion ou de symbiose qui sous-entendraient l'avalement de l'une par l'autre : *la vérité de la vie ne se révèle qu'à travers l'échange entre les multiples singuliers et [...] la beauté, si elle est authentique, résulte d'une rencontre*. (**François Cheng** cité dans *Les Tribulations d'un Chinois en France*, Magazine *Lire*, n°324, p40)

Qu'en est-il, en ce début du XXI^e siècle ? Certains musiciens traditionnels d'Extrême-Orient adaptent des pièces anciennes aux procédés d'écriture occidentaux. D'autres, formés à l'école occidentale, cherchent l'inspiration dans leur folklore et s'attachent à de grandes compositions de type sonate, symphonie, etc. Inversement, en Occident, de nombreux compositeurs interrogent les critères esthétiques de la pensée orientale, y découvrant une éthique du mouvement qui, plus que l'originalité ou l'identité, privilégie la saisie du souffle, l'harmonie entre les métamorphoses des formes et celles du monde, l'énergie vitale de l'artiste à travers son œuvre. Le sinologue français **Cyrille Javary** évoque volontiers la notion de « beauté vive » typiquement chinoise ; impermanente et fugace, elle affirme ses mutations face à notre concept occidental fondateur, mais plus figé, de « beauté pure », née en Grèce antique.

Far East est un concert qui souligne la complémentarité de deux mondes extrêmes dont les antagonismes ne sont que les aspects



nécessairement transitoires d'un courant alternatif et continu aux pouvoirs encore mystérieux.

L'**Ensemble TIMF** dirigé par **Christopher Lee**, de formation occidentale, se réclame de l'héritage philosophique et spirituel du compositeur d'origine coréenne **Isang Yun** (1917-1995) qui défendit activement l'indépendance et la démocratisation de son pays d'origine. Naturalisé allemand en 1971, il inscrivit son œuvre dans un expressionnisme sériel riche de couleurs et d'impressions d'Asie, sans dénaturer l'un ni l'autre, poète de *la mobilité dans l'immobilité*. C'est une de ses dernières œuvres, emblématiques de son parcours, qui ouvre le concert : *OstWest-Miniaturen* ¹(1994). Les pièces qui suivent, en alternance avec celles que joue **Musiques Nouvelles**^{Tana}, explorent l'intégration des structures, techniques et instrumentarium de la musique occidentale par les compositeurs asiatiques, ou la fascination du Belge **Baudouin de Jaer** pour le kayagum (*Opening into the sound's circus*), le dépouillement et l'intensité immédiate de ses cordes pincées. Les titres des œuvres choisies avivent l'écho d'un monde musical européen : *Nachtlied*, de **Yasuko Yamakuchi**, *Unfolding Spirit* du Malais **Kee Yong Chong** et *Canti di bocca chiusa e melisma* du Coréen **Bonu Koo**. La dissonance et l'atonalité, la rupture de ton, la disparition mélodique y structurent les crêtes d'un langage où pointent cependant des accents inconnus, insolites et familiers, visages énigmatiques et voilés d'Extrême-Orient dont la présence vibre et s'enfuit comme une brève mais puissante réminiscence.

Face à l'**Ensemble TIMF, Musiques Nouvelles**^{Tana} a choisi de rendre hommage au compositeur chinois **Hao Fu Zhang** (1952) qui réside en Belgique depuis 25 ans, puis de créer les nouvelles pièces de plus jeunes compositeurs : *Suona et quatuor à cordes* de la Chinoise **Lok Yin Tang** qui habite Hong Kong, et *Yuragi – Fluctuations –* du Japonais **Atsuhiko Gondai** qui partage sa vie entre Tokyo et Paris. Tous trois revendiquent leurs racines émotionnelles extrême-orientales autant que la rigueur de leur formation musicale occidentale. Cette oscillation, qui trouble les limites de leur identité, définit leur cheminement et nourrit leur créativité.

Le *Sextuor pour clarinette, clarinette basse et quintette à cordes* de **Hao Fu Zhang** (lire notre entretien p. 19) exprime la complémentarité qui tient à cœur au compositeur, entre la *philosophie englobante orientale et la pensée logico-analytique occidentale destinée à servir l'humanité*. **Hao Fu Zhang** puise les forces vives de sa musique dans la rencontre des deux cultures, puissamment sacrée : *Mon travail de composition est pour moi une sorte de prière ; chaque matin, dans mon bureau, je suis en pleine communion avec une grande croix dans mon esprit, dont la ligne horizontale représente les cultures occidentales et orientales, la ligne verticale les cultures passées et présentes. Mon dieu est la culture de l'humanité, ma prière est un dialogue avec tous les grands maîtres que*

j'estime. (**Hao Fu Zhang**, programme de la création de *La prière* pour orchestre de chambre par **Musiques Nouvelles** le 10 juin 2001 au Botanique, Bruxelles.)

La jeune **Lok Yin Tang**, dans sa pièce *Suona et quatuor à cordes* choisit de décaler les conventions : *Ma pièce est la mise en présence d'un instrument chinois et d'une formation occidentale. Cependant je ne l'ai pas conçue comme un dialogue. Le son du suona est très vif, net et puissant. Sa rencontre avec celui des cordes, si pur et vibrant, dont il est d'ailleurs très proche, évoque une voix humaine. Je voulais en retrouver l'intensité à travers la diversité instrumentale. L'opéra chinois, ses modulations et sa gestuelle me hantaient mais je souhaitais en déplacer les codes dans un instrumentarium ouvert à l'Orient et à l'Occident.*

De plus, je désirais créer une impression d'intimité très suggestive, comme dans la peinture chinoise. Pour figurer un poisson dans un lac, le peintre n'en dessine pas les contours avec précision ; il en capte l'ombre, saisit le miroitement du soleil dans l'eau, une esquisse de mouvement, un œil, une queue furtive qui vous permettent d'imaginer la forme entière du poisson. Dans Suona et quatuor à cordes, les silences entre les notes sont primordiaux afin que l'auditeur puisse se représenter librement la musique.

Sans doute est-ce la trace d'une forte influence de la pensée chinoise à laquelle je suis intimement reliée : une note de musique, comme un pictogramme, ne naît pas d'un code purement intellectuel ou arbitraire. Elle naît de la nature qui nous environne et, comme telle, résonne en chacun de nous profondément, suscitant une image, une vibration, une émotion immédiatement partagées.

Je suis également influencée par la musique occidentale, ses textures, ses motifs et ses règles. J'adore Ligeti et Rihm ! Et je joue à la fois du suona et du piano. Toutefois, je ne me situe pas dans un mouvement musical quelconque ni dans un style déterminé : j'écris selon mon cœur.

Atsuhiko Gondai, né à Tokyo, a étudié la composition à l'école Toho Gakuen et poursuivi ses études musicales à la Musikhochschule de Freiburg, peaufinant ensuite des cours de musique avec ordinateur à l'IRCAM. Il vit entre Paris et Tokyo, enseignant à l'école Toho Gakuen et organiste d'une église catholique : *Je suis un nomade. Je voyage beaucoup. Je n'ai ni famille ni chien ni chat. Je suis aujourd'hui dans ma vie, comme le dit ma musique, en « fluctuations ». Entre l'Ouest et l'Est, entre christianisme et bouddhisme ... De confession catholique, je ne m'identifie plus à une religion ; je voudrais sortir de ces frontières orthodoxes en créant par la musique un espace plus spirituel que rituel. Il nous faut passer des portes pour trouver autre chose ...*

Quand j'écris, je pense en japonais, or la musique doit nous tirer hors du langage qui dit « je » et, à travers l'ego, nous entrave. Elle est à la fois un moyen et une quête : celle de notre salut.



La pièce d'**Atsuhiko Gondai**, *Yuragi – Fluctuations –*, évoque une porte qui s'ouvre et se ferme sans cesse sur la lumière ; elle fait songer au sinogramme qui signifie « l'intervalle » : 間 un soleil entre deux battants.

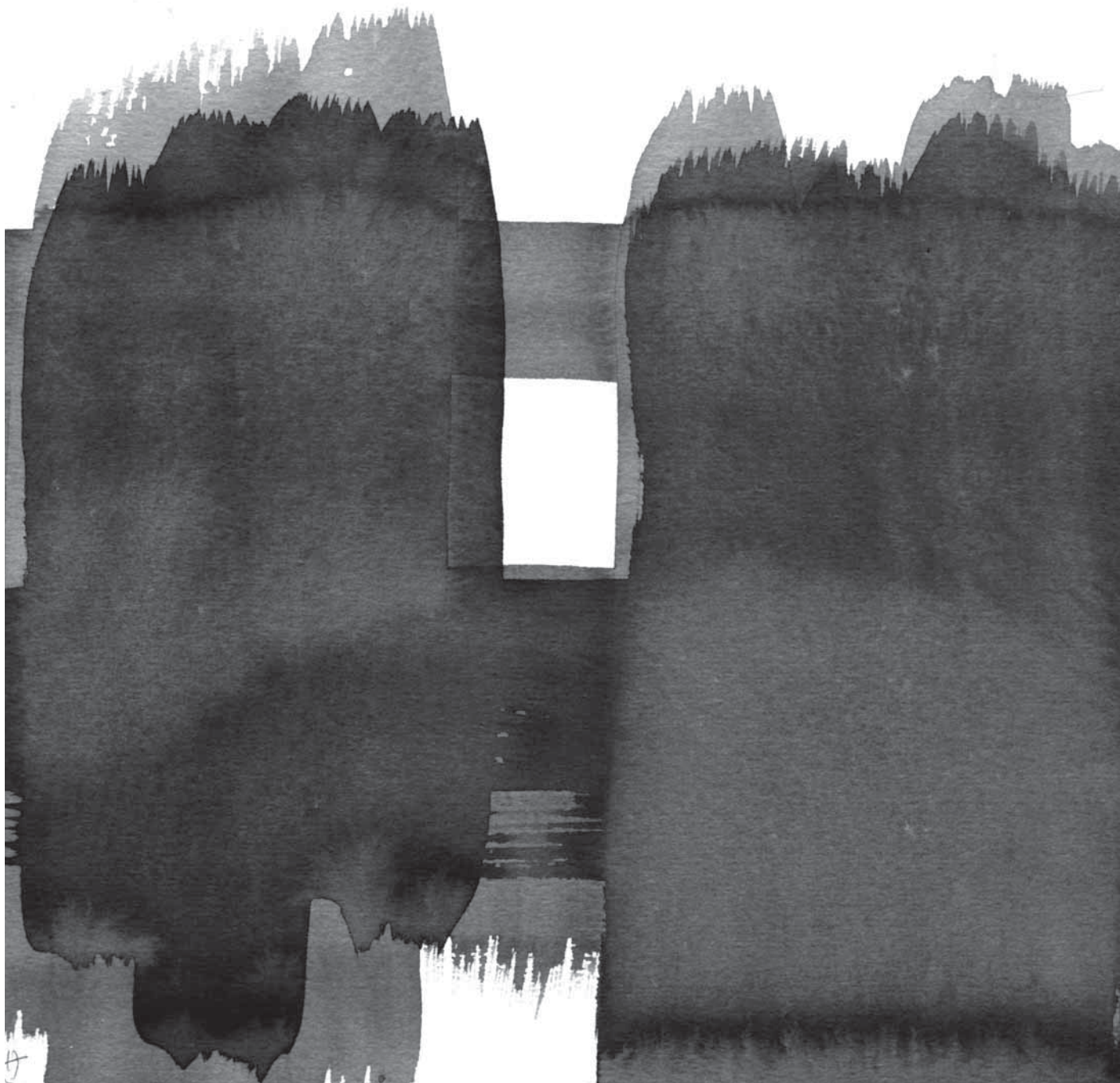
Votre image est frappante, car j'ai imaginé la flamme d'une bougie dansant sur une mèche : un mouvement, une ombre, une lumière qui grandissent et diminuent ! Dans Yuragi-Fluctuations – il y a trois notes (fa, mi, ré) et autour, un décor changeant. Mais la mèche et la flamme en sont le cœur.

Pour **Atsuhiko Gondai**, la beauté de la musique n'est pas différente du salut qui la transcende : elle est juste à côté de la mort. Il faut aller jusqu'au bout pour la trouver. Cependant, si je trouve la beauté - le salut

- dans la musique, comment puis-je les garder dans la durée ? Ils n'apparaissent souvent qu'une fugitive seconde. Et le fugitif s'aperçoit quand la porte s'entrouvre ...

A travers le choix de ces trois compositeurs, **Musiques Nouvelles** et le **Quatuor Tana** créent un espace en deçà du langage, propice à la méditation, essentiellement mystique, qui révèle par l'être humain qui le traverse, un infime battement du mystère de l'Univers.

Ce que **François Cheng** écrivait à propos de l'art pictural chinois pourrait être appliqué mot pour mot à la musique qu'il nous a été donné d'écouter, car ne vise-t-elle pas à créer, plus qu'un cadre de représentation, un lieu médiumnique où la vraie vie est possible ? (**François Cheng**, *Vide et Plein*, Seuil, 1991, p11)



Essai

texte et photographies - **Isabelle Française**calligraphie - **Cécile Deconinck**

Assonances : sinogrammes

Voyage dans l'écriture chinoise

Pour comprendre le chinois, il faut s'aventurer au-delà des mots et apprendre à reconnaître les signes d'une écriture dont le sens est tout à fait indépendant de la prononciation. La graphie d'un sinogramme n'a pas de sonorité propre à la différence de l'alphabet des langues indo-européennes. On raconte que **Cang Jié**, ministre du mythique Empereur jaune (dont le règne s'étendit de 2697 à 2598 av. J.-C), doté de quatre yeux capables de voir à la fois le ciel et la terre, aurait eu l'intuition des caractères chinois en observant dans la neige l'empreinte des pattes d'oiseaux.

Du XVII^e au XII^e siècle avant notre ère apparurent les premiers idéogrammes à partir des fissures formées par des brandons incandescents sur les carapaces des tortues. *C'est en décidant de donner du sens à des lignes que les Chinois inventent leurs signes*, pointe judicieusement **Cyrille Javary** (*L'Écrire étincelant*, introduction à *L'Unique trait de pinceau* de **Fabienne Verdier**, Albin Michel, 2001). Cette pratique oraculaire visait à s'informer sur la configuration du moment présent et non à prédire l'avenir. Elle donna naissance aux 64 hexagrammes du *Yi Jing* ou « Livre des Changements », le plus ancien des traités canoniques. Chaque hexagramme, combinaison verticale de 6 traits brisés — — et/ou pleins —, représente l'état transitoire dans lequel nous sommes à un moment précis et la puissance dynamique qui le métamorphose nécessairement l'instant suivant.

Anne Cheng, dans sa lumineuse *Histoire de la pensée chinoise* (Seuil, 1997, p57), souligne la connivence des deux homophones LI (ordre naturel), et li (esprit rituel), ce dernier n'étant pas une grille apposée de l'extérieur sur l'univers, mais la nervure même de l'univers qu'il s'agit de retrouver, de faire réapparaître, de révéler au sens photographique du terme. Le rite dévoile l'ordre de la nature. Cette révélation apparaît dans le « signe écrit », wen, qui désigne aussi la culture dont il est le fondement. Ainsi, termine **Anne Cheng**, *le monde chinois antique est[-il] porteur de sens. Mais ce sens, que l'homme a la possibilité de décrypter dans les lignes naturelles de l'univers lui-même, n'est pas conféré par une instance radicalement autre ou révélé par une parole divine.*

La pensée chinoise déplace fondamentalement le sacré du religieux vers l'humain, développant une éthique de la disponibilité, de l'écoute et de l'échange en vue d'un accomplissement harmonieux. Elle en cherche l'unité dans le souffle, énergie vitale qui anime l'univers entier et que l'on retrouve au cœur de la pensée esthétique.

Comment écrit-on « Souffle », « Musique » et « Silence » en chinois ? Un Occidental peut-il s'y retrouver dans cette graphie si éloignée de ses traditions scripturales ? Avant tout, souvenons-nous que le chinois classique n'est pas discursif : un même « mot » pouvant devenir, selon le contexte, substantif, verbe ou adjectif ; quant à la phrase, elle peut s'abstraire d'un verbe ou d'un sujet. Un poème peut se lire comme une juxtaposition de perceptions fragmentaires et simultanées ; un mot peut nous être la porte d'un voyage imaginaire, au-delà de toute définition. L'espace sur lequel s'ouvre un caractère, en deçà des signes tracés, nous est à la fois étrange et familier. Un sinogramme peut être sujet à bien des interprétations : de dérive poétique en vagabondage érudit, chacun peut y trouver de nouveaux chemins de rêverie.

Cependant, dans le geste du calligraphe lui-même s'accomplit une mystérieuse alchimie entre la réalité et la vision de l'esprit : cette puissance expressive dépasse l'idée d'interprétation du réel ; elle condense le rythme organique de ce qui est vu et de celui qui voit, dévoilant dans un élan unifié l'invisible, l'immatériel, le vivant. Cet instant unique où l'encre touche le papier est une porte dans l'écoulement du temps vers ce battement intime, cette pulsation secrète, qui rassemble le passé, le présent et le futur et, d'une fugace étincelle, éclaire l'essence du visible.

Un même sinogramme tracé par deux calligraphes distincts, voire par le même calligraphe à deux moments différents, exprimeront un autre état du réel, une émotion nouvelle qui, d'un instant à l'autre, transfigure sa perception du visible.

Les sinogrammes *Musique-Joie*, *Silence* et *Souffle-énergie*, qui ont été dessinés par **Cécile Deconinck** (un article vous la présente p. 24) évoquent la fougue sereine et la joie de la danse ...



Musique – Joie

Pour quelle raison les Chinois ont-ils confié au même mot le soin de désigner à la fois la musique et la joie ? Parce que la joie, comme la beauté, ne peut résulter que d'un couplage invisible analogue à celui que produit la musique. Dans de nombreuses peintures traditionnelles, on voit parfois, au milieu d'immenses montagnes et de vastes rivières, deux petits personnages en train de jouer de la musique ; ils sont une évocation de la double connivence existant entre chacun d'eux et en même temps entre eux deux et le paysage environnant. (Cyrille Javary, 100 mots pour comprendre les Chinois, Albin Michel, 2008, p151)

Dans ce sinogramme, on reconnaît les rayons du soleil 日 au-dessus d'un arbre 木 : la joie n'est pas en Chine un simple sentiment car sa graphie n'inclut pas le signe du cœur, mais elle évoque un accord intime avec la nature. Selon **Cécile Deconinck**, la musique apparaît ainsi comme un lever de soleil dont les rayons percent les ramifications d'un arbre. La lecture de ce sinogramme est une puissante invitation à la liberté intuitive : de ces fils de lumière tendus dans l'espace aux noires portées d'une partition, l'imagination peut s'en donner à cœur joie ... N'est-il pas suggestif, poursuit **Cécile Deconinck**, que le mot « médicament » s'écrive avec le sinogramme « musique » surmonté de celui de l'« herbe » ? Cependant, le sinogramme « musique » est aussi la graphie du lithophone, un des instruments les plus anciens de la musique chinoise. On y retrouve la combinaison de la graphie abrégée des cordons de soie 丝 (suggérés en haut, à droite et à gauche de 日) auxquels étaient suspendues à un cadre de bois 木 des pièces de jade que l'on heurtait avec un maillet et qui résonnaient selon leur taille ou l'endroit frappé.

Le sinogramme « musique » peut encore s'associer à celui-ci 音 évoquant le son (association du soleil 日 à l'idée de « se lever » 立 : le son serait un lever de soleil !) suivi de « musique » qui dans ce cas signifie la joie bienfaisante.



Silence

[...] dans l'interprétation musicale, le Vide est traduit par certains rythmes syncopés, mais avant tout par le silence. [Le silence] n'y est pas une mesure mécaniquement calculée : rompant le développement continu, il crée un espace qui permet aux sons de se dépasser et d'accéder à une sorte de résonance par-delà les résonances. (François Cheng, *Vide et plein*, Seuil, 1991, p46)

Le Sans-forme, c'est l'ancêtre fondateur des êtres, comme le Sans-note est l'ascendant des résonances. (Huainanzi, II^e siècle avant J.C., Ch.I, cité par François Cheng, *Ibid.*)

Un arbre entre les battants d'une porte : voici l'un des nombreux idéogrammes chinois qui désignent le silence. On l'associe aussi à la quiétude, au calme et à la paix. Il nous apparaît comme une solitude naturelle, libre, disponible et assumée dans un espace ouvert qui incite à la méditation.

Le Vide n'est en rien comparable au néant. Dynamique et agissant, il est la matrice de ce qui advient. Espace de rencontre entre le manque et la plénitude, il génère les souffles qui nous animent. Sans le Vide, nulle forme, nul trait, nul son ne pourraient se manifester ... ni en recréer l'espace immense. Le silence en est donc, selon **François Cheng**, une des multiples traductions. Les « blancs » d'une peinture, les déliés de la calligraphie, ce que ne formule pas le poème ou l'inouï de la musique dévoilent l'intensité d'une expérience spirituelle plus essentielle que l'œuvre qui en résulte.



Souffle – Énergie

Ni au-dessus ni en dehors mais dans la vie, la pensée est le courant même de la vie. [...] A la fois esprit et matière, le souffle [qi] assure la cohérence organique de l'ordre des vivants à tous les niveaux. [...] Source de l'énergie morale, le qi, loin de représenter une notion abstraite, est ressenti jusqu'au plus profond d'un être et de sa chair. (Anne Cheng, *Histoire de la pensée chinoise*, Seuil, 1997, p39).

L'homme naît d'une condensation des souffles. (Zhuangzi)

Cyrille Javary retrouve dans le sinogramme du « souffle-énergie » (*100 mots pour comprendre les Chinois*, Albin Michel, 2008), la combinaison du signe des nuées immatérielles qui circulent entre ciel et terre et de celui du riz 米. De ces nuées nourissantes est née la perception d'une dynamique, un flux, un courant, comme ceux qui animent la mer et comme eux sans matière propre ni limites définies. (*Ibid.* p309)

L'Homme, entre le Ciel et la Terre, entités capitales dans la pensée chinoise, est le troisième terme, celui du Milieu, qui permet de les relier de façon organique, vivante et créatrice.



Essai

texte - **Renaat Beheydt**
photographie - **Isabelle Françaix**

Jardin dans le jardin

Traces de la pensée chinoise
dans la musique contemporaine
de **Hao Fu Zhang**

Quand, au début du siècle passé, la Chine connaît un engouement sans précédent pour la culture occidentale, les artistes chinois adoptent des attitudes très diverses face aux nouveautés qu'ils découvrent. De nombreux peintres, poètes ou écrivains cherchent soit à se débarrasser du fardeau de leur tradition plus de deux fois millénaire pour se perdre dans une imitation sans âme des formes et langages occidentaux, soit à se réfugier et s'enfermer dans leur tradition pour finalement reproduire sans cesse les mêmes modèles devenus obsolètes. Rares sont ceux qui, au prix de nombreuses années d'études intensives, réussissent à enrichir leur propre langage artistique avec des éléments, des techniques, des styles et des formes de l'Occident et à exprimer ainsi de manière nouvelle leur univers intérieur.

La composition musicale en tant que création nouvelle et individuel est à ce moment-là quasiment inexistante en Chine. La musique traditionnelle y est transmise et évolue à travers des adaptations, transcriptions, arrangements ou orchestrations d'œuvres existantes, effectués par des « compositeurs » anonymes, qui sont souvent les interprètes eux-mêmes. Même l'opéra puise sa musique dans des recueils de mélodies existantes, adaptées aux besoins des différents textes qu'elles accompagnent. Cette façon d'évoluer par transformation permanente des mêmes matériaux et sans véritable créateur, correspond à la façon dont la pensée traditionnelle chinoise considère l'univers. Celui-ci est un ensemble organique dont le dynamisme est basé sur un processus permanent de transformation et de recréation cyclique, mû par l'alternance du *yin* et *yang*. L'idée de création entièrement nouvelle et originale y est par conséquent absente. Plus encore que les arts plastiques, les arts qui se déroulent dans le temps, tels que les arts dramatiques et la musique, sont sous l'influence de cette pensée.

La composition part donc au début du XX^e siècle d'une page vierge, ce qui place les compositeurs devant de grands défis. Si l'absence de tradition a l'avantage de n'imposer aucune inhibition à la créativité, elle signifie aussi absence de refuge et de repères. La première génération de compositeurs sera entièrement formée par des maîtres et des exemples occidentaux. Ils vont expérimenter avec des techniques et des sonorités nouvelles, de nouveaux instruments et de nouveaux genres. Ce processus sera d'autant plus fructueux que la musique occidentale est à l'époque elle-même en rupture avec sa propre tradition. Elle se tourne plus qu'auparavant vers le raffinement des sonorités et des rythmes, se libère des formes et des schémas harmoniques contraignants comme des expressions excessives d'émotions individuelles qu'avaient connus les périodes précédentes, ce qui convient particulièrement bien à la sensibilité musicale chinoise. En peu de temps plusieurs jeunes compositeurs atteignent un niveau international.

Lors de cette évolution, se pose la question du caractère chinois de cette nouvelle « musique chinoise ». S'agit-il simplement d'une musique contemporaine composée par des compositeurs chinois, ou peut-on réellement parler d'une musique avec des caractéristiques chinoises ? Malheureusement, la réponse prend souvent une tournure politique et prescriptive : un compositeur chinois se doit de sonner chinois. Pour répondre à cette exigence, de nombreuses tentatives voient le jour. Elles consistent souvent à insérer de façon superficielle quelques gammes pentatoniques ou quelques chants populaires, ce qui suffit à satisfaire les désirs nationalistes d'une partie du public chinois ou les goûts exotiques du public occidental, mais nuit gravement au niveau purement artistique des œuvres. Néanmoins, certains compositeurs arrivent à gérer la question du caractère chinois

de leur musique par un cheminement personnel intérieur. Pour que leur musique reste vivante, elle ne peut que s'écrire en partie avec la sève remontant des racines de leur être. Et ces racines se trouvent, pour la plupart d'entre eux, en Chine.

Plûtôt que d'entamer une énumération de compositeurs et d'œuvres, concentrons notre regard et notre ouïe sur l'un d'entre eux : **Hao Fu Zhang**, compositeur belge d'origine chinoise, né en 1952. Ce choix se justifie amplement. Non seulement sa musique est d'une qualité artistique remarquable, mais elle est créée dans un environnement libre de toute pression politique ou idéologique. Personne n'exige qu'il « fasse du chinois », de sorte que les éléments chinois qu'on peut déceler dans sa musique sont le résultat d'un cheminement artistique intérieur authentique. Précisons que ces influences de la tradition chinoise sont observées et isolées ici comme illustrations des propos de cet article et ne sont nullement les seules sources qui nourrissent la musique de **Hao Fu Zhang**.

Dans sa jeunesse, **Hao Fu Zhang** baigne dans la culture chinoise. Au niveau musical, il apprend à jouer le *dizi*, flûte traversière en bois et joue dans un petit orchestre d'opéra dans sa ville natale, Xian. Pendant des excursions dans sa région du Nord-Ouest de la Chine, il entre en contact avec la tradition vivante des chants et instruments populaires, qui l'impressionnent fortement et dont il note la musique. Plus tard, son chemin le mène vers la musique occidentale et vers l'Europe où il réside maintenant depuis plus de vingt ans. Néanmoins, il ne nie jamais ses racines chinoises qui mènent son style d'écriture à une symbiose réussie de deux cultures.

La fluidité de la ligne musicale est une des caractéristiques de l'œuvre de **Zhang** ; elle est en relation étroite avec la fluidité du « souffle primordial », le *qi*, de la pensée chinoise. Ce *qi*, dont la fluidité assure le bon fonctionnement de tout organisme, est à la base du raffinement extraordinaire de la mélodie dans la musique traditionnelle chinoise. Dans l'œuvre de **Hao Fu Zhang**, plusieurs procédés contribuent à cette même qualité. Pour le premier mouvement de son *Deuxième quatuor à cordes*, **Zhang** crée une série de 38 notes, qui est une boucle de 12 gammes pentatoniques reliées entre elles selon le principe poétique *dingzhen*, qui consiste à répéter les deux dernières syllabes d'un vers ou d'une strophe au début du prochain vers ou de la strophe qui suit. Dans son application musicale, les deux dernières notes de chaque gamme sont en même temps les deux premières de la gamme suivante (ex. d-es-f-a-bes/a-bes-c-e-f/e-f ...). Cet enchaînement fournit les matériaux musicaux pour tout ce premier mouvement et lui confère ainsi un haut degré de fluidité, car la musique devient aérienne, telle une feuille qu'un vent ininterrompu maintient en l'air, sans qu'elle ne puisse se poser ou s'alourdir.

Hao Fu Zhang obtient le même effet par une technique originale : les « appoggiatures multiples », appliquée de façon magistrale entre autres dans *Yin-Yang pour deux pianos*. Dans la musique classique, l'appoggiature est une note d'ornementation mélodique placée en dehors du système rythmique dont elle allège la rigidité. En multipliant les appoggiatures, **Zhang** cache volontairement les rythmes de base et permet à la musique de se libérer de ses ancrages rythmiques pour devenir fluide, légère et lumineuse.

Le souci d'éviter d'imposer des obstacles au libre cours du *qi* se reflète dans la relative simplicité des instruments de musiques chinois, qui sont en général fabriqués avec des matériaux naturels. Ce que certains ont envisagé avec regret comme un manque de développement technologique, peut au contraire être interprété comme un souci d'interposer le moins d'artifices et de sophistications matériels possibles entre la production du son (le souffle, le mouvement des mains, ...) et le son même. Même si **Hao Fu Zhang** ne compose que très occasionnellement pour instruments chinois (comme pour *pipa* ou plus récemment dans le concerto pour *suona et orchestre*), il en imite volontiers la sonorité, comme dans *Qin-Xiao pour clarinette et quatuor à cordes*. Dans cette œuvre, le violoncelle imite par ses pizzicatos et glissements sur la corde la sonorité particulière de la cithare *qin*, alors que la clarinette reprend les sons doux et veloutés de la flûte *xiao*. Ensemble, ils arrivent à reproduire la simplicité et l'immédiateté fluide de l'expression poétique des instruments originaux.

Pour la pensée chinoise, plus que par une recherche de transcendance, c'est dans la contemplation poétique de la nature que l'homme se sent relié à l'univers et éprouve le lien étroit entre microcosme et macrocosme. Une illustration frappante de cet état d'esprit se trouve au centre du premier mouvement du *Deuxième quatuor à cordes* de **Hao Fu Zhang**. Au milieu de ce mouvement, la musique semble

s'arrêter. Apparaissent alors tous les motifs du premier mouvement, aussi bien ceux qui ont déjà été joués que ceux qui sont encore à venir, sous forme abrégée et épurée. De façon presque mystique et partant d'un silence, qui en musique équivaut au vide dans la peinture, **Zhang** crée un microcosme qui contient les essences de tous les motifs passés et à venir. En plaçant ce microcosme au centre du mouvement, il indique qu'il ne s'agit pas d'un développement, ni de germes qui vont s'éclorre, mais bien d'essences microcosmiques qui existent simultanément à leurs apparitions macrocosmiques. **Zhang** compare ce passage au « jardin dans le jardin » du Palais d'été à Pékin, où le petit *Xiequyuan* au nord-est du jardin reprend en miniature les formes et structures du jardin entier.

Cette association extra-musicale nous mène aux titres et suggestions poétiques que **Hao Fu Zhang** donne à certaines de ses œuvres. Des pièces telles que *Crépuscule* pour violoncelle et orchestre ou *Au bord de la rivière* pour piano ne sont pas des musiques à programmes pour autant. D'après **Zhang**, lors du processus créatif musical, des associations avec des poèmes, des tableaux ou des images de la nature surgissent spontanément dans son esprit. Il peut alors décider de garder une trace de cette association dans le titre de l'œuvre. Ce lien spontané avec la nature, cette simultanéité d'impressions esthétiques visuelles et auditives reliées entre elles sans relation de cause à effet, sont des traits caractéristiques de la sensibilité chinoise.

Si les œuvres de **Hao Fu Zhang** ne regorgent pas d'éléments immédiatement identifiables comme étant chinois, elles sont néanmoins l'expression authentique d'une âme et d'une sensibilité enracinée en partie dans la culture et la tradition chinoise. Sans renier ses racines, mais aussi sans les mettre en évidence de façon artificielle, **Hao Fu Zhang** réussit à établir une synthèse vraie et hautement artistique de toutes les influences qui ont formé sa personnalité.

1 **Renat Beheydt** est pianiste, gradué de la Chapelle Musicale Reine Elisabeth. Poursuivant une carrière de soliste, chambriste et accompagnateur, il est professeur à la Haute Ecole des Arts et Sciences (WenK) à Leuven. Il est également sinologue, passionné par la culture chinoise et doctorant à l'Université de Leuven (KULeuven).



Entretien

texte et photographies - **Isabelle Françaix**
dessin découpage - **Yan Zhang**

Analyse et plaisir : le sens de l'humain

Hao Fu Zhang

Ce 1^{er} septembre 2009, lors du KlaraFestival, le **Symfonieorkest Vlaanderen** dirigé par **Muhai Tang** créait au Studio 4 de Flagey *le Concerto pour suona et orchestre* de **Hao Fu Zhang**, mené par le soliste **Guo Yahzi** avec une énergie farouche et une sensibilité infiniment réactive. Le *suona*, sorte de hautbois chinois, s'élève en soliste avec une formidable expressivité auprès de l'orchestre symphonique dans une pièce stimulante, d'une inventivité pétrie de solides notions sérielles joyeusement profanées et nourrie d'un romantisme vibrant. Cette œuvre émouvante et tonique marque une étape importante dans la vie du compositeur ; il y extériorise avec vitalité une part essentielle de son parcours intime : ses sentiments, ses influences musicales, ses angoisses et ses convictions que le *Sextuor pour clarinettes et quintette à cordes* (2006), joué quatre jours plus tard par **Musiques Nouvelles**, Salle Terarken, évoque avec douceur et recueillement (lire p. 5).



Né en Chine en 1952, **Hao Fu Zhang** habite la Belgique depuis 1987 où il compose dans le bonheur de la rencontre entre deux cultures, deux langages musicaux qui fusionnent en lui. Son concerto pour suona et orchestre se nomme *Le désert immense et le fleuve jaune*, d'après les premiers mots d'un très long poème de **Wang Wei**⁽⁶⁹⁹⁻⁷⁶¹⁾¹ : *Je n'ai pas voulu l'illustrer musicalement. En le lisant, les réalités universelles qu'il dévoilait prenaient sens pour moi. J'ai senti que le moment était venu dans ma vie de me les approprier.* De fait, la mémoire et le présent se rejoignent dans la belle imagination musicale, savante et lyrique de **Hao Fu Zhang**.

Hao Fu Zhang, que peut-on encore inventer en musique ?

*Le génie en tout art, c'est exprimer ce dont on a conscience dans notre vie en lui donnant forme. Personne n'invente rien, mais c'est la façon d'exprimer quelque chose, de lui donner forme qui importe. **John Cage** n'a pas inventé le silence, mais il est le premier à avoir composé quatre minutes trente-trois secondes de silence ! Nous gravissons tous des chemins différents sur une même montagne vers un même sommet. Il s'agit d'exprimer soi-même une émotion universelle à un moment donné de notre vie.*

Dans ce contexte, que signifie pour vous l'idée d'une musique contemporaine ?

À chaque époque et dans tout pays, on dit que la musique du moment est contemporaine ou nouvelle. C'est un symbole d'actualité et un titre tout simplement, dont la définition n'est pas fixée. Le langage n'est pas essentiel : il est à l'extérieur du sens. Le sens est intérieur, en deçà des mots.

Pourtant, on continue de classer la musique par genres : contemporaine, baroque, classique, etc. Qu'est-ce que cela représente pour vous ?

*La culture musicale évolue au fil du temps. Mais le plus important, c'est la musique, ce n'est pas son titre ! La musique reste la musique. Sa fonction ne change pas ; seules sa forme et sa personnalité peuvent varier. Comme en tout art, il faut considérer son intériorité (la musique vient du cœur et des sentiments éternels qui la rythment) et son extériorité (le langage, la forme qui peuvent souvent changer). On ne peut pas, pour obtenir un nouveau langage, oublier l'essence de la musique. Et l'on ne peut pas non plus, pour préserver l'essence de la musique, répéter le langage de **Beethoven**, de **Ligeti** ou de **Messiaen**. Tout compositeur, avant d'écrire, doit avoir intégré cela.*

Quel est le sens de l'écriture musicale ?

Deux choses sont essentielles pour que nous puissions trouver notre originalité : un concept et sa réalisation à travers notre propre sensibilité.

Certains pensent que, pour cela, on ne peut plus jouer de piano sans le casser. Cependant, si l'on ne respecte pas l'essentiel de l'art que nous pratiquons, notre démarche échoue et devient inutile. Prenons l'exemple des théières chinoises dont la conception est un art séculaire. Il en existe de toutes tailles, de toutes formes, de toutes les matières et de toutes les couleurs. Pourtant, toutes sont soumises à trois conditions essentielles : elles doivent avoir un orifice qui accueille l'eau frémissante, un bec verseur et une anse. Et le bec verseur

doit être plus haut que le niveau de l'eau qui sans cela déborde ! À partir de ces règles qui définissent l'art et l'utilisation de la théière, l'artiste peut déployer librement sa créativité. L'inventivité ne peut négliger la pratique, sinon une théière n'est plus une théière.²

À notre époque, beaucoup d'artistes confondent l'art et la science. La science privilégie la recherche des techniques qui peuvent être utiles à l'humanité et peaufine leur évolution : elle a inventé le téléphone cellulaire, l'ordinateur et crée des technologies de plus en plus pointues, révolutionnant ce qui existait, bouleversant des techniques et les remplaçant par d'autres. L'art au contraire exprime des valeurs intemporelles depuis que le monde existe : sans cesse, il évoque l'humanité, le cœur et l'âme. S'il parle de l'amour et de la lune depuis quelques millénaires, nous en renouvelons l'approche à travers notre façon de regarder le monde, notre propre histoire et notre langage mais nous devons auparavant reconnaître nos traditions et notre culture.

Quel est votre parcours de compositeur ?

J'aime la musique depuis mon enfance. J'ai étudié sur plusieurs instruments chinois avant d'apprendre le violon professionnellement. Puis, je suis devenu compositeur pour deux raisons : je travaillais trop le violon et une tendinite m'a empêché de continuer ; j'ai donc appris à composer. Quand j'ai plongé dans ce domaine, j'ai de plus en plus aimé. J'ai éprouvé beaucoup de plaisir et de souffrances aussi !

Qu'entendez-vous par « souffrances » ?

Pour trouver un bon chemin, il faut accepter la solitude. Et puis j'écris ma musique comme une femme qui aurait un bébé. C'est comme un accouchement. Chaque œuvre est difficile à créer à partir d'une page blanche.

Désirez-vous transmettre un message à travers la musique ?

J'aimerais transmettre tous mes sentiments d'être humain et les partager avec les autres.

Dans cette recherche, comment conciliez-vous la pensée chinoise et la pensée occidentale ?

C'est une grande question ! Je ne peux essayer d'apporter que quelques éléments de réponse. La précision analytique de la culture occidentale est formidable : en sciences, en médecine, on cherche les causes et on essaie de résoudre les problèmes pour avancer. La culture orientale procède de manière plus subtile, par l'expérience. Rien n'est jamais fixe. Le monde tourne. Cela dépend toujours du moment, des conditions ... Elle fait intervenir le sentiment, le jugement personnel à la minute même, dans l'instant.

Dans ma musique, je voudrais trouver la sagesse analytique et le plaisir de l'originalité. Les premières musiques du monde étaient jouées pour exprimer la joie ou la tristesse ! En Chine, dans la province d'Hubei exceptionnellement, on chante lors des funérailles. Quelles que soient les traditions, la musique n'est pas séparable du sentiment. C'est important.

Si l'un ou l'autre manquent, de l'analyse ou du plaisir, ma musique n'existe pas.

Il s'agirait d'intégrer deux cultures ?

En effet, avec ma pensée, ma vision.

J'ai étudié et grandi en Chine et j'en suis parti il y a plus de vingt ans. Depuis j'habite à Bruxelles. Ce n'est pas une simple visite.

*En Chine, on raconte cette histoire d'une question posée à un grand sage : « Comment atteindre votre niveau ? » Il répond : « Quand tu as envie de dormir, tu dors ; quand tu as faim, tu manges. C'est tout. » Quand j'étais petit, j'ai lu ce récit et je n'y ai rien compris du tout. Souvent, les livres chinois parlent de manière énigmatique. Il faut soi-même réfléchir, mûrir et acquérir de l'expérience pour comprendre ce dont il s'agit. En l'occurrence, ce récit évoquait la sagesse et conseillait de suivre la nécessité. En Chine, on peut répondre en apparence à côté de votre question, comme « en dehors ». **Zhuangzi** a dit : En expliquant une chose, tu la perds.*

En Occident, notre logique est fixe et quelquefois très rigide.

Toute culture possède ses accentuations. En Occident, on tend parfois à avoir envers l'art une approche quasi scientifique. La science a besoin de rigueur et d'exactitude, mais dans l'art, un plus un n'est pas forcément égal à deux ...

Pour vous la rencontre de l'Orient et de l'Occident n'est donc pas conflictuelle ?

Non pas du tout ! Je suis heureux d'être familier des deux cultures.

Vous sentez-vous influencé par la musique traditionnelle chinoise ?

J'aime beaucoup l'opéra-théâtre de chaque région, surtout au nord-ouest. Je suis né à Xian au centre de la Chine ; c'est l'ancienne capitale. J'adore l'opéra de cette région, ainsi que les musiques folkloriques et rituelles.

C'est dans mon sang. Je suis surtout touché par la musique du nord-ouest dans les hauts plateaux : ils sont désertiques et pauvres et leur musique est très profonde, sortie du cœur. L'important, c'est la façon dont on utilise et développe ces influences qui sont en nous.

J'écoute de la musique classique et contemporaine ; j'analyse tous les genres possibles. J'aime étudier leur valeur. J'aime me demander pourquoi certaines musiques ont une vitalité et d'autres pas, pourquoi elles peuvent durer, ce qui crée leur longévité ...

C'est le cœur et l'oreille qui ressentent cela, puis notre réflexion et notre expérience l'étudient ! Mais pourquoi ? Comment l'expliquer ? Pouvez-vous expliquer pourquoi vous aimez ce thé ou ce vin, pourquoi il est bon ?



- 1 Le peintre et poète **Wang Wei** (699-761) initia ce que l'on appelle aujourd'hui la « peinture chinoise » : *le paysage monochrome, exécuté au lavis d'encre et tracé au moyen d'un pinceau calligraphique.* (**Simon Leys**, *La forêt en feu*, Hermann, 1983)
- 2 Le découpage collage (originellement orange sur fond blanc, ceci étant sa version noir et blanc) de la théière sur laquelle apparaît le pictogramme chinois du mot « thé » a été réalisé par **Yan Zhang**, épouse de Hao Fu. Passionnée d'art nouveau, Yan Zhang, à travers cette œuvre, a permis la rencontre de deux traditions culturelles et artistiques.



Autoportrait
Cécile Deconinck
Portrait
Musiques Nouvelles

Signes Animés

photographies - **Isabelle Françaix**
calligraphie - **Cécile Deconinck**
logotype et pictogrammes - **Luc Van de Velde**

Historienne de l'art, calligraphe, peintre belge, **Cécile Deconinck** parsème avec grâce et légèreté les pages de notre revue. Son aide nous est précieuse pour pénétrer les arcanes de l'écriture chinoise.

Discrètement, le « je » disparaît de son autoportrait, fondu à la nature et au flux de la vie qui pourtant le révèle et l'avive.

Avec intérêt et amusement, elle trace pour nous les caractères chinois qui représentent **Musiques Nouvelles** et nous guide dans leur interprétation.

Cécile Deconinck : connaître le monde

Quand elle était petite et qu'elle partait en vacances, sa grand mère lui disait : *Remplis bien tes yeux de toutes ces belles choses que tu vas voir !* Plus tard, elle est devenue archéologue. Elle cherchait dans le passé, elle ne sait pas exactement quoi, ses racines peut-être. Elle a pénétré dans les perspectives de la Renaissance, aux carrelages bien briqués ; elle en a goûté le silence tranquillement mathématique. Elle s'est aussi arrêtée devant les figures étrangement plates des tombes égyptiennes.

Une nuit, elle rêve d'une grande pièce vide et uniformément grise. Par une porte entrouverte, on voit un rayon de lumière pénétrer dans la pièce, et les éclats de voix d'une fête arrivent jusqu'à elle. Cette animation joyeuse l'attire, mais comment franchir la porte ? En a-t-elle le droit ? N'est-ce pas risqué ? Comment passer du gris à la lumière, du proche au lointain, du connu à l'inconnu, du familier à l'étrange ? Pour trouver la clé, elle est passée de l'autre côté de la Terre, et elle a pratiqué des arts martiaux japonais : aikido, kyudo. Elle y a découvert que son adversaire n'était pas en face d'elle, mais que c'étaient ses propres fantômes intérieurs.

Puis, elle a pris un pinceau et de l'encre de Chine. Elle a sorti une feuille blanche, qu'elle a tâchée lentement, à l'écoute de son attente. Elle a trempé le pinceau, qui s'est abandonné dans l'encre. Puis, elle a étalé le noir sur le blanc. Et elle a vu que l'un ne peut pas exister sans l'autre. Le noir, brillant, de l'encre humide, cherche sa place sur le blanc, sec, du papier. Son pinceau danse entre le *yin* et le *yang*. Un monde inconnu surgit, on ne sait d'où, qui cache on ne sait quoi. Elle ne sait pas elle-même si c'est une grande joie ou une grande douleur, ou les deux à la fois. Le trait du pinceau laisse une trace, musique silencieuse. Un jour, les taches d'encre sont devenues des idéogrammes, et elle s'est enfoncée dans le labyrinthe de l'écriture chinoise et japonaise, sans vraiment savoir où elle allait.

Un maître calligraphe lui a dit que son nom en japonais s'écrivait « connaître le monde » : fameux programme !

Dans son voyage, la maladie l'a secouée. Pour comprendre ce qui lui arrivait, elle s'est assise sur son petit coussin noir de méditation, face à une calligraphie qu'elle venait de tracer et qui lui parlait du chemin vers la paix et le silence. On y voit une porte qui s'ouvre ; au centre est planté un arbre, qu'elle imagine au milieu d'un verger inondé de lumière. Elle pense à Adam et Eve qui, en mangeant la pomme de la connaissance, ont découvert qui ils étaient, dans leur nudité. Elle pense aussi à Bouddha, qui trouve l'illumination à l'ombre d'un arbre. Elle a l'impression de recoller des morceaux. Chaque calligraphie est une aventure dans laquelle elle se perd, et se retrouve un peu.

Parfois les noirs envahissent la feuille, parfois ils flottent sur la blancheur du papier, parfois les blancs s'insinuent entre les zones sombres. Par moment, c'est la guerre. Mais après, quand son esprit s'apaise, son encre s'éclaircit en gammes de gris. Le pinceau trace, lent ou rapide, appuyé ou léger, au rythme de sa respiration, comme des coups d'archet sur la corde.

La musique, bien souvent, ouvre en elle une fêlure qui, quelquefois, devient un gouffre béant qui lui broie le cœur d'une nostalgie incertaine. Quelquefois aussi, un grand éclat de rire envahit l'espace, ou un sourire bienveillant l'illumine.

La peinture, comme l'écriture, est pour elle un fil tendu au-dessus du vide, un lien qui la rattache au monde et qui l'empêche de tomber dans le gouffre.

Le soleil de l'été l'éblouit de bonheur ; des couleurs chaudes et bigarrées dansent dans son cœur. Mais la nuit de l'hiver la pousse à se cacher dans un cocon ; elle voudrait bien se mettre au creux de la terre et y laisser sombrer ses envies créatrices ; quelque chose, dans son cœur, a envie de dormir, mais quelque chose aussi veille, patiemment, qui surgira plus tard.

Il arrive que les gens se montrent interloqués par ces taches et ces signes mystérieux. Les vides, les blancs, sont des ouvertures par où le spectateur peut s'introduire. Il n'est pas nécessaire de connaître le chinois pour comprendre, tout comme il n'est pas nécessaire de connaître la partition pour écouter une musique et s'en laisser imprégner. Il vaut même peut-être mieux ne pas laisser son regard s'enfermer dans un sens trop étriqué : voir au-delà de la forme ce qu'elle raconte. Dans ses peintures et ses écritures, elle laisse toujours des portes ouvertes à l'imaginaire de chacun, pour que la peinture, le texte continuent à vivre dans le regard des autres, comme une solidarité tacite ...

Musiques Nouvelles : vitalité des caractères

Musiques Nouvelles à l'origine de sa création en 1962 s'écrivait au singulier mais ne tarda pas à se lire au pluriel, dans un souci croissant d'ouverture et de diversité créative. Aujourd'hui, à l'aube de son cinquantième anniversaire, l'ensemble affine sa dénomination et son logo¹ mais ne change pas de cap. L'**Ensemble Musiques Nouvelles** devient **Musiques Nouvelles** et se décline dorénavant suivant la spécificité de l'effectif concerné : **Musiques Nouvelles**^{Tana}, **Musiques Nouvelles**^{Mons Orchestra} ... Mais que se cache-t-il derrière un logo ? Le principe d'un logotype est-il si différent de celui d'un sinogramme ? Avec l'aide de **Cécile Deconinck** et de **Luc Van de Velde**, concepteur du logo MN et de notre graphisme, nous nous sommes amusés à ouvrir grand les portes de l'imagination !



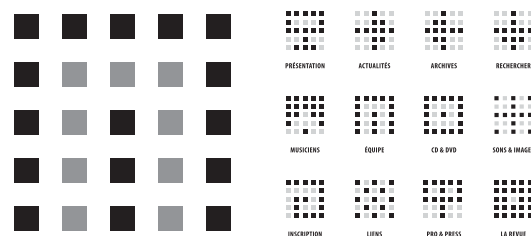
Cécile Deconinck déchiffre pour nous l'idéogramme qu'elle a tracé. A côté du sinogramme « musique » (dessiné et expliqué p. 12), celui-ci 新 (« nouveau/nouvelle ») se décompose comme suit :

立 debout, établi — 木 arbre — 斤 hache, couper.

Cet idéogramme m'évoque un arbre, debout et enraciné, qu'un bûcheron est en train de couper. L'image de la hache suggère une rupture qui n'est pourtant pas aussi abrupte qu'il y paraît : elle évoque la cognée du bûcheron qui va et vient contre l'arbre ... Si la nouveauté est rupture avec l'établi et par conséquent le passé, elle inclut aussi ce balancement rythmé entre ce qui a été et ce qui est ... Dans la culture chinoise, où la tradition est si importante, même la modernité la plus pointue prend ses racines dans le passé.

Associé à celui de la musique, l'idéogramme de la nouveauté dépeint le patient travail du musicien qui, nourri d'une culture et d'un savoir-faire ancestraux, en « élague » certaines formes pour ouvrir d'autres voies à partir de ce qui les a forgées.

J'ai eu envie de faire ces idéogrammes dans un style « carré » qui les rapproche du logo de l'entité **Musiques Nouvelles**. De plus, employer pour une musique « nouvelle » une forme calligraphique plus ancienne m'a amusé.



Luc Van de Velde nous éclaire sur la signification de l'insigne¹ de **Musiques Nouvelles**.

Jean-Paul Dessy avait vu l'un de mes précédents travaux : un grillage avec des trous ronds à l'arrière desquels se révélaient des images. Il m'a demandé d'imaginer quelque chose dans ce style mais avec des carrés. J'ai créé un damier où le **M** (■ ■ ■ ■ ■) et le **N** (■ ■ ■ ■ ■) de **Musiques Nouvelles** s'encastrent l'un dans l'autre (■ ■ ■ ■ ■). Comme l'équipe s'était installée au Carré de Mons entre temps, l'idée a été adoptée sans hésitation. Les couleurs différencient les 2 lettres : le **M** à une valeur calorimétrique de 100% et le **N** de 50%. Nous les retrouvons dans le logo

MUSIQUES NOUVELLES

Celui-ci évoque l'équilibre ; les 25 carrés qui le composent rappellent la diversité et la multiplicité. L'ensemble n'est pas fermé, ce qui laisse la part au plein, au vide et au silence : respiration essentielle à la Musique.

Pour les pictogrammes qui balisent le nouveau site de **Musiques Nouvelles**, j'ai repris le même principe : les 25 carrés « s'allumeront » différemment suivant la thématique choisie : présentation (un pupitre), actualités (flèche vers la droite), archives (flèche vers la gauche), rechercher (flèche vers le bas), etc.

¹ Logotype ne doit pas être confondu avec logogramme, ce dernier étant une image graphique notant un mot entier : un idéogramme. Le logotype ou logo est le nom d'une entité (société, association, marque, etc.) inclus dans un graphisme typographique spécial. Ainsi le « damier » de **Musiques Nouvelles** est un insigne et le nom **Musiques Nouvelles**, écrit dans la police et le style qui le caractérisent, un logo, même si l'usage commun du terme logo regroupe aujourd'hui ces deux idées en une seule.



Poésie

haïkus - **Phil Quinta**
photographie - **Laylacarina**

Phil Quinta

Haïkus grabellois

jardin d'hiver –
sur le mur, l'ombre et le cri
d'une tourterelle

entre deux portes
l'aïeule
perdue

premier de l'an –
de ma vieille maman
le cœur s'emballe

premier de l'an –
elle laisse courir la neige
dans ses cheveux

avec l'âge
son enfance revient
au village

maison silencieuse –
je cherche d'où vient
la musique

nuit d'hiver
la route sépare
deux étangs sombres

dans le brouillard
même ma voix
disparaît

nuit d'hiver
au sommet de l'étreinte
le souffle court

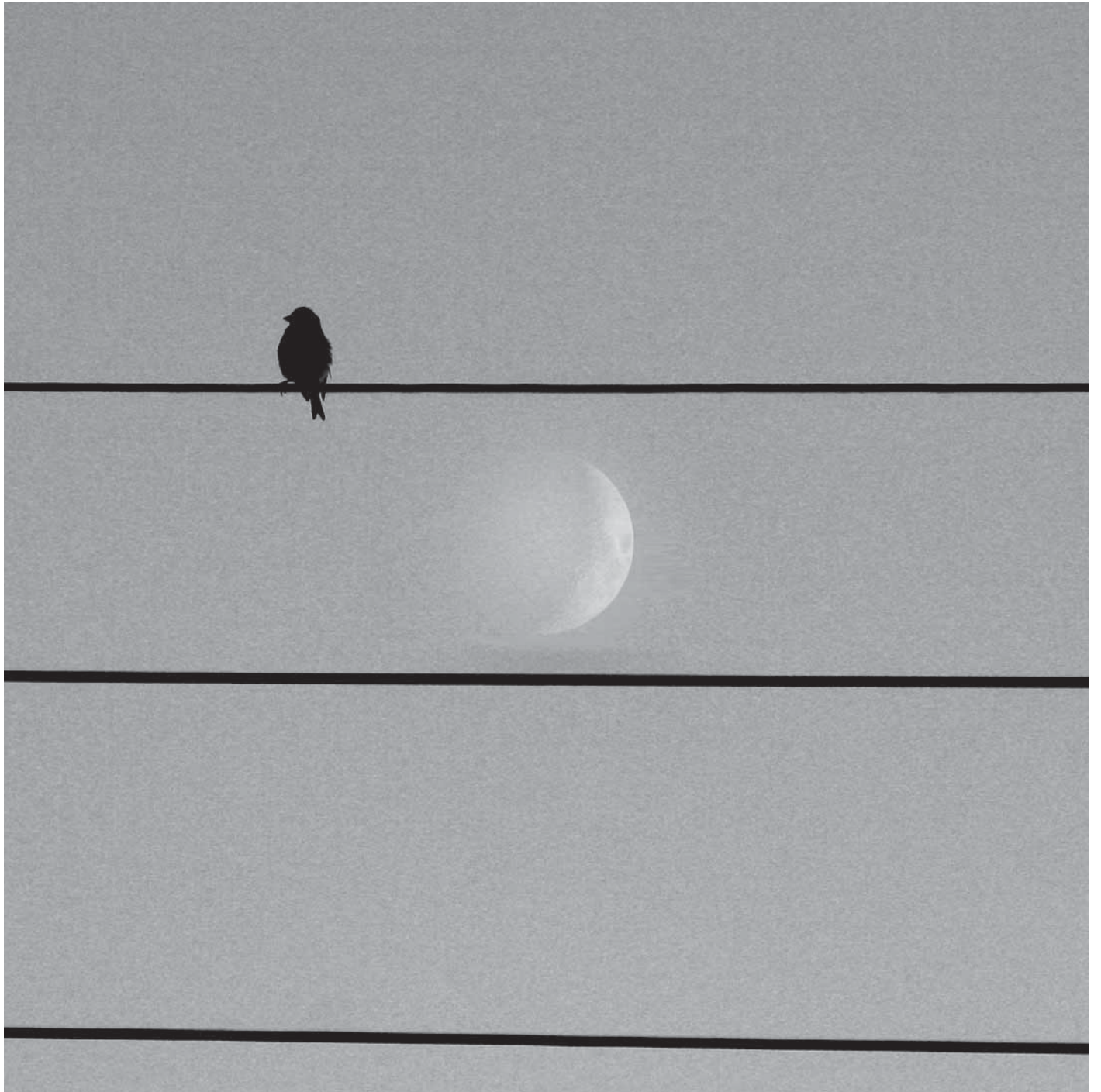
claquement de porte
le chien aboie
au vent violent

seul –
le silence aussi
je le mange

revers de la main –
à la même place
la mouche revient

Phil Quinta est instituteur dans l'Hérault. Il vit avec sa compagne, ses enfants et son chien Tanka non loin de la garrigue où il aime se promener avec ses élèves. Rien à voir avec le Japon, direz-vous ! Et pourtant la forme brève du haïku épouse un art de vivre et d'écouter qui transcende les cultures dans la saisie vive et lumineuse de la petite musique du quotidien. Vous le retrouverez sur son site : philquinta.canalblog.com.

Laylacarina est auteur photographe à Tarnos dans les Landes. Les photos ci-contre proviennent de son album « Zen, le marais d'Orx ? », visible depuis son site luminosites.blogspot.com.



Entretien

présentation - **Isabelle Françaix**
photographie¹ - **Noël Godts**

La Musique et le Silence

Rencontre avec Sylvie Germain
Festival Lettres d'automne²

Je voudrais n'écrire que des mots insérés organiquement dans un grand silence, et non des mots qui ne sont là que pour dominer et déchirer ce silence. En réalité les mots doivent accentuer le silence. [...] Je voudrais tracer ainsi quelques mots au pinceau sur un grand fond de silence.

Etty Hillesum³

(citée par **Sylvie Germain** dans *Les échos du silence*, Desclée de Brouwer, 1996, p50)

Le 6 décembre 2009, dans le cadre du **Festival Lettres d'automne** (organisé par l'association Confluences) qui lui était consacré depuis le 23 novembre, l'écrivain **Sylvain Germain** invitait **Jean-Paul Dessy** à un dialogue paradoxal dont le thème central était le silence. Le silence et les mots, le silence et la musique ... puisque **Jean-Paul Dessy** encadrerait leur rencontre de quelques-unes de ses pièces pour violoncelle seul.

Jean-Paul Dessy : Dès que la Musique advient, le silence se fait en celui qui joue et celui qui écoute. Le silence, ce n'est pas tant l'absence de sons, puisque des sons peuvent y mener, que la présence à soi, à cette partie de soi qui est immense, qui n'est limitée ni par le temps, ni par ce que l'on croit être à l'écume de nous-mêmes ... C'est une plénitude.

La Musique y va. C'est un bon viatique. Quand je dis la Musique, un M majuscule se dessine en moi. Cette Musique-là contiendrait certaines des musiques existantes : celles qui ne servent pas à faire marcher les armées au pas ; celles qui ne cherchent pas forcément à distraire ou à faire bouger le samedi soir ; celles qui ne prétendent pas nous sortir de nous-mêmes.

Certaines musiques requièrent peu d'attention et participent à l'agrément de vivre, d'autres s'évanouissent sans notre écoute attentive. Ces Musiques-là ne se reçoivent pas comme un dû (« Je l'aime et elle m'appartient ») mais comme un don : elles me disent quelque chose. La Musique, comme telle, délimite un territoire sacré, un temple intérieur nourri par une écoute attentionnée : elle suspend en nous un mystère. Elle nous apprend à écouter. Une écoute très fine qui pénètre au creux de l'être. Pour cela, on s'assied en silence. Cela devient rare en notre monde d'activité et de rentabilité ... Alors, nous sommes dans le sacré.

Le sacré, c'est le signe matériel de l'immatériel. En musique, c'est le signe audible de ce qui est inaudible.

Sylvie Germain : Il est plus difficile de parler à partir de la musique que de la peinture ... Cependant, si l'écoute est silencieuse, selon notre formation et notre sensibilité, nous traduirons la musique différemment. Un sculpteur la restituera par des visions et des désirs de création plastique. Chez moi, la traduction passe par les mots ... Un vers des Sonnets à Orphée de **Rilke** me revient en mémoire : Tu leur dressas un temple dans l'oreille. Orphée est par excellence la figure du musicien censé charmer par son chant les animaux, les arbres et les pierres. Cet enchantement, c'est tout à fait comme si quelque chose s'élevait à travers l'ouïe. Lorsque vous jouez votre musique au violoncelle, l'instrument le plus proche de la voix humaine, je songe à un autre vers de **Rilke**, issu du même recueil : Il surgit tel un minerai du silence de la pierre. Votre musique a pour moi un accent très minéral. Un autre la traduira différemment. Moi, en l'écoutant, j'ai l'impression d'un chant d'aube du monde. Ce qui me rappelle Le livre de la genèse : je visualise l'émergence du monde. Comme l'émergence des roches hors des eaux primordiales. C'est à la fois doux, rugueux, âpre ... On peut traduire aussi les sons par des adjectifs et des sensations. Mais je ne parle que de mon point de vue car tout n'est qu'interprétation ...

Jean-Paul Dessy : Orphée apaise les bêtes sauvages. Cette image me parle beaucoup. La bête sauvage, c'est nous. En nous s'entredévore une ménagerie infernale de mots et de pensées. Orphée l'apaise ; il inverse le

cours des fleuves, aplanit les montagnes, tout cela avec son chant, sa lyre et ses sons. Le miracle de la musique est primordial dans toutes les civilisations, très présent encore dans le chamanisme, par exemple. Le son est un ingrédient de la modification de soi.

J'aime les mots mais, pour être mal compris, ils ouvrent souvent la brèche du malentendu et du chaos. La musique résorbe cela car elle est à la fois douleur et douceur. Dans un même instant, elle est la violence et sa résorption. Cet enseignement est essentiel car l'existence nous dit l'inverse : le sismographe émotionnel, la contradiction, la lutte, l'opposition, l'écartèlement, la division ... Le bruit, c'est cela. Le bruit nous divise, la musique (ou le silence) nous divinise ; elle nous unifie. C'est un pouvoir orphique.

L'apollinien Orphée et le dyonisiaque Marsyas qui enchante le monde par la jubilation, la jouissance du corps, l'exaltation des sens, jouent ensemble une formidable sonate. Tous deux finiront en pièces, écorchés vifs ou écharpés. Selon la mythologie grecque, la figure du musicien est sacrificielle. Elle l'est toujours aujourd'hui. Sur scène, un musicien est à la fois le toréador et le taureau. C'est la seule corrida que je supporte : on sacrifie quelque chose de soi sur l'autel d'une moindre violence. Le cheminement de l'humanité est peut-être de trouver des moindres violences. L'ange arrête la main d'Abraham : Ne sacrifie pas ton fils, ne sacrifie pas ce qui te semble être essentiel. Sacrifie plutôt un animal ... Mais quand on ne veut plus même sacrifier d'animal, que sacrifie-t-on ? On sacrifie le sacrifice. C'est un horizon pour l'humanité, dans lequel la musique « sacrifie » (fait passer dans le monde du sacré) le son, immatériel, sur l'autel d'un plus grand immatériel encore : le silence.

Sylvie Germain : Comment « vivez-vous » la musique ?

Jean-Paul Dessy : La musique est le tout de ma vie d'une certaine façon, au fil des heures et des années ... Il faut bien passer par la matière et tout lui consacrer pour entrevoir l'immatériel évoqué. Mon grand-père était un menuisier à l'ancienne, dans un petit atelier de village. Son geste devait s'harmoniser avec la matière vivante du bois. Il lui accordait suffisamment d'attention pour comprendre ce que le corps devait faire pour bien raboter une planche. C'est un peu cela jouer du violoncelle ...

En Occident, notre savoir musical s'est raffiné au fil du temps. La virtuosité des performances a complexifié et menacé l'agir du musicien. Toutefois un musicien se doit d'être virtuose au sens étymologique, c'est-à-dire virtuoso, « vertueux » : à rebours des chemins d'arrogance pure, de représentation de soi et de démonstrativité. Quand elle n'est pas pure épate, la virtuosité dépose quelque chose sur l'autel sacré du silence.

Sylvie Germain : En vous écoutant jouer, j'avais l'impression d'entendre une voix polyphonique, comme celle qui, me semble-t-il, définit un être humain. Quelque chose se concrétisait, se « visualisait ». Nous sommes à

la fois une seule personne composée d'une multitude de voix : celle des parents, de la fratrie, des ancêtres ... Nous sommes faits de toutes ces voix. Cette texture, à votre écoute, devient sensible.

Jean-Paul Dessy : Chaque son est pour moi comme une espèce vivante, fragile et extrêmement pénétrante. Il existe une pharmacopée du musical. Dans la tradition védique, le son est l'un des ingrédients de la santé donc, étymologiquement, de la sainteté. Un musicien indien joue de la musique d'une façon qui est adéquate au lieu, au moment, à la saison, à l'état corporel concernés.

En Occident, depuis le XIII^e siècle, le compositeur qui signe les partitions s'approprie la matière sonore et, tel Prométhée, commet un vol. L'œuvre peut devenir un veau d'or, une fois idolâtrée pour elle-même. On prend la partie pour le tout en préférant au corps le talon aiguille. Si le compositeur doit à tout prix instaurer une réalité nouvelle portant le deuil de ce qui la précède, elle risque d'être traumatique au sens strict : « blessée », elle porte à nouveau le sacrifice dans notre chair. Plus de poésie après Auschwitz écrivit **Adorno** ... Il n'y a pratiquement plus eu de musique non plus. La musique dite « contemporaine » a pulvérisé son passé. Il nous faut rebâtir.

Sylvie Germain : Soulignons qu'**Adorno** est tout de même revenu sur sa déclaration. Le poète qui, pour moi, en donne le plus extraordinaire démenti, c'est **Paul Celan**. Sa mère a été abattue d'une balle dans la tête et

sa famille en grande partie est morte dans les camps. Rescapé, il a essayé de ramasser les débris de la langue allemande, la langue éclatée, souillée des bourreaux de son peuple, pour faire renaître du sens qui intègre les blessures de l'histoire. Même si la tragédie l'a rattrapé à la gorge et au cœur. Il s'est suicidé en se jetant dans la Seine depuis le pont Mirabeau un jour d'avril 1970.

Jean-Paul Dessy : Ecrire, composer, est-ce que ça sauve de quelque chose ? Est-ce que ça soulage au sens existentiel ? Oui, je le pense ...

Au violoncelle, un instrument qui nécessite de longues années d'apprentissage, on apprend la patience : une valeur essentielle de l'humanité. De patienta, « souffrance », au sens noble et courtois du terme : « Souffrez que je vous dise du bien de vous-même ».

Pascal Quignard s'est posé la question suivante : Pourquoi tant de mâles vont-ils vers la musique ? C'est que les petits garçons ont perdu leur voix d'ange. Nous avons mué, vous comprenez ! Et ces années de mue sont terribles, c'est un déchirement. Dans ma musique, j'ai peut-être envie de retrouver le son apaisant de la sonate maternelle dont parle encore **Quignard**, audible dans l'appartement primordial, le ventre maternel, à travers lequel le monde se disait dans une absolue immensité, plénitude et éternité.

1 La photographie de **Noël Godts** se nomme « hasard ». En Chine, le mot « hasard » est synonyme de « coupage » et se retrouve dans le symbole des oiseaux. Comme l'explique **Cyrille Javary** dans *Le discours de la tortue* (Albin Michel, 2003, p50) : *Là où nous voyons éventualité et contingence, les idéogrammes chinois suggèrent affinités et convergence. Or les oiseaux volent où ils veulent et se posent là où il le désirent. Le génie des Chinois est d'avoir choisi cette liberté pour en faire le symbole à la fois du hasard et de la dignité humaine. Le hasard est-il autre chose qu'un lien à l'essentiel : un signe matériel de l'immatériel ?*

2 Enregistrement effectué par l'association Travelling Production dans le cadre du Festival Lettres d'Automne organisé par l'association Confluences (www.confluences.org).

3 **Etty Hillesum**, cette jeune femme juive qui tint, pendant les deux années précédant sa déportation à Auschwitz où elle fut mise à mort, un journal admirable d'exigence et de rigueur intellectuelle, affective, spirituelle (et aussi éclatant de vie, de fantaisie, d'humour), nota [ceci] un jour, après avoir contemplé des estampes japonaises [...] **Sylvie Germain**, *ibid.*



Discographie
texte et photographies - **Isabelle Françaix**

Jean-Paul Dessy - *Prophètes* - violoncelle seul (Chant du Monde)

Sophonie (2005)

Baruch (1998)

Amos (2006)

Non multa sed multum (1997)

Exodus (2007)

Jean-Paul Dessy

Prophètes

Compositeur, violoncelliste et chef d'orchestre, **Jean-Paul Dessy** se définit comme passeur dans une perspective sociétale mais surtout ontologique. Quel est le lien entre la musique et la vie, entre le son et l'être ? **Chant du Monde** lui consacre un disque dédié à sa musique pour violoncelle seul : *Prophètes* ... Voici donc l'occasion de nous entretenir avec lui.

Violoncelle sur l'épaule, d'une ville à une autre au gré de conférences-concerts, votre démarche solitaire n'est-elle pas celle d'un prophète ?

... ou d'un colporteur. Entre les deux, peut-être. Nous sommes affamés de silence et de recueillement, souvent sans le savoir. Certaines musiques nous tendent la main et nous rappellent à un ordre intérieur, silencieux et solitaire. Cette solitude se vit dans le plein partage, la pleine communion au monde et à soi. L'homme moderne, plongé dans l'existentiel, est souvent privé de l'essentiel. Certaines musiques nous réveillent, nous ressourcent, au sens profond des retrouvailles de la source de notre être.

Peut-on dès lors parler d'un cycle pour les cinq pièces de cet album, dont quatre nous ramènent à L'Ancien Testament ?

En ce qui concerne les trois prophètes, **Baruch, Sophonie et Amos** dans l'ordre chronologique, certainement. Mineurs par la place qu'ils occupent dans les Écritures, ils divulguent des paroles très fortes par delà les siècles et les convictions. Il y a 2500 ans, ils n'acceptaient pas l'ordre du monde, rebelles à l'immense injustice dont ils étaient les témoins. Et pourtant, à l'issue de leurs vitupérations, leurs phrases sont celles de l'apaisement. Ce sont celles que j'ai mises en exergue dans la partition d'Amos : Je rebâtirai les ruines, je comblerai les brèches. Il s'agit de trouver à combler nos brèches intérieures, nos blessures, nos manques. Cette sagesse n'appartient à aucune religion en particulier : tout un chacun porte en lui cette aptitude à reconstruire malgré la folie des hommes et l'usure du temps. Ces paroles sont souvent bannies des discours intellectuel et médiatique truffés d'imposture et de mensonges. Elles sont directes, fortes, sans être enrobées d'un jargon qui les amoindrit. Elles se posent comme des monolithes. C'est en cela qu'elles restent d'actualité.

Même si plusieurs années les séparent, Amos, Baruch et Sophonie amorcent un cycle de musique sacrée au sens, qui m'est précieux, de susciter un signe audible de l'inaudible.

Comment chacune de ces trois pièces est-elle née ?

C'est **Henri Lambert**, aumônier des artistes à la Cathédrale des Saints Michel et Gudule de Bruxelles, qui m'a suggéré d'écrire Baruch pour une messe artistique comme il aimait à en donner. Une phrase m'avait retenu : J'aplanirai les montagnes. Je me suis rendu compte que cette inspiration me convenait ; sans cette commande je n'aurais peut-être pas eu l'audace ni la liberté d'aller vers cette musique. Ensuite, je me suis laissé la possibilité de continuer. Peut-être ce cycle n'est-il pas terminé d'ailleurs ...

J'ai choisi Sophonie moins pour son texte que pour son nom, en feuilletant l'Ancien Testament. Étymologiquement, on y retrouve sophia, la sagesse et onyx, pierre métaphoriquement assimilée à la lumière :

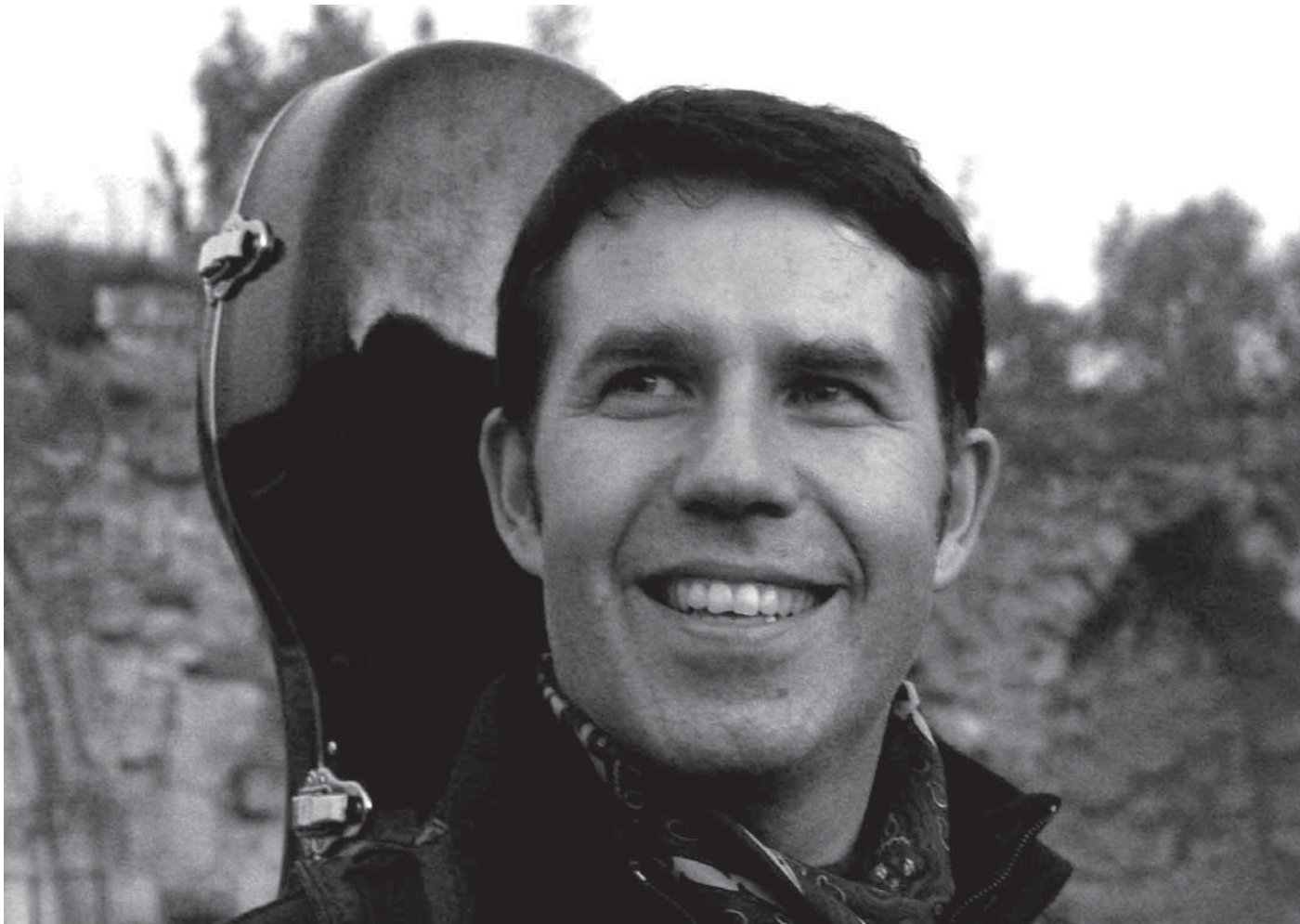
Sophonie évoque donc la sagesse de la lumière. Et pour un musicien, que perçoit-on entre ces deux termes, sophia et onyx ? Phonos bien sûr ! Même si c'est un jeu de mots, une vue de l'esprit et non une réalité étymologique, on y découvre avec jubilation un triangle : lumière et sagesse dont le son est l'émanation !

Amos est un prophète ulcéré par le monde, dont l'injonction Tu combleras les brèches, nous rappelle à la responsabilité de notre humanité. Cette pièce est également née de son anagramme soma, « le corps » chez les Grecs, selon la tradition athénienne de la plénitude physique et de la beauté formelle. Que l'ascèse éthique ne soit pas incompatible avec la jouissance esthétique. Marsyas dionysiaque et Orphée apollinien, c'est la Musique : l'excès et le retrait, la contemplation et la danse. Amos/Soma est à la fois chemin d'ascèse et de jouissance, silence intérieur et jubilation sonore. Soma désigne aussi, dans la tradition védique de l'Inde ancienne, la boisson des Dieux.

Qu'en est-il, dans ce cycle, de Non multa sed multum et d'Exodus ?

Non multa sed multum ne s'inscrit pas dans l'horizon prophétique d'une tradition testamentaire et pourtant elle est inspirée par cette injonction de **Peter Handke** dans Par les villages, qui pourrait être lue comme une prophétie contemporaine : Transformez vos soupirs involontaires en plain-chant de puissance. Le violoncelle est à même d'opérer cette transformation. J'ai écrit Non multa sed multum « dans » le violoncelle. Cette pièce est née dans la matière même du geste violoncellistique : un son en appelle un autre. C'est une pièce organique. J'ai passé le plus clair de ma vie en compagnonnage avec le violoncelle à explorer les possibilités infinies que cet instrument apporte. Chaque son, chaque être sonore suit son développement propre. Cette pièce est un immense corps sonore.

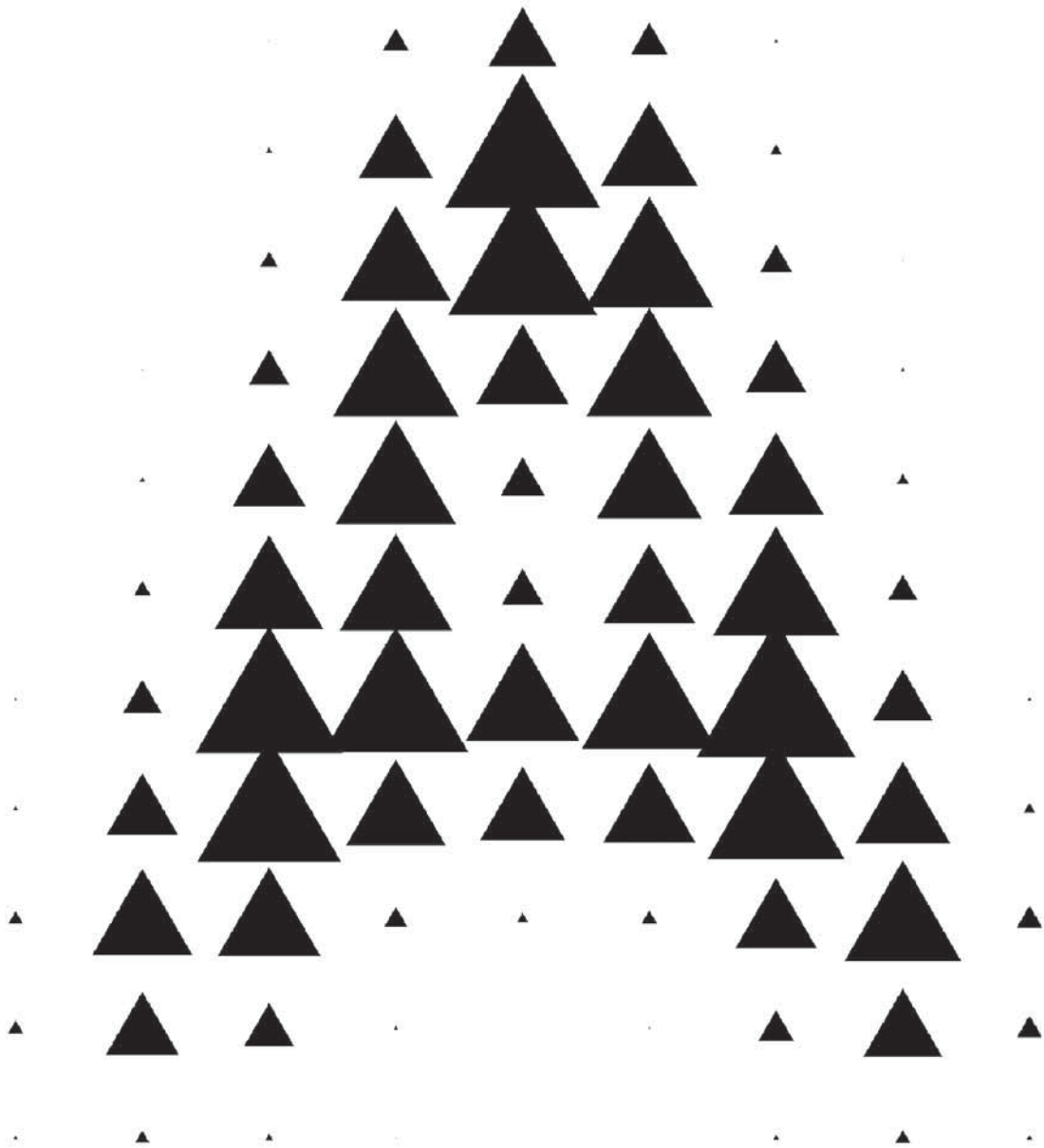
Exodus a été écrite pour l'opéra S^t Kilda. C'est la synthèse de deux solos de violoncelle se situant à deux moments clefs de cet opéra qui évoque l'exode d'une petite communauté d'humains forcés de quitter leur île au grand large des Hébrides extérieures, paradis qui, peu à peu, leur est devenu un enfer. En partant, ils ont laissé dans la petite chapelle du village une Bible en gaélique ouverte à la page du début du Livre de l'Exode, parsemée de quelques grains d'épeautre. « Exodus » est un mot lourd ; il porte un lien à des tribulations extrêmement dramatiques de l'histoire de l'homme ... Mais il s'agit aussi pour moi de l'évocation d'un exode intérieur : nous sommes compulsivement en quête du Paradis perdu ou de l'Eldorado à venir, ce qui revient au même. Projeté dans un avenir fantasmé ou un passé idéalisé, on est écartelé à ne pas vivre le présent, perdu dans une nostalgie incurable ou un messianisme délirant. L'exode, magnifié et sublimé, c'est quitter l'illusion de l'Eden et celle d'un hypothétique Eldorado. Exodus est une musique qui porte une certaine douleur d'être mais s'accomplit dans l'allègement : la désérence devient adhésion. C'est une transmutation.



Du violoncelliste au compositeur, y a-t-il une continuité dans votre itinéraire ?

J'ai joué des centaines d'œuvres qui n'étaient pas les miennes, dont je me suis formé. J'avais écrit des musiques de film, de danse, de théâtre, qui se cachaient derrière d'autres spectacles. A partir de Baruch, tout s'est enchaîné : d'autres œuvres pour violoncelle seul, pour deux violoncelles, puis un quatuor, des musiques de chambre et maintenant de l'opéra et de la musique symphonique.

Mais cela s'est fait à partir du violoncelle et de nulle part ailleurs. C'est le socle sur lequel s'établit mon itinérance de compositeur. C'est mon viatique, ma boîte à sons, comme une boîte à outils, mon interface, mon partenaire. C'est mon alter ego. C'est moi, en fait !



ARCHIPEL

Essai

texte - Pierre Hemptinne¹

logotype - Harrison

Archipel îlots en rhizome

**une organologie
des musiques actuelles**

Les listes des musiques les plus téléchargées sont effroyables : les oreilles sont-elles à ce point résignées ? Les programmes d'information sur les musiques actuelles, télévision ou radio, sont frileux et rachitiques, conservateurs ou à la traîne des tops commerciaux, déprimants. L'éducation artistique dans les écoles est à l'abandon ou dans l'alibi, sporadique et souvent, en ce qui concerne la musique, inadaptée ... Comment réagir à cette vaste neutralisation du sensible ? En remettant en question les formes de la connaissance musicale, l'éducation au sensible, les outils de médiation. C'est dans cet esprit que **La Médiathèque**, là où tout le monde s'accorde pour ne plus rien entendre de neuf, présentera sous peu une nouvelle collection musicale, un « Archipel » et une « organologie des musiques actuelles ».

La forme « Archipel » prétend échapper aux clichés cognitifs d'une histoire musicale dotée d'un centre dominant.

Les foyers de créations prolifèrent, producteurs de désynchronisations sensibles, à l'écart de l'uniformisation du marché. Ils s'organisent en îlots et s'épanouissent dans les relations et confrontations avec l'altérité des autres îlots. L'échange des pratiques, la circulation des technologies et des héritages sont généralisés, le moteur est la création des langages musicaux les uns par rapport aux autres, les uns dans les autres, la déconstruction d'un pôle dominant.

Archipel aide à évacuer, par exemple, la dualité stérile entre musique savante et musique populaire qui empoisonne la manière d'aborder pédagogiquement le patrimoine musical alors que, depuis l'apparition de l'électricité et des appareils d'enregistrement et de reproduction, les savantises se sont diversifiées et différenciées.

Archipel regroupera en entité cohérente, physique et virtuelle, des répertoires issus du classique contemporain, des élaborations improvisées jazz et des cultures rock expérimentales. Les avant-gardes, comme on disait, de différents territoires, dans leur actualité et leur historicité. Cette nouvelle organisation des enregistrements consacrés à ces inventions sonores rend manifestes les liaisons entre ces genres et ces histoires trop souvent considérés comme distincts. Les formes populaires inspirent les formes savantes et vice-versa : les formes populaires ne se régénèrent plus si elles ne peuvent aller puiser des idées dans un laboratoire fertile en ruptures, en trouvailles à dévoyer, assouplir, réinventer, « populariser ».

C'est une dynamique proprement archipelienne et sans ce qu'elle enseigne, on prive les consommateurs de musiques populaires de la compétence nécessaire à devenir de véritables amateurs, appréciant les sources et ressources des musiques qu'ils écoutent et leur ingéniosité à transformer les innovations savantes.

Beaucoup connaissent tout cela depuis longtemps et de l'intérieur ; on ne va rien leur apprendre. La démarche de **La Médiathèque** voudrait contribuer à résorber l'écart entre publics de niches et grand public. Un écart renforcé par les segmentations et qui déprécie la consommation de musiques. **Archipel** est un dispositif pour s'introduire en douceur dans ces répertoires réputés difficiles, par le biais d'une géographie poreuse où évoluer selon ses propres désirs – peut-être **Archipel** va-t-il réveiller des désirs de musiques ?

Pour autant, le propos ne simplifiera pas, démagogiquement, les contenus esthétiques. Cette géographie est constituée actuellement d'une dizaine d'îlots en rhizome : Corps, Temps, Bruits, Silence, Recyclage, Témoins, Micro/macro, Utopie, Aléas ... Sur l'îlot « Corps »,

par exemple, des musiques qui donnent à entendre les immédiatetés corporelles contemporaines, leur dramaturgie omniprésente, l'angoisse du corps roi, l'obscénité, le morcellement, le corps-instrument-de-musique, installation sonore.

Sur l'îlot « Temps », exposition des processus musicaux qui renouellent la perception du temps en liaison avec l'accélération de la société industrielle, les théories sur l'infini, les philosophies orientales.

Sur d'autres îlots, des enregistrements dévoilent les grammaires actualisées du bruit et du silence, la part d'outrance, de provocation, la non-musique dans la musique, l'équivalent de monochromes ; le recyclage de matériaux déjà exploités conduit à inventer des objets sonores qui interrogent, en le tordant, le principe de mémoire sonore, l'archéologie des couches musicales du monde, superposées ; les théories de plus en plus sophistiquées sur le chaos, le hasard inspirent des constructions musicales qui égarent logique et certitudes ; certains inventeurs ont pensé atteindre des mondes meilleurs grâce à des utopies musicales aux nouvelles lutheries délirantes et poétiques ... C'est une nouvelle manière d'entrer dans le vif du sujet musical et si **Archipel** traite bien d'une zone déterminée de la création musicale, celle-ci, par filiations et capillarités, conduit à aborder autrement l'histoire du rock, du jazz, du classique, sous des angles progressistes, propices à la curiosité.

Pourquoi « organologie » ? L'organologie est l'étude des instruments de musique. On peut dire que, jusqu'à un certain stade, c'est une science relativement stable. Un piano est un piano dédié à tel type de répertoire. Mais un « piano préparé » ou un piano démantibulé sur scène ? Une musique improvisée, produite par des instruments acoustiques, enregistrée et retravaillée en temps réel par un ordinateur ? Une musique construite à partir de sons enregistrés dans la nature, dans la foule ou dans une usine, retravaillés en studio voire ajoutés à des musiciens jouant une partition ? La résonance d'un lieu spécifique comme instrument de musique, sa manière de porter, déformer et répercuter le son ou encore la manifestation de phénomènes électromagnétiques ? Ça change, évidemment, beaucoup.

L'instrumentarium, comme pour les autres formes d'art, s'est complètement libéré, éclaté. Il est préférable de penser en termes de processus, d'agencements, de dispositifs (**Deleuze/Guattari**). Ce sont des notions mobiles, évolutives, changeant en fonction de la personnalité de qui « prépare », de qui combine les sources sonores, de qui s'approprie les technologies et les sculpte en des objets inédits. Les « organes » dont les mécanismes coordonnés permettent de faire de la musique sont composites, situés en différents endroits, de nature a priori inconciliables, inscrits dans des histoires et des époques séparées, des champs d'activité parfois éloignés et pas forcément artis-

tiques, raccordés aux histoires individuelles de chaque intervenant de manière beaucoup plus singulière que par le passé, favorisant les idiosyncrasies de toutes sortes.

L'organologie des musiques actuelles serait faite d'organes immatériels, techniques et humains sur lesquels se greffent des organes cérébraux, économiques, politiques, technologiques, des manières de (se) composer avec diverses machines qui envahissent la vie quotidienne, les systèmes nerveux, s'intègrent aux pratiques, agissent sur les savoir-faire. L'organologie comme étude stricte des instruments de musique doit s'inscrire dorénavant dans une organologie plus générale telle que conceptualisée par **Bernard Stiegler** : *L'objet/sujet de l'organologie est le vivant désirant tel qu'inclus dans l'ensemble de relations transductives qui lient les organes artificiels et vivants aux organisations sociales où ils évoluent et se transforment – une relation transductive constituant ces termes, et ceux-ci ne précédant donc pas la relation. Ces transformations, dont l'histoire de l'art est le paysage sublime, constituent des processus d'individuation psychique et collective à trois brins : l'individu psychique, l'individu social, et le système technique comme individu artificiel composé lui-même d'un ensemble d'individus artificiels, et que forment, au bout du compte, les objets du monde en général dans leur ensemble où les techniques plus anciennes font système*

avec les fruits de l'innovation permanente d'où surgissent désormais à jet continu les technologies les moins socialisées.

Archipel est un dispositif de connaissances pour se donner une chance d'arracher la question du sensible au marketing. C'est bien dans ce sens que doivent évoluer les structures dites de « lecture publique » : apprendre à lire et à s'inscrire dans un partage du sensible, individuellement et collectivement.

Pour ce faire, **Archipel** combinera des interfaces physiques (une collection de CD scénographiée dans des lieux socialisés, publics), technologiques (un outil de navigation pour explorer les 10 îlots avec base de données, conseils écrits et parlés, documentations), humaines (des médiathécaires pour accompagner et dialoguer). Le projet est aussi conçu pour s'exporter en module muséal souple, équivalent nomade et virtuel des musées prestigieux consacrés aux Arts Contemporains plastiques. Privilège que leurs équivalents sonores n'ont jamais eu. **Archipel** devra aussi trouver et prouver sa plasticité en s'enrichissant des expériences suscitées, des contributions, et des témoignages et, en grandissant grâce à cette dimension contributive, indiquer le chemin pour un nouveau rôle des médiathèques en Europe. La mise à flot commencera en mars 2010.



Entretien

Philippe Boesmans - Matthew Jocelyn - Jean-Paul Dessy
texte et photographies - Isabelle Françaix

Julie

Le pur et l'impur

Julie, depuis sa création en Belgique en 2005, a été montée en Angleterre, en Suède, en Italie et en Allemagne. Cette nouvelle production de la Scène nationale d'Orléans, d'une envoûtante sensualité, revisite le livret de **Luc Bondy** avec une force poétique décapante, incisive et bouleversante. L'impossible rencontre sentimentale d'une jeune fille noble et d'un serviteur, leur étreinte violente et fugitive repoussent ici les limites du drame social imaginé par **Strindberg** en 1889. Sur scène s'affrontent passionnément deux êtres frustrés, prisonniers de leur passé, incapables de s'avouer à eux-mêmes leurs propres sentiments et, a fortiori, de les partager. Julie et Jean se déchirent. Et pourtant ils s'épaulent pour risquer leur destin sous les yeux exorbités de Kristin. Domestique et fiancée à Jean, elle incarne le respect des normes sociales et les rappelle tous deux aux imperturbables convenances.

Matthew Jocelyn ne craint pas d'évoquer les réalités triviales pour saisir le désarroi à travers les corps malmenés de ses personnages qui boivent, mangent, dorment et copulent avec anarchie, soumis à des besoins impérieux, incontrôlables et dérisoires. N'entend-on pas la chasse d'eau du Comte, l'invisible et très craint père de Julie, au plus noir de la tragédie ? Hormis ce détail plutôt graveleux, Jocelyn reste dans l'évocation, choisissant des images et des scènes suggestives plutôt qu'un réalisme au premier degré. Il rejoint en cela la partition de **Philippe Boesmans**, douce, pure et saisissante, d'une étrangeté qui évoque l'enfance perdue (ou manquée), l'aporie amoureuse, la perte ou le désir de soi et de l'autre.

La scénographie d'**Alain Lagarde** éventre le quotidien en installant des portes et des failles : dans une cuisine dévastée, les amants se heurtent avec défi. La nuit de la Saint-Jean, ils s'épuisent en vaines parades amoureuses sous le rectangle de lumière bleue de la fenêtre de la cuisine vers lequel se tournent désespérément leurs regards. Le quotidien inassouvi s'effrite autour d'eux sans qu'ils puissent le fuir. De cet enfermement mental, la musique de **Philippe Boesmans** saisit avec grâce et lumière la complexe ambiguïté jusqu'à l'extrême ravissement. **Matthew Jocelyn** pointe le rêve et la folie : la transgression des limites dépend souvent d'un geste infime et banal qui passerait inaperçu s'il n'était inattendu.

Jean-Paul Dessy évoque un *maelström* émotionnel et musical, **Matthew Jocelyn** un grand écart entre naturalisme psychologique et artifice du chant. **Philippe Boesmans** en 2005 confiait à **Michel Hambersin**, dans ses *Entretiens et témoignages* publiés chez Mardaga, que l'art devait peut-être bien révéler l'étrangeté de la vérité. Tous trois, juste avant la générale au Théâtre d'Orléans, ont accepté de raconter leur cheminement.

Qu'est-ce qui a motivé cette nouvelle production à Orléans les 12 et 13 novembre 2009 ?

Philippe Boesmans : *Cette version est particulière : elle est réalisée par des amis à moi. Des amis proches bien davantage que des connaissances musicales, même si Matthew a monté La Ronde (Reigen) en 2004. Jean-Paul et lui se sont rencontrés il y a deux ans au Centre de Formation Acanthes de Metz, où nous avons travaillé avec de jeunes compositeurs pendant deux semaines (www.acanthes.com). C'est là qu'a germé notre projet ... Je connais Jean-Paul depuis 24 ans. Nous avons choisi les chanteurs tous les trois. Ils viennent des Jeunes Voix du Rhin, l'école que dirigeait Matthew. C'est lui qui s'est le plus démené pour ce projet.*

Philippe Boesmans, une nouvelle production vous conduit-elle à modifier la partition ? Strindberg disait, dans la Préface à Mademoiselle Julie, avoir écrit des dialogues errants ; de la même

façon, votre musique est-elle errante ?

Je n'ai pas vu toutes les productions de Julie, mais on doit pouvoir s'adapter à une salle, régler la balance. Il faut parfois diminuer certains passages orchestraux selon la voix des chanteurs. On peut toujours moduler des petits silences, des suspensions, des virgules en fonction du travail du metteur en scène, ce qui lui accorde une certaine souplesse. Mais nous n'avons rien changé à la musique. Jean-Paul et Matthew étaient présents à toutes les répétitions : il est toujours bon que le temps musical et la mise en scène respirent ensemble, dans un même élan. Il faut former une équipe pour qu'un opéra se tienne.

Matthew Jocelyn et Jean-Paul Dessy, quels ont été vos points de rencontre ?

Matthew Jocelyn : *Chacun a poursuivi son propre travail préparatoire. J'ai lu de multiples traductions de Mademoiselle Julie et beaucoup d'études dramaturgiques sur Strindberg. Avec Alain Lagarde, le scénographe, nous avons déterminé l'esthétique dans laquelle poser cette œuvre et la manière dont on allait la raconter en termes de trajectoires des personnages.*

Jean-Paul et moi nous sommes retrouvés lors du travail avec les chanteurs : dans le vif ! Ensemble, nous avons moins préparé une lecture dramaturgique que travaillé avec eux au quotidien, en répétitions. D'abord autour de la table, sur le texte chanté et musical, les respirations, les intentions, la façon de les appuyer par le rythme, les tempi ou de temps en temps, comme disait Philippe, par l'exagération ou la diminution de certains points d'orgue.

Jean-Paul Dessy : *Le travail du musicien, dans la musique occidentale savante, consiste d'abord à comprendre et respecter la lettre pour accéder à son esprit. Dans la partition de Philippe, l'univers est si riche que tout est là et nous porte. C'est une partition si nutritive qu'il n'est nul besoin de trouver des stratagèmes d'interprétation pour la faire vivre. C'est un univers d'une plénitude extraordinaire, d'une complétude fantastique. Y toucher ...*

En écoutant la sublime création de Julie en 2005, j'ai pourtant ressenti certains passages différemment, désirant par exemple ressentir davantage un état d'urgence. Cette vue de l'esprit correspond à certains moments de la mise en scène de Matthew.

Sur le dramatisme, la musique de Philippe est extraordinairement ductile - le mot n'est pas assez fort ! - Elle passe avec vivacité, à la vitesse de la lumière, d'un état émotionnel à un autre. Pour les musiciens, ça demande une ...

Philippe Boesmans : ... concentration ...

Jean-Paul Dessy : ... et une dévotion terrible ! C'est le prodige de cette partition : on est emporté dans un maelström émotionnel et musical incroyable !

Matthew Jocelyn : *C'est vraiment virtuose dans sa versatilité. Et versatile dans sa virtuosité.*

Jean-Paul Dessy : *Et ce n'est pas fragmenté ! On peut imaginer une*

musique qui juxtaposerait brutalement des états émotionnels (il y en a beaucoup), mais ici au contraire, c'est une entité dont on sent qu'elle est complètement unifiée. Elle pulvérise les choses tout en les rassemblant. C'est une merveille ! Comme la mise en scène de Matthew : en saillie permanente, elle unifie en même temps !

Strindberg anticipait le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud, en évacuant toute forme mourante du théâtre. Se cache-t-il dans votre travail commun une sorte de manifeste, comme dans la Julie de Strindberg ?

Philippe Boesmans : *On n'est plus du tout à l'époque de Strindberg, et nous parlons d'un opéra ! Avec Luc Bondy, au départ, nous voulions sortir Julie du théâtre naturaliste. Or, un opéra ne peut plus être tout à fait réaliste, puisque les gens ne parlent pas : ils chantent !*

Matthew Jocelyn : *C'est la grande perversité de cet opéra : il transpose la première pièce naturaliste, avec ses personnages très réalistes, dans la forme la plus artificielle qui soit, la plus sophistiquée et la plus anti-naturelle. Le choix de l'œuvre nous plonge déjà dans une dichotomie ! Nous sommes à l'opposé du spectacle vivant. Nous faisons le grand écart. C'est tout l'intérêt : il y a un énorme espace à remplir entre deux. On y trouve du réel, des personnages psychologiques très complexes, des relations que l'on peut reconnaître ! Rien à voir avec le grand amour de Tosca, la Tétralogie, ni la mythologie d'Iphigénie en Tauride ! Non, il est question d'un pauvre type et de deux bonnes femmes, mais sous une forme lyrique et opératique qui nécessite un traitement de grandeur : un traitement de piédestal. Ce qui nous oblige, comme l'ouvrage est créé dans l'horizontalité, à travailler dans la verticalité. Il faut élever la chose pour ne pas l'aplatir !*

Matthew Jocelyn, familier du théâtre comme de la scène lyrique, dirigez-vous les chanteurs comme des comédiens de théâtre ?

Je suis passionné par l'information du texte parlé et/ou musical et la mise en branle des corps. Comment, entre l'intelligence et la sensation, la logique et l'illogique, pénètre-t-on au plus près de la réalité trouble de l'être humain ? Je travaille en ce sens avec les chanteurs comme avec les comédiens, mais la marge de manœuvre est plus étroite : il faut tenir compte du souffle, de la respiration, de la position et des tempi du chant ...

Philippe Boesmans : *Il y a là un côté quasi cinématographique.*

Jean-Paul Dessy : *À l'opéra, les relations entre les protagonistes sur scène sont souvent démenties par un art de faussaire, un grossissement, une caricature. C'est tout à fait différent du travail de Matthew : avec lui,*

pas une once de l'être d'un interprète ne doit échapper à ce qu'il est en train de faire !

Ca tient au verbal, au vocal mais surtout au non verbal, au non vocal et je dirais même au non physiologique. Ca tient à quelque chose de mystérieux qui définit le grand théâtre ! A une parfaite communion d'âme avec ce qui se déroule dans les corps, dans les êtres ... Matthew a d'abord travaillé le texte avec les chanteurs sans qu'ils ne le chantent ni ne le parlent ! Ce n'est pas de la pantomime et c'est extraordinaire : tout leur être est dans le sens profond, indicible, inchantable que l'on va dire et chanter, bouger, vivre dans un corps. C'est un surcroît de beauté.

Cela renverse la balance : je manquais à l'opéra d'un vrai théâtre ; peut-être vais-je manquer au théâtre d'un vrai opéra.

Jean-Paul Dessy, abordez-vous la partition de cet opéra comme une partition purement instrumentale de Philippe Boesmans ?

Pas du tout ! Le paramétrage est très différent. Il m'a fallu trouver un équilibre entre le non verbal en musique, dont je suis essentiellement familier, et ce qui est verbalisé et vocalisé, avec toutes les contraintes évoquées par Matthew. Pour moi, c'est un chemin de découverte, une profondeur de champ différente, une dimension supplémentaire ... Cependant, la partition de Philippe opère déjà ce travail d'intégration : c'est de la musique de chambre de A à Z et en même temps de la grande musique symphonique ! La quadrature du cercle est rarement aussi accomplie. Chaque instrumentiste cisèle un dialogue intime avec une telle précision que sa parole devient plénière. Et l'on en compte pratiquement 18 ! Ainsi que 3 paroles chantées. On a le solo, le récital et la symphonie en même temps ! Voilà un nouveau grand écart, une forme mutante. Pour un chef, c'est le bonheur !

Philippe Boesmans : *Je suis un compositeur d'opéra relativement traditionnel. J'aime que le public s'y retrouve à travers des attitudes musicales et psychologiques reconnaissables, comme la crainte, la tristesse, le blues ... Ce qui avait en général disparu du monde de la musique contemporaine et qui ressurgit depuis un certain temps. A un moment donné, la musique ne permettait plus d'exprimer un état d'âme. Mais pourquoi faire un opéra alors ?*

Quand j'écris, je me mets dans la peau du personnage, je me propose des solutions différentes et puis je décide.

Avez-vous un nouveau projet à trois ?

Matthew Jocelyn : *Le but immédiat, c'est de faire vivre Julie le plus longtemps possible !*



Essai

texte - **Carine Seron**
photographie - **Isabelle Françaix**

Esquisse d'une trajectoire

**L'opéra selon
Philippe Boesmans**

Dans les années 1960, après avoir obtenu un Premier Prix de piano au Conservatoire royal de musique de Liège dans la classe de **Robert Leuridan**, **Philippe Boesmans** est amené par ses fréquentations à s'intéresser à la musique contemporaine et s'initie à la composition auprès d'**Henri Pousseur**, **Pierre Froidebise** et **André Souris**. Il suit à plusieurs reprises les cours d'été de Darmstadt, mecque de l'avant-garde européenne, et rallie les « terroristes » de la musique, les « intolérants », les « hérétiques », les « opposants systématiques à l'académisme ambiant¹ ». Il s'enferme, bien que de manière modérée, dans l'austérité, le cérébralisme, l'exclusivité et l'élitisme de la modernité radicale ressentis comme une nécessité au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale dans toutes les formes d'art :

On voulait faire des choses dures et amères et montrer la laideur qui devait devenir « beau ». On a proposé des choses systématiques que l'on expliquait par une psychologie lourde et trop forte.²

Il décrète comme tant d'autres la *tabula rasa* et est atteint de néophilie (*Surtout ne rien écrire qui ait déjà été fait*³), maladie qui périra de ses propres excès. Il se met à *penser beaucoup de mal du genre « opéra » parce que ce mépris correspondait à ce qu'il était de bon ton de penser à l'époque*⁴. Au début des années 1970, dans la lignée de **Pousseur**, **Boesmans** ne peut néanmoins s'empêcher de constater *l'impasse dans laquelle risquait de s'enfoncer la musique postsérielle si elle n'enrichissait pas son champ d'expérience de sa tradition*⁵. Il choisit de dépasser les interdits et les impératifs édictés par la toute puissante école postwebernienne et renonce à l'étiquette de compositeur d'avant-garde, bien que ses œuvres continuent d'être jouées dans des festivals qui y sont dédiés. Si le dadaïsme musical à la **John Cage** s'était avéré nécessaire, pour faire *le grand nettoyage*, il est désormais un peu vain, tout comme *la musique ultra intellectuelle*. **Boesmans** estime qu'il est temps de *faire de la musique qui parle à nouveau aux gens*⁶. Il introduit dans son langage musical certains éléments bannis après 1945, tels que les consonances, les périodicités rythmiques, les intervalles courts, essayant de recouvrer ainsi une certaine « musicalité », une « *éloquence de la musique* », sans toutefois renier les méthodes compositionnelles élaborées par l'École de Vienne. Il s'autorise un retour à l'opéra sorti de son ridicule⁷ grâce à des metteurs en scène comme **Chéreau**, **Lavelli** ou **Mesguich** : il est derechef permis de chanter. Sa première incursion dans ce domaine a lieu en 1982-1983 avec *La Passion de Gilles*, opéra d'attitudes bourré d'ironie, pensé comme *une immense citation de l'opéra en général, de ses comportements, de ses gestes musicaux et dramatiques*⁸, tel un *beau bateau qui sombre avec toutes ses reliques*⁹. Il conçoit une musique de situation, en prenant garde de ne jamais s'identifier aux protagonistes et de s'impliquer véritablement, afin d'être *plus fort, plus percutant*¹⁰. Dès ce premier pas dans la sphère lyrique, il se rend compte que *la musique que l'on écrivait à l'époque [...] avec ce langage qui a engendré des œuvres très belles, ne pouvait répondre aux exigences de l'opéra* :

*Ce genre nécessite en effet l'expression d'états d'âme que certaines écoles ne peuvent rendre, la joie, la tristesse, la douleur, la tendresse, etc. Je pense que la musique post-sérielle voire spectrale est inadaptée. Faire du comique, exprimer la solitude, le désarroi, avec la série ou le spectre me paraît difficile.*¹¹

Les ouvrages sur lesquels il travaille ensuite le poussent à adopter *des comportements antérieurs à la musique sérielle*¹². En 1988, il s'attelle à la restitution et l'orchestration de *l'Incoronazione di Poppea* de **Monteverdi** en pratiquant un certain type de « plagiat », ne recourant qu'à *des figurations qui auraient pu naître sous la plume du compositeur du XVII^e siècle*¹³. Il se trouve confronté aux conventions de l'opéra baroque riches en enseignements, notamment sur l'articulation des phrases et *sur le nécessaire équilibre quasi mathématique entre les tempos*¹⁴. Cinq ans plus tard, il termine son deuxième opéra, *Reigen (La Ronde)*,

avec pour seule préoccupation *d'être le plus vrai possible, plus simple aussi, en (s)'attachant à des personnages qui existaient* et qu'il pouvait *aimer*¹⁵. Sa musique, plutôt que de s'embarber dans un expressionnisme âcre et conflictuel induit par l'argument de **Schnitzler**, recherche une *légèreté, une rencontre entre l'humour et l'amertume*¹⁶. Elle sert magnifiquement et efficacement les intentions du drame - une succession de dix histoires anodines - sans lui être inféodée, tout à la fois discrète, raffinée et luxuriante grâce à une texture polyphonique richement colorée qui évoque autant **Richard Strauss** que la musique française et n'entrave pas l'intelligibilité des dialogues chantés : la primauté de la narration sur la vocalité et la cérébralité restera une des caractéristiques de l'œuvre lyrique de **Boesmans**, s'affirmant dans le même temps en contre-exemple de **Berio**. Les sentiments y sont très éphémères, et cette fugacité se reflète *inéluçablement* dans l'écriture musicale : *Au théâtre, il faut pouvoir être illustratif*¹⁷. **Boesmans** prend conscience qu'une œuvre ne peut être *communicative* qu'à condition qu'elle porte en elle *l'expérience de celui qui l'écrit* :

*Quand on écrit, on parle de soi, on s'exprime avec sa propre culture musicale, son passé musical, mais aussi avec l'ensemble de ses expériences personnelles, avec tout ce que nous sommes et tout ce qui nous fait être. Si une œuvre porte en elle tout cela, celui qui la reçoit peut résonner en pleine intelligence avec l'autre*¹⁸.

De 1997 à 1999 il compose *Wintermärchen (Le Conte d'hiver)* d'après **Shakespeare**, dernier opéra du XX^e siècle. Il lui apparaît alors plus clairement que par le passé qu'il *aime travailler sur une langue qui peut « accueillir » des choses très différentes, depuis ce qui constitue notre mémoire collective de l'opéra – depuis Monteverdi – jusqu'à des éléments comme le jazz ou le rock*¹⁹. Tout au long de son discours proche du verbe et de l'action, il distille subrepticement quelques citations tantôt littérales tantôt stylistiques, se référant à l'opéra baroque, à **Richard Wagner**, **Richard Strauss**, **Alban Berg** et la musique populaire. Cette ouverture le pousse à convier le groupe de jazz **Aka Moon** pour une improvisation intégrée au cœur de sa partition, franchissant clairement les normes de l'auctorialité moderne. A la suite de cette *grande fresque shakespearienne* et vu l'ampleur des moyens qui y furent déployés, **Boesmans** souhaite se tourner vers *une forme plus concentrée et intimiste* et choisit la pièce naturaliste de **Strindberg** *Fröken Julie*, qui fascine **Luc Bondy**, son complice depuis *l'Incoronazione*, librettiste et metteur en scène, bien que celui-ci n'ose la porter au théâtre. Il focalise son attention sur le personnage de Julie *détruite par le passé de ses parents et qui porte en elle une douleur et une colère*. La musique traduit *cette permanence du passé (des sons très doux, comme un lointain rappel des ancêtres)*, renforce le sentiment d'utopie, ces moments où l'on se dit que tout aurait pu être différent, et révèle les non-dits, *la vérité sur le mensonge*²⁰. Il choisit pour Julie et Jean des tessitures

proches de la voix parlée, un mezzo-soprano et un baryton, et, toujours soucieux de la compréhension du texte bien plus que de virtuosité, noue le drame sur un *arioso* continu préférentiellement dans le médium de la voix, parsemé de moments plus lyriques. Durant la composition, qui s'étale sur deux années et s'achève en 2004, il lui arrive de pleurer :

L'art passe nécessairement par l'émotion, et j'ai besoin de pouvoir sentir chaque personnages, besoin d'un minimum d'osmose pour que la catharsis fonctionne. [...] J'écris et je pleure, parce que j'aime Julie. Ce sont des larmes de compassion. Rien de narcissique.²¹

C'en est définitivement fini de la distanciation de ses débuts. En janvier 2009, **Boesmans** présente à l'Opéra Garnier son dernier opéra en date : *Yvonne, Princesse de Bourgogne*, comédie tragique en quatre actes d'après la pièce homonyme de l'écrivain polonais **Witold Gombrowicz**. Il est interpellé par les archétypes qui y sont modelés auxquels il répond par une typologie vocale traditionnelle. Pour *Yvonne*, personnage central quasi muet d'une laideur perturbante, il refuse de céder à la simplicité et de composer *une musique laide* [...], *des bruits incongrus, des sons vilains dans le grave*. Il faut au contraire *l'entourer de mystère, qu'elle soit fascinante ; il y a une aura autour d'elle, elle est presque comme une sainte, on a peur de l'approcher, elle dégage quelque chose d'étrange qui [...] ne peut pas être la laideur musicale²²*. Le livret de **Bondy** est pour la première fois rédigé en français. Cette

langue influe sur le caractère général de la musique, du chant et de l'orchestration, transparente et volubile, où se retrouvent *les conventions de l'art lyrique français, celles qu'il y a aussi chez Rameau, Berlioz, Massenet ou Offenbach* : *une manière colorée d'utiliser les bois et les cors plutôt que le tutti²³*. L'opéra est *durchkomponiert*, bien que moins continu que chez **Strauss** ou **Wagner**, avec quelques morceaux que l'on pourrait extraire, dont l'air de la Reine à l'acte IV dans un style belcantiste légèrement douteux. **Boesmans** s'adonne plus largement et plus visiblement au travail sur la citation. Il convie des souvenirs de la musique française du XVIII^e siècle, de *Carmen*, de la musique contemporaine, et fabrique de la *fausse musique tzigane façon Comtesse Maritza*. Il définit son idiome comme *une musique tonale fêlée, ou [...] une musique sérieuse fêlée²⁴*, modifié par l'opéra *par nécessité, pour que l'opéra parle, c'est-à-dire pour que les personnages soient crédibles* :

Il me fallait donc écrire la musique que j'ai faite. Maintenant, elle est là. Et ce qui me fait plaisir, c'est qu'elle peut être appréciée autant par des gens qui font partie de l'intelligentsia musicale que par le grand public. Ce qui compte beaucoup pour moi. Ce n'est pas que je veuille avoir du succès. [...] Je cherche à être juste avec mes personnages. Je ne me dis pas « je ne peux pas faire ainsi, ce n'est pas assez moderne ». Je mets ce type de problématique de côté. L'histoire dira peut-être que ce n'est pas bon, mais ce n'est pas mon problème aujourd'hui. Mon problème est d'être vrai.²⁵

1 **B.T.**, « Rencontre Philippe Boesmans », *La Libre Belgique*, 14 octobre 1982.

2 **Beyne Bernadette**, « Wintermärchen de Philippe Boesmans », *Crescendo*, n° 44, décembre 1999-janvier 2000, p. 20-21.

3 **Hoa Jean-Pierre**, *Philippe Boesmans : le théâtre est un merveilleux mensonge*, Opéra International, octobre 1983, p. 15-16.

4 **Martin Serge**, « Philippe Boesmans : entretiens avec Serge Martin – Opéra », dans **Renard Christian** et **Wangermee Robert** (éds), *Philippe Boesmans : entretiens et témoignages* (Sprimont, Mardaga, 2005), p.91-135.

5 **Hoa Jean-Pierre**, op.cit.

6 **B.T.**, op.cit.

7 **Mairel Jacques**, « Philippe Boesmans : « Je ne me sens plus du tout compositeur d'avant-garde », *Le Soir*, 11 octobre 1983.

8 **Scemama Patrick**, « Un entretien avec Philippe Boesmans », *Gai Pied Hebdo*, n° 91, 29 octobre 1983.

9 Ibid.

10 Ibid.

11 **Serrou Bruno**, « Philippe Boesmans, une musique adaptée au théâtre lyrique », http://www.resmusica.com/article_6415_entretien_compositeur_philippe_boesmans_une_musique_adaptee_au_theatre_lyrique.html consulté le 20 avril 2009.

12 **Wasselin Christian**, « Yvonne, Princesse à Paris », *Opéra Magazine*, n° 36, janvier 2009, p. 22-24.

13 **Dufour Valérie**, « Catalogue commenté des œuvres de Philippe Boesmans », dans **Renard Christian** et **Wangermee Robert** (éds), op.cit., p. 205-254.

14 **Van Mollenbeek Stanislas**, « Entrez dans la Ronde », *L'Instant*, 4 mars 1993, p. 96.

15 **Lucas Jean**, « Boesmans Acte II », *Opéra international*, n° 167, mars 1993, p. 8-9.

16 **Van Mollenbeek Stanislas**, op.cit.

17 **Martin Serge**, op.cit.

18 **Marechal Cécile**, « Rencontre avec Philippe Boesmans, Homme, Musicien et Compositeur du Sensible », *Crescendo*, n° 9, septembre 1994.

19 **Debrocq Michel**, « Philippe Boesmans « enchante » Shakespeare », *Le Soir*, 8 décembre 1999.

20 **Roux Marie-Aude**, « Philippe Boesmans dévoile ses recettes d'opéra », *Le Monde*, 14 mars 2005.

21 Ibid.

22 **Kaltenecker Martin**, « Oh combien séduisante laideur ! », *Ligne 8, le journal de l'Opéra national de Paris*, n° 23, janvier-février 2009, p.6-8.

23 **Wasselin Christian**, op.cit.

24 Ibid.

25 **Serrou Bruno**, op.cit.



Cinéma

texte - **Isabelle Françaix**
 photographies - **Mon Voisin Productions**

Rendez-vous avec un ange

Un film de **Sophie de Daruvar** et **Yves Thomas**

Avec **Isabelle Carré** et **Sergi Lopez**

Musique de **Philippe Boesmans**

enregistrée par **Musiques Nouvelles**

Direction, **Jean-Paul Dessy**

Mon Voisin Productions (Dominique Besnehard), en coproduction avec ARTE

Rendez-vous avec un ange

Pour leur premier long-métrage, les réalisateurs **Sophie de Daruvar** et **Yves Thomas**, touchés par l'opéra *Yvonne, Princesse de Bourgogne*, qu'ils avaient découvert à l'Opéra de Paris lors de sa création en 2009, ont demandé à **Philippe Boesmans** de composer la musique de leur film.

Philippe Boesmans : *Ils me croyaient inapprochable, ce qui n'est pas du tout le cas, et ont appelé une de nos connaissances communes au Châtelet ! Ils sont alors venus à Bruxelles pour me rencontrer, avec un synopsis. L'histoire m'a intrigué : elle est émouvante et belle. Le personnage principal est un grand amateur d'opéra ; il écoute chez lui ou dans sa voiture **Verdi, Mozart, Bellini** ... Il vibre avec les voix. C'est le son du film, il fallait en tenir compte.*

Je n'étais libre qu'en décembre dernier mais je pouvais consacrer le mois entier à la composition. Ils ont tourné tout le printemps et l'été précédents puis m'ont fourni un premier montage. J'ai pu travailler avec le minutage du film. Nous nous sommes souvent rencontrés pour discuter des endroits où nous mettrions de la musique ... ou pas. Car dans un film, il peut aussi ne pas y en avoir. Quand et où la met-on ? Nous y avons réfléchi ensemble, à la seconde près. Je l'avais déjà beaucoup regardé avant pour m'en imprégner. Quand on compose quelque chose, souvent on pense déjà à ce qu'on écrira ensuite.

*Le 28 décembre 2009, nous avons pu enregistrer avec **Musiques Nouvelles** : comme je connais bien les musiciens de l'ensemble et que nous étions en train de jouer Julie (voir p. 41), j'étais sûr que nous irions vite. La formation n'est pas très éloignée de celle de l'opéra, sans trombone ni deuxième flûte mais avec deux cors.*

*Les studios d'enregistrement coûtant des fortunes, nous n'avions pas de temps à perdre ! Nous n'avons pas répété avant, car une musique de film est moins complexe qu'une pièce lyrique ou symphonique ; c'est une sorte de décor. Nous avons simplement travaillé en studio : une fois qu'une séquence était prête, on l'enregistrait et on passait à la suivante. C'est la bonne façon de travailler. **Jean-Paul Dessy** dirigeait plus vite ou plus lentement suivant la projection, sur son pupitre, des images du film avec lesquelles il faut tomber juste. Dans ce cas, la souplesse et l'adaptation sont primordiales.*

Pour **Philippe Boesmans**, c'est une nouvelle expérience de composition, même s'il a écrit dans les années 60 et au début des années 70 à l'occasion d'émissions télévisées ou de petits films.

*C'était plutôt alimentaire à cette époque. **André Delvaux** cependant, m'a souvent demandé d'écrire pour lui. Malheureusement j'étais toujours pris par autre chose. Cette fois, ça tombait bien.*

*Toutefois, je ne l'aurais pas fait pour n'importe quel film. Celui-ci est une histoire d'amour et de dévouement. Un homme est amoureux fou d'opéra. Sa compagne, infirmière, travaille dans un service de cancérologie. Elle perd son travail. Il l'ignore et leur relation est telle qu'elle ne parvient pas à le lui dire ni à en dévoiler la raison ... Je n'en dirai pas davantage pour ne pas le déflorer. Le film s'appelle *Rendez-vous avec un ange*.*

*J'ai été touché par **Yves** et **Sophie**. Ils ont une belle culture de la vie, une vision très humaine. J'avais envie de travailler avec eux. C'est souvent comme cela aussi que les choses se passent : on accroche avec certaines personnes et on fait quelque chose ensemble.*



Cinéma

images du film - **Connie Ott**

texte et portrait de Renaud De Putter - **Isabelle Française**

Les voix du silence

Renaud De Putter
Autour du film *Hors-Chant*

Le 21 janvier 2010 à 20 heures au Centre culturel Jacques Franck a lieu la première de *Hors-Chant*, le quatrième court-métrage de **Renaud De Putter**. Le compositeur et réalisateur belge investit un espace mystérieux où s'enchevêtrent la réalité et la fiction pour révéler la singularité d'un destin, ses passions, ses caprices et sa complexité. Le film renoue avec l'intemporelle puissance des contes, traitant de ce point étrange *par lequel un grand récit semble relié – comme les rêves qui nous bouleversent – à la fois au secret de notre vie intime et aux énigmes de la communauté humaine*. (« L'ombilic des contes » selon **Pierre Péju**, *L'Archipel des contes*, Aubier, 1989, p11).

Début du XX^e siècle. La cantatrice Marie Toulanguet a perdu la voix. Tout entière à ce drame personnel, elle est hantée par des souvenirs angoissants de son enfance à Terre-Neuve. Elle se rappelle une poupée indienne, cadeau de sa mère. Elle avait été fabriquée par une servante nommée Shanawdithit, la dernière survivante des Indiens béothuks. Tandis que Marie revit la perte de sa voix, un lien mystérieux se rétablit entre elle et cette Indienne morte. À travers cette relation énigmatique, Marie peut se réconcilier avec son passé et peut-être s'inventer un futur. (Synopsis de *Hors-Chant*).

Renaud De Putter confie à la musique l'exploration d'un silence intime et soudain, habité de voix pénétrantes surgies des strates du temps. Révélatrice de l'in audible, elle témoigne d'une histoire irrédécible à toute rationalisation où pourtant résonne l'écho de plusieurs vies.

En juin 2007, à l'Auditorium Abel Dubois de Mons, **Musiques Nouvelles** a enregistré l'air d'opéra que chante la cantatrice ; **Elise Gäbele** lui prête sa voix, l'actrice qui l'incarne à l'écran étant **Alexa Doctorow**. Le film s'est constitué peu à peu autour de ce point focal ...

La musique a-t-elle été écrite avant que le scénario soit terminé ?
*En même temps. Au départ j'avais écrit pour le personnage de **Marie Toulinguet** un long monologue qui avait été représenté sur scène. C'est en parallèle que j'ai composé cet air d'opéra où la cantatrice interprète une princesse inca. J'avais envie d'une esthétique possible pour l'époque, teintée de vérisme et d'influences germaniques : **Richard Strauss**, voire le premier **Schoenberg**, et peut-être un passage un peu plus « prospectif ». J'avais très envie de m'essayer musicalement à cela.*

Avez-vous modifié certains passages musicaux au fil du tournage ou étaient-ils intouchables ?

*L'air d'opéra était bouclé : écrit et enregistré. En revanche, j'ai ajouté certaines musiques au piano, dont beaucoup sont des satellites de l'air d'opéra, et j'ai intégré aussi la première pièce des Gesänge der Frühe de **Schumann**. Pour les ambiances musicales, je me suis frotté à l'électroacoustique. La suggestion de l'univers disparu des Indiens béothuks s'est élaborée à partir d'essais sur des voix et des percussions. Je ne prétends pas que ce sont de vraies compositions musicales, mais j'ai beaucoup aimé ce travail !*

Vous êtes-vous inspiré d'airs existants ?

*Il ne reste quasiment rien des Indiens béothuks, hormis quelques centaines de mots sauvés par **Shanawdithit** et certains de ses dessins ébauchés avant sa mort en 1830. J'ai beaucoup écouté les musiques d'autres peuples indiens de la côte est de l'Amérique du Nord, cependant même leur langue est très différente de celle des Béothuks. Cela me laissait une grande liberté. L'approche que je donne de la musique « indienne » du film est très subjective et n'a aucune prétention ethnographique.*

Comment l'histoire de Shanawdithit a-t-elle donc pu nous être transmise ?

*Il faut un peu enquêter pour la découvrir. Le grand-père de **Marie Toulinguet**, pionnier de Terre-Neuve au début du XIX^e siècle, a « recueilli » **Shanawdithit** la dernière Indienne béothuk. C'est la version officielle ... Mais on découvre vite une autre facette du personnage : une réputation assez sinistre de principal initiateur de raids et de représailles à l'encontre des Indiens chassés de la côte et privés de leurs moyens de*

*subsistance. Il a notamment conduit ses hommes au meurtre du mari de **Shanawdithit**, de sa mère et ses sœurs.*

C'est presque une tragédie classique !

*C'est terriblement troublant ! Parallèlement à cette histoire dont on peut imaginer qu'elle ignorait les détails les plus sanglants, **Marie Toulinguet** est partie à Paris ; elle a suivi des cours chez **Mathilde Marchesi**. Elle débuta une assez belle carrière en France, en Italie et en Angleterre avant de s'arrêter de chanter et de sombrer dans l'alcoolisme. Quel était le lien entre ces deux pans de l'histoire ? J'avais envie de le suggérer en imaginant Marie chanter un air d'opéra mettant en scène la dernière princesse inca. Ainsi, elle pourrait peut-être entrevoir quelque chose de ce lourd passé, ce qui, peut-être, la mènerait au silence.*

Comment avez-vous envisagé la transcription musicale du silence, moteur de cette histoire ?

Un air d'opéra s'inscrit souvent dans la surdétermination de sens. C'est pourquoi, en contrepoint, j'ai choisi le premier des Gesänge der Frühe, d'une nudité absolue. La musique tend vers le silence, juste avant l'extinction.

Comment, réalisateur, en approchez-vous l'idée ?

A travers le clivage. Le film entier interroge la voix et la perte de la voix par les différents traitements du son : son direct, voix off, voix superposées (direct/off dans un même plan) ... La Marie enfant que nous découvrons à l'image vit, expérimente des sensations mais ne les verbalise pas. La voix que l'on entend appartient à un autre temps. Le silence investit cet espace clivé entre l'action montrée et l'univers sonore. Aucune situation dans le film n'est jamais vécue directement, dans un premier degré de réalité. La réalité mentale de Marie est scindée entre des univers qui ne coexistent pas. Comment établir une passerelle entre ce monde disparu des Béothuks et sa voix perdue ? J'aurais très bien pu choisir une comédienne chanteuse pour la scène d'opéra ; je ne l'ai pas voulu car quand on voit la cantatrice à l'écran, sa voix n'existe déjà plus. Paradoxalement, c'est dans cette scène musicale, cette scène de chant, que passe le silence : dans cette inadéquation entre ce que l'on voit et ce que l'on entend.

Quel est l'après Hors-Chant ?

*Je suis dedans ! J'ai réalisé deux films avec **Guy Bordin** : J'ai rêvé (2006, Gsara, 40mn) et Daphné (2009, Gsara & Hélicotronc, 30mn), des approches documentaires qui me permettent de lier le réel et le fictionnel. Je travaille actuellement à un scénario de long-métrage qui s'appelle Zones d'abandon. Cela me prendra beaucoup de temps. On y retrouve la césure et le retour inopiné d'un passé traumatique : ici la guerre des Six jours, un tout autre univers donc. Le personnage central est un pianiste ... Mes opéras à moi, ce sont des films.*

Hors-Chant

Réalisation et scénario : Renaud De Putter

Interprétation : Alexa Doctorow,
Johanne Saunier, Cannelle Menguy

Image : Connie Ott

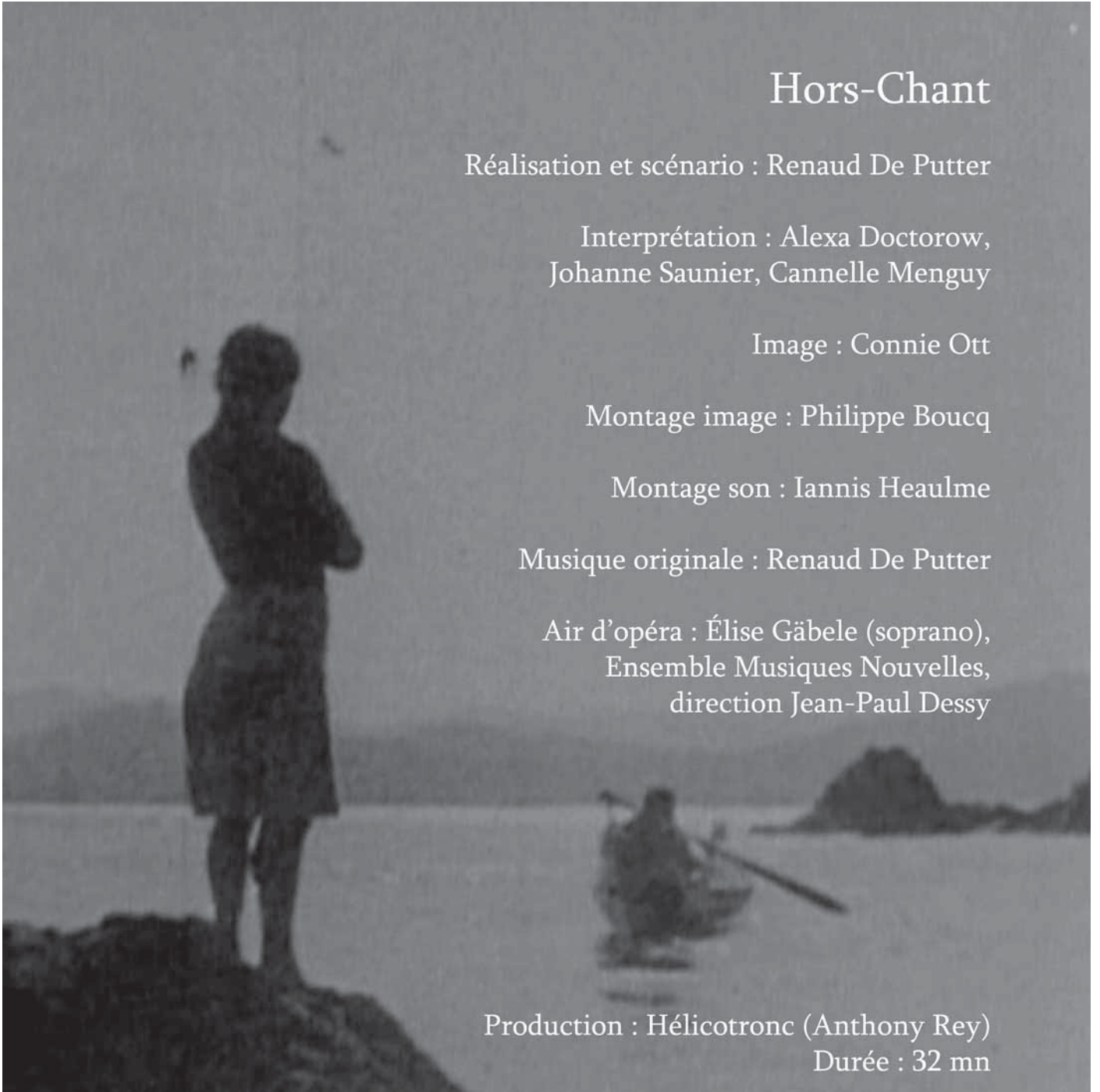
Montage image : Philippe Boucq

Montage son : Iannis Heaulme

Musique originale : Renaud De Putter

Air d'opéra : Élise Gäbele (soprano),
Ensemble Musiques Nouvelles,
direction Jean-Paul Dessy

Production : Hélicotronic (Anthony Rey)
Durée : 32 mn





Essai

texte et photographie - **Isabelle Françaix**

Inspirations venues de l'Est

Engagement et contemplation

*Les musiques non liturgiques des compositeurs russes [...] renouent avec une forme de spiritualité musicale revendiquée autrefois par **Stravinski** et **Pierre Souvtchinski** : « établir un ordre entre l'homme et le temps », c'est-à-dire retrouver, dans une unité pacifiante, une forme de réconciliation avec le destin. Devenue le transducteur privilégié du temps ontologique, la musique dénonce ainsi la durée collectivisée et aliénante des idéologies et des modèles de consommation. (**Frans C. Lemaire**, *La musique du XX^e siècle en Russie et dans les anciennes Républiques soviétiques* : « L'héritage spirituel d'un monde athée » - Fayard, 1994 , p363)*

En 2010, s'il n'existe plus de musique soviétique, peut-on encore parler d'une musique russe ? Comme nous le rappelle **Frans C. Lemaire** dans son deuxième ouvrage de référence sur le sujet, paru chez Fayard en 2005 : *Le destin russe et la musique*, la République fédérative de Russie compte 88 républiques et régions, soit le plus vaste territoire politique du monde, deux fois la superficie des Etats-Unis, du Brésil et de l'Australie. L'Union des compositeurs s'est éteinte en 1992 face à la renaissance de l'Association pour la Musique Contemporaine présidée à l'unanimité par **Edison Denisov** en 1990. Aujourd'hui, sortis de l'étouffoir soviétique, les compositeurs de l'Est se considèrent moins russes ou même « slaves » qu'originaires de leur région. Fils spirituels de **Dmitri Shostakovich**, qui a su sauvegarder sous les diktats son génie créateur, et d'**Alfred Schnittke**, en marge du régime jusqu'à la perestroïka en 1986, ils se retrouvent dans deux générations : la première, née dans les années 30, a connu l'émigration volontaire, accueillie en Occident par des bourses de séjour et des subventions à la création, la seconde née dans les années 50 et 60 va et vient entre région natale et monde occidental.

Comment approcher ces compositeurs d'une nouvelle modernité surgie de l'oppression et de la douleur ? Leur musique éclaire sous des jours différents le silence et le vide, sensible aux mystères du son et à ses métamorphoses. Qu'est-ce qui relie notre perception occidentale à leur vision contemplative, en quête de structures et de textures nouvelles ? Autant de questions dont nous avons voulu cibler l'approche à travers les choix musicaux de **Musiques Nouvelles** dont les concerts et les enregistrements croisent régulièrement les trajectoires venues de l'Est.

Jean-Paul Dessy : *Ces musiques russes répondent à des attentes de plusieurs ordres. Pour un musicien, elles sont très gratifiantes, dans le prolongement du grand geste instrumental de la tradition romantique germanique. L'instrumentiste peut aller chercher dans cette matière extrêmement expressive une véritable parole personnelle, une mise en émotion sonore du corps à travers le geste. Le mot « émotion » est faible mais il permet d'évoquer l'agir instrumental. J'ai beaucoup joué **Dimitri Shostakovich** qui oblige à passer par le chas de l'aiguille de l'instrument : il incarne la grande figure du père, du Commandeur à partir de qui j'ai déroulé l'écheveau de la musique russe de la deuxième moitié du XX^e siècle. Puis, j'ai eu la chance de découvrir assez tôt **Alfred Schnittke**, **Arvo Pärt**, **Sofia Gubaidulina**, ma trinité, et encore **Edison Denisov** ... ainsi que d'autres compositeurs moins diffusés en Occident mais que j'ai pu rencontrer en allant en Russie, comme **Alexander Knaifel**, **Alexander Popov**, **Alexander Rabinovich**, **Valentin Silvestrov** ... Je dois absolument citer le rôle capital qu'a joué pour moi **Victor Kissine** ! Je l'ai rencontré dès son arrivée en Belgique ; il a permis à mon amour pour la musique russe de s'incarner au fil de très longues conversations pendant lesquelles il me transmettait son immense savoir de la musique de son pays. Il m'a fait rencontrer de grands maîtres de sa génération et de la précédente comme **Giya Kancheli** ...*

De toute évidence, ces musiques sont les témoins sonores, vibrants et résonnants, d'une réalité immatérielle. Ce sont des musiques « sacrées » : des signes audibles de l'inaudible. Elles portent en elles la « vocation » au sens étymologique : un appel. Que celui qui a des oreilles écoute ce que le souffle lui inspire, lit-on à quatre reprises dans L'Apocalypse de Jean. Ces musiques sont inspirées par un souffle dont elles témoignent pour nous l'offrir.

Ce souffle cependant n'est-il pas né d'une résistance ?

*Bien sûr ! Ce sont, pour beaucoup, des musiques des catacombes. Elles n'ont été, pendant l'ère soviétique, autorisées à aucune diffusion. Une partie de l'œuvre de ces compositeurs ne pouvait être divulguée ; ils vivaient grâce à des musiques de film. **Alfred Schnittke** en a d'ailleurs écrit de magnifiques ! Leurs musiques enfouies étaient le seul ancrage possible dans une résistance et un cheminement intérieurs. Ces fruits de l'oppression sont aussi des musiques de clairvoyance écrites par*

*des visionnaires, plus précisément des « auditionnaires » : des prophètes en son. De telles figures ne pouvaient exister à l'Ouest du Rideau de Fer, à la même époque sous l'activisme sériel. Finalement, c'est une belle offrande que, par devers lui, le régime soviétique nous a léguée ! Quelle conversion étonnante, quel retournement des valeurs ! Monsieur **Khrennikov**, le plus grand inquisiteur de l'histoire de la musique, a généré une résistance spirituelle et musicale telle que les œuvres qui en sont nées ont exploré les confins d'un cheminement intérieur, pour moi capital en musique.*

Vous nous avez parlé de l'importance de Dmitri Shostakovich et Alfred Schnittke dans votre parcours et celui de Musiques Nouvelles, puis du rôle capital de Victor Kissine. Nous pourrions encore citer Arvo Pärt, Giya Kancheli, Alexander Knaifel, Valentin Silvestrov, Alexander Rabinovich, Dmitri Yanov-Yanovski ...

***Arvo Pärt** (*1935, Estonie - lire p. 65) est sans doute le plus connu d'entre tous. Pourtant il est très peu diffusé dans les cercles occidentaux de la musique contemporaine. Comme c'est bizarre ! Pour moi, sa musique est indispensable. Sacramentelle, elle témoigne d'un au-delà qui la dépasse. Parfois liturgique, elle se situe toujours dans un rituel d'écoute qui mène à la contemplation. Il y a une vingtaine d'années, je croyais qu'il fallait se tourner vers le passé pour participer à cette expérience dont on est affamé sans le savoir, socialement et ontologiquement. Or la musique d'**Arvo Pärt**, grâce à l'écoute bienveillante qu'elle réclame, permet d'entrer dans un processus de pacification, de déposer les armes de lego, de la parure, de l'armure et d'entrer dans une logique de sainteté. Elle nous mène vers une dimension de l'être sans laquelle on claudique.*

*Abii ne viderem et Exil de **Giya Kancheli** (*1935, Géorgie - lire p. 59) sont pour moi des œuvres capitales. Les mots pour le dire deviennent insanes : nous sommes dans la surenchère verbale alors que de telles musiques se déprennent de tout. Ce sont des musiques d'abandon et de dérélitction qui retrouvent un lien sacré avec l'être. **Kancheli** rapproche des gestes sonores aux antipodes les uns des autres. Une pulsation martiale et forte s'interrompt abruptement pour laisser en suspension devant l'abîme un filet de son presque inaudible. De très puissants contrastes y dessinent un relief émotionnel extrême.*

*L'œuvre d'**Alexander Knaifel** (*1943, Russie) s'inscrit dans le dénuement le plus complet. Il travaille l'élagage, la déprise, la parcimonie. Très peu de sons l'habitent ; c'est une musique de la raréfaction, puissante et profonde, où se cultive l'art de la litote sonore. Jouer son Agnus Dei² est une entreprise fondatrice. On l'assimile souvent à un **Feldman** russe, mais il n'y a pas chez **Knaifel** ce flux continu si présent chez **Feldman**, où rien ne s'arrête ou si peu. **Knaifel** construit en pointilliste une architecture de cristaux de sons précieux et fragiles qui disparaissent autant qu'ils apparaissent. Sa musique engage une expérience d'écoute très*

particulière, une véritable liturgie sonore. **Knaifel** est un radical absolu qui ne cède rien aux dogmes en vigueur à l'Ouest. Proscrit entre tous de la musique soviétique, il poursuit aujourd'hui son œuvre absolument singulière, aux silhouettes étiques, comme un **Giacometti**.

Alexander Rabinovich (*1945, Azerbaïdjan) dévoile un genre tout à fait différent. Immense pianiste, ce compositeur a reçu la musique américaine répétitive comme une échappée et une révélation. Il a réussi un subtil alliage des contraires : **Phil Glass** et **Rachmaninov**, Casse-Noisette de **Tchaïkovski**, et **Steve Reich** ... Foncièrement russe dans ses traditions, sa musique accueille la circularité répétitive. A la diète spirituelle intense, il préfère la profusion. Sa musique tourbillonne, fascinée par le mouvement perpétuel des philosophies orientales et les féeries enfantines. C'est un artiste irréductible et parfois redoutable avec qui je suis ravi d'avoir pu créer certaines œuvres³ !

Valentin Silvestrov (*1937, Ukraine) est pour moi l'un des compositeurs vivants les plus importants. Nous avons eu la chance de nous voir confier, lors d'un concert monographique (NDLR : les 19 et 20 février 2008), la création intégrale des Postludes grâce à la participation du pianiste **Alexei Lubimov** qui a passé pratiquement toute sa vie de musicien dans l'adhésion, la défense et la propagation de la musique de **Silvestrov**. Une musique qui se méfie de la musique ... qui se méfie du trop-plein et se distille avec parcimonie. Les nuances en sont extrêmement ténues bien qu'elle soit une des seules à rester en lien avec la musique romantique. (NDLR : un article lui a été consacré par **Françs C. Lemaire** dans la *Revue Musiques Nouvelles*#2).

L'Ouzbek **Dmitri Yanov-Yanovsky** (*1963, Ouzbékistan) est un enfant prodige de la composition. Fils d'un immense compositeur, **Félix Yanov-Yanovsky**, il appartient à cette filiation « à l'ancienne » des enfants de compositeur qui, pour la plupart et jusqu'au XIX^e siècle, perpétuent le métier de leurs aînés. **Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms** ... À cette époque, il y avait très peu de contre-exemples ! Son œuvre s'inscrit

dans la tradition de **Shostakovich, Schnittke** et **Denisov**, ce dernier ayant joué un rôle important dans le développement de sa carrière très précoce. Né à Tachkent, **Dmitri Yanov-Yanovsky** perpétue des traditions qui se désagrègent peu à peu mais sa musique résonne aussi du croisement en Asie Centrale de l'Inde, la Chine et l'Afghanistan. Dans certaines de ses œuvres, à peine audible ou rarement présent de façon désignée, s'élève un signe discret : une voix qui pourrait être celle d'un muezzin ou le son d'un bol tibétain ... Sa musique évite tout exotisme mais s'affirme à la croisée de certains chemins, vibrante d'une âme immense. À son écoute, on est unanime à soi tout seul : on forme une seule âme.

Ce compositeur par ailleurs très savant n'élude absolument pas sa sensibilité. Nous venons d'enregistrer pour **Le Chant du Monde** ses *Keyboards Concertos* (orgue, clavecin et piano)⁴ : un défi compositionnel incroyable ! Chaque partition magnifie l'instrument soliste pour laquelle elle est écrite. On a l'impression d'une liberté absolue alors que tout y est réglé dans la contrainte irréversible de se mouler dans un même accompagnement orchestral. C'est sidérant ! Nous avons eu l'impression de jouer trois œuvres différentes quand à l'orchestre nous exécutions la même : pas une note, pas un rythme, pas une durée n'étaient dissemblables. Alors que les trois instruments solistes interprètent à chaque fois une partie tout autre. C'est extraordinaire et splendide !

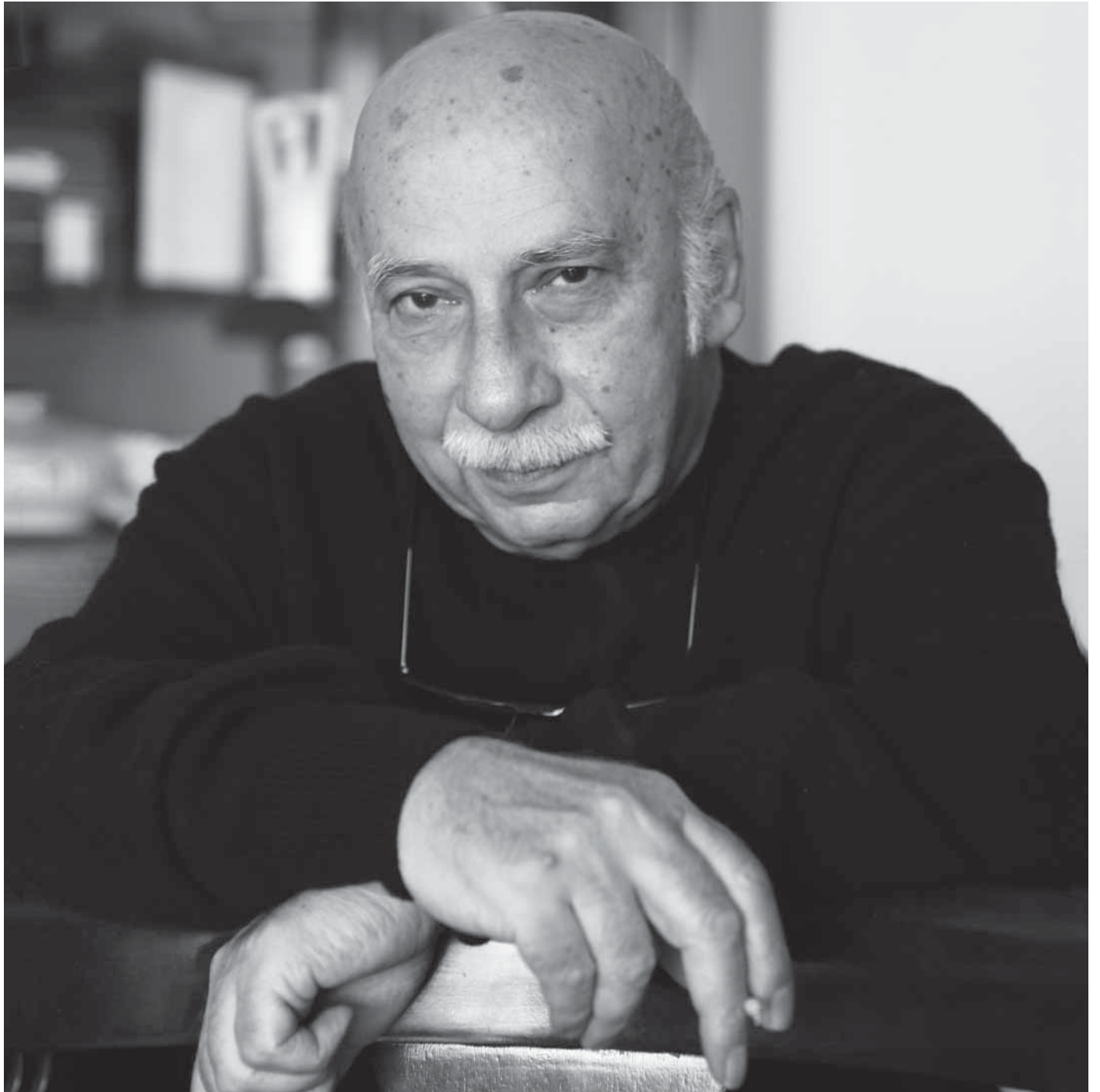
À la lumière de cet entretien frémit une idée que l'Occident n'ose plus, depuis quelque temps, approcher qu'à pas de loup et du bout des lèvres : ces compositeurs surgis des *catacombes de l'histoire*, bien vivants et d'un formidable dynamisme créateur, ne défendent-ils pas une certaine approche de la beauté, à la fois quête intérieure et immensité cosmique, douleur vivace et harmonie méditative ? Textures et structures à travers eux craignent de moins en moins l'expression d'une quête, et le monde occidental inassouvi y pressent peut-être les retrouvailles de l'être, en deçà et au-delà du faire.

1 **Victor Kissine, Chamber Music** (Sojuz, 2003) : *Partita, Trio à clavier, Sonate pour violoncelle et piano, Madrigal pour 5 violons*. Boyan Vodenitcharov (piano), Ensemble Musiques Nouvelles, dir. Jean-Paul Dessy (violoncelle).

2 **Alexander Knaifel, Agnus Dei** (Megadisc, 2004). Louison Renault (percussions, électronique), Jean-Philippe Collard (clavier, percussions, électronique), Serge Bertocchi (saxophones, claviers, électronique, percussions), Jean-Paul Dessy (double basse, percussions, claviers, électronique).

3 **Alexandre Rabinovitch-Barakovsky, Tantric Coupling** (Megadisc, 2006) : *Maithuna*, par l'Orchestra di Padova e del Veneto, dir. A. Rabinovitch-Barakovsky / Jiao, par l'Ensemble Musiques Nouvelles, dir. Jean-Paul Dessy.

4 **Dmitri Yanov-Yanovsky, Keyboards Concertos** (Chant du Monde, 2010). Céline Frisch (clavecin), Jay Gottlieb (piano), Eric Lebrun (orgue), Ensemble Musiques Nouvelles, dir. Jean-Paul Dessy.



Entretien

texte et photographie - **Isabelle Françaix**

Giya Kancheli

Des ténèbres vers la lumière

*D'une beauté à couper le souffle, la musique du grand compositeur géorgien **Giya Kancheli** arpente des espaces intérieurs à la fois désolés et lumineux. Elle renoue comme aucune autre musique d'aujourd'hui avec la force des grandes musiques du passé.*

Jean-Paul Dessy

Sept symphonies, un opéra, plusieurs pièces pour orchestre symphonique, de nombreuses musiques de chambre où résonne entre chœurs, cordes et voix soliste, un silence vivant, vibrant d'une tonalité étrange, expressive et surréelle : l'œuvre de **Giya Kancheli**¹, intensément poétique, est profondément humaine. Elle s'inscrit dans l'histoire d'un siècle chaotique, éperdu de guerres et de dictatures, dont elle résorbe les désordres avec une lucidité implacable, fulgurante et éternelle.

Giya Kancheli, né en 1935 en Georgie, a quitté son pays en 1991 ; lors de l'été 1990, le soviét suprême géorgien ayant entériné le droit de séparation de l'URSS, la violence et la division agitèrent les premières élections libres. Tbilissi supprima l'autonomie de l'Ossétie où était déclaré l'état d'urgence. En mars 1991, les Géorgiens qui s'étaient massivement abstenus lors du référendum soviétique sur le maintien de l'Union prononcèrent un oui général à leur propre référendum sur l'indépendance. Le président **Gamsakhourdia** s'érigea en dictateur, limogea ses ministres à tour de bras, fit tirer sur une manifestation de l'opposition démocratique, interdit la plupart des journaux ... Les conflits interethniques se généralisèrent, la guerre civile s'intensifia, la production était en chute libre, l'inflation exorbitante ...

Dans chaque région de l'ex-union soviétique, la dislocation poussait de nombreux compositeurs à quitter leur patrie : parmi eux **Alfred Schnittke** allemand de la Volga, la Tatare **Sofia Gubaidulina**, l'Estonien **Arvo Pärt**, le Russe **Rodion Chédrine** ou encore l'Ukrainien **Victor Kissine** ... L'attitude antérieure des autorités soviétiques avait trop longtemps retardé l'édition et l'exécution des œuvres nouvelles, encourageant la quête d'éditeurs et d'organismes de concerts à l'Ouest de l'Europe.

Giya Kancheli arrive en Allemagne en 1991 où il écrit en 1992 *Abii ne viderem*, littéralement « Je me détournai pour ne pas voir », claire énonciation musicale d'un attachement douloureux à la patrie, investi d'une beauté poignante et élégiaque. Il emporte la souffrance de son pays hors des frontières, en transfigure la puissance et l'élève, cherchant par la musique, et selon ses propres mots, à *combler un espace délaissé par les hommes*.

Ailleurs et portant avec lui sa culture et sa mémoire, **Giya Kancheli** trouve dans la mystérieuse rencontre du silence et des sons un espace liturgique où l'angoisse et l'espoir mêlés invoquent la lumière au cœur d'un paysage aride, sombre et déchiqueté. Sa musique oscille entre deux états extrêmes : une quête envoûtante lacérée de brusques éclats de colère qui, évoquant une profonde détresse, préservent de la torpeur. Son opéra *Musique pour les vivants*, écrit en 1982 bien avant qu'il ne s'installe en Europe occidentale, sur un livret de **Robert Sturua**, metteur en scène du Théâtre Rustaveli de Tbilissi pour lequel **Kancheli** écrivit vingt-cinq musiques de scène, posait déjà les jalons de son oeuvre plus tardive. L'art et la beauté pouvaient-ils sauver le monde ? Là où toutes les valeurs ont été anéanties par une dictature, un enfant trouve un violon parmi les ruines et l'offre à un vieillard aveugle qui en tire le premier son, inaugural, celui qui réveille le chant et ranime l'espérance. Un chant religieux, géorgien, sert de fil conducteur jusqu'au cœur final : *Dieu lui-même était le chant*, souligne le musicologue **Frans C. Lemaire**, dans son ouvrage *La musique du XX^e siècle en Russie et dans les anciennes républiques soviétiques* (Fayard, 1994, pp414-415), traçant quelques repères dans l'univers du compositeur géorgien : *la beauté comme morale, le silence comme témoin du sacré, la musique comme liturgie*. **Giya Kancheli** lui-même définit sa musique comme *une page blanche avec une faible trace de larme séchée*. Cependant, si son oeuvre révèle un profond mysticisme, elle se dégage de toute religiosité orthodoxe. Incantatoire, elle explore avec expressivité la dimension métaphysique de l'être humain, entre ascèse et illumination.

Giya Kancheli, qu'est-ce qui vous a décidé à quitter la Georgie en 1991 pour vous installer en Allemagne puis en Belgique ?

C'est très simple : l'Allemagne m'a offert un stipendium pour un an (NDLR : une bourse couvrant la rémunération, le voyage et les frais de séjour). Ensuite,

les circonstances ont été assez favorables pour que je puisse prolonger mon séjour puis venir en Belgique.

De 1992 à 1994, vous avez composé *Abii ne viderem* puis *Exil*. Quel a été le chemin parcouru entre ces deux œuvres ?

*Après deux ans en Allemagne, mes finances n'étaient pas énormes et **Arvo Pärt** m'a gentiment aidé à obtenir une subvention de l'Eglise évangéliste pour la création d'une pièce destinée à être jouée pendant les fêtes. Ses représentants m'ont laissé choisir entre plusieurs textes. Après cela, **Manfred Eicher** (à la tête d'ECM à Munich) m'a envoyé quelques poèmes écrits par de célèbres auteurs allemands et m'a demandé de composer un cycle à partir de ceux que j'avais choisis afin d'enregistrer un album : Einmal de **Paul Celan** et *Exil* de **Hans Sahl**, qui a donné à **Manfred Eicher** l'idée du titre de l'album. Si cela n'avait tenu qu'à moi, j'aurais appelé cette seconde pièce *Abii ne viderem 2*. Car il n'y a pas de grande différence entre les deux : l'atmosphère musicale et l'humeur y sont les mêmes.*

Quel est alors le rôle de l'émigration dans votre musique et réciproquement de rôle de la musique dans cet exil, même volontaire ?

Je vous arrête tout de suite : rien n'est lié à l'émigration dans ma musique ! Je n'ai jamais émigré de Georgie. Je suis toujours un citoyen géorgien. Quand j'ai quitté la Georgie, il était déjà possible d'en partir et d'y revenir. Ce qui n'était pas le cas avant 1991 : vous ne le pouviez pas et vous saviez qu'en franchissant la frontière vous vous condamniez à l'exil. Je partage donc simplement ma vie entre la Belgique et la Georgie. Je ne me suis jamais senti un immigrant.

J'ai été invité en 1995 pour rester un an à Anvers en tant que compositeur en résidence à l'Orchestre Philharmonique Royal, et si cela ne s'était présenté de cette façon, je serais probablement resté en Allemagne. J'ai tellement aimé l'atmosphère anversoise que j'ai décidé de m'y installer : Anvers est mon second foyer. J'en suis très heureux, car cette ville me rappelle Tbilissi bien plus que Berlin, et il fait bon y vivre.

Que signifie la patrie pour vous ?

Laquelle ? La Georgie ou la Belgique ?

Alexandre Laumonier, un écrivain français, a écrit : *L'errance est la quête d'un lieu acceptable*. Croyez-vous que cela soit vrai pour votre musique ?

Ce doit être un écrivain merveilleux. Il y a des gens qui aiment rester au même endroit et d'autres qui aiment errer autour du monde et je fais partie de ceux-là.

Votre musique porte à la fois lumière, espoir, angoisse, détresse et colère, comme en lutte contre toute forme de

résignation. Écrire de la musique, est-ce une façon de vous battre ?

Peut-être ... (dans un sourire de sphinx malicieux) ! Si nous considérons que le combat entre le bien et le mal est né avec l'humanité et se poursuit toujours, c'est certainement l'une des raisons pour lesquelles ma musique vibre de tant d'émotions.

En 1924, la poétesse russe Marina Tsvetaeva écrivait dans le Poème de la Montagne : *Je ne pourrai / Ni là, ni désormais / Comblé l'entaille. / Laisse mon chant monter / Tout au sommet / De la montagne. S'agit-il pour vous aussi d'évoquer le fait indiscutable de la mémoire et du sang ?*

Probablement la puissance de nos origines (sans aller jusqu'à évoquer la « voix du sang ») est-elle naturelle et nous suit-elle. L'entourage et l'environnement de mon enfance ne m'ont jamais quitté. Ils déterminent mon humanité. Le plus important, c'est l'endroit où nous sommes nés et où nous avons grandi.

Croyez-vous que la musique a un sens ?

Je le crois ... mais si l'art pouvait améliorer le monde, ce serait déjà fait ! Et le monde évolue plutôt vers le pire. Peut-être, à défaut de changer le monde, l'art peut-il changer des êtres humains ?

*Ma dernière composition vient d'être créée à Munich avec un chœur et un grand orchestre symphonique ; elle a été commandée par le **Bayrische Rundfunk Orchestra** et elle a été jouée avec la Neuvième Symphonie de **Beethoven**. J'ai écrit un tout petit texte à ce sujet : Même la Neuvième Symphonie de Beethoven n'a pu changer le monde ... Dans ce même esprit, une phrase en latin apparaît dans ma pièce : Nous chantons pour ceux qui sont morts. Je crois que c'est vrai, parce que je ne veux pas venir allonger la liste des compositeurs nés après **Bach** et qui n'ont pu rivaliser avec lui ! Aujourd'hui, la vie est de plus en plus dure et plus effrayante. C'est pourquoi je pense que les œuvres et les créations de tout artiste sont davantage des aide-mémoire : elles nous aident à nous souvenir des dangers plutôt qu'à changer le monde.*

Chœurs, psaumes et prières habitent votre musique. Qu'en est-il de Dieu ?

Il est très difficile pour moi de répondre à une telle question, car je ne peux pas comprendre que l'on sépare la musique et le sacré. Ce qui n'a rien à voir avec la musique religieuse ...

Quel est votre credo en musique ?

J'ai tenté de le définir lorsque j'ai reçu le Wolf Prize à Jérusalem en 2008.

Ma musique n'est pas une plaidoirie contre l'ignorance et la bêtise qui répètent les mêmes erreurs à travers l'histoire. C'est pourquoi j'essaie de contrer cette obstination imbécile, non par la turbulence d'un courant contraire, mais par le silence qu'évoque la surface d'une eau tranquille. J'essaie de prévenir les émotions négatives, nées de la terre et des conflits sans fin, par la sérénité et la patience. Je tente, avec des sons nés aux frontières du silence, de nous préserver de l'environnement de plus en plus bruyant dans lequel nous vivons. De contrer les avances technologiques de plus en plus complexes par un langage musical le plus clair et le plus simple possible. De calmer le rythme trépidant de notre quotidien par des tempi exagérément lents. D'opposer au fanatisme religieux, aux manifestations extatiques de patriotisme, de glorification et de fétichisation du passé, des contrastes intensément dynamiques. Car après tout, hormis en griffonnant des notes sur un morceau de papier, je n'ai aucun autre moyen de protestation.

Cependant, dans ma tâche quotidienne de création musicale, mes pensées et mes émotions, plus que de refléter tout cela, se concentrent sur un vaste espace invisible qui, dans mon imagination, détient la clef des concepts intemporels de beauté, de douceur et d'amour. Je rêve seulement que ceux qui écoutent ma musique n'en perçoivent pas les défis et s'y sentent libres.

Je serais heureux que, dans le futur, mes œuvres (à moins qu'elles ne s'oublient) soient perçues comme une tentative de sortir des ténèbres vers la lumière.

Qu'est-ce qui motive votre désir de composer une nouvelle œuvre ? Une idée abstraite, une émotion, un rêve ?

Je ne sais pas ... Si vous m'aviez posé cette question il y a cinquante ans, j'aurais probablement réfléchi. Mais aujourd'hui, je ne peux plus m'arrêter d'écrire. Je dois continuer sans relâche. Je ne peux pas rester sans travailler. J'ai tellement de commandes ou de propositions que je n'ai plus le temps d'écrire en dehors ! Mais je peux choisir ...

*J'ai toujours des projets en cours. La **Kronberg Academy** a invité plusieurs compositeurs à composer des arrangements autour des œuvres de **Bach** qui ont été jouées par **Glenn Gould**. C'est une idée de **Gidon Kremer**. J'écris aussi une pièce qui sera créée en septembre au Festival de Dubrovnik organisé par **Julian Rachlin**. Puis, il y aura en Italie un concours pour quatuor à cordes dont je dois composer l'imposé ...*

Cela prend du temps et j'écris une heure et demie à deux heures par jour.

1 **Giya Kancheli** s'exprimant en géorgien et en russe, son épouse **Lula** a gentiment servi d'interprète vers l'anglais. Nous les remercions tous deux pour leur gentillesse et leur disponibilité. Cet entretien est donc une deuxième traduction, de l'anglais vers le français.



Traces

texte et photographies - **Isabelle Françaix**

*Un et Infini,
Anéantis,
Je-isaient.
Lumière fut. Salut. Paul Celan, Einmal*

Voilà. Il n'y a plus rien à dire. Hans Sahl, Exil

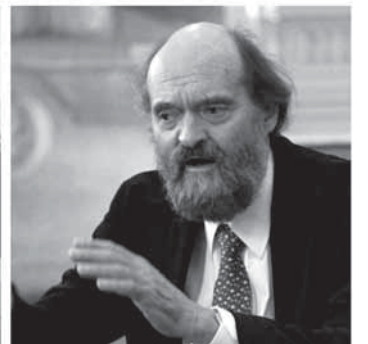
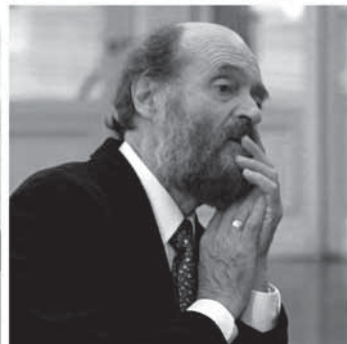
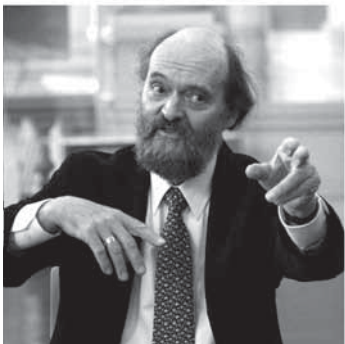
Exil(1994)

Giya Kancheli

soprano : **Elise Gäbele**
flûte : **Gregor Schulenburg**
violon : **Antoine Maisonhaute**
alto : **Dominica Eyckmans**
violoncelle : **Jean-Pol Zanutel**
contrebasse : **Aykut Dursen**
synthétiseur : **Vincent Bruyninckx**
direction : **Jean-Paul Dessy**

Une pulsation lente, calme et douce envahit la totalité du cycle qui se décompose en cinq mouvements : le *Psaume 23*, puis *Einmal*, *Zähle die Mandelin* et *Psaume* du poète d'origine roumaine et de langue allemande **Paul Celan** (1920-1970) qui prit la nationalité française en 1959, enfin *Exil* de l'Allemand **Hans Sahl** (1902-1993), expatrié aux Etats-Unis.

Au-delà du « je » qui souffre d'être privé de ses racines, une même quête d'identité unifie ces voix multiples et singulières nées de l'exil dans un silence que **Giya Kancheli** lui-même qualifie d'« habité ».



Traces

texte et photographies : **Isabelle Françaix**

Le plus grand mystère de la musique est de savoir entrer dans un son.

Ille Martin, citée par **Arvo Pärt** dont elle fut le professeur, dans
24 preludes for a fugue, documentaire de **Dorian Supin**, 2002.

Arvo Pärt

La voix des sons

Répétition avec le compositeur
17 septembre 2009 - 20h00

Passeurs de Musique

Docteurs honoris causa de l'Université de Liège.
Remise des prix à **Henri Pousseur** (à titre posthume),
Frédéric Rzewski, Arvo Pärt, Anthony Braxton,
Dick Annegarn, Robert Wyatt et Archie Shepp.

Quelle émotion dans la grande salle du foyer de l'Université de Liège où le **Quatuor Tana** répète *Fratres, Psalom* et *Pace Dominem* en présence du compositeur estonien ! **Arvo Pärt** est pourtant d'une discrétion absolue, soucieux de ne pas déranger les musiciens ni de s'immiscer dans leur perception de ses pièces. Il parle peu et très doucement. Dans ses gestes et sa présence rayonnante, d'une lumineuse intériorité, sa musique se révèle au-delà des mots ... « Pendulum » chuchote-t-il ... et joignant le geste à la parole, son corps s'élève dans un ample et tranquille mouvement de balancier.

Ses amis, le compositeur russe **Victor Kissine** (Revue#3 MN, p57) et **Irina**, son épouse, en Belgique depuis 1990, l'ont accueilli à Liège ce jour-là et lui servent gentiment d'interprètes.

Arvo Pärt est né en 1935 à Paide, au sud de Tallin. Il habite Berlin depuis 1981. Censuré en Estonie en 1980 pour le caractère souvent religieux de ses œuvres, il s'est résolu à l'exil avec sa femme et ses deux enfants sans pouvoir retourner dans son pays d'origine avant 1993. Il émigre à Vienne où se trouve son éditeur, Universal, puis se fixe à Berlin. Il a obtenu la nationalité autrichienne.

Entré en musique par le sérialisme au début des années 60, il n'était déjà pas vu d'un très bon œil par les autorités soviétiques. Son *Nekrolog* avait révolté **Khrennikov**, despote de l'Union des Compositeurs qui attaqua violemment le langage trop avancé de cette œuvre antifasciste. En 1963, **Pärt** dédie son *Perpetuum mobile* à **Luigi Nono** à la suite de sa visite à Tallin. Si la musique élaborée l'intéresse bien davantage que le folklore, il se détache progressivement du sérialisme qu'il estime négatif sur les plans esthétique et éthique. Ses recherches sur la musique médiévale l'orientent vers un langage accessible et universel pour lequel il prend le temps du silence. Il étudie le plainchant grégorien jusqu'au début des années 70, n'écrivant plus qu'une pièce intermédiaire avant 1975 (sa *Troisième symphonie*, en 1971) où *Für Alina* marque le premier pas de ce qu'il présente comme le « style tintinnabuli ». Trois notes pures et pleines de sens se rencontrent dans un accord parfait, évoquant le tintement des clochettes ... Sa musique refuse fondamentalement toute stylisation et se concentre sur une tonalité spécifique, retrouvant la « virginité de l'expression ». (**Frans C. Lemaire**, *La musique du XX^e siècle en Russie*, Fayard, 1994, p322) Une ou deux voix suffisent. Chaque son ouvre l'âme à la plénitude avec simplicité et concentration, dans sa beauté originelle.

Chaque brin d'herbe doit être aussi important qu'une fleur. Comme s'ils étaient la vie elle-même, le futur ou le temps passé. Ce n'est pas la mélodie qui est importante mais l'union entre trois notes, comme si l'âme voulait la chanter sans fin. C'est une union douloureuse. (**Arvo Pärt**, *24 Préludes for a fugue*, op.cit.)

Dans un entretien avec **Arvo Pärt**, carte blanche offerte à **Björk** par la BBC, la chanteuse islandaise décèle dans la musique du compositeur estonien un conflit similaire à celui de Pinocchio et Jiminy Cricket, sa conscience. **Pärt** s'en amuse et approuve avec chaleur, reconnaissant deux voix dans sa musique : celle compliquée et subjective de ses péchés et celle plus simple et objective du pardon. Était-ce pour cette raison qu'il composa il y a quelques années et pendant chaque jour, soigneusement rangés dans le secret bienveillant d'une armoire à tabac, bien à part des œuvres destinées au public, des psaumes, *comme des exercices contre des pensées cruelles. Leurs paroles vous sauvent. Elles conduisent la mélodie et l'appréhension. L'apprentissage de l'appréhension se fait à travers elles. [...] Chaque musique est un souffle plutôt intime ... mais pas tout à fait. Plutôt un entretien entre amis ...* (Ibid.) ?

*Aujourd'hui, confie-t-il, je vis une autre étape de ma vie. Toujours intensément méditatif et spirituel, son travail renoue également depuis quelques années avec des œuvres de plus grande ampleur. Les 10 et 11 janvier 2009, **Esa-Pekka Salonen** créait sa *Quatrième Symphonie pour cordes, harpe et percussion* au Walt Disney Concert Hall de Los Angeles. Dédiée à **Mikhaïl Khodorkovsky**, actuellement en prison en Russie, elle résonne encore pour tous ceux qui y sont comme lui illégalement détenus.*





Entretien-Portrait

texte et photographies - **Isabelle Françaix**
 encre - **Cécile Deconinck**

Ouvrir les portes de l'interprétation

Quatuor Tana

Antoine Maisonhaute

Jeanne Maisonhaute

Romain Montfort

Mickaël Bonnay¹

Il était une fois quatre jeunes musiciens enthousiastes, complémentaires et complices ... – L'histoire pourrait commencer comme un conte de fées à condition qu'il épouse le rythme du XXI^e siècle, dans la forêt des villes, le dédale des gratte-ciels et les croisements des voies de chemins de fer. – ... un violoniste, **Antoine Maisonhaute** (Revue#3 p. 39), sa sœur violoncelliste **Jeanne Maisonhaute**, le violoniste **Mickaël Bonnay** rencontré au Conservatoire et l'altiste **Romain Montfort** avec qui Antoine avait déjà formé deux précédents quatuors. *En 2004, notre première formation jouait à Madagascar, à l'Ambassade de France et au Palais présidentiel de la capitale Entanarivo, dite **Tana**, se souvient **Antoine Maisonhaute**. Trois musiciens sont partis, je suis resté et d'autres sont arrivés. À partir d'un répertoire très classique, la philosophie du quatuor s'est affirmée dans la musique contemporaine et le mélange des époques et des genres.*

Si chacun d'entre nous fait partie de **Musiques Nouvelles**, notre quatuor est antérieur à notre arrivée dans l'ensemble. Cependant, avec **Jean-Paul Dessy**, nous avons eu envie de créer un département de musique de chambre au sein de **Musiques Nouvelles** dans lequel **Tana** serait en résidence.

Pas de langue de bois conceptuelle ni d'intellectualisme effréné au sein du quatuor : Nous essayons de créer des ponts entre des compositeurs peu joués et d'autres plus connus. Entre **Phil Glass** et **Dmitri Shostakovich** joués dans un même concert, le lien n'est pas si fou : c'est celui d'une musique qui parle directement au cœur et aux sentiments. **Romain Montfort** précise : Nous voulons aborder **Philippe Boesmans** comme on approche **Mozart**, avec la même rigueur, le même travail, et ajoute **Jeanne Maisonhaute**, la même qualité sonore. En effet, poursuit **Romain Montfort**, le public d'un quatuor classique a tellement de références discographiques que son idée d'une interprétation est formatée. En musique contemporaine, il ne sait pas ce qu'il va entendre. Il laisse la porte ouverte à la surprise et à l'interprétation. Le public d'un quatuor classique se déplace pour écouter un compositeur qu'il connaît ; dans notre cas, c'est nous qui allons vers le public pour lui présenter un compositeur. **Antoine Maisonhaute** s'enflamme aussitôt sur la responsabilité des interprètes et la haute exigence qualitative qui en découle : Du fait de cette non-connaissance discographique du public et pour que la musique créée soit puissante et belle sans être agressive ni édulcorée, le son, la qualité, la justesse d'une interprétation doivent être les mêmes que si nous jouions un **Mozart** ou un **Haydn** ! **Jeanne Maisonhaute** souligne avec le même engagement : Il faut convaincre les plus jeunes qu'il existe une musique qui nous est propre et contemporaine. Les musiques baroque et classique, même essentielles, correspondent à une autre manière de vivre, une autre époque. Il nous faut aussi plonger dans la musique de notre temps qui est notre histoire propre !

Son frère confirme : Dans la foulée, il faut aussi bousculer les idées reçues sur la pensée interprétative. Aujourd'hui, si l'on ne joue pas du **Mozart** comme un baroqueux, la démarche n'est pas jugée valable. Or, pour éviter de sombrer dans le dogmatisme, il faut lire Le discours musical de **Nikolaus Harnoncourt** qui est pourtant le chantre de la spécialisation. Il a retrouvé les correspondances de **Mozart** ... qui jouait **Bach** de manière virevoltante ! Puis **Brahms** à son tour s'est emparé de **Mozart**, et **Stravinsky** ne craignait pas les transcriptions ... Jusqu'à la seconde guerre mondiale, on se permettait de telles libertés tout en gardant le souci de la qualité. **Jeanne Maisonhaute** reprend : Moi, finalement, quand je joue du **Vivaldi**, j'ai envie de vibrer ! Je reste très près du texte sans jouer de façon fantaisiste mais je m'approprie aussi la partition. Ce qui est interdit au Conservatoire ... et c'est bien dommage. **Romain Montfort** ponctue : Aujourd'hui, nous vivons dans une époque qui ne tolère pas l'exception jusqu'à ce qu'elle devienne modèle.

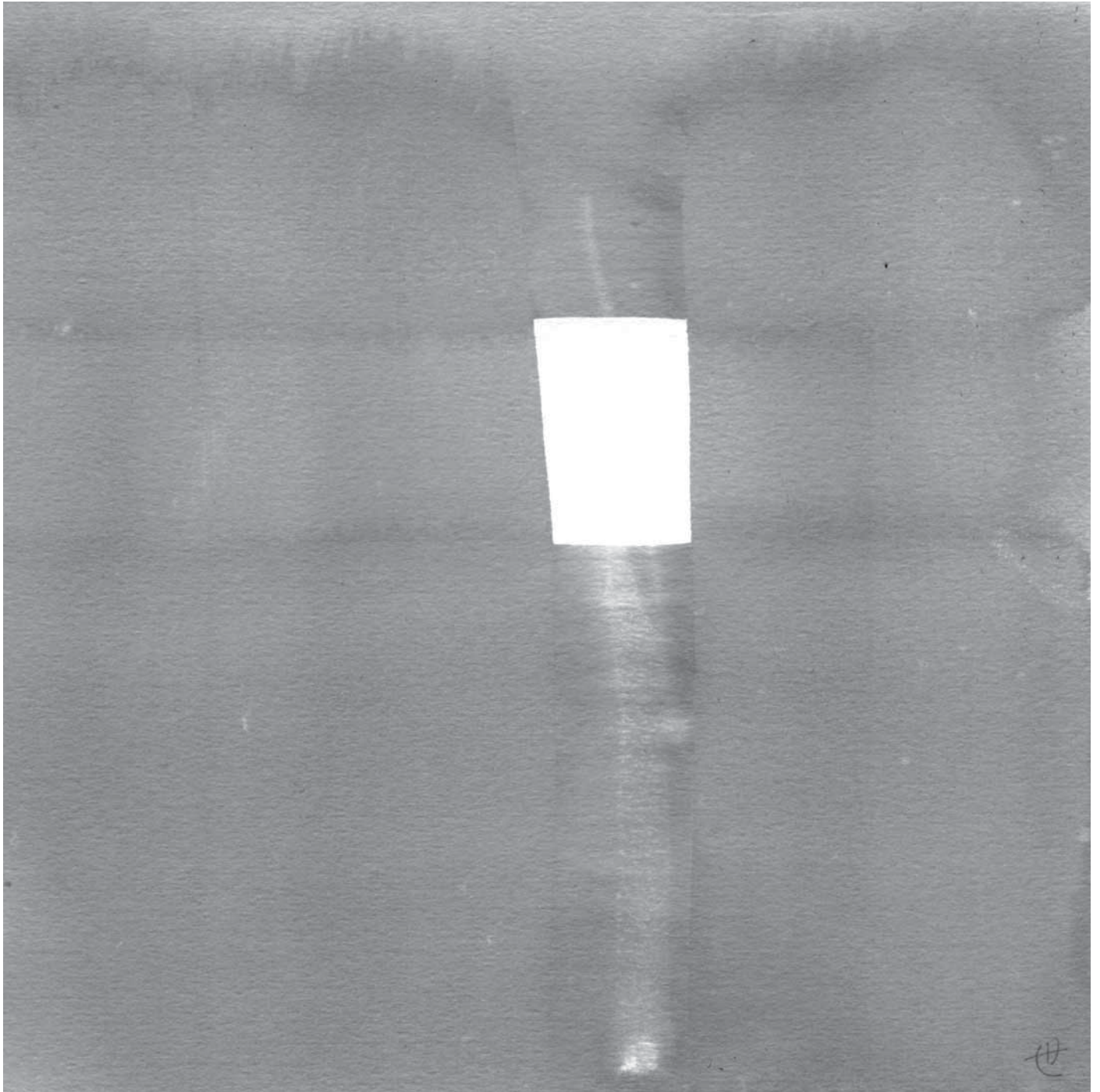
Le **Quatuor Tana** refuse donc de se cantonner dans l'entretien de musée, selon la formule d'**Antoine Maisonhaute**. L'intérêt, c'est aussi de pouvoir travailler avec des compositeurs vivants qui font la différence entre composition et interprétation tout en guidant les musiciens sans leur imposer de voie unique. Cette année, raconte **Romain Montfort**, nous avons vécu une belle rencontre avec **Lok-Yin Tang** : pour sa pièce *Suona* et quatuor à cordes que nous avons créée lors du concert *Far East* (lire p.5), elle s'était inspirée d'une technique de l'opéra chinois que nous n'avions pas du tout perçue. Elle nous a mimé ce qu'elle voulait et nous avons changé notre façon de faire. Ce qu'elle avait noté sur la partition prenait sens : ce n'était plus juste un signe ... C'était une émotion, une idée !

Antoine Maisonhaute précise encore : On pourrait décliner en trois étapes une belle expérience musicale : penser une musique, l'écrire et la jouer. Trois musiques différentes en découleraient, car les moyens ne sont pas les mêmes pour l'exprimer. Si les rencontres avec les compositeurs sont éclairantes, l'absence d'interprétation reste de la diction.

Existerait-il une interprétation idéale ? Peut-être, se risque **Antoine Maisonhaute**, faudrait-il avoir si précisément travaillé une œuvre que nous l'aurions parfaitement intégrée au niveau textuel et mécanique. Nous pourrions alors la jouer par cœur, sans partition, toujours en danger autour de la note ... Ce qui n'est pas explicable, ni quantifiable. Un musicien est toujours à fleur de peau, en train d'interpréter et de sentir ...

Dans cette formation musicale où chaque musicien a un rôle extrêmement précis à jouer, hors de toute autorité arbitraire, en privilégiant, sourit **Romain Montfort** le mélange naturel du jeu en commun plutôt que d'interminables discussions, les rêves se rejoignent et nourrissent des projets bien concrets. Tous s'exaltent sur un *Troisième Quatuor* de **Philippe Boesmans** dont ils défendent cette année de nombreuses pièces : pour la réouverture de la Médiathèque de Paris, ils donnent son *Deuxième Quatuor*, participent à la création de *Julie* au sein de **Musiques Nouvelles** (Lire p. 41), et seront de celle de *Chambres d'à côté* pour orchestre de chambre.

En attendant, nous les retrouvons cette année à Bozar, Bruxelles, autour de **Julian Carrillo**, puis aux Concerts du Midi à Mons dans le cadre du projet européen re:new music pour lequel ils créeront des œuvres de compositeurs scandinaves. On évoque aussi la création d'œuvres de jeunes compositeurs de la Communauté Française dans les saisons à venir. Des perspectives aussi toniques que leur engagement passionné !





Direction artistique **Jean-Paul Dessy**
 Administration **Julie Grawez** julie.grawez@lemanege-mons.be
Élodie Delaigle elodie.delaigle@lemanege-mons.be
 Communication **Fabienne Wilkin** fabienne.wilkin@lemanege-mons.be
 Publications **Isabelle Françaix** isabellefrancaix@ramifications.be
 Régie générale **Antoine Maisonhaute** antoine maisonhaute@gmail.com

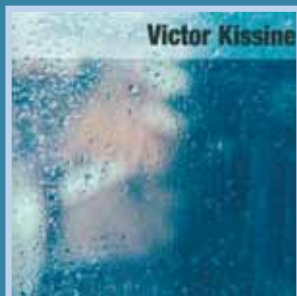
Musiques Nouvelles
Violon
Musiciens
Antoine Maisonhaute
Mickaël Bonnay
Pierre Heneaux
Chikako Hosoda
Erik Sluys
Alto
Romain Montfort
Jeroen Robberecht
Violoncelle
Jean-Pol Zanutel
Jeanne Maisonhaute
Contrebasse
François Haag
Etienne Charbonnier
Flûte
Berten d'Hollander
Hautbois
Thierry Cammaert
Clarinete
Charles Michiels
Cor
Denis Simândy
David Foiche
Basson/Contrebasson
Aurélien Utz
Trompette
Luc Sirjacques
Trombone
Adrien Lambinet
Percussions
Louison Renault
Pierre Quiriny
Guitare
Hughes Kolp
Claviers
Vincent Bruynincks
Piano
Kim van den Brempt
André Ristic
Accordéon
Christophe Delporte
Electronique
Todor Todoroff
Jérôme Deuson
Ingénieur du son
Daniel Léon
Jarek Frankowski
Direction musicale
Jean-Paul Dessy

Conception **Revue # 04**
 Editeur responsable et directeur de la publication **Jean-Paul Dessy** jeanpauldessy@lemanege-mons.be *rue des Sœurs Noires 4a, 7000 Mons - Belgique*
 Rédactrice en chef **Isabelle Françaix** isabellefrancaix@ramifications.be
 Graphiste **Luc Van de Velde** contact@designbynumber.net

Le manège.mons *Scène transfrontalière de création et de diffusion, regroupe les entités suivantes*
Musiques Nouvelles www.musiquesnouvelles.com
Le centre dramatique www.lemanege.com
Maison Folie www.maisonfoliemons.be
CECN www.cecn.com
Manège-Maubeuge, scène nationale www.lemanege.com



Jean-Paul Dessy
Chant du Monde



Victor Kissine
Sojuz



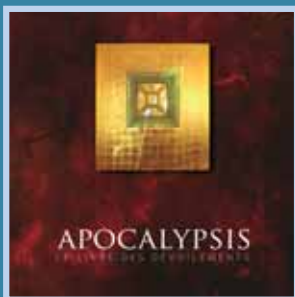
Stéphane Collin
Igloo



Claude Ledoux
Cyprés



Scanner + Dessy
Sub Rosa



Jean-Paul Dessy
Polony Editions – Livre & CD



Alexandre Rabinovitch-Barakovsky
Megadisc



Dmitri Yanov-Yanovsky
Chant du Monde



Alexander Knaifel
Megadisc



Jean-Paul Dessy
Chant du Monde



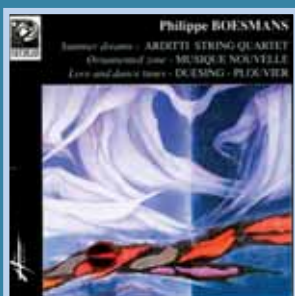
Henri Pousseur
Cyprés



David Shea
Tzadik



Miniatures
Sub Rosa



Philippe Boesmans
Ricercar



Dj Olive vs jp Dessy
Sub Rosa



Lignes
éditions! – Coffret DVD

WWW.MUSICJOURNALSONLINE.COM

MUSICJOURNALSONLINE.COM

