

**REVUE**

 **MUSIQUES  
NOUVELLES**

page 04 / En quête d'une musique ... Jean-Paul Dessy  
page 06 / Musiques Nouvelles en revue ... Jean-Paul Dessy  
page 08 / Trente-six compositeurs de Wallonie et de Bruxelles.  
page 10 / Luc Ferrari, le poète aux cents visages ... David Sanson  
page 14 / Dhruva Ghosh, musique indienne et sentiment de l'être ... Michel Cazenave  
page 20 / Rencontres électro-contempo, nouvelles musiques mixtes de chambre ... Julien Delaunay  
page 24 / La Médiathèque, 50 ans à pister les nouvelles musiques ! ... Pierre Hemptinne  
page 28 / Les corps et graphies de Musiques Nouvelles ... Philippe Franck  
page 32 / Le compositeur comme virus ... Fausto Romitelli  
page 36 / Conversation avec Heiner Goebbels ... Philippe Franck  
page 40 / Kilda, l'île des hommes-oiseaux ... Pascale Tison  
page 44 / Bruno Letort, le passeur de sons ... Philippe Franck  
page 48 / City Sonics, les sons installés dans la cité ... Julien Delaunay  
page 52 / Au-delà du son et du silence : le post-minimalisme russe comme idéologie et pratique ... Tara Wilson  
page 58 / Les Nuits Botanique du Mons Orchestra ... Julien Delaunay  
page 60 / English version : abstracts  
page 68 / L'équipe de Musiques Nouvelles  
page 70 / Le manège.mons  
page 72 / Crédits



## En quête d'une musique... Jean-Paul Dessy

*Une musique qui navigue sur la mer intérieure.*

*Elle parle une langue à la fois enfouie et à venir.*

*Elle donne à entendre loin de toutes certitudes qu'il y a quelque chose à écouter.*

*Elle est la vie même de la vie et cherche des sons pour la dire (la musique ne veut rien dire mais le dit bien).*

*Elle inventorie des émois en inventant leurs sons.*

*Elle est un gisement : la trouver c'est la recevoir.*

*Elle se reconnaît des fraternités multiples par-delà les époques et les genres, au gré des échauffourées avant-gardistes ou au fil de la tradition.*

*Elle rend au corps du musicien la part qu'elle lui doit.*

*Elle divulgue une rhétorique infinitésimale, incorporée et dans le même temps désincarnée.*

*Elle observe le son comme on observe des lois, comme on observe le ciel, comme on observe le silence.*

*Elle n'isole ni la transe, ni la danse de la transcendance.*

*Assonance de notre être et du monde, elle permet le battement de l'un par l'autre afin que celui qui l'écoute s'écoute.*

# Musiques Nouvelles en Revue



Etre le plus ancien ensemble dédié à la création musicale au monde (Musiques Nouvelles fut fondé par Henry Pousseur et Pierre Bartholomé en 1962) ne rend pas forcément passéiste.

En ces temps où des musiques presque centenaires (seconde école de Vienne) ou, à tout le moins, nées il y a un demi-siècle, sont encore appelées, çà et là, « contemporaines », Musiques Nouvelles ne cesse de rafraîchir les murs du son en les parant des nuances diaprées du présent.

Musiques Nouvelles, c'est un foyer de musiciens virtuoses et inventifs, c'est, chaque saison, une quarantaine de concerts ou performances transdisciplinaires (vidéo, danse, littérature, arts électroniques, installations...), dont une vingtaine d'œuvres nouvelles, plusieurs disques, un site ([www.musiquesnouvelles.com](http://www.musiquesnouvelles.com)) et, désormais, une revue dont vous tenez l'opus 1.

Un espace où passer en revue les moments forts de Musiques Nouvelles, leur donner l'élan et la pérennité de mots qui cherchent à mieux entendre les mondes sonores et les enjeux musicaux d'aujourd'hui.

Une revue d'échanges de vue, de vues de l'esprit, de l'esprit du temps, à portée d'oreilles et de vue.

*Jean-Paul Dessy*

Au cours des cinq dernières années,  
Musiques Nouvelles a créé les œuvres  
de **36 compositeurs**

de Wallonie et de Bruxelles

Pierre Bartholomé  
Denis Bosse  
Philippe Boesmans  
Ivan Cayron  
Stéphane Collin  
Jean-Pierre Deleuze  
Thierry De Mey  
Daniel Denis  
Renaud De Putter  
Jean-Paul Dessy  
Jean-Luc Fafchamps  
Thomas Foguene  
David Fortez  
Michel Fourgon  
Gilles Gobert  
Sarah Goldfarb  
Laurence Jacquemin  
Victor Kissine

Claude Ledoux  
Philippe Libois  
Gregory Marszalkowski  
Anne Martin  
Arnould Massart  
Viviane Mataigne  
Benoît Mernier  
Yves Mora  
Gilles Mortiaux  
David Nunez  
Laurent Pigeolet  
Aldo Platteau  
Denis Pousseur  
Henri Pousseur  
Antoine Prawerman  
Jean-Marie Rens  
Todor Todoroff  
Hao-Fu Zhang

**Sur la photo de haut en bas et de gauche à droite**

Denis Pousseur, Jean-Maire Rens, Jean-Luc Fafchamps  
Claude Ledoux, Pierre Bartholomé, Renaud De Putter  
Thierry De Mey, Hao-Fu Zhang, Benoît Mernier  
Philippe Boesmans, Henri Pousseur, Victor Kissine  
Michel Fourgon, Denis Bosse, Jean-Paul Dessy, Todor Todoroff

**DISCOGRAPHIE**

—  
**Philippe Libois**  
*Send and return*  
(Mogno Music - 2005)

—  
**Todor Todoroff, Daniel Denis**  
*Expériences de Vol IV, V & VI*  
(In-possible Records - 2005)

—  
**Jean-Paul Dessy**  
*The Present's Presents*  
(Chant du Monde/  
Harmonia Mundi 2005)

—  
**Michel Fourgon, Renaud De Putter, Denis Bosse, Jean-Marie Rens, Benoît Mernier, Hao-Fu Zhang, Jean-Paul Dessy, Denis Pousseur, Victor Kissine, Claude Ledoux, Todor Todoroff**  
*Miniatures*  
(Sub Rosa- 2004)

—  
**Henri Pousseur**  
*Couleurs croisées, la seconde apothéose de Rameau*  
(Cyprés - 2004)

—  
**Jean-Marie Rens**  
*Vibrations*  
(Cyprés - 2003)

—  
**Victor Kissine**  
*Chamber Music*  
(Soyuz - 2003)

—  
**Jean-Luc Fafchamps, Jean-Paul Dessy**  
*Expériences de Vol, I, II et III*  
(Sub Rosa - 2002)

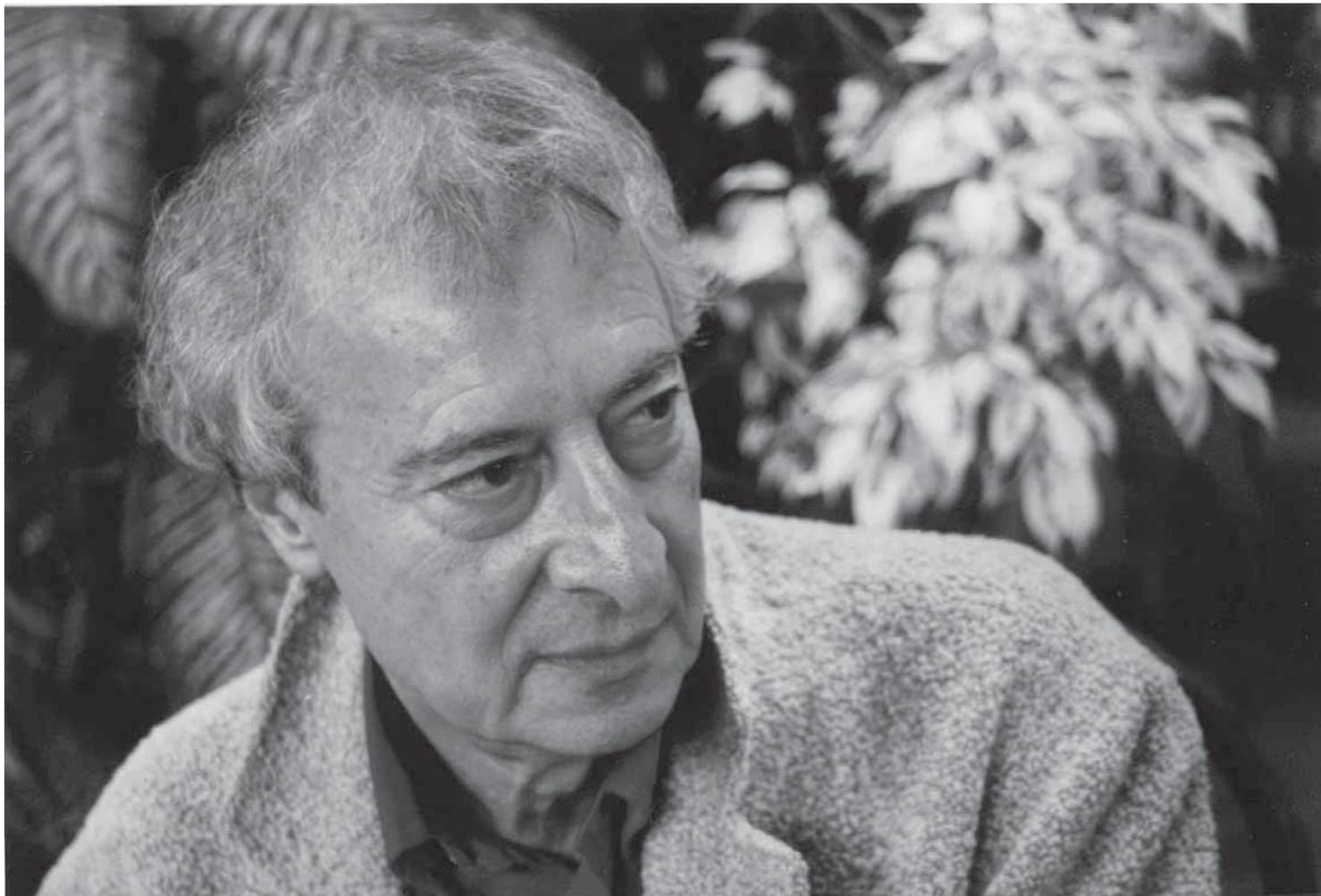
**À PARAÎTRE**

—  
**Claude Ledoux**  
(Cyprés)

**Pierre Bartholomé**  
(Cyprés)

**Stéphane Collin**  
(Iglloo)

**Jean-Paul Dessy**  
(Touch)



Disparu le 22 août 2005, le compositeur Luc Ferrari laisse un catalogue riche et polymorphe (de l'électroacoustique à la musique symphonique, en passant par le théâtre musical), bien à l'image de son parcours. Celui d'un franc-tireur qui, bien qu'inventeur de la « musique anecdotique », s'est toujours refusé à jouer les maîtres d'école, préférant largement arpenter la vie en poète.

# Luc Ferrari

## Le poète aux cent visages

David Sanson

Le 20 avril 2006, l'Ensemble Musiques Nouvelles et Art Zoyd Studio donnaient au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles un concert hommage au compositeur Luc Ferrari, qui venait de disparaître brutalement, à 76 ans, alors qu'il séjournait dans l'Italie de ses ancêtres. Au programme, trois pièces : *Visage II* (1955-56), pour dix instruments, donnée en création mondiale cinquante ans après avoir été écrite ! ; *Les Arythmiques* (2003), pour électronique sur support sonore ; *Après presque rien* (2004), pour quatorze instruments et deux sampleurs, également donnée en création mondiale, son ultime œuvre achevée. Trois pièces qui illustrent les nombreuses dimensions de ce qu'il faut bien appeler l'« œuvre » de Luc Ferrari ; qui présentent quelques-uns des visages de cet artiste qui réussit l'exploit d'être à la fois toujours multiple, insaisissable, et constamment intègre, et qui restera sans doute, n'ayons pas peur des mots, comme l'une des personnalités musicales les plus attachantes et les plus singulières du XX<sup>e</sup> siècle. Il faudrait y ajouter les *Hörspiele*, pièces radiophoniques et de théâtre musical (par exemple *Et si tout entière maintenant...*, merveilleux conte symphonique de 1986-87), les partitions pour orchestre et pour piano, et l'on obtiendrait le portrait quasi complet d'un musicien qui l'était tout autant (complet) – mais jamais, surtout pas, orthodoxe.

Luc Ferrari a débuté très jeune l'apprentissage de la musique. Il a étudié auprès de Cortot, Honegger, Messiaen, il a même traversé l'Atlantique en cargo pour aller à New York à la rencontre, déterminante, d'Edgar Varèse. Il a acquis ce métier dont tout créateur a besoin, pour mieux pouvoir l'oublier. Il suffit d'écouter *l'Histoire du plaisir et de la désolation*, monumentale œuvre pour orchestre de 1979-81, pour mesurer sa virtuosité. Simplement, il n'a jamais pu s'accomoder des dogmes d'aucune sorte. « La peur de m'imposer comme une personne avec une forte identité m'a toujours inquiété, déclarait-il à Jacqueline Caux. Ne pas être dogmatique est socialement très pervers, parce que les maîtres à penser, les critiques, s'accrochent à cette idée de dogme. Mais je pense que si cette fragilité a des défauts, elle a aussi des qualités. »<sup>1</sup> Le parcours de Luc Ferrari peut ainsi se lire comme une succession de ruptures qui répondent moins à une obsession de la contestation qu'à un farouche désir d'indépendance ; chez lui, la rupture jamais n'aura été gratuite, mais toujours au profit de l'invention. Très jeune, il rompt avec le conservatisme de la tradition en étant présent et joué à Darmstadt ou au Domaine Musical, ces foyers de la nouvelle musique, et en adoptant les techniques de l'écriture sérielle, qu'il ne considérera cependant jamais que comme un moyen parmi d'autres. Il côtoie les Boulez, Mâche, Pousseur, Kagel, Stockhausen, papillonnant entre les écoles par pure soif d'aventure sonore, sans jamais s'y compromettre.

Il est aussi des débuts du Groupe de Recherches Musicales mené par Pierre Schaeffer à partir de 1958. Mais là encore, il ne tardera pas, malgré lui, à faire sécession. Sa pièce *Hétérozygote*, en 1964, défraye la chronique électroacoustique en mettant en œuvre des éléments tirés du quotidien, en accordant une place aux sons du réel : historiquement, cette partition est considérée comme l'acte de naissance de ce que l'on appelle la « musique anecdotique » – on y reviendra. Sa vie durant, Luc Ferrari se sera ingénié – en y prenant un malin plaisir, et en y mettant toute son intime conviction – à brouiller les pistes. Il le reconnaît d'ailleurs lui-même au détour de l'un des nombreux écrits qu'il laisse derrière lui (et qui contribuent, autant que sa musique, à en faire ce qu'il est avant tout : un poète – un poète tantôt dadaïste, tantôt contemplatif ; tantôt élégiaque, tantôt oulipien) : « Oui je courais tant de buts divers et j'ai trouvé que le temps était venu d'en faire la synthèse. Parce que d'abord je trouvais que tout était clair, que rien ne nécessitait explications. Je me plaisais à brouiller les pistes, à dire la contradiction... »<sup>2</sup>

Parfois, comme on dit, la vie vous rattrape. Et lorsqu'elle rattrape quelqu'un qui l'aime autant que Luc Ferrari, cela peut faire des étincelles. Brouiller les pistes : c'est en effet précisément ce que fit le dégât des eaux qui, un jour, endommagea dans un coin de son studio tout un tas de bandes magnétiques. Cet accident – cette anecdote – fut le point de départ d'une œuvre, *Archives sauvées des eaux*, utilisant lesdites bandes. Si on le mentionne, c'est parce qu'il illustre l'un des caractères les plus fondamentaux de la musique de Ferrari : sa dimension autobiographique. *Les Arythmiques*, l'une de ses ultimes partitions, ne lui fut-elle pas inspirée par le grave accident cardiaque qui le frappa le matin du 29 mai 2003 ? À l'instar des fascinantes *36 Enfilades pour piano et magnétophone* (1985), la musique de Ferrari épouse le rythme de sa vie.

Car dans la musique anecdotique, l'anecdotique, c'est surtout, essentiellement, la vie, celle qu'il capte aussi bien dans les rues de Paris que dans les plaines du Far-West (*Far-West News*, 1998-99), précurseur, à cet égard, de la technique du *field-recording*. Tout réel étant en un sens autobiographique, il n'est séparé que par une mince frontière de l'autofiction – et donc de la fiction. Ainsi la biographie irrigue-t-elle l'œuvre de Luc Ferrari, parcourue de frémissements érotiques comme de révoltes contenues. Et par ricochet, la seconde revient inspirer la première, si l'on en juge par les fantasques mais révélatrices *Autobiographies* (au nombre de dix-huit) qu'il s'est plu à rédiger durant toute sa carrière (encore un gros mot). À ce sujet, il nous expliquait, en 2004 :

« Mes *Autobiographies* sont nées du désir de démolir le langage des musiciens dans les années 1960, très technique et ennuyeux. Quand on me demandait de faire des textes biographiques pour les programmes de concerts, je rédigeais donc ces textes qui à la fois sont des caricatures de la musique sérieuse et répondent à une volonté – en disant des choses fausses qui sont vraies en quelque sorte, en jouant avec l'affabulation – de montrer que l'on pouvait, avec des œuvres musicales, avoir un discours politique et philosophique. »<sup>3</sup>

Propos révélateurs. Car pour ce compositeur qui – ainsi qu'il nous le déclarait lors du même entretien – accordait du prix au nombrilisme (qu'il opposait à la mégalomanie), se méfiant autant de la prétendue objectivité que de toute forme de conformisme, il n'a jamais été question de s'enfermer dans une tour d'ivoire pour y dorloter son ego. La conscience politique de Luc Ferrari – qu'elle soit contestataire ou utopiste – affleure dans ses partitions au même titre que son amour de l'érotisme, ou sa foi en le hasard. Son engagement dans la vie musicale de son temps, pour autant qu'elle ne s'inféode à aucune forme d'institution, en témoigne : rappelons son action menée en faveur de la diffusion de la musique contemporaine, que ce soit par la création de l'association La Muse en circuit en 1982 (studio de composition électroacoustique et de création radiophonique avec lequel il prit ses distances, encore, en 1994), ou à travers la série d'émissions de télévision qu'il réalisa, au cours des années 1960, avec Gérard Patris. Mais l'on pourrait voir un geste également politique dans ce désir permanent de ne jamais exclure son art de la vie. Toujours, dans sa musique, Ferrari a cherché, comme il le dit lui-même, à articuler « une sorte de mécanique sentimentale et narrative », ainsi qu'il l'écrivait dès 1956 au sujet de *Visage I* ; constamment il s'est agi pour lui de chercher la « vérité dans [l]e désir », de « fabriquer une sécrétion sensuelle qui venait enrichir le discours abstrait »<sup>4</sup>.

Dans cette véhémence du désir, dans cette prééminence du partage se lit irrésistiblement une volonté farouche « d'être libre, d'être sérieux sans [s]e prendre au sérieux, de bousculer la notion de compositeur, d'artiste,

du culture... »<sup>5</sup> Un an et demi avant sa mort, Luc Ferrari nous avouait : « Moi, vous savez, je suis joyeux. J'accorde beaucoup d'importance à la joie, à la joie de vivre, c'est une chose très importante, qu'on est entrain d'inventer tout le temps, à chaque moment. La vie, c'est une conquête, une façon de reconnaître que le temps est là. »<sup>6</sup> Aujourd'hui, avec le temps, il apparaît comme l'un de ces rares visionnaires qui savent se laisser éblouir par la beauté, le miracle de l'instant, sans jamais se laisser aveugler, sans que ce don d'émerveillement nuise à leur capacité de discernement.

#### DISCOGRAPHIE

—  
CD à paraître  
*Visages II*  
*Les Arythmiques*  
*Après presque rien*  
MODE (USA)  
(coproduction Musiques Nouvelles,  
Art Zoyd Studio et CCMIX)

1- Voir Jacqueline Caux « Presque rien avec Luc Ferrari » (*Nice, Éditions Mains d'Œuvre - 2002, p. 169*). De cet indispensable recueil d'entretiens sont également extraits, sauf mention contraire, les autres propos et textes utilisés dans le présent article.

2- Luc Ferrari, « Je courais tant de buts divers », 20 juillet 1994, in Jacqueline Caux, *op. cit.*, p. 33.

3 - Voir « Luc Ferrari. Éloge de l'arythmie », entretien réalisé avec Pierre-Yves Macé et publié dans le numéro 30 de la revue *Mouvement* (septembre-octobre 2004).

4- In Jacqueline Caux, *op. cit.*, pp. 35, 88 et 89.

5- *Ibid.*, p. 168.

6- Pierre-Yves Macé, David Sanson, « Luc Ferrari. Éloge de l'arythmie », *op. cit.*



Beauté du Son, bonté de l'Être, joie dans la profondeur, alliage rare de béatitude et de virtuosité... Dhruba Ghosh est un témoin précieux de la nature essentiellement sacrée de la Musique, du Son comme Sacrement. Inscrire la musique dans le champ du Sacré est une démarche devenue rare en Occident. En revanche, depuis ses origines, la musique classique indienne lie intimement l'Esprit et le Son. La rencontre de Musiques Nouvelles et de Dhruba Ghosh, un des plus grands virtuoses du Sarangi, issu d'une longue lignée de maîtres musiciens de Bombay, est inscrite dans cette voie spiritualiste. Fruit d'une complicité de longue date, en émerge aujourd'hui une œuvre aux frontières de la musique européenne écrite et du Raga improvisé, co-composée par Dhruba Gosh et Jean-Paul Dessy, et enrichie par l'inventivité des 11 cordes de Musiques Nouvelles et du platiniste new-yorkais Dj Olive.

# Dhruba Ghosh

Musique indienne et sentiment de l'être

Entretien avec Michel Cazenave

**Michel Cazenave : On sait que, de façon immémoriale, la musique a toujours eu à voir avec le royaume des dieux. C'est déjà ce que l'on retrouve dans l'Antiquité grecque, on sait très bien que les musiciens étaient inspirés particulièrement par les muses –le mot musique venant d'ailleurs lui-même de muse. C'est aussi ce que l'on retrouve dans le continent américain ou dans le continent africain. Et de ce point de vue-là, on voit comme la musique a à voir avec ce que la psychanalyse, je pense tout particulièrement aux travaux d'Alain Didier-Weill, a repéré comme étant du plus archaïque en n'y mettant pas, évidemment, de notion péjorative, dans ce qui est d'avant même la parole, et où la musique, d'une certaine façon, est liée à la fois à l'ordre du silence qu'elle brise, mais vers lequel elle mène et avec ce qu'il est convenu d'appeler le sentiment océanique, une sorte de sentiment océanique épuré et réglé et qui, de ce point de vue-là atteint à la plus grande profondeur. Et ce n'est pas pour rien, bien entendu, que la musique va souvent avec le sentiment mystique de la façon, par exemple, dont, dans sa correspondance avec Romain Roland, on voit Freud, dans la dernière année de sa vie, répondre qu'il n'a jamais été sensible ni à la mystique ni à la musique ; et les deux termes sont bien liés chez lui. Alors aujourd'hui, nous allons essayer de comprendre exactement ce que représente la musique indienne, dans la mesure où cette musique est extrêmement différente de notre musique occidentale, telle qu'elle s'est réglée, telle qu'elle a connu son canon, surtout à partir du XVIème siècle ; mais où cette musique, précisément, est reliée très profondément à un sentiment religieux de la vie et où, d'une certaine manière, ce à quoi elle veut nous faire atteindre c'est à la perception de ce que les Indiens appellent l'*Atman*, c'est-à-dire notre âme en tant que respiration qui doit rejoindre le *Brahman* c'est-à-dire l'inconditionné suprême, la source de laquelle auraient surgi les mondes et auraient surgi les hommes. Pour nous accompagner dans ce voyage, nous avons avec nous Dhruba Ghosh, joueur de Sarangî. Il se produit très souvent en Inde, parfois aussi en Europe, et, dans une quête spirituelle, essaie à travers sa musique, de retrouver quelque chose de la philosophie indienne la plus profonde, de la même manière d'ailleurs qu'il est un poète...**

Dhruba Ghosh : La musique qui est la nôtre est centrée sur la performance artistique. A priori son but est d'atteindre un degré d'expression artistique élevé, mais son sens véritable est d'établir la connexion avec l'état d'âme profond, le soi intérieur.

Au niveau de l'apprentissage des techniques enseignées aux élèves

- une vaste matière qui a plusieurs centaines d'années d'âge - une grande importance est donnée à la répétition. On considère que certaines pratiques doivent être répétées jusqu'à augmenter la conscience pour enfin élever le contact avec l'art.

Dans la tradition il existe diverses formes d'écriture de cette musique mais elles ne sont pas utilisées en pratique et tout reste de l'ordre de l'expérience directe et vivante. La matière enseignée atteint des degrés de subtilité tels qu'aucun système de notations ne pourrait suffire. Tout le système est nécessairement basé sur la *gourou-shishia-parampara*, le *gourou* voulant dire l'enseignant, *shishia* l'élève et *parampara* la tradition. Durant la pratique, on est amenés à développer son art sous la guidance du maître, mais il y a une grande place laissée au développement du ressenti personnel, à l'expression des sentiments les plus profonds, les plus subtils et les plus élevés de l'être. À ce titre, on pourrait parler de spirituel, de religieux. Et c'est vraiment une expérience très directe, on est amenés à rechercher le moi profond et les états d'âme subtils de cet être que l'on découvre à l'intérieur de soi. En même temps, on est amenés à s'élever et à se poser la question de l'existence d'un être suprême, sans connotation religieuse obligatoire. Cela reste un questionnement, une recherche, une approche. Cette musique d'un ordre subtil peut très bien être pratiquée par un athée comme par quelqu'un de profondément religieux. Cet état de religiosité n'a rien à voir avec aucune des croyances, comme on peut trouver en Occident ou en Orient, mais il s'agit bien d'un ressenti, d'une élévation de l'âme, d'honnêteté vis-à-vis de soi, de ses sentiments, de transcendance de l'état psychologique. Il s'agit de transcender les limitations intellectuelles, émotionnelles ou sociales. Et à ce moment-là, on atteint une finesse cristalline qui donne une musique plus subtile.

**Et justement, lorsque je parlais de religieux, j'aurais peut-être mieux fait de dire spirituel, je veux dire par là que la musique, et telle que je l'ai entendue, ces musiques, me semblent au-delà de ce que, en Occident, nous appelons la musique, c'est-à-dire purement technique et purement harmonique, mais de donner accès à quelque chose en soi qui est accordé avec quelque chose de l'ordre de la transcendance, quelque soit la forme religieuse par ailleurs.**

Même quand on dit 'spirituel' il s'agit d'abord d'une certaine dimension d'être. Il ne s'agit pas d'un cheminement à partir d'un exercice plus matériel vers le spirituel, mais bien d'une intention spirituelle qui est traduite dans la matière sous la forme de musique. Et là aussi on peut se poser la question de l'intention première du musicien quand

il a commencé son cheminement dans le domaine de la musique, était-ce au départ pour atteindre des buts « professionnels » ou était-ce réellement pour faire cette recherche ?

**Mais c'est la question que je me pose aussi, de se dire quel est ce lien profond de la musique avec l'ordre de la transcendance ou l'ordre de la réalité première ? Parce que la musique est avant même la parole, au-delà de la parole en fin de compte, nous faisant entrer dans des états que la parole ne peut pas induire, et en même temps, je ne peux pas m'empêcher de me rappeler que, au départ, toute parole était d'abord une parole chantée. Comme si la musique était vraiment première.**

La musique a précédé toutes formes de communication en tant que son avant même la parole. Si on arrive dans l'expression musicale à transcender la tradition et la technique, à toucher aux limites de l'art et de la subtilité d'expression, on entre en contact avec le soi supérieur qui est la source de notre être. Ce faisant, on peut donner une expression qui transcende l'expression des sens et donner ainsi une expression artistique qui touche à la limite et va au-delà de ce qu'on peut percevoir ordinairement, par nos sens. Et qui va toucher à la réalité se trouvant juste derrière la réalité habituelle et qui est la réalité subtile qui se trame derrière nos perceptions habituelles.

Parmi les techniques utilisées la répétition est prépondérante. Par son aspect cyclique elle crée une force centrifuge, une accumulation d'énergie. Une dynamo qui développe de l'énergie au point de sortir du cercle que l'on vient de créer et d'accéder à un mouvement de spirale qui libère l'esprit. Beaucoup d'actions humaines répétitives, par ailleurs d'apparence peu spirituelles, peuvent apporter ce genre d'expérience. Par exemple : bêcher son jardin, tricoter ou chanter inlassablement des mantras, toutes choses qui ont l'air de nous enfermer dans un cercle mais qui, finalement, accèdent à un mouvement de spirale, dynamisant. Certains musiciens ont développé une véritable force magnétique en usant de ces techniques de répétition, et cela attire un grand public. Mais il s'agit aussi d'aller chercher le *son non manifesté* qui se cache derrière ce qu'on va pouvoir manifester au niveau sonore et musical.

Quand on s'approche des énergies qui sont la source du son, on s'approche aussi des énergies qui procèdent à la naissance des idées. Il faut maintenant aborder un phénomène crucial : si on peut considérer que la matière est une forme de pensée densifiée et que d'ailleurs chaque état de l'être a une densité particulière (un rapport énergie/matière propre) et comme nous nous approchons des énergies originelles, nous touchons aux domaines où les choses ne sont pas encore

tout à fait denses et on évolue vers un background d'incrédible, qui est l'aspect originel du créé, et qu'on peut approcher avec délicatesse.

Et transcendant le domaine de la pensée, on va transcender aussi le domaine de l'origine de la pensée et le domaine du mental au sens large : le *MIND*. A ce moment on touche un point au-delà, où même le *MIND* n'existe pas, ou juste comme une subtile potentialité.

**La question que l'on se pose évidemment, par rapport à ce qui nous est dit, c'est dans quel état d'esprit ou dans quel état intérieur, on joue de la musique. Parce que je me rappelle, par exemple, avoir vu jouer quelqu'un comme Ravi Shankar : les Européens étaient très étonnés parce qu'avant de commencer à jouer, on avait attendu presque un quart d'heure, comme s'il y avait une espèce de processus de méditation, de plongée intérieure, avant laquelle il ne pouvait pas jouer.**

C'est vrai qu'il y a au début une attitude d'attente et d'observation, de recherche d'une porte qui va s'ouvrir pour que nous puissions entrer en contact. Avant le début de la performance, on visualise le *Raga* comme un être d'une grande perfection et de subtilité. Un être à qui on demande la bénédiction. On demande aussi que cette entité s'ouvre et ouvre une porte pour que nous puissions y entrer alors qu'en même temps nos portes s'ouvrent pour que cet être puisse entrer en nous.

La performance même est constituée de cette recherche d'union qui va s'exprimer, se développer et enfin s'accomplir par le chant et la création musicale qui restent spontanés, improvisés.

Mais je voudrais faire un saut en avant vers la fin de la performance. La performance d'un *Raga* comporte traditionnellement une accélération du tempo, de l'intensité qui souvent s'achève dans un climax au rythme extrêmement soutenu et rapide. Je n'aime pas trop, personnellement, quand je joue, entrer dans ce schéma jusqu'à la fin parce que je considère que l'attitude que l'on a envers le *Raga*, cette attitude de recherche d'union véritable, peut en être endommagée. Et surtout je considère que cette recherche d'union doit être soutenue durant tout le développement du *Raga* et jusqu'à la fin, afin que le public puisse recevoir la véritable présence du *Raga* et que cela occupe tout l'espace.

Vers le milieu du *Raga* aussi, quand on construit le *Raga*, quand on exprime la virtuosité et qu'on improvise, c'est le moment intense de l'événement musical ; même là, vers le milieu du *Raga*, cette même ambiance de contact et de respect, de recherche d'union avec le *Raga*, doit être respectée. Si à ce moment-là, comme au début, comme à la

fin, on maintient ce désir et cette finesse de contact, alors émerge la véritable expression de notre musique. Quand cette ambiance est maintenue tout au long de la performance, le contact est si intime et si délicieux que vers la fin aussi, quand tout est achevé, il y a comme un silence dans le public et il est très rare qu'ils applaudissent tout de suite parce qu'ils ont participé à cet événement, ils sont aussi entrés dans le raga, ils ont aussi profité de cette réunion.

Il y a dans cette approche une transcendance qui nous emporte, nous emmène vers les limites de la musique, là où même la musique n'est plus nécessaire, mais où l'expérience de la musique non encore manifestée est présente. Il y a le partage d'un moment où on touche à l'expérience de la musique non encore manifestée.

**On sait très bien que la musique occidentale est entièrement écrite et que l'interprète interprète à sa manière mais qu'il suit exactement les notes. Or, on a l'impression que là il y a quand même une grande marge laissée sinon à l'improvisation, au moins à l'inspiration, c'est-à-dire qu'il y a un thème de fond, mais qu'ensuite il y a une beaucoup plus grande liberté que dans la musique occidentale, qui précisément est de l'ordre de cette communion avec quelque chose de l'au-delà.**

Notre musique est élaborée pour exprimer l'être central, l'être individuel et, malgré le fait qu'il y ait des règles et des structures à respecter, le développement de l'expression du soi profond garde la place primordiale dans l'expression artistique et c'est l'être central, l'être supérieur qui est recherché.

Le même souhait, la même attente existe très certainement aussi dans l'expérience musicale en Occident. Quand on observe le chef d'orchestre, on souhaiterait parfois que ce soit lui le compositeur, on participe à son expérience, de ce qu'il essaie de restituer à l'œuvre. Parfois c'est lui qui est le compositeur et on s'identifie à lui, on veut s'approcher, on se rend compte que lui touche à l'être central de cette composition, un peu comme dans l'approche d'un *Raga*. Lui, le chef d'orchestre se jette corps et âme pour nous faire expérimenter l'être qui se cache dans la composition.

On peut avoir le même sentiment d'exaltation, de pleine satisfaction, de véritable contact en écoutant de grandes symphonies malgré le fait que tout est dicté, tout est écrit, mais l'intensité, le désir de réunion, nous mène à vivre cette même exaltation. Et, certains concerts sont mémorables et entrent dans l'histoire parce qu'ils ont touché à cette essence.

Peut-être que l'expérience musicale devient vraiment exaltante parce que le musicien, comme la personne qui écoute, a au plus profond

de son être un très grand désir, une très grande volonté de vivre une expérience de réunion avec soi-même ou avec le principe musical. Comme il nous arrive aussi au quotidien de chercher l'union intime avec un travail bien fait, ou l'union avec les enfants, l'épouse ou l'époux. Ce désir de réunion très profondément ancré répond à un état que nous appelons en Inde le *Advaita* et qui est la suppression de la dualité ou la transcendance de la dualité.

**Alors précisément, peut-être est-ce mieux gardé en Orient et en Inde, est-ce que la musique n'a pas à faire avec ce que j'appellerais l'originnaire finalement, ou le final peut-être, c'est-à-dire l'horizon de toute chose ? Est-ce que la musique n'est pas cet espace intermédiaire entre le principe du tout et finalement l'ordre de manifestation dans laquelle nous sommes ?**

La musique cherche à créer le lien entre le non manifesté et le manifesté, entre l'énergie illimitée et le monde concret. Vient alors un point où la musique pourrait se passer de la musique.

Nous avons tous fait l'expérience de notre son intérieur, qu'on pourrait appeler en Inde *OM*, qui est comme une présence de l'être à lui-même, un certain son. Et quand on va encore au-delà de ça, on peut toucher à une certaine qualité de silence où même une pensée pourrait faire trop de bruit. Quand on arrive à toucher à cette qualité de silence devant lequel même la pensée doit se retirer, on est à la source même de l'incrée, là où la création peut commencer : l'incrée. Nous parlons du créateur, mais à ce moment-là, il n'y a même pas encore de créateur, c'est le point où il y a un silence absolu, une musique non manifestée. La création peut, pourrait émerger alors.

Avec l'aimable autorisation de Michel Cazenave, « Les vivants et les dieux »

*Traduction de Roselyne Simpelaere*

## La Paix Prochaine

*Dhruba Ghosh*

*D'approcher la paix, c'était un besoin pressant  
Personne ne sait comment  
Il vient là :  
Il se mouvait en silence,  
À la dérobée parfois  
Quelquefois d'arrogance  
Et puis comme par hasard –  
Mais il se trouvait toujours là :  
C'était toujours la même chose.*

*La connaissance était là.  
N'importe où il y eut la portion  
D'une goutte d'eau  
Ou d'un grand océan  
Elles devaient toutes venir là  
Une par une ;  
Même si elles y arrivaient toutes ensemble,  
Pourtant chacune demeurerait seule  
Tant qu'il en manquait encore une –  
Juste une seule.*

*En atteignant ce lieu, il n'y avait pas de rupture –  
Une continuité – une attente sans fin depuis  
Qu'aucun temps n'avait commencé :  
Mais seulement l'urgence de ce besoin,  
Le craquement de brindilles sèches  
Comme s'approche la paix.*

*Ces quelques restes de pensées disparues,  
Je veux dire ce craquement,  
Ce n'était rien de sérieux :  
On voyait les karmas à travers.  
Alors la compassion s'était levée  
Quand seul le temps d'un clin d'œil,  
Toutes les peaux du mérrou avaient été dépouillées.*

*Maintenant seul restait ce besoin  
Dans la douce présence de la paix.  
Il devait seulement laisser la grande paix  
Dedans se perdre elle-même,  
Comme la goutte d'eau  
Le laisser faire à l'océan*

*La goutte est devenue l'Océan ;  
Locéan est devenu la Goutte.*

*Tout est calme  
Tout repose.*



David Shea, Scanner, DJ Olive, Fennesz, aMute, Mitchell Akiyama, électrons libres de la scène internationaliste, ont croisé leurs univers singuliers avec celui de Musiques Nouvelles à l'occasion de la série électro-contempo, trait d'union entre des pratiques musicales complémentaires. Historique et mise en contexte d'une aventure en construction qui a séduit tant ses protagonistes que les publics mixtes des scènes européennes ouvertes aux avant-postes décloisonnés des musiques actuelles.

# Rencontres électro-contempo

nouvelles musiques mixtes de chambre

Julien Delaunay

Au festival Les Nuits Botanique, par une belle soirée de septembre 1999, l'Ensemble Musiques Nouvelles présente, dans la salle du musée, un programme autour du compositeur italien Giacinto Scelsi avec en invité, via l'entremise de Transcultures, David Shea, prodigieux *sampler composer* new-yorkais remarqué par John Zorn. Ce musicophage, admirateur de Morricone et de Schnittke, échantillonne en direct les cordes de l'ensemble pour mieux s'y mêler subtilement en brouillant les repères de l'écoute. Le premier événement électro-contempo était né, inaugurant une série de rencontres imaginées par Jean-Paul Dessy et Philippe Franck entre des représentants émérites de la scène électronique internationaliste et Musiques Nouvelles, via des résidences, concerts et sessions d'enregistrement studio. Le premier opus fut *Classical works #2* (sorti chez Tzadik, la maison de disques pilotée par John Zorn, en 2002). Cet album est conçu comme un montage cinématographique. David Shea y met à profit sa formation classique et son écoute des bruissements du monde cosmopolite. À cela s'ajoute l'apport éclairé de Jean-Paul Dessy, médiateur entre ces deux cultures musicales aux modes d'écriture certes différents, mais complémentaires, et les musiciens de l'ensemble qui fournissent leurs textures soyeuses devenues matière à re-composition.

Autre flâneur électronique, Robin Rimbaud alias Scanner, a répondu avec enthousiasme à l'invitation de Musiques Nouvelles et de Transcultures pour créer une pièce mixte avec Jean-Paul Dessy. À partir de sonorités et de phrasés de violoncelle, échantillonnés puis retraités par Scanner, et de séquences électroniques choisies par Jean-Paul Dessy dans la vaste bibliothèque audio du Londonien, les deux complices ont construit *Play along*. Dans cet opus, les vagues de cordes dialoguent sensuellement avec les constellations électro-percussives. Au festival des Musiques Inventives et Actuelles, MIA, organisé à la Scène nationale d'Annecy en 2004, cette pièce fut exécutée en public avec une vidéo éponyme du réalisateur/plasticien français Régis Coctentin : « Le thème de *Play Along* raconte l'invention d'un corps/image qui simule la présence physique d'un être vivant. Cette commande qui m'a permis de réaliser un premier moyen métrage, envisageait les images du film, non comme un accompagnement visuel, mais comme une œuvre à part entière. Dans cette perspective, Jean-Paul Dessy et Scanner souhaitaient la production d'une fiction scénarisée sur l'accompagnement musical. Ce titre comportant une forte charge émotionnelle, proche de la musique des films à suspense, m'a conduit à évoluer vers une forme plus proche du cinéma avec tout ce qui participe à son langage : un scénario qui intègre le point de vue du spectateur, des mouvements de caméra, des prises de vue raccords

au niveau de la lumière, de la photographie, des accessoires et des décors, un choix d'acteurs. »

*Play along* donna également naissance à un album éponyme, premier opus électro-contempo chez Sub Rosa dans lequel on retrouve, en complément de la plage titulaire, deux pièces électroniques. La première, *Out of the trench and wading backwards*, conçue par Scanner qui y intègre, outre des traitements de voix personnels, des échantillons de violoncelle empruntés à Jean-Paul Dessy. La seconde, *Whaling wolves*, est une pièce de Jean-Paul Dessy, composée initialement pour les *Expériences de vol* dans une version uniquement électronique au rythme en apesanteur scandé par les chants nocturnes des baleines et des loups.

Les *Expériences de vol* sont un programme européen de résidences et de commandes passées à des compositeurs issus de la tradition classique contemporaine ou électronique, piloté par Art Zoyd Studio (Centre de production musicale basé à Valenciennes) et Musiques Nouvelles. Ces *Expériences de vol* se situaient déjà à l'intersection des sphères classiques contemporaines et électroniques. Sous la direction de Jean-Paul Dessy et de Gérard Hourbette, les six chapitres issus de ces *Expériences de Vol* ont permis la création d'une trentaine d'œuvres mixtes. Œuvres que l'on peut retrouver sur 2 triples CDs - sortis chez Sub Rosa et In-possible Records – témoins de ce processus unique auquel ont participé Ryoji Ikeda, David Shea, Phill Niblock, Kasper T. Topf, Todor Todoroff, Atau Tanaka, Fausto Romitelli, Ricardo Nova, François-Bernard Mâche, Jean-Luc Fauchamps et bien d'autres pilotes sans peur.

Gregor Asch est un accoutumé des collaborations transmuseales, notamment avec le défunt compositeur des *Presque rien*, Luc Ferrari, avec les musiciens expérimentateurs de Sonic Youth ou encore avec le jazzman Uri Caine. Ce musicien, mieux connu sous l'humble pseudo de DJ Olive, a inauguré sa collaboration électro-contempo avec Musiques Nouvelles au Petit Théâtre Mercelis d'Ixelles (Bruxelles), en mai 2003, avec une *comprovisation* (terme inventé par Jean-Paul Dessy et qui décrit bien ce mix entre un mode de composition très ouvert à des temps d'improvisations). Au préalable, ce remarquable sculpteur de sons proposait une pièce pour 6 platines à partir d'un *vinyl score* (disque vinyle de fragments originaux conçus spécialement pour être manipulés, matière à composition platiniste) de violoncelle conçu avec Jean-Paul Dessy, et qui s'est retrouvé pour l'occasion aux côtés de l'audio janitor à passer d'une platine à l'autre. Une musique horizontale ambiante, une performance/installation au temps modu-

lable, que le duo explora à nouveau, avec bonheur, dans les mois qui suivirent, au Vooruit de Gand. Pendant l'été 2004, DJ Olive et Jean-Paul Dessy, avec les musiciens de l'Ensemble (violin, alto, violoncelle, flûte, trombone) s'adonnent à quelques sessions à Bruxelles dans le studio Igloo de Daniel Léon. Ce dernier suit l'Ensemble dans ses concerts et ses créations nécessitant tout son *savoir-son*. L'album *Scories*, sorti chez Sub Rosa à l'automne 2004, en est le résultat probant. Jamais sans doute, les musiciens de Musiques Nouvelles ne se sont montrés aussi libres et légers dans ce type de collaboration. DJ Olive s'y montre orfèvre du geste audio et s'insinue, toujours avec justesse et sensualité, tel un félin malin entre les mouvements de cordes et de cuivres. Pour Gregor Asch, ces expériences apportent aussi « la satisfaction personnelle et partagée de franchir une barrière et de reconsidérer certains a priori au sujet de ces musiciens de formation classique. Musiciens qui se révèlent également, à l'instar des grands jazzmen, d'excellents improvisateurs et qui prouvent, s'il le fallait, qu'un entraînement formel exigeant ne tue pas nécessairement l'âme créative de l'interprète ».

Récemment, Christian Fennesz (voir photo), étoile de la scène électro internationale, défendu par le label londonien Touch, a collaboré à plusieurs reprises avec Jean-Paul Dessy et les cordes de l'Ensemble pour des concerts mémorables à Bruxelles, à Louvain, à Lille, à Vienne, à Florence ou encore à Mons pour l'ouverture de City Sonics 2006. La compilation City Sonics 2006 contient un premier dialogue live entre les nappes enveloppantes de l'autrichien et le violoncelle volubile de son comparse belge, laissant présager un nouvel enregistrement électro-contempo de référence.

Toujours à la recherche de collaborations inédites, Musiques Nouvelles a désiré aussi convier à ces expériences transaudio, de jeunes talents pour qui laptop et guitare électrique sont des instruments égaux. C'est ainsi que la révélation made in Montréal, Mitchell Akiyama, et le jeune bruxellois aMute ont rejoint l'aventure électro-contempo à l'occasion de City Sonics. Pour Jérôme Deuson alias aMute, « ce type de rencontre précieuse et encore trop rare, ouvre et enrichit le spectre acoustique par un

vrai dialogue fructueux entre des musiciens d'horizons différents, qui d'ordinaire ne se croiseraient que ponctuellement en studio ».

Le processus électro-contempo se pose comme un des chaînons manquants entre les mondes musicaux prospectifs d'aujourd'hui. La qualité émergente de ces couples libres portent haut les couleurs des métissages d'un XXI<sup>e</sup> siècle technohumain.

#### www

—  
dshea.net  
ryojiikeda.com  
scannerdot.com  
theagriculture.com/djolive.html  
fennesz.com  
amute.net

#### DISCOGRAPHIE

—  
**DJ Olive/Jean-Paul Dessy/  
Ensembles Musiques Nouvelles  
Scories**  
(Sub Rosa - 2005)

—  
**Art Zoyd Studio &  
Ensemble Musiques Nouvelles  
Expériences de vol 4, 5, 6**  
(In-possible Records - 2005)

—  
**Scanner/Dessy/  
Ensembles Musiques Nouvelles  
Play Along**  
(Sub Rosa - 2004)

—  
**Art Zoyd Studio &  
Ensemble Musiques Nouvelles  
Expériences de vol 1, 2, 3**  
(Sub Rosa - 2002)

—  
**Ryoji Ikeda/  
Ensembles Musiques Nouvelles  
Op.**  
(Touch - 2002)

—  
**David Shea/  
Ensembles Musiques Nouvelles  
Classical Works II**  
(Tzadik - 2002)



La Médiathèque de la Communauté Française de Belgique (340 000 titres d'albums, 120 000 membres actifs, 3 000 000 de prêts annuels) a 50 ans. Musiques Nouvelles – qui a établi avec la Médiathèque un partenariat d'échanges - fête ce jubilé par 7 créations de compositeurs de Wallonie et de Bruxelles. Prospection, médiation, actions de terrain, ... la Médiathèque est au cœur d'un combat : préserver la diversité culturelle. Réflexions de Pierre Hemptinne, attaché à la direction de La Médiathèque. La crise de la cinquantaine que traverse la Médiathèque aura-t-elle des répercussions sur cette vitrine discographique sans pareil des musiques nouvelles ! ?

# La Médiathèque

## 50 ans à pister les nouvelles musiques !

Pierre Hemptinne

Il est trop simpliste d'imputer les difficultés actuelles de la Médiathèque à Internet et au téléchargement. Simpliste et dangereux : parce que cette allégation sous-entend que les missions poursuivies par l'association depuis 50 ans seraient tout à coup satisfaites par une nouvelle technologie et ses multiples applications, de manière plus simple, plus évidente. Ce constat ne tient la route qu'en se bornant à un point de vue statistique : la quantité de prêts diminue, la quantité de téléchargements augmente, CQFD. Le marché applique le même raisonnement à propos des ventes de disques. Ce genre d'analyse on ne peut plus carrée confirme une approche de la culture qui évacue l'examen et la prise en compte du culturel. Trop difficile à traiter. Trop complexe. On ne se pose plus les questions qualitatives et spirituelles qui, elles, feraient réapparaître les enjeux qui lient pratiques culturelles et choix de société. Les experts du marché musical préfèrent comparer des flux, des quantités, et spéculer. Les plus grandes consommations de musiques s'effectuent sous la forme de téléchargement, c'est donc cette pratique-là qu'il faut encadrer, réglementer, rentabiliser, c'est là qu'il faut greffer les logiques du profit.

Ce qui fragilise la Médiathèque, ce n'est pas un nouveau mode d'accès individuel et direct aux musiques, ce que le sociologue des réseaux Manuel Castells appelle les « médias de masse individuels ». Il pourrait, au contraire, y avoir une très belle complémentarité entre les communautés culturelles spontanées qui se développent sur Internet et les communautés d'amateurs de musiques qui fondent le sens social de la Médiathèque en pratiquant le prêt de supports physiques depuis quelques décennies. Cette jonction serait positive et constructive, mais elle ne s'opère pas de façon naturelle, il faudrait la provoquer ! La tendance majoritaire n'y est pas favorable : Internet est surtout utilisé pour imposer la dictature de l'immédiat. C'est l'atout principal mis en avant : l'immédiateté, la diminution d'intermédiaires qui retardent l'instant de la possession. Vous pouvez avoir sans délai ce que vous désirez entendre. Cette immédiateté technologique s'accorde à merveille avec des contenus façonnés pour l'assimilation rapide et lisse, sans problème ni controverse. L'usage massif de ces nouveaux médias individuels plébiscite prioritairement des produits culturels fast-food. Si ce n'était pas le cas, les majors ne s'alarmeraient pas du téléchargement pirate. Si la compulsion à télécharger se portait massivement sur autre chose que sur ce que les majors ont toujours présenté comme le plus sexy, nous assisterions à une réelle révolution culturelle ! Une technologie créant de nouveaux besoins, de nouvelles habitudes, de nouvelles responsabilités. Cet éloge de la rapidité a été, bien avant la mode du téléchargement, chanté et soutenu par

les majors et leur commerce de la musique pour promouvoir, non pas la problématique objective et palpitante des langages musicaux, mais la nouveauté artificielle de leurs catalogues. Cette obsession de vouloir correspondre au plus vite aux besoins de musiques galvaude la notion de nouveauté, banalise la notion même de choix musical. Tout est écrasé, étouffé, il n'y a plus de recul, de respiration. Or on sait que la culture est efficace – dans le sens où elle alimente le mental et stimule la matière grise d'une communauté en la dérangeant - selon précisément des phénomènes de lenteur. Ses créations ont besoin de cheminer d'amateur en amateur, en élargissant graduellement le cercle de ses auditeurs où elles sont ainsi commentées, assimilées, rejetées ou appropriées en connaissance de cause, recrées, partagées... Ces processus lents n'excluent pas la fulgurance créative, bien entendu ! Mais celle-ci a besoin de temps pour se propager. Or le capitalisme culturel, qui s'empare de l'addiction à Internet pour renforcer son emprise, ne prône que la vitesse d'exécution du désir et par là même escamote tout progrès culturel un peu profond et exigeant, individuel et collectif. Il évacue encore un peu plus de la place publique tout ce qui alimente ces destinées autres, personnalisées. C'est cela qui fragilise la Médiathèque parce que sa vitalité, depuis 50 ans, est due en grande partie à un rôle de premier plan dans les rencontres lentes entre les publics et les nouvelles musiques autonomes et indépendantes, en rendant possibles au-delà des sphères branchées les découvertes impromptues, l'exercice moderne de la critique culturelle, de l'oreille, de l'implication dans le vivre ensemble.

En effet, créée en 1956 pour démocratiser l'accès à une culture musicale savante, la Médiathèque a progressivement élargi ses missions à l'ensemble des musiques vivantes. Les musiques dites populaires devenaient de plus en plus importantes dans l'environnement sociétal tout en étant peu valorisées par les champs du savoir. Organiser des collections et le prêt public de ces musiques était un premier acte pour reconnaître leur importance. Constituer des collections, cela signifie donner une vision structurée, historique, comparative : cela n'était pris en charge par personne d'autre en ce qui concerne les musiques non classiques.

En proposant une vision d'ensemble des nouveaux répertoires musicaux, la Médiathèque posait la base d'une médiation innovante avec les publics. Celle-ci impliquait plusieurs éléments fondamentaux : une prospection indépendante apte à offrir une vision globale des créations contemporaines, une prise de connaissance des contenus de ces créations par des réunions régulières d'écoute et d'analyse, la mise à

disposition de tout un chacun via les compétences du personnel dans les centres de prêt. La Médiathèque ne s'est jamais contentée d'acheter les musiques mises en avant par les représentants des majors, ni de suivre exclusivement celles qui trouvaient écho dans la presse. Il fallait fonder une approche plus objective. Une équipe de conseillers a progressivement été constituée et ceux-ci ont inventé, sur le terrain, une prospection à échelle internationale. Une chasse systématique aux nouveaux catalogues pour constituer un patrimoine représentatif de l'évolution de toutes les musiques vivantes du XX<sup>e</sup> et maintenant du XXI<sup>e</sup> siècle, dans toutes leurs dimensions autant conservatrices que progressistes. Cette prospection s'est surtout attachée à informer sur les courants multiples de la modernité sonore dans le monde, pour montrer les mouvements, les dynamiques, ce qui bouge, ce qui pousse les goûts et les couleurs à évoluer. Recherchant sans cesse de nouveaux labels innovants, restant fidèle aux politiques éditoriales de ces labels pour faire apparaître, dans la durée, la logique (ou non) de leur travail, pour permettre un examen de fonctionnement de ces musiques. Une prospection restant fidèle aussi aux parcours de musiciens fondateurs : c'est ainsi que nous présentons des discographies énormes de personnalités telles qu'Evan Parker, Phil Minton, Derek Bailey... Cette prospection, aussi, nous donnait régulièrement quelques longueurs d'avance : Pixies ou John Zorn se trouvaient dans nos présentoirs bien avant que la presse en parle ! Encore aujourd'hui, l'abondante discographie de Mats Gustaffson, valorisée dans les collections de la Médiathèque, le fait apparaître comme une grande pointure du jazz actuel : mais quand il joue à Anvers (2006), la presse francophone en parle sans mesurer son importance, comme une curiosité marginale. Cette prospection de la Médiathèque représente 50 années sur la balle, toujours attentive, sans cesse, aux nouveaux venus, toujours à l'affût de nouvelles initiatives. Avec un objectif central : construire et garder la possibilité que les populations soient en contact avec les créations modernes de leur temps. Ces modernités musicales sont celles qui apportent les éléments de controverse, alimentent la critique esthétique, permettent de rester en phase active avec une capacité citoyenne de réflexion. L'information sur ces modernités est éparpillée, dispersée dans des canaux alternatifs, fragiles ; rien de suivi dans la presse officielle, et de moins en moins d'ailleurs. Ce qui conduit à présenter ces énergies créatrices comme des cas isolés, le fait d'originaux décalés. Alors qu'il s'agit, au vu des publications et des réseaux constitués, d'un phénomène important, d'une population artiste nombreuse et riche. Le réel vivier de la diversité culturelle est là. Il fallait un lieu de connaissance pour ces modernités musicales. Un lieu qui en expose les traces, les fruits, comme les bibliothèques, depuis

très longtemps, ont été indispensables pour étudier les littératures. La Médiathèque a créé ce lieu de connaissances, premier pas important pour une (re)connaissance structurelle des nouvelles musiques.

Une action de terrain rendue de plus en plus nécessaire alors que les voies des modernités musicales bifurquaient, se diversifiaient et se complexifiaient, non pas par plaisir de compliquer la musique et de rebuter les oreilles, comme certains conservateurs se plaisent à le matraquer, mais parce que la société elle-même devenait plus complexe. Ces langages modernes ont commencé à venir d'horizons très différents, au départ de pratiques non savantes : dans les évolutions exploratoires du rock, dans les extensions de l'improvisation, dans les méandres de l'électronique, dans les obliques du free, les plis du minimalisme... Les musiques dites populaires donnaient lieu à des courants de savantisation qui les rapprochaient des cultures savantes contemporaines, mais en restituant la complexité sociale sans la distanciation de la musique classique (il a manqué, là, de convergences, qui sont en train de naître ici ou là).

Cette médiation que rend possible la Médiathèque par son patrimoine, elle a le tort, peut-être, de l'avoir pratiquée trop discrètement. D'autres professionnels auraient dû travailler avec elle, utiliser ses outils : critiques, chercheurs, journalistes, programmeurs de concerts... Cette manière de mettre à disposition un patrimoine concret, évolutif pour actualiser une appréhension globale des phénomènes musicaux, dans un dispositif de prêt public doté de potentiels explicatifs, est à l'opposé, il faut bien le voir, du modèle actuel de téléchargement. Celui-ci décrète : tout est à disposition, les gens n'ont qu'à se servir, il ne faut pas interférer. On sait qu'ainsi les choix sont significativement conditionnés par des esthétiques qui ont les moyens de leurs campagnes publicitaires et que les inégalités éducatives vont jouer à plein. Les mieux nantis, les mieux informés pourront toujours sortir des sentiers battus et rebattus, pratiquer leur propre prospection individuelle pour leur profit personnel. Rien de mieux pour multiplier les fractures culturelles.



Du compagnonnage avec le chorégraphe et metteur en scène Frédéric Flamand et la compagnie Charleroi/Danses-Plan K à la singularité de la Compagnie Mossoux-Bonté en passant par le soutien à des créations de jeunes chorégraphes et musiciens, Jean-Paul Dessy et Musiques Nouvelles ont montré, depuis maintenant une quinzaine d'années, un intérêt particulier et régulier pour les croisements féconds entre mouvements dansés et sonores. Petit historique de ces collaborations chorégraphico-musicales.

# Les corps et graphies de Musiques Nouvelles

Philippe Franck

Tout commence avec *Titanic*, deuxième tome, après *Icarus* (Disaster/ Utopia), de la trilogie corps/machine. Le spectacle est imaginé par Frédéric Flamand et le vidéaste-plasticien italien Fabrizio Plessi, et créé en 1992, par la compagnie Charleroi/Danses-Plan K, à Charleroi, au Musée de l'Industrie, au milieu des fourneaux et des usines. Frédéric Flamand, fasciné par les rapports ambigus entre humains et technologies, s'interroge sur une «archéologie du futur» en convoquant une figure tragico-mythique de la révolution industrielle qu'est, pour le fondateur du Plan K, le Titanic. Après *Quadro*, quatuor à cordes dont Jean-Paul Dessy est un agent dynamique, c'est l'Ensemble Musiques Nouvelles qui interprète, dans la dernière partie de *Titanic*, le célèbre *Concerto grosso* d'Alfred Schnittke. A la suite de cette première collaboration fructueuse, Jean-Paul Dessy devient conseiller musical de Frédéric Flamand. Puis vint *Ex Machina* (Connected isolation), dernier volet de la trilogie Flamand/Plessi créée en 1994 dans le décor fantastique de la piscine communale de Charleroi puis invité à la Biennale de Venise en 1995. Jean-Paul Dessy compose, dans le cadre de ce projet, une pièce de violoncelle solo, entre des interprétations enflammées de Bach et de Ligeti. Il participe ensuite à *Moving Target* dans lequel Flamand collabore avec le tandem d'architectes new-yorkais Diller & Scofidio. Frédéric Flamand s'y interroge, à partir des carnets non censurés de Nijinski, sur les schizophrénies et les codes du corps post-moderne. En duo et sur scène, Jean-Paul Dessy et le pianiste Boyan Vodenitcharov interprètent, outre des œuvres d'Arvo Pärt et d'Alfred Schnittke, des co-compositions de leur propre plume et, pour la première fois, des pièces électroniques concoctées par Dessy.

On retrouve, en tant que musicien, Jean-Paul Dessy aux côtés d'autres illustres chorégraphes (Anne-Teresa de Keersmaeker, Wim Vandekeybus ou encore Michèle-Anne De Mey) dans le bouillonnement créatif que connaît la danse contemporaine en Belgique, dans les années 90. Entre 1998 et 1999, Jean-Paul Dessy compose une bande-son pour violoncelle solo pour *Gradiva* (voir photo). Cette performance mêle la danse et le théâtre, et est imaginée et interprétée par Nicole Mossoux (en collaboration avec Patrick Bonté). Le violoncelle lancinant, tantôt mouette tantôt chouette, multiplié par un subtil mixage/montage, dialogue avec la performeuse, ange déchu solitaire retenu sur scène par une corde qui le suspend et l'entrave. La musique, corps noctambule invisible mais sensible, tout en spirale à l'instar de cette troublante *Gradiva* à la déchéance suspendue, met en évidence l'«art du trouble» et cette «inquiétante étrangeté» dans lesquels excelle le tandem Mossoux/Bonté. De cette remarquable rencontre naît un CD éponyme (Carbon 7), le premier de Jean-Paul Dessy par lui-même.

Lors du festival des arts électroniques *Netd@ys* Wallonie-Bruxelles, Jean-Paul Dessy prend part à un projet interdisciplinaire avec le vidéaste Régis Cotentin et la danseuse Pascaline Verrier. A l'issue d'une semaine de résidence au Petit Théâtre Mercelis (Ixelles) et au manège.mons, les trois co-créateurs proposèrent une petite forme intitulée *Paperback*. La musique de Jean-Paul Dessy élabore un corps sans voix tandis que la danse de Pascaline Verrier lutte contre les apparences. Les images distillées par Régis Cotentin incarnent les démons qui nous hantent, ceux qui dévoilent les contradictions entre ce qu'on souhaite montrer de nous même, ce qu'on veut cacher et ce qui se dévoile à notre insu. Au même programme de cette expérience, on retrouve un autre trio éphémère composé du musicien, metteur en scène et vidéaste italien Roberto Paci Dalò, de la jeune danseuse espagnole Tania Arias Winogradow et du concepteur multimédia Jaromil. Cette pièce nous met en face de notre *Animalie* (inspiré par le livre du philosophe Giorgio Agamben, *Louvert de l'homme à l'animal*) avec des chorégraphies se reflétant dans une structure-miroir interactive.

Musiques Nouvelles a également soutenu des démarches électro-contempo-kino initiées par des artistes extérieurs tels que le compositeur liégeois Philippe Libois et ses Etudes sur les effets. La compagnie de Claudio Bernardo, chorégraphe d'origine brésilienne, a participé à ces études, installées à la Machine à Eau (Mons) où ce projet a été créé en 2003. Outre l'apport des danseurs de haut niveau, ce projet s'inscrit à l'intersection du jeu acoustique de l'ensemble et des traitements électroniques apportés pendant l'exécution de l'œuvre. Chaque effet (detune, delays, sampling, synthèse granulaire, filtrage...) fait l'objet d'une étude spécifique. Un CD *Send and return* sorti chez la maison de disques belge Mogno témoigne de cette expérience originale.

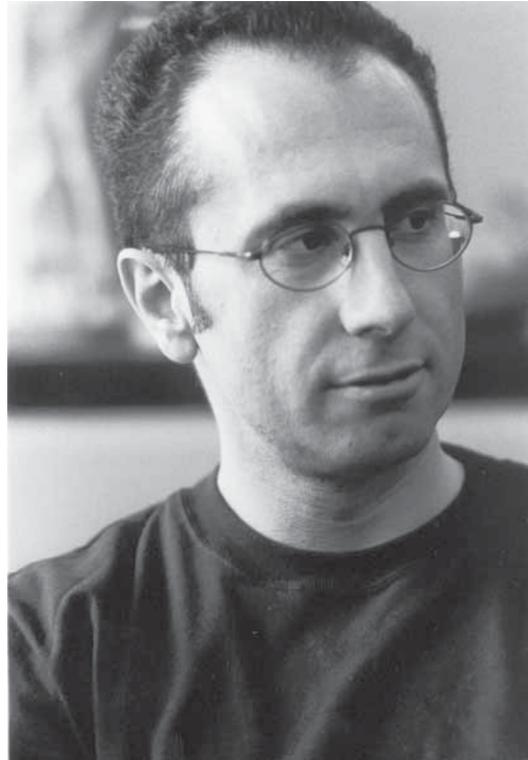
Dans le cadre de la Biennale de Charleroi/Danses 2004, deux autres créations à la croisée de la musique et de la danse contemporaine ont été présentées également à Mons : *Mona XY* du compositeur et violoncelliste Yves Mora et *A4* de la compositrice et chorégraphe Sarah Goldfarb. Tous les deux avaient collaboré préalablement avec Musiques Nouvelles. Spectacle interdisciplinaire interprété par quatre musiciens sur scène, un danseur, brillant interprète de Michèle Noiret, un vidéaste, un acousmaticien, *Mona XY* explore poétiquement l'improbabilité de l'existence. *A4*, danse pour quatre femmes en scène et à l'écran, entre danse et voix parlée, propose une réflexion plus frontale sur le rapport à la scène au féminin, la relation entre l'intime et le public, le secret et le notoire, le journalier et le théâtre.

En juin 2004, Jean-Paul Dessy est invité à participer à *DanSons*, un projet initié par Transcultures et la Scène nationale Saint-Quentin en Yvelines à l'occasion de la première édition du festival Lignes de fuite. Ce festival décloisonné est dédié au corps indisciplinaire et réunit des artistes de toute discipline investissant tous les espaces de ce vaste théâtre moderne. Des danseuses (Olga Messa, Marion Ballester de Rosas, Olivia Grandville ainsi que des membres de la compagnie Kublai Khan Investigations), des musiciens électroniques (David Shea, DJ Olive) et acoustiques (Jean-Paul Dessy) y convient les spectateurs à différentes sessions où danse et musique sont considérées sur un mode égal.

Autre création interdisciplinaire et in situ, *Atem* de la plasticienne Dietlind Bertelsmann créée au Théâtre Marni (Ixelles) dans le cadre du Festival *Danse à la Balsa*, met en scène une danseuse butô (Hisako Horikawa). Celle-ci joue avec ses tumultes intérieurs et une sculpture mobile, légère et monumentale. Contrepoint du mouvement dansé, le mouvement sonore y génère une tension et mêle des extraits d'œuvres de Sofia Gubaidulina interprétées par trois musiciens de l'ensemble Musiques Nouvelles (David Nunez au violon, Friedrich Gauwerky au violoncelle et Christophe Delporte à l'accordéon) et des manipulations d'une masse en papier aérienne.

On connaît la passion de Jean-Paul Dessy pour l'œuvre singulière de Giacinto Scelsi dont le son primordial possède un corps à la fois physique, psychique et énergétique. Quoi de plus naturel que de retrouver l'interprète de *Natura Renovatur* aux côtés de Nicole Mossoux et de Patrick Bonté (on se souvient de leur étonnant film *Scelsi suites*) pour une prochaine collaboration intitulée *Khoom*. On assistera à une extension chorégraphique pour trois danseuses en suspension, de la pièce éponyme de Scelsi. *Khoom* peut être considéré comme une sorte d'incantation transreligieuse qui nous emmène «au delà du verbe et au cœur du son». Interprétées par sept musiciens et une jeune - et déjà grande - soprano lyrique, Elise Gäbele, les musiques seront le fruits d'improvisations dans l'esprit de Scelsi, avec des moments inventés et adaptés à la chorégraphie. Le spectacle est à découvrir dans le cadre du festival Via au manège.mons. Ici encore, mouvements corporels et sonores s'entrelaceront pour aller à l'essence des sens et de l'indicible.

**WWW**mossoux-bonte.be  
charleroi-danses.be**DISCOGRAPHIE****Philippe Libois /  
Ensemble Musiques Nouvelles**  
*Send and Return*  
(Mogno Records - 2005)**Jean-Paul Dessy**  
*Gradiva*  
(Carbon 7 - 2000)



Il est peut-être le compositeur le plus marquant des vingt dernières années. De 1998, année où Musiques Nouvelles lui a commandé le premier volet de son fameux triptyque « Professor bad Trip », à son décès en 2004, à l'âge de 41 ans, Fausto Romitelli a compté beaucoup pour Musiques Nouvelles. Non seulement par l'extraordinaire beauté des œuvres créées, mais également par la force de sa pensée et la richesse de son être. Musiques Nouvelles lui rend hommage en concert et en disque, un Cd à paraître chez Cyprès comprenant cinq œuvres emblématiques : *Flowing down to Slow*, *The Nameless City*, *Nell'Alto dei Giorni Immobili*, *Blood on the Floor Painting* et *Amok Koma*.

Fausto Romitelli écrit en 2001 et en italien un texte qui restera comme son manifeste<sup>1</sup> :

## Le compositeur comme virus Fausto Romitelli

L'avant-garde musicale de l'après-guerre a fait table rase du passé et a élaboré de nouvelles catégories de pensée ; du structuralisme post-webernien jusqu'à la musique spectrale, les générations qui nous ont précédés ont été obsédées par le « désir exaspéré de réorganisation totale, sur de nouvelles bases, du langage musical » (Gentelucci). En revanche, la nouvelle génération n'a pas inventé de nouveaux systèmes linguistiques, mais elle a essayé de retrouver une efficacité perceptive et un impact de communication fort et nouveau.

L'héritage de l'avant-garde a été passé au crible et, pour quelques aspects, intégré dans notre travail, pour d'autres, refusé : certains principes d'écriture sont devenus patrimoine des nouvelles générations, d'autres ont été abandonnés. La grille de sélection n'a pas été idéologique, mais musicale ; les dogmes sur la « pureté » et la neutralité du matériau musical, indispensables dans une optique combinatoire, dans une mythologie de l'abstraction et du formalisme, se sont écroulés.

Un principe fondamental reste valide : le langage musical n'est pas seulement le moyen susceptible d'exprimer quelque chose, mais il coïncide avec le contenu ; il est le moyen et la fin en même temps, la parole et la chose, signifiant et signifié ; il n'est pas possible d'exprimer quelque chose de nouveau avec des paroles rebattues : un langage conventionnel apportera seulement des messages convenus. Pour communiquer vraiment par la musique, nous devons renouveler constamment son langage et varier ses codes ; un message esthétique exprimé par des clichés linguistiques n'a aucune valeur en musique (sinon celle de simple passe-temps). Je crois donc que le talent d'un compositeur se mesure aujourd'hui par sa capacité d'intégrer dans l'écriture des matériaux différents, souvent hétérogènes, sans renoncer à la rigueur conceptuelle et à la définition d'un style capable de métaboliser les différentes influences et de créer de nouvelles images sonores.

Par rapport à nos prédécesseurs, les compositeurs de ma génération doivent se confronter à différents ordres de problèmes, et notamment, 1) l'impact des technologies ; 2) l'impact du panorama médiatique et des nouvelles stratégies de communication ; 3) l'influence des musiques du domaine populaire (pop, rock, techno, ethnie, etc.) ; 4) la survivance à l'extrême périphérie de l'empire culturel.

1) Les nouvelles technologies ont bouleversé les bases de la pensée musicale : elles sont le point d'arrivée d'un long processus vers la maîtrise absolue du son et l'émancipation du bruit. Si la fabrication et la pratique des instruments de l'orchestre se sont dévelop-

pées dans la nécessité de rendre le son le plus harmonieux possible et de réduire au minimum les composantes du bruit, les nouvelles technologies ont ouvert en revanche les portes de la perception à l'univers inharmonique et nous ont fourni les instruments pour explorer ce monde inouï. Les techniques n'ont pas engendré un nouveau langage, mais elles ont suggéré aux compositeurs de nouvelles interprétations d'un même principe : composer le son plutôt qu'avec le son. Le problème principal est de personnaliser l'usage des machines, c'est-à-dire de l'adapter par un instrument ultérieur d'homologation imposant des sonorités et des traitements standardisés.

2) Les compositeurs doivent sortir de leurs prétendues tours d'ivoire (des ghettos, en réalité) et se confronter au panorama médiatique et aux techniques de communication basées sur des principes de persuasion, de maîtrise et de répression douce mais inflexible. Si nous voulons rénover les formes de communication en musique, nous devons partir de l'évaluation du modèle de référence planétaire, de la considération que, aujourd'hui, la communication s'identifie à la stratégie pathologique et déviée des médias. Nos esprits sont inondés par un flux irrépressible d'informations tendant à se superposer et à se substituer à la réalité et à la vie même : le but est celui de l'homologation globale, puisque les biens de consommation, comme les inondations, se répandent facilement sur un territoire plat, uniformisé et émondé de toute différence. J. Ballard écrit : « Aujourd'hui, le paysage des médias offre des opportunités illimitées à une imagination rebelle. Dans cette situation, j'ai l'impression que nous devons nous plonger dans ce magma d'éléments destructifs et commencer à nager ».

3) Si nous voulons éviter la sécheresse académique et le tarissement, nous devons réfléchir à trois cent-soixante degrés sur l'univers sonore qui nous entoure et intégrer dans l'écriture des sollicitations provenant de mondes sonores différents. En dehors tant de l'avant-garde que des circuits commerciaux, il existe un univers de l'expérimentation musicale qui, depuis les années soixante jusqu'à nos jours, dans le domaine du rock ou de la techno, a essayé avec acharnement, mais sans dogmes, de nouvelles solutions sonores, réussissant parfois à conjuguer la recherche sur le son et sur la modulation du bruit et un grand impact perceptif. La révolution musicale des prochaines années ne viendra peut-être pas de la musique écrite et des compositeurs cultivés, mais de la foule anonyme des jeunes, qui possèdent aujourd'hui un ordinateur avec lequel ils échantillonnent et traitent des sons : justement parce qu'ils n'ont pas de préten-

tions artistiques, qu'ils développent un nouveau savoir artisanal, une nouvelle sensibilité et peut-être, demain, une nouvelle musique.

4) Dans les années cinquante, soixante et soixante-dix, les compositeurs œuvraient au sein d'une communauté culturelle : l'exigence d'un grand renouveau réunissait différentes strates sociales et l'action d'une élite intellectuelle était amplifiée par un mouvement d'opinion massif ; l'attente du nouveau, quelle fût politique ou artistique, était répandue bien au-delà d'un cercle étroit d'élus et impliquait, par exemple, une grande partie du monde de la jeunesse. Aujourd'hui, cette communauté n'existe plus ; elle est isolée, fragmentée, elle parle un langage pour des initiés, elle n'a plus aucun impact sur ce que l'on s'obstine à définir comme étant la réalité. Beaucoup plus que les écrivains, les cinéastes et les artistes, les compositeurs aujourd'hui sont obligés de se taire : parce que l'industrie culturelle empêche les personnes d'écouter et la normalisation des esprits supporte seulement la charge de produits pré-confectionnés très facilement digestibles. Certains d'entre nous s'enferment de plus en plus dans des langages privés et ésotériques ; d'autres essaient fébrilement de reconquérir, sinon la faveur, du moins la tiède indulgence du public de la musique classique. D'autres, cependant, acceptent le défi avec le monde, ou plutôt, avec le grand show médiatique et sponsorisé qui le remplace, et tentent de marcher sur ce même fil de laine qui sépare le banal de l'obscur, l'excès d'information de l'excès de redondance, l'impossibilité de communiquer de la facilité de transmettre des messages prédigérés.

J'ai l'impression parfois d'être un virus trop isolé pour attaquer un corps aussi fort et bien nourri ; c'est pourquoi le virus reste tranquille et rêve du corps qu'il voudrait détruire, en attendant des temps meilleurs.

Extrait de *Le Corps électrique* paru à l'Harmattan en 2005 et avec l'aimable autorisation de Danièle Cohen-Levinas

Traduction de Mireille Tansman Zanuttini

#### DISCOGRAPHIE

—  
**Art Zoyd Studio & Ensemble Musiques Nouvelles**  
*Expériences de vol 1, 2, 3*  
« Flowing down to slow »  
(Sub Rosa - 2002)

#### À PARAÎTRE

—  
**Ensemble Musiques Nouvelles**  
*CD monographique*  
(Cyprés)

—  
1- « Il compositore come virus », dans Milano musica. Percorsi di musica d'oggi - Il pensiero e l'espressione. Aspetti del secondo Novecento musicale in Italia, Milano Musica, 2001, p. 148-149.



Compositeur hétérodoxe, architecte de sons et d'images en mouvement, paysagiste de nos émotions contemporaines invité par les plus grands festivals internationaux, Heiner Goebbels a bâti, depuis une vingtaine d'années, une œuvre brillamment interdisciplinaire croisant musique (des Beach Boys à Bach), mise en scène et arts visuels. L'œuvre de cet artiste complet s'inscrit dans une déambulation libertaire et libératrice entre les arts vivants et les états de notre monde troublé, une sorte d'opéra sans opéra à la beauté en clair/obscur unique. Conversation, entre Francfort et Bruxelles, avec un créateur effrontément au service du spectateur.

Conversation avec

# Heiner Goebbels

## paysagiste libertaire de nos émotions troublées

Propos recueillis par Philippe Franck

**Philippe Franck : Qu'est-ce qui vous a attiré dans la musique de Jean-Paul Dessy, vous qui lui avez commandé une œuvre, *O Clock*, créée à l'Opéra de Francfort par l'Ensemble Modern ?**

**Heiner Goebbels :** Le problème actuel est que, en ce qui concerne les commandes, le choix esthétique est assez réduit. En tant que membre d'un prix italien de composition, je viens de voir une centaine de partitions et elles étaient pratiquement toutes identiques : d'une complexité postdodécaphonique, hyper travaillées, très bien faites mais ennuyeuses ! Elles ne reflètent pas le développement artistique du XXI<sup>e</sup> siècle, un des rôles possibles de la musique étant de questionner le corps des instruments, les conditions d'une performance, les aspects sociaux de la production...

Lorsque j'ai approché l'œuvre de Jean-Paul Dessy, j'ai été immédiatement séduit par sa façon singulière d'aborder la musique, pas seulement du point de vue d'une culture pop reproduite, mais de toutes les perspectives possibles. Commander une œuvre à Jean-Paul Dessy, pour l'Ensemble Modern, s'est donc rapidement imposé comme une évidence. Associé au concept scénique, développé par lui-même, *O Clock* est une sculpture méditative unique, une sculpture dans laquelle on peut difficilement faire la différence entre la priorité de la musique, l'installation, la vidéo et la respiration complète de la composition. On peut juger l'œuvre à travers un prisme musical, mais ce serait passer à côté de quelque chose qui va au-delà des notes et de la partition.

**Quelle est votre vision de la musique de chambre d'aujourd'hui ?**

Je n'ai pas d'opinion précise au sujet de la musique de chambre, de même que je n'ai jamais d'avis arrêté sur rien ! Pour moi, les personnes avec une vision sur tout sont dangereuses. Hitler avait certainement des opinions et des visions précises... Non, je suis ouvert et j'essaie de travailler en accord avec mon temps, les yeux ouverts sur toutes sortes de changements. Ensuite j'essaie de développer des objets qui n'ont pas encore été inventés.

Pour répondre à un autre aspect de la question, je dirais que je regrette que l'ensemble des institutions musicales (les cours dispensés dans les conservatoires et dans les classes de composition, les commandes pour orchestre, les radios, le monde du spectacle...) n'est pas assez ouvert à de nouvelles combinaisons d'instruments. S'il n'existait pas un cadre institutionnel aussi bien structuré, est-ce qu'un jeune compositeur, de 25 ans par exemple, quelqu'un qui a grandi dans la vraie vie, composerait pour flûte et violon ou pour un orchestre classique composé d'instruments du 19<sup>e</sup> siècle ? J'en doute. Il est intéressant de constater que les compositeurs américains des années 60, 70 et

80, qui n'ont pas développé leur art au sein d'un tel environnement, ont ressenti le besoin et ont pris la liberté de construire leurs propres ensembles, leur propre corps d'instruments : Steve Reich, Phil Glass ou, plus tard, Glenn Branca et ses symphonies pour 20 guitares électriques.

**Votre collaboration avec l'Ensemble Modern reflète une belle fidélité artistique. Quelle est, selon vous, la spécificité de cet ensemble et de ses musiciens ?**

Cette belle aventure a débuté il y a 20 ans, lorsque j'ai reçu ma première commande de l'Ensemble. Il s'agissait d'une musique de scène pour ballet qui incluait, d'emblée, les musiciens sur les planches. Cet ensemble est à l'opposé de ce qui se passe habituellement dans les orchestres ou ensembles classiques traditionnels. Ils s'organisent eux-mêmes et n'ont pas de directeur artistique. Les décisions sont prises démocratiquement et chacun est pleinement responsable de l'ensemble. Tous les choix sont collectifs. Les membres de l'ensemble sont très motivés par ce qui est leur projet commun. Ils sont très critiques envers eux-mêmes, très curieux, prêts à affronter des défis concernant la qualité, l'identité et le développement de l'ensemble. De plus, certains musiciens sont eux-mêmes compositeurs ou chefs d'orchestre, ce qui est très particulier dans le milieu de la musique contemporaine.

**Vous vous définissez parfois comme un architecte, ce qui n'est pas du tout abstrait, selon moi, mais plutôt une façon concrète de créer avec votre œuvre, une sorte d'espace musical/visuel/multimédia pour les spectateurs.**

Je ne voudrais pas impressionner les spectateurs en prétendant avoir des réponses que je ne possède pas. Je ne pense pas être plus intelligent que mon public. Au contraire, il s'agit plus dans mon travail d'offrir des structures et de partager des questions. Elles ne seront complètes que lorsque l'auditeur en aura besoin, aura affaire à elles et pourra les vivre. J'essaie aussi d'éviter de me répéter. De plus, si l'on compare avec d'autres compositeurs ou directeurs, mon processus de travail est très lent.

**Vous avez déclaré dans une autre interview : « Quand je dirige, cela ressemble plus à de la composition et quand je compose, cela participe plus de la direction ». Pourriez-vous expliquer le processus créatif en tant que compositeur de sons, mais aussi en tant que créateur d'images, de mises en scène ?**

C'est une histoire longue et compliquée dans laquelle les relations en-

tre les différentes aires de travail changent constamment. Et je les garde longtemps ouvertes afin d'être capable de réagir spontanément aux artistes, au matériel lui-même. Ma plus grande inquiétude est de passer à côté d'opportunités existantes dans la matière elle-même, dans les différentes alternatives de mise en scène. De ce fait, tout un chacun est invité à participer au processus créatif : l'ingénieur du son, le technicien lumière... et ce jusqu'à la touche finale.

**Vous appréciez l'opéra « qui ne ressemble pas à un opéra ». L'opéra peut être vu comme la première création multimédia. Est-ce aujourd'hui un art qui collectionne et assemble des fragments, qui mélange différents langages et recrée un langage multiple ?**

C'est probable. Tout le monde aimerait inventer une nouvelle création d'un souffle nouveau, une narration solide avec un protagoniste marquant. Mais nous avons vu ça trop souvent, et la réalité actuelle est plus complexe. Cela ne doit pas être nécessairement compliqué du point de vue musical, mais la complexité doit venir de la structure et de la collaboration entre les différents médias : le son, la lumière, la scène, le texte, la musique, l'espace... Trop souvent, dans les opéras d'aujourd'hui, on a l'impression que seule la musique a changé, au contraire de la structure du genre, de la relation entre les médias, entre les interprètes, du concept conventionnel de représentation et de perception...

**La littérature fait partie de votre univers artistique. Vous avez collaboré avec Heiner Muller et Alain Robbe-Grillet et vous avez aussi utilisé des textes de Elias Canetti, Gertrude Stein ou encore Edgar Allan Poe. Vous proposez dans vos pièces une relecture de l'héritage postmoderne et ce, en les utilisant sans être irrespectueux, comme des sources ouvertes...**

Il ne me serait plus possible de demander leur avis à Canetti ni à Gertrude Stein, mais je sais que Heiner Muller et Alain Robbe-Grillet étaient très heureux de mon travail. Robbe-Grillet s'est même inspiré pour son dernier roman *La reprise* de ma pièce *The repetition* dans laquelle j'utilisais certains de ses textes. J'ai eu de très bons rapports

avec ces deux écrivains. Je me souviens m'être terriblement amusé en tournée avec Heiner Muller qui lisait lui-même son texte *The Liberation of Prometheus*. Nous avons également joué à l'Ancienne Belgique à Bruxelles, en 1988, avec Heiner Muller lisant son texte *The Man in the elevator*.

Vous utilisez les termes « sources ouvertes » en parlant de ces textes, tandis que moi, je verrais plutôt cela comme un retour intense à la source. J'ignore le catalogue de départ, je pénètre dans la structure interne, l'architecture, la stratégie de l'écriture : la syntaxe. C'est pourquoi je suis plus proche de l'écrivain et en même temps plus libre pour le lecteur/spectateur ; je suis très connecté à l'œuvre et très respectueux du matériel, ne plaçant pas mon interprétation entre l'œuvre et le spectateur. L'interprétation relève entièrement du spectateur.

**Il semble que la plupart de vos pièces soient des commandes. Que cela implique-t-il pour vous ?**

Le défi d'une nouvelle tâche et d'une méfiance par rapport à ce que l'on appelle l'imagination ou la vision. Je ne veux pas composer pour moi-même. Il n'y a rien qui jaillisse de ma personne. Je pense qu'il est vraiment très important, en tant qu'artiste, de réfréner son ego et de se dédier entièrement à l'espace publique de la performance. Chaque performance est un espace publique, pas une zone VIP réservée à l'artiste !

*Traduction de Florence Angelici*



Il était une fois Kilda. C'était une île au large de l'Écosse, au Nord du Nord, un pic rocheux battu par les vents et les flots. Kilda était peuplée d'oiseaux et de leurs cris. Le plus étrange est que les hommes semblaient vouloir les imiter, vivant de la chasse de leurs œufs, défiant les lois de l'apesanteur, devenant eux-mêmes ces étranges créatures quasi mythologiques, hommes-oiseaux, et on peut imaginer la connivence sauvage qui les liait les uns aux autres. Ces hommes et ces femmes ne connaissaient pas l'usage du *je* mais seulement celui du *nous*, un *nous* matinal, préféré au commencement des commencements pour inscrire la journée dans le cycle de la répétition et de la survie.

# Kilda, l'Île des Hommes-Oiseaux Opéra ubiquiste

Pascale Tison

Kilda est née des volcans et son apparence n'a rien d'hospitalier. Ses côtes sont inabordables, les hommes-oiseaux et leurs compagnes vivaient dans une autarcie obligée. Ces hommes-oiseaux s'ils savaient voler ou presque ne savaient pas du tout nager. Ils vivaient là, réfugiés dans leur langue et leur chant dans une aube du monde où le groupe était la personne parlant d'une seule bouche unanime. On peut imaginer leur véritable vertige quand Kilda fut découverte par d'autres vivants qu'eux-mêmes.

Ce fut lent comme une érosion puis tout d'un coup accéléré par les maladies et les inévitables contagions venues d'Ecosse et d'Angleterre. Dans les années trente, Kilda fut évacuée de force par le gouvernement britannique. Il ne restait là qu'une trentaine de personnes, résolues à ne pas quitter un paysage unique et furibond, une manière de vivre encordés dans leurs usages et leur langue. Le gaélique qu'ils parlaient était ancien, préservé par la mer qui les isolait de tout. Leur chant aussi était ancien. Ils vinrent alors vivre sur une île qui leur parut immense. L'Ecosse les avait accueillis. Leurs langues, leurs rites et leurs souvenirs furent recouverts par le bruit du monde.

C'est cette superbe histoire qui mêle la mer, le temps, l'homme et l'oiseau, la langue et le chant comme berceement de la consolation qui a touché au cœur plusieurs artistes. Lew Bogdan, metteur en

scène et directeur du Phénix à Valenciennes, est l'initiateur d'une nouvelle aventure autour de Kilda. Elle va revivre pour nous par des images tournées sur ses rochers, elle va se chanter, se dévoiler, se dire dans un spectacle où la voltige est une aile qui suspend notre souffle.

La musique composée par David Graham et Jean-Paul Dessy enchâssera des chants gaéliques dans un opéra où l'image et le geste rendent hommage à ces derniers indigènes d'Europe. Dans six villes d'Europe, à Mons, Valenciennes, Glasgow, Stornoway, Düsseldorf et Hallstadt, l'île des hommes-oiseaux se remettra à battre les 22 et 23 juin 2007 par le spectacle qui la célèbre. Le texte écrit par Iain Finlay Mac Leod et Thierry Poquet, la musique, les images envoyées par satellite en direct de l'île seront les mêmes dans les différents lieux mais la mise en scène sera propre à chacun des créateurs scéniques des différentes villes où se donnera Kilda. Sur l'île de Kilda, un chanteur gaélique répondra aux chanteurs de la terre ferme dans chaque théâtre, redonnant ainsi une chance au lien si fragile entre le vieux continent et la dernière enclave d'une singularité qui fut condamnée et par là bouleversante.

Kilda, un opéra d'aujourd'hui sur un ailleurs du monde, une synergie européenne pour célébrer le courage des hommes et des femmes qui risquèrent un *nous* contre le *je*.





Voyageur impénitent entre les genres et les frontières qu'il aime joyeusement transgresser, Bruno Letort est à la fois compositeur, (nombreuses musiques pour la scène, le cinéma, formations jazz/rock/électro/mixtes, orchestres et ensembles de chambre...) journaliste, producteur (à France Musiques notamment avec l'émission *Tapage Nocturne* consacrée aux musiques nouvelles), organisateur de festivals, directeur artistique de collections et de maisons de disques dont le remarquable label de Radio France, Signature (de Luc Ferrari à Jean-Luc Godard en passant par Pierre Bastien), un artiste prolifique interdisciplinaire et résolument indisciplinaire, à qui Musiques Nouvelles a proposé une carte blanche pour une création au printemps 2007 dans le cadre des Nuits Botanique. Rencontre entre Paris, d'où le créateur de *Mégapoles* émet généreusement ses bonnes ondes, et Bruxelles qui reste une de ses *cités obscures* d'adoption.

## Bruno Letort, le passeur de sons

Propos recueillis par Philippe Franck

**Philippe Franck : Vous avez répondu à une invitation de Musiques Nouvelles avec *Lignes*, une nouvelle création pour neuf cordes, percussions et électronique. En quoi ce projet est-il une filiation avec votre œuvre polymorphe ?**

**Bruno Letort :** J'utilise à nouveau une nomenclature qui fait appel aux cordes. J'ai beaucoup écrit pour quatuors à cordes, pour grand ensemble à cordes, comme en témoigne la musique que j'ai composée pour l'exposition organisée au Cinquantenaire à Bruxelles *Le Transibérien* (60 cordes et 6 percussionnistes).

La musique sera faite de 20 mouvements de 3 minutes. J'ai demandé à des artistes d'horizons différents (Klaus Blasquiz, Hector Zazou, Christian Zanési, Dominique Grimaldi, Régis Boulard, Goran Vejvoda) d'improviser à partir d'une trame musicale de mon cru. Je composerai ensuite en me basant sur ces improvisations.

Je fus très intéressé par la proposition de Jean-Paul Dessy de composer pour l'Ensemble Musiques Nouvelles, avec une sorte de carte blanche tant pour le sujet que pour la nomenclature orchestrale. Passionné par la littérature de Murakami Ryu, j'ai eu envie d'adapter *Lignes*, l'un de ses romans. Il a écrit là, une sorte de *road novel*, où des personnages sans liens apparents, se croisent.

**Qu'est-ce qui vous a attiré dans la démarche de Musiques Nouvelles ?**

J'aime leur décadence ! Historiquement, on est parti d'un ensemble de musique contemporaine plutôt institutionnel qui a été pris de plein fouet par une décadence positive. Je pense plus particulièrement aux expériences électro-contempo multiples avec DJ Olive, David Shea ou encore Scanner qui m'ont passionnées. Peut-être que j'y retrouve un certain rapport à l'électronique qui sort des sentiers battus et qui me renvoie à mon itinéraire. Dans les années 80, je fus l'un des premiers, en France, à utiliser l'informatique domestique dans une musique actuelle.

Après j'ai délaissé l'électronique jusque *Fables électroniques* en 2003 . Entre ces deux périodes j'ai beaucoup écrit de pièces pour orchestre, des quintettes à vent et des quatuors à cordes. J'avais sans doute eu besoin de me débarrasser de ça avant de revenir à des œuvres électroniques ou mixtes.

**Le producteur radiophonique se double du producteur discographique, directeur de la maison de disques Signature. Qu'est-ce qui a motivé vos choix artistiques pour ce label inclassable de Radio France ?**

Signature est un label qui a su se libérer de toute contrainte esthétici-

que. Nous avons réalisé à la fois des disques bruitistes comme celui de Jean-Jacques Palix, mais aussi des fanfares, des pièces pour cordes ou encore de l'électronique avec Christian Fennesz (pour une collaboration avec Mika Vainio et Christian Zanési). Le catalogue propose à ce jour une cinquantaine de disques et constitue une véritable aventure sonore. Dans les productions Signature, j'aime aussi les aspects improvisés : le double album d'une voix et d'une flûte que je revendique avec une identité sonore du début à la fin et l'expérience avec Noël Akchoté qui pose, comme le faisait si bien John Cage, des questions à la musique sans pour autant y répondre. Une œuvre peut être le résultat heureux d'une fulgurance. Je pense au trio Red avec Jean-François Pauvros et Noël Akchoté qui a été enregistré en une demi journée et qui reste une expérience formidable. Je ne joue jamais sur aucun disque produit par Signature par déontologie. Paradoxalement, même si j'en fais partie, j'ai tendance à fuir l'institution mais en ce qui concerne mes propres œuvres, elles peuvent être jouées dans des festivals ou lieux institutionnels comme, récemment, dans un ancien cinéma porno parisien ! Signature a aujourd'hui six ans d'existence. Ce type de label, dans une logique économique, aurait dû disparaître depuis longtemps et en fait, le temps a joué pour nous.

**Comment avez-vous commencé à travailler avec le brillant tandem de la bande dessinée François Schuiten et Benoît Peeters ?**

J'ai toujours été attiré par l'urbanité, même si je vis à la campagne aujourd'hui. Nous nous sommes rencontrés sur le projet *Mégapoles* (une série de courtes pièces autour des sonorités urbaines composées en collaboration avec le violoniste Stefan Rodesco - NDLR). On y montrait simultanément l'activité quotidienne des habitants de six grandes villes. Pour la musique, je m'étais fixé des règles d'écriture. On pouvait écouter des pièces à New York et à Paris en même temps. La seule solution était d'inventer une ville imaginaire comme Schuiten et Peeters l'ont fait dans leur BD *La fièvre d'Urbicande*. J'ai écrit à Casterman pour obtenir la permission d'utiliser le mot *Urbicande*. François Schuiten a été curieux de savoir ce que j'avais pu composer sur ce thème. Je lui ai envoyé un quatuor à cordes et il m'a demandé de travailler sur une exposition avec lui. Par la suite, nous avons collaboré sur le grand prix d'Angoulême, la Prison de Piranese, la scénographie de la Maison Autrique de Victor Horta à Schaerbeek, l'exposition *Le Transibérien* (dans le cadre d'Europalia Russie 2005), le spectacle multimédia *L'Affaire Desombres* et la conférence-fiction musicale *Les portes du possible*.

**Pour la création de *Lignes*, vous travaillez avec un autre dessina-**

**teur fantastique et pictural, Denis Desprez...**

Je l'ai rencontré à Montréal où nous présentions avec Schuiten et Peeters *Les portes du possible*. Son univers graphique et mon monde musical ont beaucoup de similarités. J'avais lu avec grand intérêt son *Frankenstein* qui nous emmène loin du cinéma hollywoodien.

**Outre les cités obscures et le monde fantastico-poétique de Schuiten et Peeters, vous semblez fasciné par les pays de l'Est et une certaine idée de l'explosion-implosion dont le phénomène Tchernobyl qui vous a inspiré, reste un exemple frappant...**

Cette partie du monde me fascine. J'ai d'ailleurs composé un opus discographique : *E(a)st*, qui se présente comme un *road record* de mes voyages dans les pays de l'Est. J'ai parcouru des kilomètres dans ces pays et ces régions en prenant conscience petit à petit de ce que fut l'URSS, sa grandeur et la source de sa décadence. *E(a)st* est fait d'images désuètes : me plongeant dans mes souvenirs d'enfance, je tentais d'imaginer ce que fut ce rêve brisé d'une société idéale.

**On peut, de manière générale, vous considérer positivement comme un passeur, passeur de musiques, passeur entre les genres et les disciplines, passeur entre les écoutes et les publics. Comment ce type d'approche est-elle considérée dans le milieu artistique et culturel ?**

En France, la radicalité est certainement mieux considérée que ce type de passage. Quand aujourd'hui, les milieux les plus institutionnels de la musique dite sérieuse, admettent l'apport de Jimi Hendrix dans la musique classique contemporaine, je ne peux m'empêcher de sourire, ou encore quand un compositeur baptise sa pièce symphonique *Night Club* car il se dit influencé par la sphère technoïde.

**Quel regard posez-vous, en tant que créateur, spectateur et auditeur averti, sur la performance sonore aujourd'hui ?**

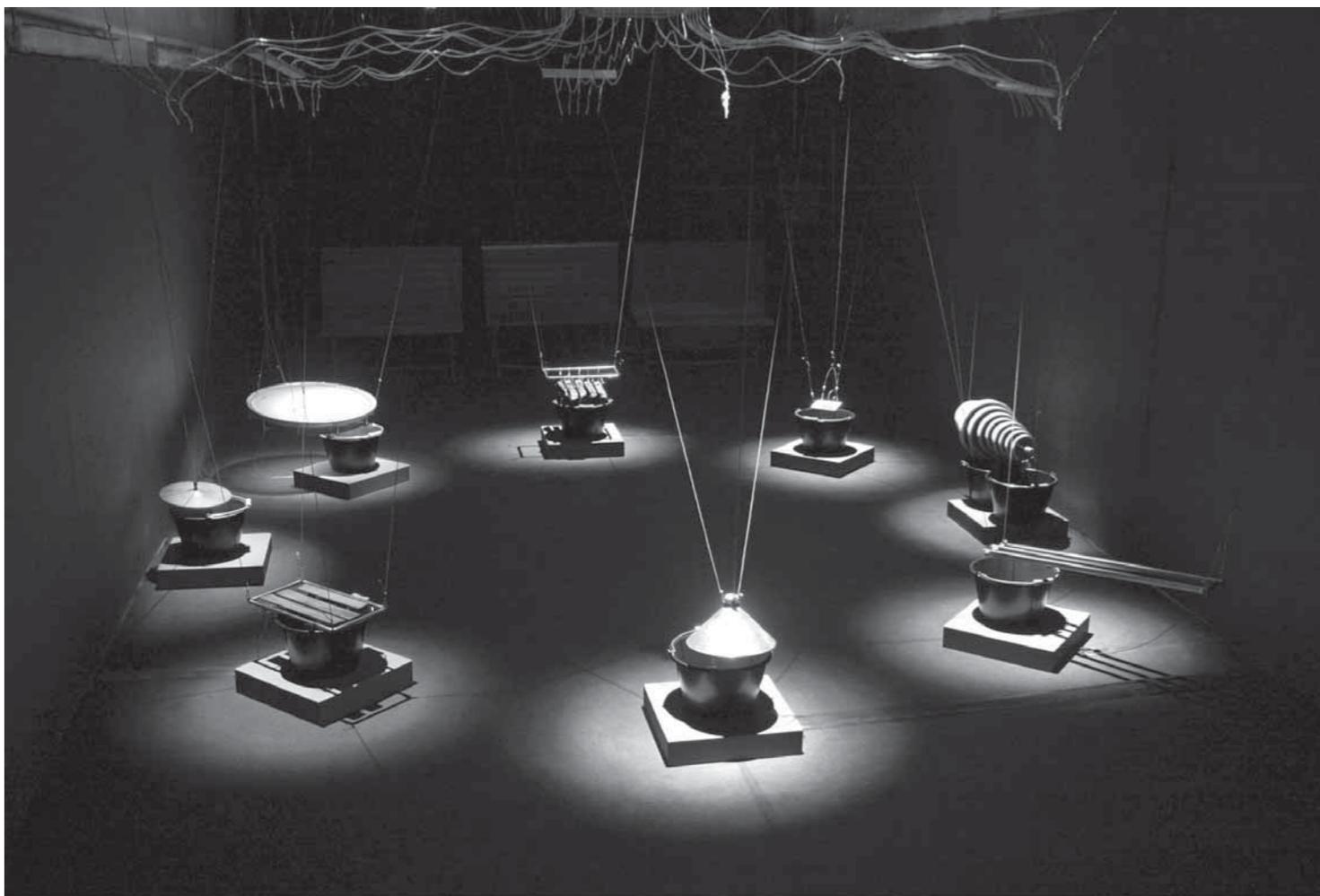
Je me suis toujours posé la question du spectacle. Voir, par exemple, Pierre Henry à la *Locomotive* de Paris manipuler ses *faders* sur la console ne me satisfait pas en tant

que spectateur. De même pour les sets *laptop* où il y a un goût de trop peu récurrent. Dans les musiques électroniques, l'image est au centre du processus créatif mais en même temps on n'est pas très loin dans les formes de représentation. Qu'on adhère ou non à cette réalité, on ne peut pas faire abstraction d'une société tout image. Souvent les gens qui achètent un disque n'ont pas écouté l'œuvre dans son intégralité. Il faut également prendre en compte ce phénomène de zapping et de fragmentation des contenus. J'incorpore ces phénomènes contemporains dans mes compositions. Chacune de mes pièces en recèle plusieurs. J'ai fui le développement dans l'écriture : il n'est qu'un processus à étirer une idée. Je n'ai pas envie de faire ça artificiellement ; je préfère passer à une autre idée, à une autre couleur même si cela tient plus du collage.

Heureusement, il m'arrive d'être fasciné par des œuvres qui n'ont rien ou peu à voir avec mon monde, par exemple le duo électro finlandais *Pan-sonic* avec un concert d'une seule pièce et un travail rythmique percutant. Dans ma nouvelle formule live, je travaille avec trois musiciens : un altiste, un pianiste et un clarinetteste. Nous voulons proposer un mélange, non pas en traitant les instruments par l'électronique, mais en créant des œuvres mixtes comprenant des plages d'improvisation. Tous ces jeux et configurations variées qui nourrissent mon trajet m'apparaissent comme une série d'immatunités que je revendique fortement !

**DISCOGRAPHIE**

*Lignes*, livre-CD à paraître en septembre 2007, avec les illustrations de Denis Depez et les textes de Murakami Ryu, Editions du ! (distr. Harmonia Mundi)



Depuis 2003, City Sonics propose un parcours d'art sonore au cœur de la ville de Mons réunissant une série de lieux et de partenaires montois, belges et européens. Désireux de contribuer à ouvrir les sons d'aujourd'hui à des espaces et publics autres, Musiques Nouvelles s'est d'emblée inscrit dans cette dynamique poétique, ludique et prospective, lancée, sous la direction artistique de Philippe Franck, par Transcultures et la Ville de Mons. Aujourd'hui City Sonics est reconnu comme un festival de référence pour la multiplicité des arts sonores. L'événement sera également un projet phare de Luxembourg 2007, capitale européenne de la culture.

## City Sonics, les sons installés dans la cité

Julien Delaunay

L'art sonore, phénomène qui s'est développé ces dernières années tant dans les espaces urbains que dans les institutions muséales, est né voici quelques décennies de pratiques *audio plastiques* mais aussi *transmusicales* émancipatrices des espaces scéniques traditionnels jugés trop contraignants, et de moins en moins adaptés aux derniers développements technologiques (interactivité, spatialisation...) et artistiques (esthétique relationnelle et implantation dans tous les espaces de la vie urbaine). Ces pratiques sonores multiples prennent racine tant dans l'extension des arts plastiques que dans celui des musiques actuelles, via de grandes figures, hier rebelles au goût de la nomenclature musicale, aujourd'hui devenues historiques. Pierre Schaeffer, John Cage, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis et, plus près de nous, Leo Kupper - responsable avec Henri Pousseur d'expérimentations pionnières dans les premiers studios électroniques bruxellois - ont largement contribué à mettre les phénomènes acoustiques au centre de l'attention et à l'exploration des diverses relations son/espace. Cet héritage de la sphère musicale libertaire se croise avec celui des courants à l'époque radicaux de l'histoire de l'art reconnus aujourd'hui comme fondateurs : le futurisme italien et le manifeste de *L'art du bruit* (1913) de Luigi Russolo avec ses turbulents bruiteurs, et bien plus tard, dans les années 60, Max Neuhaus (qui étendit le son au rang de médium indépendant dans l'art contemporain et incita dans ses œuvres pionnières à l'écoute de notre environnement immédiat), la constellation Fluxus avec Nam June Paik, La Monte Young, Yoko Ono ou encore Emmett Williams. Tout aussi précurseur, la poésie sonore (Henri Chopin, Bernard Heidsieck...) et avant leurs paires dadaïstes (Raoul Hausmann, Kurt Schwitters), lettristes (Isidore Isou, Maurice Lemaître, Gil J Wolman) et (post)beatnick (William S. Burroughs/Brion Gysin)... Tous ces créateurs pionniers ont contribué à faire exploser, de manière virale, le carcan castrateur des disciplines et parallèlement à démultiplier les expérimentations sonores ainsi que leurs modes de diffusion et de réception.

Philippe Franck, directeur artistique de City Sonics, expliquait, dans un texte publié dans *Jazz around* (juin 2006), « cette hétérogénéité dynamique d'un champ encore en défrichage nous a séduits, pour lancer dans divers lieux du centre montois, pendant l'été 2003, le parcours d'art sonore City Sonics avec le service culturel de la Ville de Mons et sous les bons auspices de Jean-Paul Dessy (Musiques Nouvelles). Nous nous inscrivions initialement dans un programme d'art plastique, mais ici ce ne serait plus l'œil mais l'oreille qui serait prioritairement sollicité. On constate que dans notre quotidien perpétuellement dé/connecté, nous entendons tout et nous n'écoutons rien de notre environne-

ment urbain au parasitage incessant. Notre démarche prospective et fédératrice s'est d'emblée adressée à un large public, l'invitant à une relecture des architectures physiques du cœur patrimonial de la ville de Mons par des implantations audio-artistiques temporaires. C'est dans ce dialogue entre lieux, œuvres et visiteurs que réside l'essence de City Sonics »

Le choix des organisateurs a été d'ouvrir toutes les portes de la création sonore d'aujourd'hui : les musiques électroniques, les dispositifs multimédia, les nouvelles lutheries (électroniques et sauvages), les installations et performances audio-vidéos, la poésie sonore, la création radiophonique, le design sonore... A cela, on pourrait ajouter l'intérêt pour la création radiophonique diffusée hors du poste dans des salons d'écoute ou des *audio apéros* avec la complicité de Pascale Tison, remarquable réalisatrice radio de la RTBF. Au-delà de l'événement, City Sonics désire également faire émulation au long terme ; dans ce souci, le festival a lancé les *Emergences sonores*, permettant à une sélection d'étudiants d'écoles d'art de la Communauté Wallonie-Bruxelles (ESAPV Mons, La Cambre/Bruxelles) et France (dont le master d'art sonore Locus Sonus réunissant les Ecoles d'art d'Aix-en-Provence et de Nice) de montrer des travaux à dominante sonore aboutis en bénéficiant d'un accompagnement logistique et critique.

Une des originalités des projets présentés par City Sonics (pour la plupart des créations) est de proposer des *associa-sons* inédites mais motivées par la démarche personnelle des artistes convoqués. Ainsi, un des fleurons de la première édition de l'été 2003, fut la création multidisciplinaire *Mémoires projetées* présentée au Mundaneum, associant Jean-Paul Dessy pour la partie musicale et Alain Fleischer pour l'image fixe et en mouvement. En complément des installations (en moyenne, une trentaine par édition exposées dans une dizaine de lieux -intérieurs et extérieurs- de patrimoine historique et industriel) qui jouent avec les propriétés acoustiques du lieu et des environnements, City Sonics propose des performances sonores dans des dispositifs non concertants qui peuvent s'inscrire dans les installations mêmes pour en révéler d'autres extensions. On se rappelle de l'ouverture du Festival au Carré 2004 (festival organisé par le manège.mons) qui tisse des points de convergence avec City Sonics, avec *Dropper*, une installation pour gouttes d'eau, 8 percussions, un alto et un trombone dans la salle de répétition de Musiques Nouvelles. A cette occasion, des musiciens de l'ensemble se sont livrés à une improvisation mémorable. Cette même année, on retrouvait, toujours associé au Festival au Carré, le compositeur Leo Kupper, la mezzo soprano Anna Maria Kieffer et de jeunes artistes multimédia de Sao Paulo pour une sorte

de mini opéra électronique personnel intitulé *Waves of the voice* prenant sa source dans les prières populaires et les chants des indiens au Brésil. Lors cette même édition 2004, Rodolphe Burger, chanteur, guitariste, philosophe et fondateur du groupe rock Kat Onoma, a exécuté, avec son compère Marco de Oliveira à la basse, une bande-son électro-rock sur *The Unknown*, un des noirs chefs d'œuvre encore trop méconnu de Tod Browning (1927), le créateur de *Freaks*. Une prestation ovationnée par le public montois qui découvrirait, pour la plupart, ce type de croisement audio-électro-kino exploré, avec bonheur, par Musiques Nouvelles avec Transcultures et City Sonics. En juillet 2005, City Sonics présentait *Rotor(s)*, une œuvre audio-vidéo du compositeur électro-acoustique français Philippe Moëgne-Loccoz et du vidéaste Hervé Bailly-Basin avec comme invité Musiques Nouvelles. Les cordes étaient retraitées en direct par Philippe Moëgne-Loccoz et interagissaient avec les boules de couleur d'une rare densité que constituaient ces *Rotors* vrombissant sur le mur. Dans le cadre de la Fête de la musique et de l'ouverture de City Sonics 2006, le duo Dessy/Fennesz a donné de la vidéo/installation *Film ist* de Gustav Deutsch, une lecture électro-contempo dynamique dans laquelle le jeu de violoncelle expressif se détache des arpèges guitaristiques et des matières *électroorganiques* du héros de l'écurie Touch.

Outre ses collaborations avec le Palais des Beaux-Arts de Lille et la Commune d'Ixelles à Bruxelles, City Sonics s'exporte et étend son réseau transfrontalier : depuis Maubeuge (à l'occasion des Folies organisées fin juin annuellement par le Manège, scène nationale) jusqu'à Avignon pour une première présence d'installations et de performances d'artistes de la Communauté Wallonie-Bruxelles. Ces artistes, ont été remarqués dans des lieux atypiques du festival off 2006, en partenariat avec La Manufacture/scènes contemporaines : les massages sonores tibétains d'Isa Belle dans la cour du théâtre de La Manufacture, performance mouvement/musique électro avec Martine Viale et Christophe Bailleau dans une ancienne pâtisserie, diverses installations et créations radiophoniques de la RTBF dans le Centre d'Aide au Travail Cecilia 84... Sur cette lancée, City Sonics sera une

des manifestations importantes de Luxembourg 2007, capitale européenne de la Culture. De la mi-septembre à la fin octobre, le centre ville de la capitale du Grand Duché sera sonnante et intrigante. Parmi les artistes d'horizons divers invités, Dominique Petitgand, Pierre Alferi, Pascal Broccholicci, Ange Leccia, Tony Conrad ou encore Jean-Paul Dessy et ses *Bat Sounds* inspirés par l'univers des chauves souris, ces animaux méconnus qui « voient avec les oreilles, tout ce qu'on peut espérer pour un musicien ». Ce sera ici aussi le son qui fera cheminer le visiteur/spectateur pour l'ouvrir à d'autres champs perceptifs et à d'autres constellations sonores.

#### WWW

—  
citysonics.be  
—

#### DISCOGRAPHIE

—  
CD CITY SONICS 2002  
CD CITY SONICS 2003  
CD CITY SONICS 2004  
CD CITY SONICS 2005  
CD CITY SONICS 2006

(Transcultures-2002/2006)



Outre un attachement aux figures tutélaires des musiques issues de l'ex-empire soviétique telles que Gubaidulina, Schnittke ou Pärt, Musiques Nouvelles a développé des liens profonds avec plusieurs compositeurs inscrits dans cette descendance : résidences pluriannuelles de Viktor Kissine et de Dimitri Yanov-Yanovski, créations d'œuvres d'Anton Safronov ou d'Alexander Popov. Musiques Nouvelles défend aussi plusieurs compositeurs liés au minimalisme russe tels que Nikolai Korndorf, Anton Martynov, et plus particulièrement Alexander Knaïfel et Alexandre Rabinovitch-Barakovsky, musiciens singuliers dont les compositions hors-normes ont fait l'objet d'enregistrements CD réalisés pour le label Megadisc.

## Au-delà du son et du silence : le post-minimalisme russe comme idéologie et pratique

Tara Wilson

Apparu aux Etats-Unis dans les années 60, le minimalisme sous sa forme musicale peut être défini selon trois critères : une économie de moyens, une esthétique non référentielle et un mécanisme apparent. Caractérisé par sa volonté de faire de toute création musicale un objet essentiellement fonctionnel, le minimalisme se définit par la brièveté et la rigueur de ses structures. Diffusé à travers l'Europe, le minimalisme est arrivé sur le sol russe vers 1976 et fut adopté par les descendants de l'avant-garde soviétique. Un certain découragement face à la complexité associée au modernisme ainsi que de nouvelles découvertes autour de la culture de l'Est et des styles locaux, poussèrent la plupart de ces compositeurs vers ce nouveau langage musical. Peu de temps après son arrivée en Russie, le minimalisme évolua. Des variantes individuelles sont alors apparues avec des caractéristiques propres et des différences nationales. Un examen des pièces composées à partir des années 80 révèle cependant un point commun qui a de quoi surprendre : en effet, les compositeurs font spécifiquement référence à des idées littéraires ou spirituelles, ce qui contredit nettement la doctrine minimaliste qui rejette toute forme de référence extérieure. Si les œuvres de compositeurs tels que Nikolai Korndorf, Alexander Knaifel, Vladimir Martynov et Alexandre Rabinovitch respectent bon nombre des caractéristiques inhérentes au modèle américain – chacun employant un langage modal, un matériau réduit et une structure statique – le formalisme n'est pourtant plus un souci premier. Au contraire de Reich ou Glass, le *programme* minimaliste est altéré : passages tonaux ou atonaux et citations ou pastiches sujets à un traitement répétitif infléchissent le principe global et la fonction du minimalisme de promotion du *son* et du *processus*. La musique tente désormais de souligner l'historicisme ou d'attirer notre attention sur un problème plus large. De ce fait, ce qu'on peut désormais qualifier de *post-minimalisme russe* prend ses distances : il ne rejette plus les associations extérieures et les contenus symboliques, mais, au contraire, englobe des significations sémantiques et conceptuelles, au-delà de ses propres limites.

C'est cette dimension extra-musicale qui a attiré l'Ensemble Musiques Nouvelles dans sa quête de nouveaux répertoires. On a récemment retrouvé, à leur programme, *Agnus Dei* de Knaifel (1943) et *Come In !* de Martynov (1946). La première œuvre, définie par Knaifel comme le dernier de ses *Géants calmes*, est d'un ascétisme extrême et a une durée de deux heures. Non conventionnel de par le titre et le genre, le morceau est composé « pour quatre musiciens a cappella », mais écrit pour piano, orgue électrique, clavecin, synthétiseur, contrebasse et saxophone, percussion et bande magnétique. L'œuvre dédiée à la

« mémoire de ceux qui furent tués et torturés dans toutes les guerres précédentes », est dès lors présentée comme une réponse à la souffrance humaine. C'est aussi, à un niveau plus profond, une réponse plus personnelle à l'idée que la souffrance des âmes passées et présentes marquent durablement le bien-être spirituel des personnes encore en vie.

L'œuvre utilise des extraits du journal de Tanya Savicheva, une fille de 11 ans qui mourut de faim durant le siège de Leningrad en 1942, après avoir été témoin du décès des membres de sa famille. Le texte, « ZHENJA EST MORTE le 28 décembre 1941 à 12h30 / GRAND-MÈRE EST MORTE le 25 janv 1942 à 3h de l'après-midi / LES SAVICHEVS SONT MORTS / SONT TOUS MORTS / UNE SEULE RESTE TANYA », est juxtaposé à la prière latine *Agnus Dei*, mais aussi au rite archaïque grec *some-sema* et aux dernières paroles du Christ en croix, dans l'Evangile selon St Jean (19:30) : « Tout est accompli ». Ici, différentes allusions à la mort, de même qu'aux tourments d'anciennes âmes innocentes, sont évoquées. Nous prenons part à ce qui est un rite funéraire inter-dimensionnel et universel faisant référence à certaines traditions et croyances, mais à un niveau encore plus profond, se référant aux âmes disparues depuis le début du calendrier chrétien jusqu'à aujourd'hui. Fait notoire, ces textes ne sont pas entendus durant l'interprétation du morceau. Knaifel les a notés dans la partition et donne des instructions très précises spécifiant que les musiciens doivent « entonner » les textes, les intérioriser et communiquer leur signification par des moyens non verbaux. La texture de l'œuvre est, de la même façon, presque inexistante : elle est réduite à une progression simple, linéaire et apparemment décousue, dans laquelle la mise au point des hauteurs de sons individuelles devient le centre d'intérêt. Exagérés à travers les registres aigus et graves et existant indépendamment de toute idée formelle, ces sons sont d'une durée extrême et sont presque inaudibles. Ici, de même qu'à travers un usage important de silences additionnels, Knaifel déforme notre sens du temps ontologique ; nous participons à un happening existentiel dans lequel chaque son – c'est-à-dire la moindre modification dans la dynamique ou timbre – est souligné avec intensité et contraste.

*Come In ! (Voidite !)* (1985) de Martynov, partage nombre des mêmes préoccupations spirituelles. Le morceau est aussi basé sur un texte soulignant le destin de l'âme chrétienne : un récit de deux strophes comprenant une citation biblique. « Frappe et l'on t'ouvrira » (Luc 11 :9), avec un titre surgissant de la réponse divine désirée « Come In ! - Entrez ! ». Bien que publié dans le programme, ce texte n'est pas donné à entendre comme partie intégrante de la composition.

« *Un sage errant du temps passé déclara à son étudiant :  
'Essaie d'entrer dans les recoins de ton cœur –  
Tu y trouveras le véritable sanctuaire du Ciel.  
Les deux ne font qu'un et sont uniques :  
Tu y pénètres par la même porte d'entrée.  
L'escalier menant au Royaume du Ciel  
Se trouve en toi -  
Il existe secrètement à l'intérieur de ton âme.'*

*Et il est vrai :  
Notre vie n'est que tentative  
De trouver cette merveilleuse entrée.  
Tous nos actes ne sont que de simples coups frappés à cette porte cachée.  
Notre seul espoir est que viendra peut-être le moment où,  
En réponse à nos coups,  
Nous entendrons une voix disant  
« Entrez ! »  
Parce qu'il est dit :  
« Frappe et on t'ouvrira »*

Martynov fait du prosélytisme par le biais d'une représentation musicale. En rejetant la première strophe, utilisant ainsi le temps présent et le pronom *nous* dans la seconde strophe, l'œuvre devient un concept auquel le public participe activement : c'est donc Martynov qui nous invite à *entrer*, à accéder à une relation chrétienne avec Dieu, de même qu'à une expérience artistique et rituelle.

Divisée en six mouvements - les cinq derniers sont autant de variations étendues du premier mouvement - l'œuvre prend clairement la forme d'un processus graduel, adhérent étroitement de la sorte à une approche minimaliste. De façon plus spécifique, cependant, elle décrit un événement isolé consistant à chercher cette « entrée merveilleuse » et à « frapper humblement à cette porte cachée ». L'événement acquiert une sorte de chronologie de par le fait qu'il se reproduit continuellement pendant un long moment. Si nous considérons ce *nous* comme le personnage central, le fait de frapper et de refrapper, est *re-présenté* de différentes façons. Martynov fait allusion aux efforts de toute une vie, et au fait d'évangéliser à l'aide de techniques répétitives, déclarant que « les six répétitions sont vues comme un appel de plus en plus persistant à monter l'échelle de son cœur et à frapper à la porte du Ciel. Le chemin est de plus en plus difficile à chaque tentative, mais à la fin, la porte s'ouvre »<sup>1</sup>.

Martynov exploite essentiellement trois dimensions dans sa musique : l'instrumentation, la caractérisation dans l'exécution, et le pastiche. Tout d'abord, il écrit que « seul l'orchestre joue la partition pour la première fois jusqu'au bout, pendant ce temps, le violoniste reste assis. Cinq mesures avant la répétition, le violoniste se lève, prend un maillet dur et frappe la mesure sur un morceau de bois »<sup>2</sup>. Le fait que le violoniste (avec un rôle interchangeable) devienne responsable de cet acte, nous permet de conclure que il/elle représente le personnage qui frappe : c'est-à-dire *nous*, et donc, idéalement, l'ensemble de l'humanité. À certains endroits, l'usage expressif par Martynov du pastiche signifie la beauté du royaume du Ciel, l'étendue et le pouvoir de l'amour de Dieu. Le Ciel et la Terre sont stylistiquement exagérés, ce qui ne laisse aucun doute sur la croyance de Martynov en la nécessité d'un sauvetage chrétien et en la nécessité de frapper à la porte de Dieu. Le final de l'œuvre n'est pas musical : le chef d'orchestre se tourne vers le public et dit « Entrez ! », symbolisant ainsi la voix de Dieu lui-même.

On peut suggérer que l'exploitation du rituel, l'implication active du public, la mise en avant des sons et des timbres individuels, l'inclusion symbolique de références historiques, mais aussi le mot et le nombre sont les caractéristiques les plus significatives du post-minimalisme

russe. Le fait qu'il ait des fonctions communicatives, au contraire du modèle américain, n'est peut-être pas si surprenant si l'on considère que le minimalisme, en tant que principe, contredit en fait la tradition de la musique russe, qui est essentiellement *maximaliste* par nature. Tout au long de son histoire, la musique russe a servi de catharsis émotionnelle à un niveau beaucoup plus élevé que la musique des autres continents. La musique russe possède une dimension fortement intériorisée : tout au long de son histoire nous pouvons observer une nécessité constante de refléter les soucis sociologiques et de faire référence aux aspects émotionnels, spirituels et éthérés de la vie. Alexander Ivashkin, dans son article *The Paradox of Russian Non-Liberty* discute de cet aspect unique de la musique post-minimaliste russe, déclarant que « le style russe est, avant tout, métaphysique. Il essaie de s'assurer que tous les événements, toutes les notes écrites ou les couleurs ne cachent pas le contenu du travail. Le véritable contenu, les vraies tensions se trouvent entre les mots, les couleurs ou le son. »<sup>3</sup> C'est pour cette raison que des compositeurs tels que Knaifel, Martynov, Korndorf et Rabinovitch sont reconnus comme faisant partie d'une école *nationale*. Une école qui, non seulement utilise des techniques minimalistes, mais, qui, plus fondamentalement, désire refléter l'histoire et préserver le véritable rôle de la musique russe au sein d'une société post-soviétique et post-moderne.

*Traduction de Florence Angelici, avec l'aide de Jérôme Giersé*

#### DISCOGRAPHIE

**A. Rabinovitch-Barakovsky**

*Tantric Coupling*

(Megadisc - 2006)

**Alexander Knaifel**

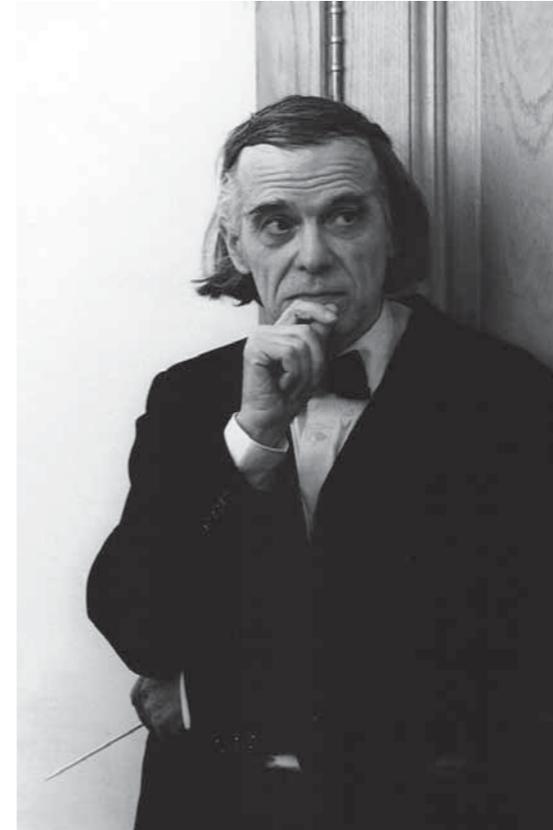
*Agnus Dei*

(Megadisc - 2004)

1 - as cited in Katunian, M (1994); *Vladimir Martynov's Parallel Time*, Ex Oriente ... Ten Composers from former USSR (ed. Valeria Tsenova); Verlag Ernst Kuhn, Berlin, pp. 40.

2 - Annotations: No1, as cited in the preface to the score of 'Come in!': published by Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg, 1999.

3 - Ivashkin, Alexander, 1992: 'The Paradox of Russian Non-Liberty' 549, *The Musical Quarterly*; Winter/Volume 76, No. 4.



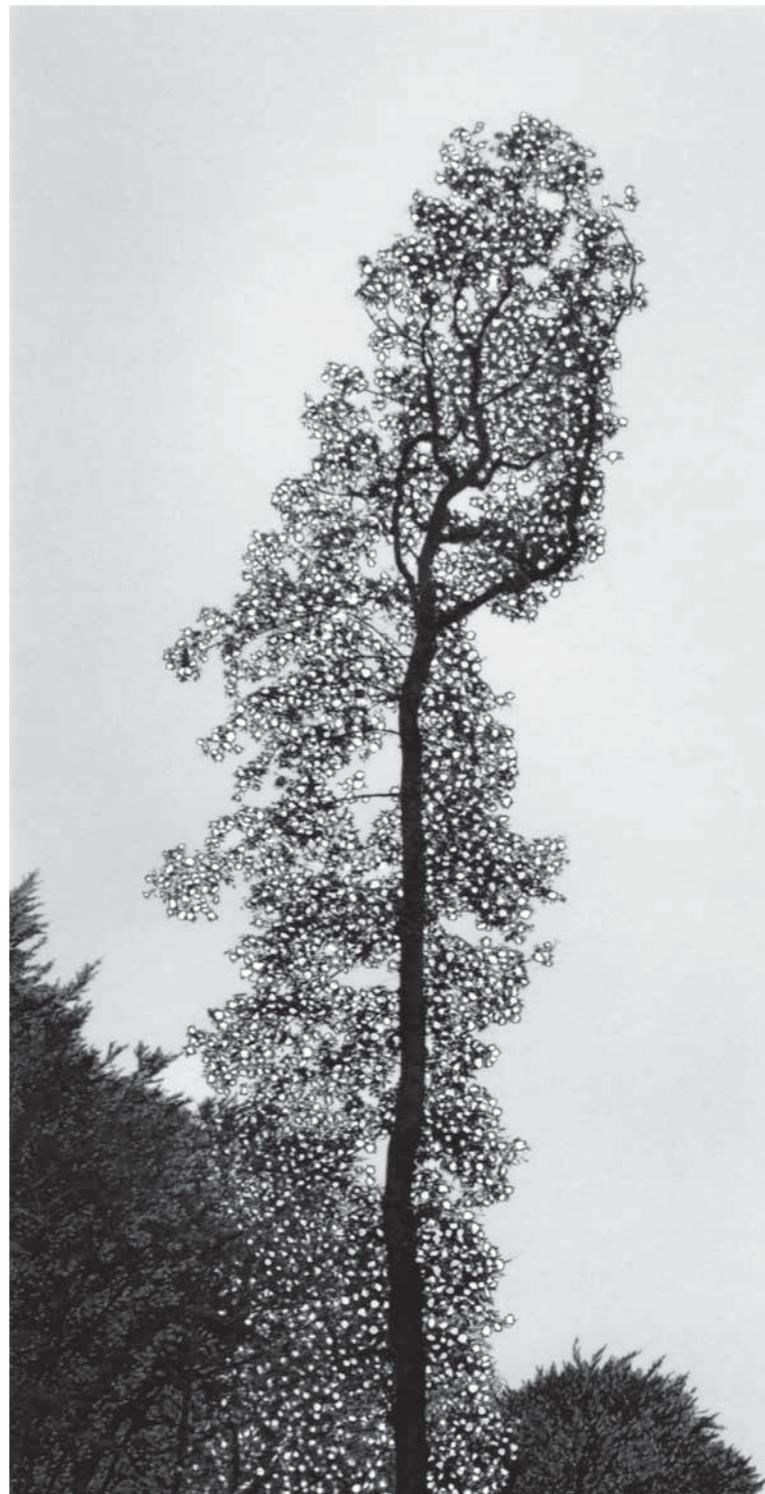


# Les Nuits Botanique du Mons Orchestra

Julien Delaunay

Le Mons Orchestra est la déclinaison *cross-over* de Musiques Nouvelles. Afin d'éviter une confusion des genres et des missions, les musiciens de Musiques Nouvelles se produisent sous ce nom quand ils collaborent avec des artistes du monde de la chanson, de la pop, du rock... Ces associations fructueuses qui permettent d'offrir à un large public des arrangements nouveaux de pièces du répertoire pop et vivant, mais aussi des créations concoctées par les artistes, les groupes et les musiciens expérimentés du Mons Orchestra, se déroulent majoritairement dans le cadre des Nuits Botanique (partenaire festivalier et co-producteur régulier de Musiques Nouvelles). Ces créations y ont acquis une solide réputation qui amène le Mons Orchestra à se produire sur des scènes prestigieuses : Olympia, Grand Rex, Printemps de Bourges...

Archive, Craig Armstrong, Perry Blake, Louis Chedid, The Divine Comedy (voir photo), Dionysos, Keren Ann, Mud Flow, An Pierlé, Pierre Rapsat, The Sunday Drivers, Teitur, Jimmy Tenor, Tindersticks, Venus... ont collaboré avec le Mons Orchestra pour leur plus grand plaisir et celui du public. Des enregistrements produits par diverses maisons de disques (Naïve, Warner, Viva Disc, 62 TV Records...) témoignent également de ces rencontres hédonistes.



English version  
abstracts

## In quest of music... by Jean-Paul Dessy

*Music that sails on an inner sea.*

*It speaks a language at once buried and still to come.*

*It lets us hear far from all certainties that there is something to listen to.*

*It is the very life of life and seeks sounds to say it (music means nothing, but says it very well).*

*It inventories emotions by inventing their sounds.*

*It is a source: to find it is to receive it.*

*It recognises multiple fraternities beyond periods and genres, drifting between avant-gardist skirmishes and tradition.*

*It repays its dues to the musician's body.*

*It discloses an infinitesimal rhetoric, incarnate yet at the same time disembodied.*

*It observes sound as one observes the law, as one observes the sky, as one observes silence.*

*It isolates neither the trance, nor the dance of transcendence.*

*Assonance of our being and of the world, it permits one to beat the other so that he who listens to it may listen to himself.*

## Editorial - Musiques Nouvelles magazine

### by Jean-Paul Dessy

To be the oldest Ensemble dedicated to musical creation in the world (Musiques Nouvelles was founded by Henry Pousseur and Pierre Bartholomé in 1962) does not necessarily make it backward looking.

In these times when music almost a century old (second school of Vienna) or, at least dating from a half-century ago, is still referred to here and there as *contemporary*, Musiques Nouvelles keeps on refreshing the walls of sound, adorning them with the present's multicoloured nuances.

Musiques Nouvelles is a group of virtuoso and inventive musicians. Each season there are about forty concerts or trans-disciplinary performances (video, dance, literature, electronic arts, installations...), of which around twenty are new works. There are several recordings, a website (www.musiquesnouvelles.com) and, from now on, a magazine of which you hold the inaugural copy. A place to review the greatest moments of Musiques Nouvelles, and to give them the impetus and continuity of words searching to better understand the worlds of sound and the issues in music today. A magazine to exchange views, theories, the spirit of the times, within earshot and within sight.

## Luc Ferrari – The 100 faces poet

### by David Sanson

On the 20th of April 2006 in Brussels' Palais des Beaux-Arts, the Musiques Nouvelles Ensemble together with Art Zoyd Studio gave a tribute concert to composer Luc Ferrari, who had just died suddenly at the age of 76. Three pieces were played, illustrating the numerous dimensions of what can only be called the *œuvre* of Luc Ferrari; presenting some of the faces of this artist who succeeded in the exploit of being simultaneously ever multiple, elusive and constantly honest, and who will no doubt, don't be afraid to say it, remain one of the most loved and unique musical characters of the 20<sup>th</sup> century. The journey of Luc Ferrari can thus be read as a succession of ruptures which respond less to an obsession with disputes than to a fierce desire to be independent; for him, rupture would never have been gratuitous, but always in aid of invention.

Sometimes, as we say, life catches you up. And when life catches someone who loves it as much as Luc Ferrari did, sparks can fly. His music is anecdotal, or to put it another way, an auto-fiction. Sometimes, he takes elements of reality as the basis for his composition. Luc Ferrari's political conscience – be it anti-establishment or utopist – comes to the surface in his scores in the same way as his love for eroticism, or his faith in chance.

A year and a half before his death, Luc Ferrari confessed to us: "I myself, you know, am happy. I place great importance on happiness, on *joie de vivre*; it is a very important thing, that we invent all the time, each and every minute. Life is a conquest, a way of recognizing that time is here!"<sup>1</sup> Today, with hindsight, he appears as one of those rare visionaries who know how to let themselves be dazzled by beauty and the miracle of the moment, without ever becoming blind nor allowing this gift of marvel to harm their capacity to discern.

*Forthcoming CD of the tribute concert on the label MODE (USA), a Musiques Nouvelles, Art Zoyd and CCMIX co-production.*

1 - Pierre-Yves Macé, David Sanson, "Luc Ferrari. Éloge de l'arythmie", op. cit.

## Dhruba Ghosh - The Sarangî Strings Sound System

### by Michel Cazenave

Beauty of sound, goodness of the soul, profound joy, a rare alloy of beatitude and virtuosity... Dhruba is a special witness of the essentially sacred nature of music, of sound as sacrament.

Writing for sacred music has become a rare undertaking in the West. On the contrary, from its origins, Indian classical music has closely tied spirit and sound. "A priori, we could believe that the goal of the musician is to attain a satisfactory degree of art and expression, but, in reality, the deeper aim is to connect with one's inner self."

The coming together of Musiques Nouvelles and Dhruba Ghosh, one of the great Sarangî virtuosos from a long line of master musicians from Mumbai, is on this spiritualistic axis. From this longstanding collaboration, today emerges a work at the edges of written European music and improvised Raga, co-composed by Dhruba Ghosh and Jean-Paul Dessy, and enriched by the inventiveness of the 11 strings of Musiques Nouvelles and the New York turntables of DJ Olive.

1 Reproduced from the programme, "Des Vivants et des Dieux" (France Culture) with the kind permission of Michel Cazenave.

## Electro-contempo encounters: new music bedroom mixes

### by Julien Delaunay

David Shea, Scanner, DJ Olive, Fennesz, aMute, Mitchell Akiyama, free electrons of the internationalist scene have crossed their individual universes with that of Musiques Nouvelles for the *electro-contempo* series, uniting complementary musical practices. This is an adventure under construction which has attracted both its protagonists and the mixed public of the European scenes open to the decompartmentalized outposts of current music.

The first *electro-contempo* event was born in 1999 at Botanique with David Shea, inaugurating a series of encounters imagined by Jean-Paul Dessy and Philippe Franck between the emeritus representatives of the internationalist electronic scene and Musiques Nouvelles via residencies, concerts and studio recording sessions. Robin Rimbaud aka Scanner replied enthusiastically to the invitation from Musiques Nouvelles. From this collaboration, the record *Play Along* was born, a CD created from tones and phrasings of the cello, sampled then reworked by Scanner, and from electronic sequences chosen by Jean-Paul Dessy. *Expériences de vol* is a European programme of residencies and commissions given to composers from the contemporary classical or electronic tradition, piloted by Art Zoyd Studio and Musiques Nouvelles. Greg Ash, aka DJ Olive and the musicians of the Ensemble gave life to a wonderful *Scories* in 2004. Recently, Christian Fennesz has collaborated on several occasions with Jean-Paul Dessy and the string section of the ensemble in memorable concerts.

Always on the lookout for novel collaborations, Musiques Nouvelles has also wanted to invite young talents for whom laptop and elec-

tric guitar are equal instruments to these transaudio experiments. So it was that the revelation from Montreal, Mitchell Akiyama, and the young aMute from Brussels joined in the *electro-contempo* adventure.

The electro-contempo process claims to be one of the missing links between the prospective music worlds of today. The emergent quality of these free pairs carries the colours of the crossing of a techno-human 21<sup>st</sup> century.

## La Médiathèque, 50 years on the trail of new music !

### by Pierre Hemptinne

It is overly simplistic to attribute the current difficulties faced by the Médiathèque (media library) to the Internet and downloads. What weakens the Médiathèque is not a new individual and direct way of accessing music. We know that the Internet is used especially to impose the dictatorship of the immediate. This technological immediacy goes together brilliantly with content designed for quick and smooth assimilation, without difficulty or controversy. However, we know that culture is effective – in the sense that it feeds the mind and stimulates the grey matter of a community by disturbing it – precisely because it is a slow phenomenon. But cultural capitalism only extols speed of gratification and as such evades any cultural progress that is at all profound and demanding, individual and collective. That is what weakens the Médiathèque because, after 50 years, its vitality is in large part due to a foreground role in the slow encounters between public and new autonomous and independent music, which makes unexpected discoveries possible. In fact, the Médiathèque, created in 1956 to popularize access to learned music culture, has progressively enlarged its mission to include all living music.

By proposing a holistic vision of new musical repertoires, the Médiathèque formed the basis of an innovative mediation with the public. This was a battle for terrain made increasingly necessary now that the paths of modern music were bifurcating, becoming diversified and complex, not for the pleasure of complicating music and turning the audience off, as some conservatives liked to declaim, but because society itself was becoming more complex.

This way of making a concrete and evolving heritage available in order to bring general learning of musical phenomena up to date, with a public lending facility and potential for explanation, is the opposite, it has to be seen, of the present model of downloading. The latter decrees: everything is available, people just help themselves and

there should be no interference. We know that as such, the aesthetics with the means of their advertising campaigns significantly condition choices and that differences in education are going to apply. The most well off and the best informed will always be able to get out of the well beaten tracks and practice their own individual prospecting for their own personal profit. Nothing better to multiply cultural fractures.

### The dances of Musiques Nouvelles by Philippe Franck

For the past 15 years, from working with choreographer/director Frédéric Flamand and the Charleroi/Danses-Plan K Company, to the uniqueness of the Compagnie Mossoux-Bonté, through support for creations by young choreographers and musicians, Jean-Paul Dessy and Musiques Nouvelles have shown a special and regular interest in the fertile crossings of dance and sound. A short history of these choreography-musical collaborations.

Jean-Paul Dessy's passion for the unique work of Giacinto Scelsi is well known. Scelsi's primordial sound is simultaneously physical, psychological and energetic. So, it is no surprise that Nicole Mossoux and Patrick Bonté will soon collaborate in Khoom - a choreographed extension of Scelsi's eponymous play with three suspended dancers. The music will be performed by seven artists and a young - and already great - lyrical soprano, Elise Gäbele, and will be the fruit of improvisations in the spirit of Scelsi. The show can be seen as part of the Via festival at the manège.mons. Here again, body movement and sound will intertwine to arrive at the essence of the senses and the unsayable.

### Fausto Romitelli : Composer as virus

He is perhaps the most outstanding composer of the last 20 years. From 1998, when Musiques Nouvelles commissioned from him the first volet of his famous triptych *Professor bad Trip*, to his death in 2004, at the age of 41, Fausto Romitelli was massively important to Musiques Nouvelles. Not only for the extraordinary beauty of the works created, but also for his strength of mind and the richness of his being.

Musiques Nouvelles gives homage to him in concert and recording, in the forthcoming CD on the Cyprès label, including 5 emblematic

works: *Flowing down to Slow*, *The Nameless City*, *Nell'Alto dei Giorni Immobili*, *Blood on the Floor Painting* and *Amok Koma*.

Fausto Romitelli wrote a text in Italian in 2001, which will remain his manifesto.

### Conversation with Heiner Goebbels libertarian landscapist of our troubled emotions by Philippe Franck

Heterodox composer, architect of sound and moving images, invitee of the most prestigious international festivals, Heiner Goebbels has for over twenty years built a brilliantly interdisciplinary body of work, crossing music (from the Beach Boys to Bach), production and visual arts. The work of this rounded artist is in line with a libertarian and liberating journey between the living arts and the states of our troubled world. A conversation, between Frankfurt and Brussels with an artist brazenly at the service of the spectator.

He commissioned a work to Jean-Paul Dessy because "When I came to Jean-Paul Dessy's work, I was immediately attracted by his individual manner of approaching music, not only from the point of view of a copy of pop culture, but from every possible perspective". Refusing all precise visions of contemporary music, he regrets that institutionalization of music that creates clever but dull composers. His work would be multiple and open to collaboration "My greatest concern is to miss opportunities that exist in the material itself, in the different alternatives in production. This is then why everyone is invited to take part in the creative process : the sound engineer, the lighting technician... right up to the finishing touches". His openness towards others also becomes clear with regard to the public: "I think that it is really very important, as an artist, to curb the one's ego and to dedicate oneself entirely to the public's place in the performance. Each performance is a public place, not a VIP area reserved for the artist!"

### St Kilda, Island of the Birdmen by Pascale Tison

This is the story of a disappeared people who neither knew of trees, war, mirrors, nor the pronoun 'I'.. For hundreds of years, they lived at the margins of civilization, to the North of Scotland, in the midst of the large seabirds. Conquered by civilization, the last survivors were evacuated to mainland Scotland on the 29th August 1930. Since that

day, St Kilda has fallen silent, beaten by the wind and the ocean.

At the manège.mons, and also in 4 other European countries linked by satellite with St Kilda, from where images and sounds will be transmitted, we will take part in a spectacular celebration in the form of an omnipresent opera, featuring 15 actors, 4 acrobats, 24 singers, 6 musicians and a singer in Gaelic!

The island of birdmen will, for the duration of these two shows, be the centre of an imaginary world rising from oblivion: a fable of paradise lost for our times.

### Bruno Letort, sound smuggler by Philippe Franck

An unrepentant traveller between genres and frontiers, which he joyfully transgresses, Bruno Letort is at the same time a composer, journalist, producer, festival organizer, artistic director of collections and record labels, and a verbose interdisciplinary and resolutely «indisciplinary» artist to whom Musiques Nouvelles has given free rein for a creation in May 2007 as part of Nuits Botanique.

"I was very interested by the proposition of Jean-Paul Dessy to compose for the Musiques Nouvelles ensemble, with a free rein as much for the subject as for the orchestral nomenclature."

This interest for Musiques Nouvelles is born of a mutual admiration "I love their decadence ! Historically, we started with a rather institutional contemporary musical Ensemble that was kick-started by a positive decadence. I am thinking especially of the many *electro-contempo* experiments with DJ Olive, David Shea or even Scanner which have excited me." Bruno Letort collaborates with several comic strip creators Schuiten and Peeters, Denis Deprez,... A smuggler between genres and disciplines, publics and performances, his approach is making waves in France where " being radical is certainly more highly considered than this type of smuggling." As an artist, spectator and informed audience, his regard on today's sonic performance is one that questions and refuses. "All the games and varied configurations which feed my journey seem to me a series of immaturities, which I steadfastly claim as my own."

### City Sonics, travelling through the art of sound by Julien Delaunay

Sound art, a phenomenon which has been developed over the last

years as much in urban spaces as in museum institutions was born several decades ago out of *audio plastic* and *trans-musical* practices that were a liberation from traditional performance spaces, judged too constrained and decreasingly adapted to the latest technological and artistic developments.

City Sonics was launched in 2003 by Philippe Franck, the cultural service of the town of Mons and under the good auspices of Jean-Paul Dessy. Initially included as part of a programme of visual art, now the primary solicitation will be the ear and not the eye. The prospective and unifying approach has from the outset been addressed to a large public. The organizers chose to open all the doors of today's sonic creation.

Since 2003, several performances, sonic installations and concerts have dazzled the public of Mons. Artists include, among others, Jean-Paul Dessy, Alain Fleischer, Rodolphe Burger, Léo Kupper, DJ Olive, Fennesz...

Moreover, the festival is being opened to up and coming artists allowing a selection of students from Arts schools to exhibit finished sound-dominated works and to benefit from a logistical and critical accompaniment. Open to others, City Sonics will also appear outside of Mons, in Maubeuge, Avignon and Luxembourg, as part of Luxembourg 2007, European Capital of Culture.

### Beyond Sound and Silence by Tara Wilson

Spreading into Europe - its arrival on Russian soil taking place around 1976 – minimalism was adopted by the 'post-Trinity' offspring of the Soviet Avant-garde.

Minimalism existed in Russia only for a few years before evolving into an individual variant with its own distinctive characteristics and national differences. In examining works written from the Eighties onwards, a curious commonality emerges in that its composers make specific reference to external literary or spiritual ideas: this actively rejecting minimalism's ethos of non-referentiality. Whereas the works of those such as Nikolai Korndorf, Alexander Knaifel, Vladimir Martynov and Alexandre Rabinovitch retain many of the characteristics inherent in the American models - all employ a modal language, reductive material and a static structure – formalism is no longer a primary concern. In contrast to Reich or Glass, non-teleology is juxtaposed with tonal or atonal passages; quotation or pastiche is subjected to repetitive techniques, with the overall principle and indeed function of mini-

malism being altered from that of promoting sound and process, to one which aims to highlight historicism or to bringing our attention to a wider issue. In this, Russian post-minimalism (as it may now be termed) has been turned 'inside out': it no longer rejects external association and symbolic content, but now directly encompasses the semantic and conceptual significations that lie beyond (and in contrast to) the limitations of its material.

It is this extra-musical quality that has appealed to Ensemble Musiques Nouvelles in their quest for new and exciting repertoire.

It can be suggested that the use of ritual, active audience involvement, the foregrounding of individual sounds and timbres and the symbolic inclusion of historical reference, word and number are the most significant features common to Russian post-minimalism. But the fact that it has a communicative function in contrast to the American model, is perhaps not so surprising when we consider that minimalism, as a principle, actually contradicts the very tradition of Russian music, which is essentially 'maximalistic' in its nature, and one that has throughout its history served as an emotional catharsis to a far greater extent than the music of other continents. Russian music has, within its genealogical make up, an introspective characteristic: throughout history we can observe its ongoing need to reflect sociological concerns and to make reference to the emotional, spiritual or ethereal aspects in life. A national 'school': one that, not only utilizes minimalist techniques, but, more fundamentally, is still willing reflect upon historicism and to maintain the true role of Russian music within a post-Soviet and indeed, post-modernist society.

---

---

### **Nuits Botanique festival and Mons Orchestra by Julien Delaunay**

Mons Orchestra is the *cross-over* declension of Musiques Nouvelles. In order to avoid confusion of genres and missions, the musicians of Musiques Nouvelles produce under this name when they collaborate with artists from the world of song, pop, rock... These fruitful associations mainly happen as part of Nuits Botanique (festival partner and regular co-producer with Musiques Nouvelles) where they have earned a solid reputation.

Collaborating with Mons Orchestra has been a tremendous pleasure for both artists Archive, Craig Armstrong, Perry Blake, Louis Chedid, The Divine Comedy, Dionysos, Keren Ann, Mud Flow, An Pierlé, Pierre Rapsat, The Sunday Drivers, Teitur, Jimy Tenor, Tindersticks, Venus and the public who take part in these moments of generosity and the of-

ten joyous direct exchanges of emotion and energy. These hedonistic events are also captured in recordings produced by several music labels (Naïve, Warner, Viva Disc, 62 TV Records...).

Translated from French by Dave Anderson, for Geoffroy Destrebecq.



## L'équipe de Musiques Nouvelles

### **Violon**

Cristina Constantinescu  
Pierre Heneaux  
Claire Lechien  
Véronique Lierneux  
Antoine Maisonhaute  
Nicolas Marciano  
David Nuñez  
Eric Robberecht  
Erik Sluys

### **Alto**

Manuela Bucher  
Paul Declercq  
Dominica Eyckmans

### **Violoncelle**

Jean-Luc Brulin  
Marine Horbaczewski  
Sigrid Vandenbogaerde  
Jean-Pol Zanutel

### **Contrebasse**

François Haag  
Eric Mathot  
Pascal Smets

### **Flûte**

Berten D'Hollander  
Fabienne Dussenwaert

### **Hautbois**

Thierry Cammaert

### **Clarinette**

Jean-Michel Charlier  
Charles Michiels

### **Cor**

Denis Simandy

### **Trompette**

Luc Sirjacques

### **Trombone**

Adrien Lambinet  
Roel Smedts

### **Saxophone**

Magali Dangreau

### **Percussions**

Jean-Michel Monart  
Louison Renault

### **Guitare**

Hughes Kolp

### **Claviers**

Vincent Bruynincks

### **Piano**

Sarah Picavet  
Kim Van den Brempt

### **Accordéon**

Christophe Delporte

### **Bandonéon**

Ville Hitula

### **Electronique**

David Fortez  
Todor Todoroff

### **Ingénieur du son**

Yarek Frankowski  
Daniel Léon

### **Direction musicale**

Jean-Paul Dessy

### **Administration**

Julie Grawez  
+ 32 (0)65 39 98 13  
julie.grawez@lemanege-mons.be

### **Communication**

Florence Angelici  
+ 32 (0)498 289 286  
florence.angelici@lemanege-mons.be

### **Régie**

Hugues Poulet  
+ 32 (0)65 39 98 06  
hugues.poulet@lemanege-mons.be



Le manège.mons ([www.lemanege.com](http://www.lemanege.com))  
Scène transfrontalière de  
création et de diffusion  
regroupe, en plus  
de Musiques Nouvelles,  
les entités suivantes :

## Le centre dramatique

Le manège.mons/Centre Dramatique est l'un des quatre centres dramatiques de la Communauté Wallonie-Bruxelles. Il organise et décentralise la création théâtrale en Hainaut, tout en inscrivant son travail dans l'espace transfrontalier. Pôle de créations et de productions théâtrales, il porte une attention particulière aux projets transdisciplinaires, ainsi qu'aux propositions émanant de jeunes créateurs. Le Centre Dramatique favorise l'émergence de l'écriture contemporaine en Communauté française de Belgique et développe des projets de coproduction internationale dans la francophonie (Congo, Maroc, Québec, France). — [www.lemanege.com](http://www.lemanege.com)

## Maison Folie

La Maison Folie est un lieu d'accueil de résidence et de création artistique, d'émergence, d'expérimentation et de développement des nouvelles pratiques et formes culturelles et artistiques. Ses activités sont transversales, arts de la scène, design, architecture... Sa volonté est de rendre l'art accessible au plus grand nombre. Elle constitue un trait d'union permanent entre le citoyen et l'artiste en création, un endroit d'échanges et de passion. — [www.maisonfoliemons.be](http://www.maisonfoliemons.be)

## CECN

Le Centre des Ecritures Contemporaines et Numériques (CECN) est le premier centre de formation continue européen pour l'utilisation des technologies numériques dans les arts de la scène. Il propose depuis septembre 2004 des ateliers des deux côtés de la frontière franco-belge, à Mons, Maubeuge, et Paris en collaboration avec l'INA et le CFPTS. Par ailleurs, le Centre propose des résidences numériques pour les artistes souhaitant intégrer les technologies digitales dans leurs créations. Au cours de celles-ci, matériel technologique, plateaux de répétition et accès à des formations sur les technologies à intégrer dans le spectacle sont proposées. Le CECN édite un magazine semestriel sur les arts de la scène et les technologies numériques. — [www.cecn.com](http://www.cecn.com)

## Manège – Maubeuge : scène nationale

La saison du Manège de Maubeuge s'articule autour de trois villes partenaires, ce qui permet d'accueillir une programmation éclectique adaptée à chaque lieu. **Maubeuge** (Théâtre du Manège, La Luna), **Aulnoye-Aymeries** (Théâtre Léo Ferré), **Feignies** (Espace Gérard Philippe) et **Jeumont** (Centre Culturel André Malraux). S'y ajoutent les festivals : Jazz, Via, les Folies et un studio technologique qui accompagne les compagnies dans leurs projets de scénographie multimédia. — [www.lemanege.com](http://www.lemanege.com)

## **Directeur de la publication**

Jean-Paul Dessy

## **Rédacteur en chef**

Philippe Franck

## **Coordination**

Florence Angelici

## **Secrétariat de rédaction**

Julie Grawez

Marie-Louise Hallet

## **Rédacteurs**

Michel Cazenave

Julien Delaunay

Jean-Paul Dessy

Philippe Franck

Pierre Hemptinne

Fausto Romitelli

David Sanson

Pascale Tison

Tara Wilson

## **Traducteurs**

Dave Anderson pour Geoffroy Destrebecq

Roselyne Simpelaere

Michel Cazenave

Mireille Tansman Zanuttini

Florence Angelici

## **Conception graphique**

Luc Van de Velde

## **Crédits photos**

Couverture : Pierre Radisic

page 04 / Jean-Paul Dessy : André Delvigne

page 06 / Ensemble Musiques Nouvelles : André Delvigne

page 08 / Compositeurs : Pierre Radisic

page 10 / Luc Ferrari : Evelyne Kavos

page 14 / Dhruva Ghosh : Florence Angelici

page 20 / JP Dessy et Fennesz : Florence Angelici

page 24 / Médiathèque : Florence Angelici

page 28 / Danse : Mikha Wajnrych

page 32 / Fausto Romitelli : Mirjam Devriendt

page 36 / Heiner Goebbels : Jakob Rendtorff

page 40 / Kilda : Droits réservés

page 44 / Bruno Letort : Gérard Paillard

page 48 / City Sonics : Arno Fabre

page 52 / Alexander Knaïfel : Sikorski Musikverlage

page 57 / Alexandre Rabinovitch : Droits réservés

page 58 / Divine Comedy : Hugues Poulet

page 60 / Japon : Pierre Radisic

page 68 / Ensemble Musiques Nouvelles : André Delvigne

page 70 / manège.mons : Marie-Noëlle Dailly