



REVUE
MUSIQUES
NOUVELLES



Revue # 01 - 2007



Revue # 02 - 2008



Revue # 03 - 2009

Musiques Nouvelles

Revue #3

Éditorial	<i>Souffles et Gestes</i>	03
Essai	<i>Chemins d'indéfinition</i>	05
Essai	<i>La musique intemporelle</i>	13
Portrait	<i>Horatiu Radulescu, un praticien du son</i>	17
Portrait	<i>Jean-Pol Zanutel, avec naturel et gourmandise</i>	21
Extension du corps sonore ⁰¹ - Entretien	<i>De la lutherie traditionnelle à la lutherie numérique</i>	25
Portrait	<i>Dominica Eyckmans, devenir instrument</i>	31
Extension du corps sonore ⁰² - Entretien	<i>Le « point G » du corps sonore</i>	35
Portrait	<i>Antoine Maisonhaute, la fougue et le partage</i>	39
Extrait de roman	<i>Muzak - Ludovic Joubert</i>	43
Traces	<i>Le nerf inouï des villes</i>	47
Essai	<i>Les médiathèques, territoires de diversité</i>	51
Traces	<i>Crépuscule pour un « lever de soleil »</i>	55
Entretien	<i>Victor Kissine, organiser le temps</i>	57
Traces	<i>Le testament des glaces</i>	61
Poésie	<i>Le temps du silence - Gaston Compère</i>	65
Portrait	<i>Henri Pousseur ou l'invention intransigeante</i>	67
	<i>L'équipe de Musiques Nouvelles</i>	72
	<i>Repères discographiques</i>	73



Éditorial

*Et je veux avec l'hiéroglyphe d'un souffle
retrouver une idée du théâtre sacré.*

Antonin Artaud
Le Théâtre de Séraphin

Souffles et Gestes

L'**Ensemble Musiques Nouvelles** nous invite cette saison à une troublante déambulation entre espaces urbains, naturels et oniriques : des salles de concert aux quais du métro, entre les ruines d'une abbaye, au cœur de la banquise, sous les voûtes d'une chapelle, et bientôt dans des roulottes de chantier... Il nous propose un voyage imaginaire tendu par une quête commune, pulsé par des souffles singuliers. *De quoi est fait un artiste, acteur, danseur ou musicien, quand il monte sur scène, interroge Jean-Paul Dessy, compositeur et chef de l'ensemble ? De lui-même ! Et il n'a que cela à offrir. Il ne peut s'arc-bouter sur autre chose que l'outil de sa prestation qui sera son corps, ses doigts, sa voix. Nous sommes dans une étrange offrande, une mystérieuse recherche à l'intérieur d'un univers sacré au sens double du terme : sacrificiel et sacramentel.*

Qui se cache donc dans cette *transmutation étonnante* d'un ego en musique ? Des personnalités bien trempées de l'**Ensemble Musiques Nouvelles** que nous nous proposons de vous présenter désormais chaque année ! Mais encore, du « corps sonore » qui lie le musicien à son instrument vers ses « extensions » numériques, ce sont les luthiers qu'il nous fallait consulter ; de l'artisan du bois au pétrisseur des technologies informatiques, la sensualité du geste invite des entités sonores insoupçonnées. Partant, il n'était pas question d'omettre l'avis des compositeurs sur les malentendus que suscite enco-

re l'appellation de « musique contemporaine », plus facilement admise au pluriel. Mise en perspective par une réflexion sur le rôle des médiathèques dans la diffusion de la diversité des genres musicaux, cette esquisse d'un paysage musical en Belgique, qui est plus une invitation à la découverte qu'un panorama complet, révèle une multiplicité d'éelans particuliers, vive et ouverte.

Musiques Nouvelles rend précisément hommage à trois compositeurs essentiels de notre époque : **Horatiu Radulescu**, récemment disparu ; **Henri Pousseur** qui fête ses 80 ans cette année et **Victor Kossak** lors d'un concert monographique. Quelle belle occasion pour nous d'approcher leur univers à travers des entretiens et des témoignages d'amis !

Cette soif de rencontres nous emmène encore vers d'autres contrées à travers deux extraits littéraires d'auteurs que la musique intrigue, pénètre et nourrit : les premières pages de **Muzak**, de **Ludovic Joubert** qui termine son premier roman et un poème du regretté **Gaston Compère**, *cet écrivain monumental et musicien rare qui savait aussi dire la musique* (**Jean-Paul Dessy**).

De l'intimité du souffle au partage qu'il suscite, allons décidément par où nous ne savons pas, c'est peut-être le meilleur moyen de ne pas perdre notre chemin. Excellente promenade !



Essai

*En musique, pour le moment, il n'y a plus de style commun.
On n'est pas sorti, quelque part, du romantisme.
On vit une situation un peu confuse dans laquelle il est difficile
pour un musicologue de voir clair.
Les compositeurs, eux, sont sur leur chemin.*

—
Philippe Boesmans, novembre 2008

Chemins d'indétermination

**Aujourd'hui, qu'est-ce que la
musique contemporaine ?**

En toute modestie, dix-sept compositeurs résidant en Belgique ont réfléchi très sérieusement à la question. Parmi eux trois générations : celle de **Pierre Bartholomé** et **Philippe Boesmans** qui ont vécu l'émulation du sérialisme sans s'y aliéner ; la suivante compte treize artistes nés de 1950 à 1970, enfants d'un siècle de bouleversements sociaux, économiques, politiques, structurels et technologiques : **Thierry de Mey, Jean-Paul Dessy, Renaud de Putter, Jean-Luc Fafchamps, Dhruva Ghosh, Victor Kissine, Claude Ledoux, Michel Lysight, Arnould Massart, Benoît Mernier, Jean-Marie Rens, Todor Todoroff** et **Hao-Fu Zhang** ; enfin, nés dans les années 80, **Cédric Dambrain** et **Thomas Foguene** représentent la troisième génération, au cœur de l'avancée des sciences cognitives.

Texte et photographies
Isabelle Françaix

Sans prétendre à l'exhaustivité, leurs interventions tracent quelques pistes d'un état des lieux de la musique *vivante* en Belgique, créée et/ou jouée aujourd'hui, selon le terme de **Victor Kissine**, et révèlent des approches personnelles que diversifient l'âge, le parcours, la culture d'origine, en un mot le vécu des musiciens interrogés.

De manière générale, l'appellation même de « musique contemporaine », souvent considérée comme obsolète, agace par la confusion qu'elle génère. Inséparable de son irruption historique virulente et féconde à la fin des années 40, cette dénomination est devenue, comme le souligne **Jean-Paul Dessy** *un terrain plus propice à l'épigonisme qu'à la création*. Son sens musical, synonyme d'un passé pionnier mais révolu, contredit par *un abus de langage* son sens commun de *musique de l'instant présent*. On ne peut en effet prononcer ces termes sans penser « sérialisme », « avant-garde », « structuralisme », « abstraction formelle », « table rase » et tabous de la consonance, de la périodicité ou de la mélodie. *On est dans ce mythe. Ça m'énerve, ajoute Jean-Luc Fafchamps, ça ne veut plus rien dire ! C'est un ghetto particulier. Ça fait repoussoir*. Or nous ne sommes plus dans cette conception de la musique *extrêmement linéaire, quadrillée et sévère, dédaigneuse au risque de devenir une pratique de chapelle, des pratiques musicales qui en refusaient les dogmes*, enchérit **Thierry De Mey** déjà prompt à l'époque du groupe **Maximalist!**⁽¹⁹⁸³⁻¹⁹⁸⁹⁾ à défendre la liberté esthétique. Pour **Hao Fu Zhang**, la « musique contemporaine » *est un titre tout simplement. Et le plus important, ce n'est pas le titre, c'est la musique ! Sa valeur en dépit des genres, et sa longévité*. **Benoît Mernier** ironise : *On devrait faire une loi qui bannisse cette terminologie du dictionnaire*. Qu'on l'emploie *par convention* ou *convenance* pour parler des musiques les plus récentes, précise **Claude Ledoux**, on y intègre *la variété, la pop ou le jazz* qui d'ailleurs, souligne **Jean-Marie Rens**, *peuvent atteindre des sommets de complexité dignes des chefs-d'œuvre de la tradition occidentale !* Les barrières stylistiques se désagrègent : il n'y a pas une mais des musiques contemporaines, soutient **Michel Lysight**, visage de la Nouvelle Musique Consonante. En écho à **Pierre Bartholomé** pour qui *est contemporaine toute musique écrite et jouée aujourd'hui par nos contemporains qui projettent en elle une vision du monde actuel, influencée par le monde sonore qui nous entoure*, **Claude Ledoux** la définit comme *une action musicale (pas une réaction) dans laquelle on trouve, réactualisées, la subjectivité et son adéquation avec l'époque présente*.

Dès lors, comment la renommer ? *C'est comme s'il n'y avait pas de mot...* réfléchit **Jean-Luc Fafchamps**. Avec **Jean-Luc Plouvier**, d'**Ictus**, nous avons pensé à « musique moderne ». *C'est une manière de susciter la question de la conception et de la nécessité d'écoute par rapport au rock et au jazz, simplement enregistrés ou arrangés en direct, mais qui appartiennent à notre culture « moderne »*. Difficile pourtant de ne pas semer la confusion. L'idée de *modernité* est également soulevée par **Pierre Bartholomé** pour *tenter d'y voir clair* mais ne fait pas l'una-

nimité car elle remonte à **Debussy**. *Musique d'aujourd'hui*, hasarde **Thierry De Mey**, bien que ce terme lui paraisse insuffisant, *car il devrait recouvrir une esthétique. Force m'est de reconnaître que je fais de la musique écrite, calculée, préméditée, même si je viens du cinéma et que j'ai toujours été lié au mouvement, à la danse*. **Jean-Paul Dessy** cherche un terme qui *échappe au joug du temps ordonné* : en anglais, *untemporary music* sonne juste et pourrait se traduire en français par un néologisme évocateur : *musique intemporaïne*. Elle est à la fois *musique de création* (**Benoît Mernier** la décline au pluriel et la différencie des musiques de répertoire récent ou moderne), *musique savante d'aujourd'hui*, *musique d'art* ou *musique d'auteur*, *art musical*, *musique non marchande*, *musique d'écoute attentive*, *art sonore vivant*...

Le concept de *solutions pour l'avenir* proposé par **Jean-Luc Fafchamps** libère la musique « contemporaine » de *l'exégèse de la musique classique et des formalismes durs du passé dont tout le monde est revenu*, comme l'énonce le jeune **Cédric Dambrain**. Si les diktats de l'avant-garde post-moderne, en développant *des machines de guerre intellectuelles impressionnantes* (**Jean-Luc Fafchamps**) *bannissaient toute forme d'émotion ou d'expressivité* (**Philippe Boesmans**) au point de s'aliéner les auditeurs, s'ils ont pu plonger les compositeurs dans un certain *effroi* (**Jean-Paul Dessy**) et paralyser leurs premières démarches créatives, tous reconnaissent *l'impasse du sérialisme vite conscientisée par ses propres chefs de file* (**Pierre Bartholomé**) et chacun revendique aujourd'hui la subjectivité et la responsabilité du compositeur dans *l'agir musical* (un terme souvent cité), son exploration et sa transmission. *A notre époque, la musique contemporaine a acquis le droit d'être diverse et je ne ressens pas le besoin de la définir, atteste Todor Todoroff*.

Le défi, assume **Thierry De Mey**, *c'est de déterminer une pratique qui fasse sens et soit individualisée. Il n'y a pas, en musique, de corpus commun mais il faut légitimer sa propre démarche. La musique est un investissement existentiel*.

Pierre Bartholomé, reconnaissant envers la *modernité* d'avoir ouvert aux musiciens *des voies, des portes, des fenêtres*, s'est voulu *buvard sans être prisonnier de rien*. Sensible à l'actualité, il sait intégrer dans son œuvre les traumatismes de notre histoire en marche et il peut y accueillir les musiques d'ailleurs et leur culture, travaillant *non pas dans une perspective synchrétique* (*La musique n'est pas un fourre-tout !*) *mais avec un grand souci d'unité, en utilisant des matériaux simples pour explorer l'extrême de la vitesse, de la lenteur, de l'aigu, du grave...* En amenant les musiciens à se dépasser dans des régions que leur instrument pratique peu, il confie *vouloir faire exister les choses*, l'important étant *d'aller où l'on se sait pas par où l'on ne sait pas* (pour paraphraser **Saint-Augustin**) *mais avec cohérence*. Le caractère expressif de l'opéra ne l'effraie donc pas pourvu qu'il maintienne l'importance *d'habiter à (sa) façon la*



musique des mots, comme l'attestent ses collaborations avec l'écrivain **Henry Bauchau**. Pour **Philippe Boesmans**, ce sont précisément ses premières commandes d'opéra qui lui ont donné la chance de sortir du ghetto de la « musique contemporaine » pure et dure du post-sérialisme, car il a dû imaginer des solutions expressives. *L'opéra m'a permis de trouver mon chemin musical et cela se reflète sur les pièces instrumentales que j'ai écrites, toutes à caractère narratif, avec des tensions et des détente, comme au fil d'un discours, des émotions, de la vie !*

De cette génération qui la première s'est détachée avec une intelligente fermeté de la morgue avant-gardiste, sans en nier ce qui pouvait enrichir sa sensibilité ni éprouver le besoin de rompre, est née une deuxième vague de créateurs pour lesquels s'impose l'intimité du corps et de l'esprit, qu'il s'agisse de retrouver dans la musique un processus organique (**Thierry de Mey**) ou de l'intégrer dans un spectacle hybride (**Renaud de Putter**). **Renaud de Putter** ne se définit d'ailleurs pas comme un compositeur au sens premier du terme, car sa musique, sans être descriptive, sert un récit qui rôde souvent autour d'un destin marqué par la perte et la quête de l'identité, mis en scène comme un récital, un opéra ou un film. Au même titre que le corps, la chorégraphie, les images, les mots, elle est traitée comme un personnage et n'a pas de sens en elle-même, hormis une espèce d'attente qui est un pur potentiel philosophique et métaphysique, une sorte de disponibilité spirituelle. Elle intervient alors dans la narration, comme un élément magique, un combustible mystérieux. Si **Thierry de Mey** évoque lui aussi ce pouvoir incantatoire de la musique, il la lie étroitement au corps comme siège d'un processus d'identification, travaillant de la même façon avec les musiciens qu'avec les danseurs qu'il filme dans leur chorégraphie. *Quand un interprète voit des points, des événements ponctuels sur sa partition et ne recrée pas la vie, tous ces « entre » qui sont du mouvement, il n'a aucune chance de pouvoir s'identifier lui-même à ce qu'il joue ni par conséquent de toucher le public.* En tant qu'acte rythmique en amont du langage, la musique peut favoriser l'intersubjectivité, l'intercérébralité qui lie le compositeur à l'auditeur en passant par l'interprète. Si l'interprète ne joue pas de manière solfégique mais s'approprie une partition de sa présence, le résultat est riche car il devient la rencontre d'un programme et d'un possible.

Ces deux démarches riches et inventives qui se gardent pourtant de revendiquer un strict professionnalisme de la musique (**Thierry de Mey**) se démarquent, sans s'y opposer, d'attitudes créatives, davantage mais librement, liées à des traditions d'écriture. **Jean-Marie Rens** se déclare *boulézien dans l'âme*, posant pour credo la complexité en musique : *une affaire de combinatoires, de stratégies qui favorise une multiplicité de lectures sans pour autant ignorer l'auditeur.* Il ne craint donc pas les réminiscences rock et jazz de son passé musical pourvu qu'elles s'intègrent à son projet avec pertinence. **Michel Lysight**, cite parmi ses grands inspireurs sa Sainte Trinité : **Debussy**, pour la couleur et la sub-

tilité de l'harmonie ; **Stravinsky** pour le rythme ; **Bartok** pour la mélodie. Sans oublier **Steve Reich**, *révélation mystique*, et les minimalistes contre la musique d'amnésique des sérialistes et pour revenir, dans une quête du plaisir, à l'émotion. **Benoît Mernier** ancre son travail, instinctif et intuitif, dans la tradition et l'écoute du monde. *Au-delà d'un problème esthétique, j'essaie de trouver cette zone où l'on est le plus soi-même, ce moment où l'absolu auquel je rêve sur les plans esthétique, musical et spirituel, me permet une rencontre avec moi-même.* **Victor Kissine** ^(Entretien page 57) se sent lié à l'héritage expressif russe dont il se réclame du romantisme : selon lui, *le compositeur ne compose pas les choses essentielles mais les rencontre en choisissant un point critique, nerveux qui lui révèle quelque chose d'entièrement authentique...* et qui décide de l'authenticité de son œuvre ! La musique est une organisation du temps, comme la mémoire, et cette organisation détermine l'authenticité de ce retour inéluctable vers le passé, qui ne peut éluder la force expressive des silences.

D'une nébuleuse où gravitent souvenirs et désirs se condense et se concrétise la musique comme champ d'exploration de ce que nous sommes, de notre rapport à l'univers, de notre intériorité. Ce cheminement spirituel se libère d'une approche univoque, fréquemment dynamisé par la rencontre des forces vives de l'Orient et de l'Occident. **Dhruba Ghosh**, qui vit entre Bruxelles et Bombay, veille à ne pas basculer d'un conditionnement musical (les structures très strictes du raga indien) à un autre (un système clos d'écriture formelle qui nous ramène toujours au classicisme) : *Il est important de se placer hors de toute logique discursive pour trouver une musique vraie, qui ne tombe pas dans le piège de la pensée. Car la musique n'est qu'une forme d'énergie. Nous traduisons l'énergie qui se trouve à notre portée à travers les outils d'aujourd'hui. Pour cela, nous puisons dans le champ d'énergie que nous sommes individuellement : ce vaste espace d'être dans lequel cesse le besoin même de faire de la musique, car il s'agit d'un état complet.* L'ultime devoir du compositeur serait donc d'exprimer ce qu'il est lorsqu'il sort de cet état de profonde méditation, qui peut se produire à tout instant d'écoute de soi et de vigilance à l'univers, car *la musique ne peut que donner des nouvelles de ce monde intérieur sans prétendre s'y substituer.*

Dans cette perspective, au-delà des frontières, musique et mystique se rejoignent dans l'agir du son, comme le revendique **Jean-Paul Dessy** qui favorise, au sein de l'Ensemble Musiques Nouvelles, les rencontres pluriculturelles. Si le terme « mission » lui semble un mot *bléssé*, trop lourd pour qualifier le rôle d'un compositeur, la musique est pour lui un endroit très précieux de l'agir humain, à propager de façon quasi militante. *Pure expérience sensorielle, elle peut dissoudre l'armure de l'ego pour révéler un soi très intérieur et partager une expérience de communion avec autrui.* De même, **Arnould Massart** affirme qu'il y a quelque chose dans les sons d'homologue à ce qui se passe en nous : *des liens fondamentaux entre les processus biologiques, kinesthésiques et les rythmes.* A l'écart de la nomenclature traditionnelle, il ne se considère pas comme

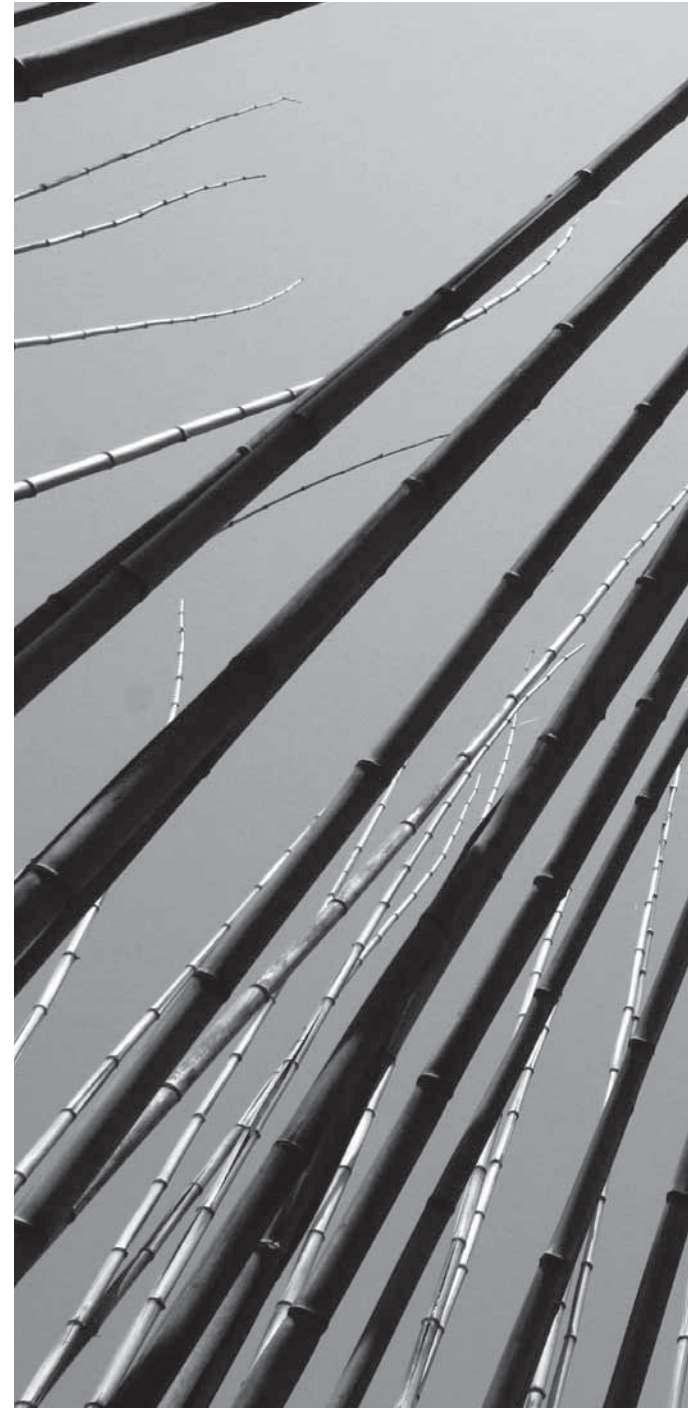
un compositeur qui posséderait un système ou un langage particulier mais compose aussi bien du jazz et de la variété que de la musique dite contemporaine, décidant lui-même de ses contraintes d'écriture. Attentif aux effets que la musique produit sur le corps, il se consacre passionnément aux Ateliers du rythme et travaille depuis vingt ans à la thérapie par les sons, acceptant toutes les possibilités de les utiliser en dépit des étiquettes.

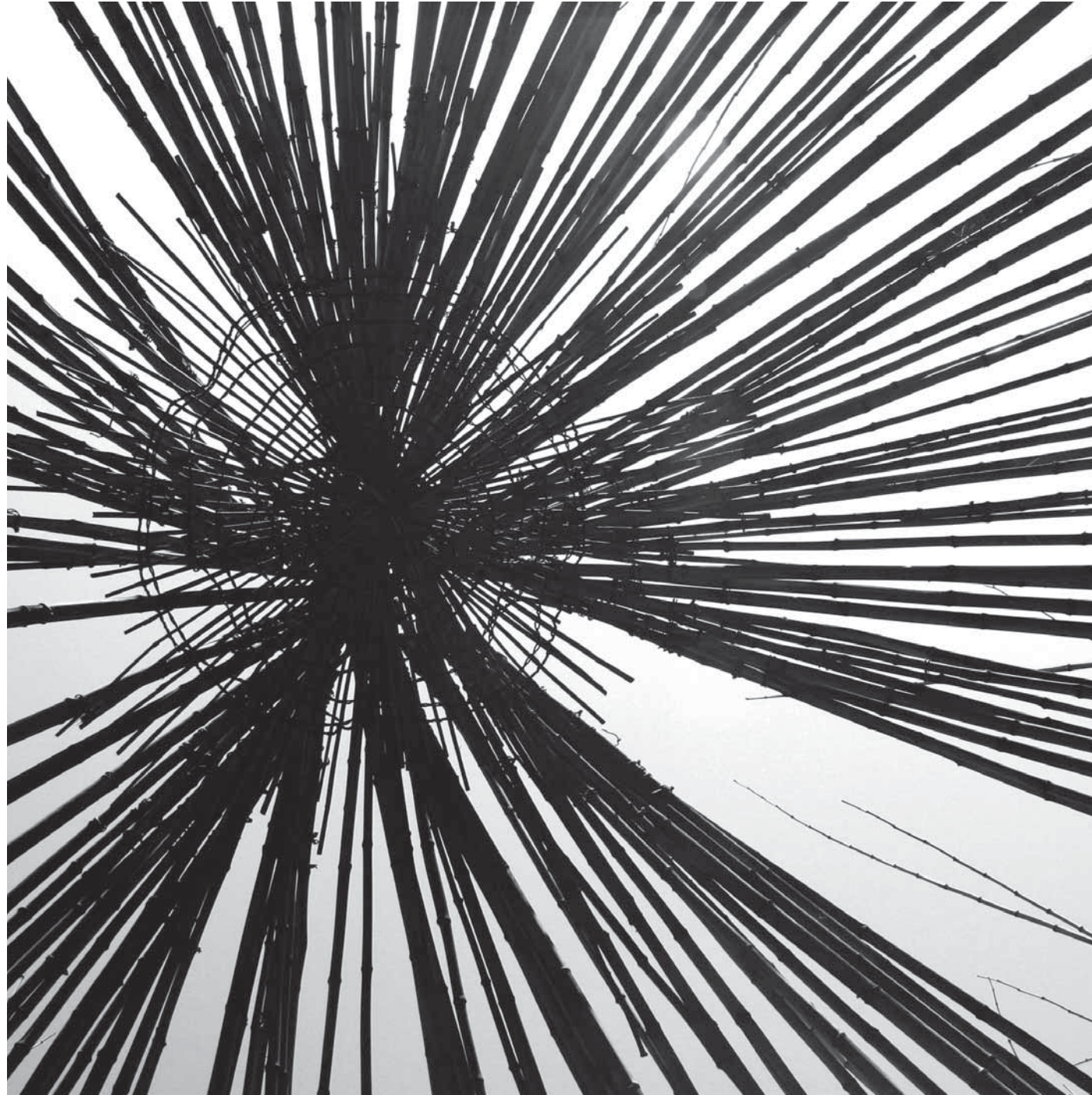
Hao Fu Zhang, qui a grandi en Chine et habite en Belgique depuis vingt ans, désire intégrer deux cultures, avec [sa] pensée, [sa] vision. *Je voudrais, dans ma musique une sagesse analytique et le plaisir d'une originalité. Les premières musiques du monde étaient jouées pour faire la fête et danser ! [...] Pour moi, la musique n'est pas séparable du sentiment. C'est cela, être une personne, et je voudrais créer une musique qui s'en rapproche.* Si, chez lui, l'Orient apporte l'affect et l'Occident l'analyse, leur rencontre doit accepter l'imprévu pour vibrer et faire vibrer.

Claude Ledoux, lui, est un Occidental que l'Orient stimule, comme toute pensée musicale venue d'ailleurs, styles et continents mêlés. *Il ne s'agit pas d'éclectisme mais de digestion musicale ! Comme il n'est pas certain que nous puissions encore créer des choses nouvelles, l'important pour tout artiste est d'inventer sa propre cartographie de l'information dans l'éventail pléthorique de celles qui nous submergent aujourd'hui (comme le prédisait Lévi-Strauss), et d'y exprimer notre sensibilité.* Ce qui exige un esprit critique et un regard lucide sur le monde auquel nous participons. Il est indispensable pour lui de lier sans les subordonner éthique et esthétique, afin d'être (qui sait ?) le grain de sable qui va troubler la mécanique du monde.

Se devine aussi entre les lignes le refus d'être un imposteur. **Jean-Luc Fafchamps** affirmait jusqu'à aujourd'hui le désir de composer pour apporter un peu de sérénité au monde, liant recherches formelles et spirituelles. *Cependant, je réfléchis beaucoup sur le monde et je suis souvent révolté. Faire de la musique ne peut être seulement un refuge esthétique. Comment transformer ma colère en moteur, en dynamique ?* Dans l'acte du compositeur s'affirme une prise de parti politique (au sens grec de « polis », la cité) pour la réflexion, la nuance, le raffinement, la prise en compte de ce que l'histoire a proposé de meilleur pour trouver des solutions pour l'avenir. Il s'agit d'un engagement pour davantage de spiritualité, sans avoir peur de mélanger des codes apparemment inconciliables ni craindre le mauvais goût. Il se voit donc plutôt comme un médiateur qui croit en la fécondité de l'impur.

Le compositeur endosse clairement une implication, sinon une mission, qu'il est capable de quitter lorsqu'il ne peut plus s'y adonner entièrement. C'est le cas de **Thomas Foguene**, jeune musicien de 28 ans qui a brusquement abandonné la composition pour la cuisine, y retrouvant un contact plus immédiat avec un plus grand nombre. Très





jeune dans les cours de récréation, à partir de quelques accords mozartiens, il commençait des pièces musicales sans les terminer : *Je me suis mis à composer avec la nécessité de me réapproprier les choses tout de suite... jusqu'à ce que mon professeur d'harmonie, au Conservatoire, m'incite à aller plus loin dans des styles contemporains. Or, mon rapport à la création était unitaire et solidaire des notions de plaisir et de partage immédiat...* Deux ans lui ont été nécessaires pour donner son premier concert de musique contemporaine *très spéculative, très abstraite, purement graphique* et déjà marquée par une dimension plastique importante de *manipulation des masses sonores*. Cette sensualité, en opposition avec une construction purement esthétique, lui faisait entendre *des choses qu'il aurait eu plus de bonheur à peindre*. Sa reconversion dans l'invention culinaire n'est donc pas une rupture, mais *une façon différente d'explorer une dimension créative de plaisir et de partage*.

Notre génération n'a pas inventé de nouveaux systèmes mais elle cherche de nouvelles formes de communication et une nouvelle efficacité perceptive, écrivait **Fausto Romitelli** en 1999 dans « Attaquer le réel à la racine » (Extrait de *La création après la musique contemporaine*, textes réunis et présentés par **Danielle Cohen-Levinas**, L'itinéraire, 1999). Dix ans plus tard, de nombreux compositeurs profitent d'une connaissance scientifique de plus en plus élaborée, tels **Todor Todoroff**, ingénieur civil en télécommunications ou **Cédric Dambrain** attiré par les sciences cognitives, pour creuser le rôle prospectif de la musique. Selon **Todor Todoroff**, *la recherche est aussi importante que la composition ; il faut impérativement se confronter aux nouvelles technologies sans perdre de vue ce que **Thierry de Mey**, tout aussi concerné par la question, nomme un scénario poétique fort*. Enfant, **Todor Todoroff** construisait des radios rudimentaires dont il écoutait en s'endormant les voix lointaines et étrangères, avant tout des matières sonores sensorielles dont il poursuit aujourd'hui l'émotion à travers la composition. La découverte de sons variés, riches, inédits, prime sur la conception formelle : *Pour moi, la musique contemporaine est un moyen d'exprimer une certaine complexité dans un sens qui n'est pas purement abstrait ni théorique, mais qui reflète la vie*. Cette démarche participe concrètement à l'avènement d'une nouvelle lutherie que **Jean-Paul Dessy** nomme *extension du corps sonore*^(Entretien page 25), où s'incarnent l'électronique et l'informatique. Le corps sonore désigne l'ensemble instrument/instrumentiste sur lequel se greffe, par l'intermédiaire de capteurs, un attirail logistique software. Le corps du musicien peut alors générer des sons lui-même, indépendamment de son instrument ; pour **Todor Todoroff**, il s'agit d'un travail de *co-composition* ou de *co-improvisation avec l'interprète*, en connivence directe avec la danse contemporaine, et dans lequel l'acte compositionnel investit le « mapping », la correspondance entre les gestes et les sons.

Cédric Dambrain, qui a également commencé à écrire par l'électronique en manipulant directement les sons, affirme l'importance de

redevenir un vrai expérimentateur : *il me semble essentiel de produire une expérience qui soit vraiment neuve et nous saisisse. Une expérience cognitive pure. Mais il ne s'agit pas d'une translation des sciences vers la musique : le travail d'un compositeur part du son ; il doit travailler sur sa propre perception pour réussir à produire une œuvre qui soit perceptivement troublante pour les autres*. Il favorise alors une *ergonomie hybride* qui mélange l'électronique aux instruments traditionnels, sans craindre de *faire des expériences sur la matière*, ni de *se salir les mains dans le matériel sonore*. Il développe d'ailleurs un prototype d'instrument expérimental qui recréerait pour l'électronique un statut rivalisant avec celui de l'instrument traditionnel. Ce qui nous renvoie aux recherches parallèles du musicien et ingénieur **Nicolas d'Alessandro**^(Entretien page 25). Dans cette optique, la musique « qui nous est contemporaine » épouse la vitalité de l'instant présent, riche de mémoire et d'imaginaire, pour *un plan immanent de prolifération plutôt qu'un plan transcendant de développement* (**Cédric Dambrain**).

Et, pensera-t-on enfin, qu'en est-il des auditeurs ? Sont-ils pris en compte, invités, sollicités ? *On se débrouille*, sourit **Jean-Luc Fafchamps**, puisque « *l'avant-garde* » *ne s'en est pas souciée* ! Plus sérieusement, sa conception rejoint celle de ses contemporains qui replacent avant tout la musique à l'intérieur d'un acte de communication. *Il faut être conscient des effets que l'on produit*, rappelle **Renaud de Putter** en accord avec l'enseignement de **Philippe Boesmans**. **Claude Ledoux** demande *des oreilles sensibles, car l'art exige un effort*. **Jean-Marie Rens** suggère *d'aiguiser l'écoute par des concerts-discussions*, sans négliger la mission pédagogique et didactique du compositeur. **Thierry de Mey** travaille à la *recréation d'un espace d'intersubjectivité*. Pour **Cédric Dambrain**, il s'agit, dans le même ordre d'idée, de *créer une expérience physique englobante* proche du rituel dans le cadre des concerts, même si *la place de l'auditeur n'intervient qu'indirectement dans l'acte de composition*. **Todor Todoroff** désirerait *faire germer l'imagination de l'auditeur en l'ensemencant*, pour que, d'une certaine manière, comme l'envisage **Jean-Paul Dessy**, *celui qui écoute s'écoute...*

Au cœur de ce questionnement artistique ouvert et fécond, qui ne prétend pas réinventer la musique, se devinent des chemins de vie humbles mais suffisamment convaincus pour animer d'une quête extrêmement personnelle des démarches créatives intensément vécues. S'ils ne cherchent pas à éluder leur époque, les compositeurs s'inscrivent avec lucidité dans son actualité sans en devenir les esclaves ni vouloir rallier des émules. Autant de déclarations d'indépendance que de désirs de rencontre avec l'auditeur pour un espace musical fertile et vivant !

Bruxelles, janvier 2009

L'intégralité des entretiens avec chacun des compositeurs est publiée sur www.musiquesnouvelles.com



Essai

La musique intemporaïne

Chronique mortuaire de la musique contemporaine

Une musique naquit il y a soixante ans en réponse au deuil général que l'Occident fit porter par ses arts en pénitence du mal radical qu'il avait enfanté à Auschwitz.

Porter le deuil, c'est bannir, pour s'en guérir, toute trace – et jusqu'à la grimace – d'émotions. C'est croire qu'un code sévère et sévèrement appliqué pourrait remplir le vide créé par ce bannissement. C'est détailler ce code au point d'oublier et le deuil et sa raison d'être.

La série généralisée, la pensée combinatoire, l'absolutisme de la forme furent les vertus cardinales que ce deuil arborait. Non sans arrogance. Car si toute expression de soi était flagellée, au moins cet exercice – renoncer aux plaisirs désormais obsolètes du bas monde musical – donnait-il accès à une jouissance inédite : s'affranchir de l'histoire sonore de l'humanité, c'est-à-dire *in fine* quitter, par la visée d'un langage enfin pur, le monde des mortels.

Cette musique, enfant naturel d'un structuralisme omniprésent, était rivée au destin des sciences humaines, alors en plein essor, dont l'expansion se fit bien souvent au détriment du second terme de leur appellation. C'est dire qu'il fallait qu'en elle rien n'échappât au principe de cohérence d'un langage-système dont l'analyse absolutiste en était comme le triomphe.

Texte

Jean-Paul Dessy
photographies
Isabelle Françaix

Si le pendule de la musique savante avait mystérieusement et harmonieusement depuis des millénaires oscillé entre Dionysos et Apollon, entre ascèse et jouissance, entre l'Esprit et la Lettre, entre l'épanchement et la rétention, entre la douceur et la douleur, entre la matière et la volonté, entre la dévotion et l'imprécation, le milieu du XX^e siècle vit un ordre supérieur advenir, désaffectant les affects, évacuant la glaise dont nous sommes faits.

Mais les lendemains qui eussent chanté cette musique furent littéralement frappés d'aphonie. A cette musique gavée de langage, c'est le mutisme du silence de la partition qui seyait le mieux en une victoire du visible sur l'audible, apothéose du lisible insonore. Aussi, amnésique, volontaire et muet par nécessité, ce deuil frôlait la perfection.

Si l'appellation peu contrôlée de musique contemporaine désigne à coup sûr un champ bien plus vaste que la constellation de la série et de ses avatars, il n'en reste pas moins qu'elle en constitue le plus puissant paradigme. Ne fût-ce que par la place institutionnelle qu'elle conquiert de haute lutte au sein d'un territoire délimité par des attitudes qui, bien qu'hétérodoxes, présentent néanmoins des constantes : rapport conflictuel et paradoxal au passé déclinant toutes les figures de l'amour-haine, exacerbation du discours critique manipulant la doxologie ou l'excommunication, goût prononcé et tapageur de la provocation qui n'est pas l'enfance de l'art mais plutôt son adolescence, ralliement idéologique tenu pour de l'engagement.

Qu'on les regrette ou qu'on s'en gausse, ces comportements, largement partagés par les innombrables castes désignées par l'appellation générique « musique contemporaine » ont vécu. L'avant-garde s'est démilitarisée, ses vétérans fatigués de marcher en tête mais néanmoins au pas de tous les cortèges de l'agitation, qu'ils célébraient le progrès en art ou la mort de celui-ci.

La musique intemporaire peut à nouveau naviguer sans honte sur la mer intérieure. Rechercher l'intimité du moi, son irréductible visage, et tenter de le dire. Je la vois comme une parole (au sens saussurien) là où on la voulait langage. Cette musique peut parler une langue à la fois enfouie en nous et à venir. Elle peut être la vie même de la vie et trouver les sons pour la dire. Elle peut s'adonner sans pathos à l'épanchement de toutes les parts d'ombre que l'ère de la communication réfute. Elle donne à entendre loin de toutes les certitudes qu'il y a quelque chose à écouter. Elle peut sans dogme nous faire entendre raison : la raison du cœur. Elle peut à nouveau inventorier les émois, en inventant leurs sons comme on découvre un gisement : le trouver, c'est le recevoir.

La musique intemporaire se reconnaît des fraternités multiples par-delà les époques et les genres. Le folklore imaginaire d'aujourd'hui

a la taille de l'univers ; il peut s'abreuver aux sources fécondes des musiques du monde dont les richesses résistent à la *world music*, à celles des musiques populaires occidentales qui connaissent un trajet – le parler sériel le nommerait, aux deux sens du terme, une rétrogradation – inverse à celui de la musique savante dominante qui en est arrivée à pulvériser les piliers rythmiques et mélodico-harmoniques quand la sphère de la musique de masse assène l'hyper-binarisation et la monomanie mélodique mais offre aussi de fabuleuses échappées, notamment timbrales, dans le monde de l'électro. De tout temps, le substrat populaire fut le soubassement naturel des musiques les plus élaborées. La musique intemporaire peut trouver la juste sublimation du genre mineur par le savant, loin de la morgue méprisante et incapable de discerner dans le vivier populaire les trésors qui y sont celés, loin aussi de la complaisance empressée de rallier la séduction à tout prix, y compris celui de la plus parfaite vulgarité.

Qu'elle soit d'ordre naturaliste ou mystique, l'observation du son est une pratique fondatrice et bouleversante. Observer le son comme on observe des lois, comme on observe le ciel, comme on observe le silence.

Nourrie par un savoir éclectique puisé à la matière même du son, glané en d'autres temps, en d'autres lieux, au gré des échauffourées avant-gardistes ou au fil de la tradition, la musique intemporaire n'arbore jamais le rictus de l'omnipotence et reconnaît la part d'imprévu qui la gouverne. Elle sait rendre sa place au corps du musicien trop souvent réduit au rôle de petite main de la production sonore. Le taylorisme appliqué à la musique contemporaine a en effet funestement divisé l'agir musical en séparant toujours plus nettement la pensée créatrice de sa réalisation sonore. Au point d'engendrer des musiciens mutants : compositeurs manchots ou interprètes analphabètes. Pour qui n'a pas mis la main à la pâte sonore, quel peut-être le levain de la pensée ?

La musique intemporaire est, au sens étymologique, une parole, c'est-à-dire une parabole disant la vie du son, les sons de la vie. Elle divulgue une rhétorique infinitésimale, infralangagière, incorporée et dans le même temps désincarnée. Cette musique comme assonance de notre être et du monde permet le battement de l'un par l'autre.

La musique intemporaire temporise l'éternité. Elle ne veut rien dire mais le dit bien et celui qui l'écoute s'écoute.

Bruxelles, janvier 2009





Portrait
Harry Halbreich
Jean-Paul Dessy

Horatiu Radulescu

Un praticien du son

Le 25 septembre 2008 disparaissait le compositeur roumain **Horatiu Radulescu**, emporté par une maladie foudroyante. Il n'avait que 66 ans mais laissait une œuvre riche, complexe et déjà profondément aboutie.

A l'occasion d'un concert aux Brigittines, le 6 janvier 2009, dans le cadre de **La Machine à remonter le son** (*Duende y Luz*, créé par le corniste **Denis Simandy** / *Sonate pour violoncelle et piano*, interprétée par son épouse **Catherine Radulescu** et le pianiste **Ian Pace**), **Harry Halbreich**, éminent amoureux de la musique contemporaine et **Jean-Paul Dessy** évoquent à la fois le compositeur et l'ami proche.

Texte
Isabelle Françaix
photographies
Catherine Radulescu - Isabelle Françaix

Harry Halbreich > J'ai rencontré **Horatiu Radulescu** à Paris en 1973. Il m'a fait connaître **Scelsi** puis m'a présenté sa propre musique dont j'ai programmé plusieurs œuvres chaque année au Festival de Royan. Il y a fait un tabac avec **Doruind**, une superbe pièce à 48 voix réelles. Il était en larmes dans les coulisses, bouleversé d'un tel impact auprès du public. D'autant que ce n'était pas toujours le cas, sa musique exigeant une interprétation très particulière. Comme elle utilise des intervalles non tempérés, elle n'est pas réductible à la notation solfégique traditionnelle et procède d'une série de codes qui demandent un certain apprentissage de la part des musiciens. Graphique, son écriture est faite de sons et non de notes. Il a imaginé des clignotants, par groupes de cinq secondes, que les interprètes doivent suivre.

Jean-Paul Dessy > Sur le tard, ses premières pièces pour piano ont été pour moi une révélation car il est parvenu à intégrer tout le fruit de sa recherche dans une notation traditionnelle pour un instrument qui n'est pas infrachromatique. C'est l'assomption de son œuvre ! Comme son *Concerto pour piano*, ou sa magnifique *Sonate pour piano et violoncelle* dédiée à son épouse **Catherine Radulescu**.

Harry Halbreich > Ses questions, comme celles de **Scelsi**, étaient fondamentales : *Qu'est-ce que l'essence profonde du son ? Comment dépasser le tempérament et les techniques d'interprétation traditionnelles qui permettent d'y arriver ?*

Jean-Paul Dessy > Après avoir fait une recherche vers le centre du son, la matière du son, il est revenu avec un témoignage accessible. Ce qui est magnifique ! Et il a eu le temps, malgré son départ bien trop précoce, de parvenir au bout de sa course animée. C'était un être fervent dans sa recherche.

Harry Halbreich > Intense en chaque chose ! Un explosif à manier avec précaution,

féroce envers les compositeurs établis qu'il n'aimait pas, mais généreux envers les jeunes qu'il sentait proches de sa sensibilité. Sa présence durant les répétitions était une espèce de cauchemar : il aurait préféré tout diriger lui-même, et il l'a fait quelquefois, de manière tout à fait personnelle. On avait l'impression de voir, non pas un chef d'orchestre, mais un sourcier, un radiesthésiste avec des gestes vibrants pour modeler et sculpter le son.

Scelsi et lui faisaient partie de ces radicaux qui dérangent. Je n'aime pas les mots



« avant-garde », à l'aspect militaire, ni « moderne », évoquant la mode. Intemporel, le terme « radical » indique la fidélité à un projet, une vision, un idéal poursuivis jusqu'au bout, là où advient la grande récompense : le style.

Radulescu évoquait avec affection *les ponts de nostalgie* qui l'emmenaient vers **Guillaume de Machaut** et **Josquin Des Prez** qui l'intéressaient plus que **Brahms** ou **Bruckner**. A l'écoute de ce qui est peut-être son chef d'œuvre, *Cinerum*, la grande liturgie du mercredi des Cendres, on découvre des liens étroits avec une polyphonie très ancienne, prétonale.

A la fin de sa vie, il s'est tourné vers une musique modale au sens large, basée sur les modes de sa Roumanie natale. Il a été le premier compositeur spectral, avec, dès 1969, son *Credo pour 9 violoncelles*, bien avant **Grisey** ou **Murail** qu'il a rejoints ensuite. Le folklore roumain a la particularité d'être un folklore spectral naturel. Ce qu'on appelle erronément la « gamme de **Bartok** » existe dans la région la plus reculée et préservée de Roumanie : les montagnes du Maramurech.

Jean-Paul Dessy > J'ai un jour enregistré un violoneux d'un village du Maramurech., un cultivateur virtuose, fier que son fils soit au Conservatoire pour étudier la *vraie musique* alors que la sienne, qu'il refusait de lui enseigner, était sublime !

Harry Halbreich > Les compositeurs roumains ont forcément grandi dans cette ambiance. Pour eux, la musique spectrale n'est pas une spéculation de l'esprit : c'est la résultante de ce qui est entendu sur place. La plus belle école, c'est la nature et ses bruits, sa vie. **Radulescu** rangeait la musique folklorique parmi les sources naturelles du son.

Jean-Paul Dessy > C'était un explorateur sonore. Je l'ai rencontré à Liège dans le cadre d'Ars Musica ; il avait besoin d'interprètes qui pétrissent la matière qu'il proposait. J'étais complètement dans cette recherche et il m'a immédiatement proposé de jouer une de ses grandes pièces pour violoncelle solo : *Das Andere*, dont il existe aussi une version pour alto. Je l'ai travaillée avec lui et l'ai jouée au Festival Lucero qu'il organisait à Paris avec les moyens du bord et à l'emporte-pièce, à l'Eglise des Billettes dans la rue des Archives du Marais. Il y rassemblait des musiciens acquis à sa musique, de haut vol, et venus de partout.

C'était passionnant. On y croisait d'autres musiques que la sienne, à son instigation. Je me sentais très à l'aise dans ce monde des « Horatiens » et heureux d'avoir la grâce d'y par-

ticiper chaque été. **Horatiu** et moi sommes devenus bons amis. J'ai créé entre temps ses *5^e et 6^e Quatuors* avec mon quatuor à cordes. On les a joués pour la première fois en Belgique, chacun des deux étant écrit dans une notation nouvelle et dissemblable.

Ses notations renvoient à des gestes qu'il a maturés à l'instrument, dans le pétrissage du son. Il avait reçu dans sa jeunesse un apprentissage de violoniste et la corde frottée était essentielle à sa musique. Qu'il s'agisse de la tradition archaïque des violoneux de Transylvanie ou de nouvelles virtuosités que la musique radicale a développées, tout cela se rejoint dans des gestes sonores établis et codifiés comme étant les bases de son vocabulaire.

Il avait mûrement établi ce système qui a évolué pour aboutir à une notation très stable qui, si on prend la peine de s'y dévouer, devient un outil d'interprétation musicale tout à fait efficace.

Je lui ai fait une commande mariant les sons électroniques de gong, samplés et traités, à un instrumentarium assez vaste de nombreuses cordes ajouté à des percussions métalliques, *Kung fu serpent*, qui a eu beaucoup de succès. Notre compagnonnage a été incessant, profond, mâtiné de moments où **Horatiu** perdant le contrôle de lui-même dans le travail devenait son pire ennemi.

Harry Halbreich > Ça a certainement freiné sa carrière...

Jean-Paul Dessy > ... et énormément la diffusion de sa musique. Il s'est aliéné par maladresse beaucoup de ceux qui auraient pu en être les meilleurs porteurs. C'était un être très entier, un véritable inventeur sonore au sens de celui qui invente un trésor en le découvrant. Arrivé à ce grand arc de nostalgie qui menait au berger du Maramurech, il avait envie de donner à sa recherche un aspect scientifique. Sa pensée était

éminemment intuitive et sensorielle, absolument instrumentale dans la matière et la volonté, tandis qu'il désirait, en homme de son temps, rationaliser son discours musical en lui donnant des allures très paramétrées.

Harry Halbreich > Il nous laisse un catalogue considérable de plus ou moins 113 opus. Une infime partie en est connue. Des pièces d'orchestre n'ont été enregistrées qu'une seule fois... Je crois que sa musique, pour l'auditeur, est dans l'ensemble très accessible, car il arrive à complètement effacer la dichotomie consonance/dissonance. Elle



est, par la richesse des spectres, panconsonante. On y trouve virtuellement toutes les consonances habituelles, les accords parfaits, tonaux, mais pris dans un tout plus vaste.

Jean-Paul Dessy > Et sa notation principale laisse une part, sinon d'improvisation, en tout cas d'incorporation. Bien plus qu'un symbole, elle renvoie à un geste.

Harry Halbreich > **Radulescu** attend de son interprète qu'il soit un co-créateur.

Jean-Paul Dessy > En cela, il est très stimulant de jouer sa musique, car elle donne

pleine place au « corps sonore » : l'interprète ne peut pas se réfugier derrière un rapport dogmatique à la partition. Celle-ci est un champ d'interprétation très vaste, où la présence préceptorale d'**Horatiu** était bien nécessaire, en tout cas au début de la recherche. Ses gestes sonores renvoient à une réalité pratique qu'il était important de découvrir sous ses doigts. Pour les cordes, c'est indispensable. Sa musique est avant tout celle d'un praticien du son. Il avait, outre son oreille remarquable, une curiosité et une gourmandise sonores fantastiques !

Harry Halbreich > Sa musique est l'extrême opposé de l'*arte povera* ! On en a plein les oreilles, comblés, satisfaits dans tous les registres. Le résultat final est quelque chose d'hyper-harmonique qui prend une dimension mystique.

Jean-Paul Dessy > Il suffit de lire les titres de ses œuvres, leurs propos, leurs notices préalables à l'interprétation. Il mettait la musique dans un acte vertical, de transcendance, qui n'était absolument pas profane ni pragmatique. Sa musique renvoie à des rituels orientaux où le temps n'a plus le même développement. Il aimait – on le sentait dans son être – qu'elle pulse un temps qui ne soit plus du tout celui, compressé, de la musique occidentale de la deuxième moitié du XX^e siècle, mais un temps qui exulte une dimension « cosmique ». C'est un terme qu'il utilisait fréquemment. Il inventait des métaphores extraordinaires pour décrire le son qu'il aurait aimé entendre, évoquant une cosmologie et un bestiaire fabuleux, bien loin de l'ordonnancement médicinal de la musique savante procédurière de la deuxième moitié du XX^e. Nous étions dans une temporalité, une organicité qui dépassent de très loin l'homme moderne bienséant. **Horatiu Radulescu** était à la fois d'un temps où l'humanité n'existait pas et d'un autre où ne siégerait que le pur esprit.

Bruxelles, le 22 décembre 2008



Portrait
Jean-Pol Zanutel
violoncelliste

Avec naturel et gourmandise

Les liens tissés entre **Jean-Pol Zanutel** et l'**Ensemble Musiques Nouvelles** remontent à presque trente ans : Quand **Henri Pousseur** est devenu directeur du Conservatoire de Liège, où j'étudiais avec **Jean-Paul Dessy**, **Claude Ledoux** et **Patrick Davin**, je suis tout naturellement entré dans l'**Ensemble Musiques Nouvelles** sous la direction de **Georges-Elie Octors** en 1982. Mon premier concert au sein de l'ensemble, c'était au Festival d'Avignon. J'étais second violoncelle. Quand **Jean-Pierre Peuvion** a succédé à **G-E Octors**, je me suis davantage consacré à l'**Ensemble Nahandove** (dont je fais toujours partie, depuis 17 ans). Et je suis devenu un membre permanent de l'**Ensemble Musiques Nouvelles** quand **Jean-Paul Dessy** en a pris la direction à Mons en 1999.

C'est grâce à l'**Ensemble Musiques Nouvelles** que j'ai pu entrer en contact avec les compositeurs de notre époque et acquérir une démarche d'interprétation que je trouve fondamentale : face à une œuvre, nous essayons de la « chanter », de l'interpréter plutôt que d'intellectualiser les rapports entre le style et l'écriture.

Texte et photographies
Isabelle Françaix

Pour autant, **Jean-Pol** est également très actif dans les ensembles **Chromosonore** (avec **Pirly Zurstrassen**, **Kurt Budé** et **Daniel Stokart**), et **Nahandove** (auprès de **Serge Clément**, **Els Crommen** et **Éric Leleux**). Cette diversité pour moi n'est pas un éclatement, c'est une unité qui permet l'échange et le dialogue. Chaque ensemble est comme une étoile qui permet un chassé-croisé de rencontres et d'influences.

Je suis arrivé dans la musique contemporaine sans presque me poser de questions. Par contact avec les compositeurs. J'écoute très peu de musique contemporaine, voire même de musique tout court. Souvent, les œuvres que je joue sont d'abord des œuvres d'amis. Les compositeurs sont à nos côtés : nous faisons quelque chose ensemble. C'est un geste naturel !

*Cependant, je suis professeur de violoncelle à l'académie de Hannut et au Conservatoire Royal de Liège où j'enseigne essentiellement autre chose que du contemporain ! Je vais donc mettre fin au paradoxe de ne jouer « que » du contemporain sur scène pour travailler davantage la musique du passé. Je n'ai jamais renié la musique « non actuelle » mais, par des concours de circonstances et me liant assez facilement avec des compositeurs de tous horizons musicaux, le temps me manquait pour m'y consacrer sérieusement. Pendant mes études au Conservatoire, j'ai eu la chance de faire partie de l'**Ensemble des Jeunes de la Communauté Européenne** dirigé par **Claudio Abbado**. J'ai donc trempé dans le milieu de la musique romantique. Je compte ressortir aussi mon violoncelle baroque.*

Quand on sait que **Jean-Pol Zanutel** a aussi bien enregistré avec **William Sheller** et **Alain Bashung** qu'avec les **Baladins du Miroir** et **Groupov**, parlera-t-on d'extrême gourmandise musicale ? *Oui ! Et parfois, je ne sais pas ce qui me fait goûter à telle chose plutôt qu'à une autre... Ce sont des moments ! J'aimerais pouvoir jouer tout ce qui existe mais c'est l'inaccessible rêve. Et revenir un peu au passé. Face à de nouvelles musiques, on aborde à chaque fois un nouvel univers, ce qui peut être épuisant. Si on veut faire autre chose que de jouer uniquement les notes qui sont indiquées, il faut interpréter, s'approprier un univers inconnu. Je trouve qu'il est bien à un moment donné de retourner vers un univers connu. C'est une façon d'équilibrer les forces.*

Jean-Pol aime citer trois personnages essentiels dans son itinéraire de violoncelliste et plus largement de musicien : **Jean Charlier**, **Henri Pousseur** et **Garrett List**. *A sept ans et demi, j'étudiais le solfège à l'académie de musique de Gilly quand son directeur, **Jean Charlier**, un grand musicien qui m'a fait découvrir l'art de **Pierre Fournier**, est passé dans notre classe pour nous montrer un violoncelle. J'ai immédiatement voulu en faire, mais ça n'a pas été possible car il aurait fallu que mes parents s'occupent de le retirer de sa housse pour moi et de le ranger. C'était trop fragile et j'étais trop petit. J'ai donc fait du piano, mais de connivence avec **Jean Charlier**, vers dix-onze ans j'allais chaque*

*jour vingt minutes à l'académie pour apprendre le violoncelle... sans rentrer chez moi avec l'instrument ! C'était très bien car je n'ai pris aucun tic ni défaut en le pratiquant seul à la maison. J'ai travaillé avec **Jean Charlier** chaque jour pendant un an et je suis revenu chez moi un jour avec le violoncelle. Mes parents étaient éberlués, j'ai joué et... je les ai convaincus ! Cependant, c'est seulement après avoir obtenu mes diplômes de piano au Conservatoire de Liège que j'ai pu commencer le violoncelle.*

Là, **Henri Pousseur** qui venait d'être nommé directeur, incarnait la diversité et l'ouverture totales. Il a organisé des séminaires de jazz où j'ai rencontré **Pirly Zurstrassen** et **Jean-Pierre Catoul**. En un an, ce fut un foisonnement qui bouleversait tout. **Henri Pousseur** a engagé **Jean-Pierre Peuvion**, très proche du contemporain, et **Garrett List** qui venait de New York et donnait cours d'improvisation.

Charlier, **Pousseur** et **List** sont pour moi des personnages clefs, parce qu'ils ont toujours eu pour mode de vie et de pensée un tronc extrêmement solide aux racines et aux branches les plus ouvertes possibles à tout ce qui est d'actualité. Comme un fil rouge, ce qui me guide dans mon travail d'interprète, c'est d'apprécier au mieux l'harmonie, véritable fondement de la musique, avec ses lois qui régissent l'enchaînement des accords et donc des couleurs sonores.

Je pense que même si on fait de la musique ancienne, il faut toujours être actuel, tout en respectant l'œuvre du compositeur. L'authenticité d'une interprétation se mesure à l'honnêteté vis-à-vis de soi-même et non d'un style.

Comment éviter une dernière indiscretion : **Jean-Pol Zanutel** ne composerait-il pas lui-même ? *J'ai composé quelques petites choses... J'ai enregistré **Esquisse** sur un album avec **Nahandove** ^(Là-bas, Esperluète Editions, 2006). Plusieurs compositeurs ont écrit une musique sur un même sonnet de **Shakespeare**. **François Emmanuel** a écrit une nouvelle et **Bern Wéry** a fait les illustrations. Un des compositeurs n'ayant pas eu le temps de terminer sa pièce, je me suis décidé à écrire un morceau pour violoncelle, une sorte d'intermède qui reprend les thèmes des autres œuvres... Mon rêve est d'écrire douze esquisses reliées chacune à un poème.*

Atelier de musique de Jean-Pol Zanutel - Bruxelles, le 24 novembre 2008





Entretien croisé
Nicolas d'Alessandro
André Theunis
Jean-Paul Dessy

De la lutherie traditionnelle à la lutherie numérique

Extension du corps sonore⁰¹

Trois hommes épris de musique, trois artistes en quête de son ont déposé à leurs côtés, sans prétendre les oublier, quelques siècles de méthodique et incontournable savoir-faire afin d'oser de nouvelles démarches dans la fabrication des instruments de musique. Ensemble et dans l'idée d'un travail commun, ils réexplorent humblement les étapes qui mènent du silence vivant de musiques encore inouïes à la création d'outils qui en permettront l'écoute. S'ils ne s'estiment pas révolutionnaires, ils foulent cependant des sentiers encore vierges.

Autour du compositeur violoncelliste **Jean-Paul Dessy** se sont réunis le luthier chevronné **André Theunis**, qui lui a fabriqué tout récemment un étonnant violoncelle à fond plat du nom d'**Éliehasard**, muni de douze cordes sympathiques, et le jeune ingénieur musicien **Nicolas d'Alessandro**, soucieux de replacer l'art numérique et le traitement musical par ordinateur dans une perspective plus organique, directement accessible au musicien.

Du corps charnel au corps musical, tous trois cherchent à coïncider avec ce mouvement de vie, de silence et de son, de présence et d'oubli qui rythme notre conscience et notre esprit à travers la matière, dans notre quête d'une secrète intensité, essentielle et vive. Leur discussion à bâtons rompus ouvre sur un travail commun tout à fait concret, rigoureux, inventif et audacieux.

Texte et photographies
Isabelle Françaix

La sensualité dans l'électronique

Nicolas d'Alessandro > J'essaie de travailler de manière complète. Je suis guitariste depuis vingt ans et j'ai tenté de greffer sur ma pratique musicale des concepts technologiques plutôt que de commencer à travailler sur un contrôleur et de me demander ce que j'allais en faire. En gros, le contrôleur est une interface qui permet l'échange de données entre instruments de musique électronique, un ou plusieurs de ces instruments pouvant être des ordinateurs. En parcourant les concerts de musique numérique et électroacoustique, je me suis très vite rendu compte que la présence du corps n'y était pas très importante, à de rares exceptions près. Plus généralement, on parle de *laptop music* : l'idée d'un concert derrière son ordinateur est propre à notre époque. Je ne voulais pas que l'ordinateur soit entre le public et moi. Je l'ai mis sur le côté et j'ai tenté de proposer un concert directement relié à mes mouvements.

C'est ainsi que, par intuition, j'ai acheté une gigantesque tablette graphique Wacom. L'utiliser face à moi avec la distance typique de l'ordinateur n'avait pas de sens mais je ne savais pas quoi en faire. Et puis une nuit, à une heure du matin, devant mon bureau, alors que je devais écrire un article pour le NIME (New Instrument for Musical Expression), j'ai pris la tablette dans mes bras ! C'est ça que je voulais : attraper un instrument, le serrer dans mes bras ! Je rêvais d'un instrument contemporain qui reprenne cette sensualité du violoncelle dont jouait ma grand-mère.

Il me fallait lâcher prise avec ce que je connaissais de l'utilisation habituelle du matériel informatique. De cette capacité à me laisser aller, beaucoup de choses ont suivi naturellement, sans calcul : j'ai trouvé une quarantaine de personnes qui jouent de la Wacom, mais je suis le seul

à l'utiliser verticalement ; la position du crayon jongle davantage avec la gravité ; elle coïncide aussi avec le mouvement du guitariste.

Après avoir conçu une voix artificielle que je puisse manipuler par une gestuelle proche de celle des cordes vocales (legato, vibrato, staccato...), j'utilise ma propre voix en temps réel. Je peux donc bénéficier de ma propre émotion vocale et de l'émotion gestuelle qui, par la tablette, l'augmente. Je recrée des intonations par le mouvement.



Nicolas d'Alessandro par lui-même

Jean-Paul Dessy > Le corps humain, fruit de millions d'années d'évolution, nous donne une sensorialité qui peut être très raffinée. Notre maîtrise des mouvements des doigts et du corps va jusqu'à l'infinimental. Tous les arts ont exploité cela depuis des millénaires et l'exploitent encore maintenant. Et tout à coup, la pointe la plus avancée de la science technologique nie le corps ! En tout cas, elle en oublie la richesse. Peut-être cela procède-t-il d'une négation puritaniste : on peut faire l'économie du corps, parce que c'est un abîme de complexité, de paradoxes, de difficultés et d'insoutenable émotion. On constate un chiasme étrange entre l'évolution

de la plénitude du développement humain et celle du savoir qui la nie jusqu'à la contradiction de l'art machine. Alors que ce n'est évidemment pas contradictoire : quelqu'un comme **Nicolas d'Alessandro** incarne pleinement la possibilité de relier ces deux pans de l'évolution humaine qui doivent dialoguer sous peine de s'étioler l'un et l'autre.

Faire disparaître l'outil

Nicolas d'Alessandro > Selon moi, on doit s'appliquer à faire disparaître l'ordinateur. Spontanément, on a envie de le montrer, parce que c'est un bel objet. On a développé la culture de l'objet informatique jusqu'à obtenir une régie vivante avec des fils partout. Moi, je travaille à ce que l'intérêt pour un interprète ne soit plus de manipuler un ordinateur mais un instrument. L'ordinateur fait partie de l'instrument, mais ce n'est pas lui qui nous intéresse...

André Theunis > C'est un outil... Un outil, c'est beau à regarder, mais il existe pour être utilisé.

Jean-Paul Dessy > Et l'outil, que ce soit le tien, **André**, ou le mien qui est le fruit de ton travail avec tes outils à toi, il disparaît.

Quand, dans un concert, la musique prend possession de l'écoute de l'auditeur et du corps du musicien, l'instrument et l'instrumentiste ne sont plus deux entités séparées. Je le vis personnellement : l'instrument m'est aussi fusionnel que mes cordes vocales quand je parle. Même si je maîtrise un tant soit peu la langue, je ne la réinvente pas quand je parle, ni ne compose spécialement avec ma vocalité. Il en va de même avec le violoncelle quand, dans des récitals, au meilleur de l'écoute, l'instrument disparaît. Je crois que pour le public aussi, et l'instrument et l'instrumentiste peuvent disparaître. À ce moment-là,

la musique peut exister... ou disparaître elle aussi au profit d'autre chose.

André Theunis > C'est ce qu'il m'arrive quand j'ai terminé un violon : je ne sais pas quand je l'ai fait. Je ne me vois pas travailler. Tout à coup, il est là. J'ai bien dû le faire à un moment... Quand je me regarde travailler, ça m'ennuie très fort et je ne travaille plus, je mets tout de côté. Il faut dépasser l'outil.

Jean-Paul Dessy > Et tu le dépasses parce que toute ta vie a été focalisée par l'obsession forte de sa maîtrise.

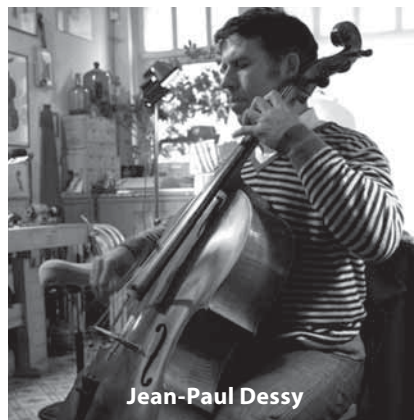
André Theunis > Justement, ma recherche a toujours été orientée sur le développement de l'utilisation de l'outil et les perceptions qu'il peut apporter. Dans tout cela, le violon aussi n'est qu'un accessoire. Certains me disent : « *Tu es passionné par le violon !* » Ce n'est pas vrai, je n'ai pas de violon à moi. Le violon est lui aussi un outil qui peut creuser des tas de domaines : le bois, les rencontres humaines, celles avec la musique, l'histoire et le temps en général. Voici un violon qui a 300 ans : il n'y a pas de différence entre l'époque où il a été fait et le moment où je le regarde. Le temps n'existe plus. À moins qu'il ne me permette de voyager dans le temps. Quand j'ai un violon dans les mains, s'il est très âgé et que son luthier est décédé depuis longtemps, j'ai pourtant un contact avec lui : il est là.

Insuffler la vie à la matière

Nicolas d'Alessandro > Ce qui me fascine et m'anime, c'est d'être capable de faire naître les sentiments les plus forts avec quelque chose qui au départ est inerte. J'essaie d'explorer cela avec des objets contemporains, comme une tablette, mais je crois que c'est ce qui relie les démarches de lutherie traditionnelle et contemporaine. Comme vous le dites,

André, le violon n'existe pas. Et pour moi, la tablette n'est pas le but en soi. Ce qui est intéressant, c'est la capacité de faire naître une communication qui est au départ, je crois, une communication avec soi-même. L'objet étant inerte, il renvoie une image exacte et immédiate de l'émotion qu'on y investit. Il devient un miroir pour la personne qui consacre trente ans de sa vie à le maîtriser, comme **Jean-Paul** avec son violoncelle.

Jean-Paul Dessy > Si l'objet inerte qu'est un violoncelle ou une tablette accède à



Jean-Paul Dessy

un autre stade, c'est parce qu'on lui insuffle quelque chose, c'est-à-dire qu'on l'anime au sens très spirituel du terme. On lui donne une âme, un souffle, on insuffle la vie dans un objet. En ce qui me concerne, le stade du miroir existe certainement, mais le but est qu'il se brise au terme de ce travail de maîtrise et de polissage. Ou qu'il fonde pour faire apparaître une réalité qui dépasse de loin celle du musicien ou du luthier qui insufflent l'esprit à la matière inerte, et celle de la matière inerte polie qui devient sublime et qui permet la sublimation.

J'expérimente qu'il y a un au-delà de l'ob-

jet inerte qui passe par l'objet inerte, et un au-delà de l'humain qui passe par l'être humain. C'est un processus de réanimation de soi ou d'animation de l'objet pour se réanimer soi au sens spirituel de l'âme, du souffle, de l'esprit. Afin de respirer dans un espace qui ne soit pas seulement le regard de soi pour soi avec soi, et qui communie avec une réalité qui doit passer par cette épreuve de la matière. L'esprit doit traverser l'existence qui est la seule réalité que l'on connaisse vraiment. La matière est là pour que nous trouvions une finesse de développement, nous-mêmes étant matière.

Le point de fusion d'un instrumentiste et d'un instrument, c'est que fondamentalement nous sommes pure matière. Un violoncelle, un bout de bois, un végétal si subtilement travaillé n'est pas si éloigné de nous. L'esprit ne souffle pas dans le vide : il souffle dans la matière, dans le travail, dans le corps.

Nicolas d'Alessandro > Tu ne crois pas que la société, ces dernières années, s'est attachée à nous convaincre du contraire ?

Jean-Paul Dessy > C'est la vieille question du veau d'or, l'adoration des antivaleurs. C'est en nous-mêmes que ce conflit-là s'installe. Le monde mondain, dans son plus grand simplisme, a évidemment l'impression qu'on peut utiliser la matière, la consommer, la capitaliser... Or, on sait que l'utilisation uniquement consumériste de la matière fait de nous aussi des objets inertes. Mais si on la travaille avec un souci de fine lutherie, c'est nous-mêmes que nous « luthérisons » !

Intégrer le hasard

André Theunis > Il y a des choses qui amènent « malgré soi » à cela... C'est ce que j'appelle le hasard. Quand on est en mouvement, tout ce qui doit arriver arrive.

On ne peut pas toujours dire pourquoi ni d'où, mais tout arrive... Notre rencontre est arrivée.

Il y a des années déjà, avant même qu'**Éliehasard** n'ait été conçu, **Jean-Paul** m'avait parlé de son désir d'un violoncelle particulier... Il a fallu quelques hasards encore pour le concrétiser et plusieurs années de gestation...

J'avais conçu pour un musicien qui voyageait en Suisse un petit violoncelle transportable en simplifiant au maximum sa construction : sans voûte avec un dos plat. En l'essayant, j'ai remarqué que sa production d'harmoniques était exceptionnelle, comme celle des violes de gambe très riches en timbre. Je me suis demandé ce qu'un dos plat donnerait sur un violoncelle de taille normale... Ce qui m'a amené à la construction d'**Éliehasard**. De plus, je suis allé écouter **Jean-Paul** à un concert avec **Dhruba Ghosh**, qui joue du sarangî, un instrument à cordes sympathiques... Au bout de tout une réflexion pour placer trois cordes sympathiques sur le violoncelle, **Jean-Paul** m'a rétorqué : « Tu plaisantes, il en faut douze ! » **Éliehasard** en a douze et n'a pourtant pas de boîte à chevilles qui en nécessite seize. Il est extrêmement léger.

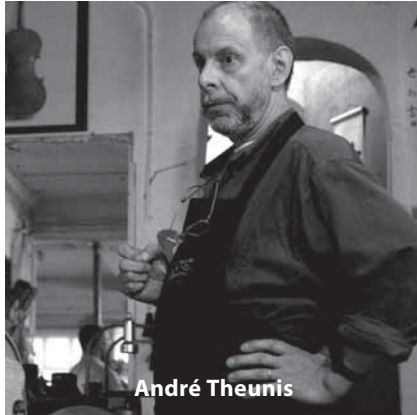
Jean-Paul Dessy > Le hasard, c'est la Providence qui voyage incognito...

André Theunis > Je crois qu'il faut laisser la porte ouverte, et tout vient... Pourquoi alors créer un instrument plutôt qu'un autre ? Par une envie irrésistible ! J'étais un jour en train de fabriquer un violoncelle quand j'ai entendu une violoniste dont l'influx, ce qui est très rare, était centré dans l'attitude et le son. En retrouvant mon atelier, j'ai directement pris du bois pour construire un violon dans cet état d'esprit. Le départ d'un instrument est toujours celui d'une recherche, d'une découverte en

écho avec le vécu et qui produira des harmoniques inouïes^(Entretien page 35). **Éliehasard** est advenu tout à fait dans cette optique, appelé par l'envie énorme de pousser la palette sonore.

« *L'impré-oui* »

Nicolas d'Alessandro > Pour une des premières fois après ma rencontre avec **Jean-Paul**, je travaille auprès d'un musicien à un instrument qui se trouverait presque au contact de la peau. C'est la même envie irrésistible de trouver un instrument qui



André Theunis

soit plus proche encore de la personne et qui développe le son au plus près de ce qu'elle veut rendre. L'idée de placer l'outil (l'instrument) comme levier au message d'un musicien me plaît beaucoup. Si on y parvient, c'est de l'ordre du magique. Vous parlez, **André**, de la surprise du son d'un violoncelle à dos plat. C'est de cet ordre là : susciter l'imprévu, avoir foi en l'imprévu au plus proche de l'humain.

Jean-Paul Dessy > L'imprévisibilité fait toute la beauté de la vie. En musique, il faudrait inventer un mot pour cela : « l'impré-oui ». D'ailleurs, ce qui est conforme à un projet de standardisation du son

nous menace. En tant que compositeur et instrumentiste, les moments fondateurs sont pour moi ceux où il advient dans le sonore quelque chose qui ressemble à une révélation. Et ça ne peut pas être du « pré-oui » comme il y a du prévu. Donc, c'est de « l'impré-oui ». C'est capital pour moi en tant que compositeur. Quand je tâtonne, car j'ai besoin de tâtonner pour faire de la musique, et que sous le tâtonnement quelque chose me parle de façon « impré-oui » et jouissive et fulgurante, c'est une révélation, au sens ancien, au sens biblique qu'était pour **Élie** le silence qui advient !

Alors tout peut advenir pour un homme qui sait écouter le silence. Un violoncelle qui peut tout à coup grandir à la taille de l'« impré-oui », c'est formidable ! Le violoncelle traditionnel peut aussi le permettre. Je l'ai expérimenté jusqu'à **Éliehasard**. Toute ma recherche de violoncelliste était orientée vers ces déplacements de jeu infinitésimaux qui faisaient naître un son imprévu, non orthodoxe, inacceptable pour la maîtrise habituelle du violoncelle. Et que je puisse insérer dans une tradition, car l'expérimental pour l'expérimental n'a eu qu'un temps dans ma vie. Collectionner les sons les plus bizarres n'est pas du tout le but ; il s'agit de les insérer pour enrichir une trame historique très ancienne parmi des multiphoniques que jamais on n'a entendus sur un violoncelle jusqu'à ces années-ci. Le but n'est pas de conquérir du nouveau pour faire advenir un veau d'or en clamant : « *Écoutez comme ce son-là n'a jamais existé !* », mais pour agrandir le nombre des espèces sonnantes qui sont des espèces vivantes, des êtres.

Tout ce que l'être produit, c'est de l'être. Si mon être produit un être sonore, cela ajoute à l'être. Chaque espèce sonore, et c'est un postulat personnel, est comme un être. Ne pas lui donner vie, c'est empêcher une richesse sur terre. Il en va de même

pour un son de la musique de la Renaissance grâce auquel on retrouve une façon de conformer un luth à l'idéal de son époque. Retrouver un son, c'est tout le travail des luthiers baroques qui essaient de retrouver le geste ancien en retravaillant la matière à l'ancienne pour faire revivre une espèce sonore disparue.

Le travail du musicien est d'être un protecteur de ces espèces en voie de disparition, ou d'apparition. Chaque son parle de quelque chose. Il n'y a pas d'équivalence entre les espèces sonores ; chacune a ses spécificités comme les espèces vivantes. Comme toutes ces plantes au fin fond de l'Amazonie, que l'on n'a pas encore découvertes et qui peuvent soigner quelque chose en nous. On passe par d'étranges battements qui paraissent irrationnels : **André** se dresse contre la tradition de lutherie du violoncelle pour faire naître **Éliehasard**, ou **Nicolas** dévie les recherches en ingénierie...

Vers un orchestre mutant

Jean-Paul Dessy > Pour les projets de lutherie « Extensions du corps sonore », à chacun de mes récitals avec **Éliehasard**, j'ai de la gratitude envers ce qu'**André Theunis** a rendu possible et j'ai parlé à **Nicolas d'Alessandro** de ce vieux rêve d'étendre encore mes capacités corporelles. Les deux bras et les dix doigts sont bien utilisés par ma pratique de violoncelliste ; par contre, j'ai acheté un clavier MIDI d'orgue qui puisse assumer l'interface qui commanderait, avec les pieds, toutes sortes de sons existants et acoustiques enregistrables en temps réel à partir du violoncelle.

J'ai commencé à travailler avec un ingénieur informaticien et musicien du Centre de Créations Musicales Iannis Xenakis et je vais poursuivre ces recherches avec **Nicolas**. Tout ce désir de l'infinésimal

légèrement évolutif dans la tradition du violoncelle, je voudrais l'étendre à quelque chose qui engrange des modalités électroniques. Depuis quatre-vingts ans, la musique électronique a apporté une fermentation très puissante au sein de notre écoute et de notre pratique sonore. C'est l'un des champs les plus inventifs de ces dernières années, où l'on utilise, hors contrainte acoustique, des créations de sons générés électroniquement.

J'aimerais favoriser un rejointolement entre la grande tradition séculaire du son acoustique très maîtrisé et une pratique corporelle qui peut y adjoindre des sons issus du travail électronique. La famille des cordes frottées permet peut-être aussi d'ajouter à la main gauche un contrôleur qui puisse dialoguer avec l'univers de l'ordinateur. Ça me semble être prodigieusement porteur. C'est un projet dans lequel votre savoir-faire et votre imagination, **André** et **Nicolas**, s'inscrivent pleinement.

Je rêve, à long terme, d'une espèce de combo électroacoustique où les musiciens de **Musiques Nouvelles** pourraient garder leur maîtrise instrumentale en étant projetés dans un monde élargi à la taille de ceux de la carte graphique de **Nicolas**, et de ce qui en naîtra encore. Cela donnerait un orchestre un peu mutant... Ce que d'ailleurs les orchestres ont toujours été. Le violon s'est introduit dans la famille des violes par une immense mutation faite de grands conflits... Nous sommes toujours dans des conflits sonores qui racontent la société où ils apparaissent. Comment l'appellera-t-on cet orchestre où l'on verra, non pas un instrument acoustique traité par une technologie, mais un instrument symbiotique et fusionnel où les deux réalités pourraient exister de façon harmonieuse et maîtrisée par le corps de l'instrumentiste ?

Nicolas d'Alessandro > On dépasserait

le cadre de la collaboration pour aller vers celui de l'incarnation. Voilà ce dont je rêve, en tant qu'ingénieur et musicien : traverser avec les musiciens d'un orchestre toutes les étapes de cette élaboration.

André Theunis > Moi, je vis déjà dans le rêve ; il s'incarne dans les instruments ! Même si je voudrais encore y faire passer un maximum de compréhension de ce que j'aie déjà pu ressentir. Ce qui est difficile... mais le rêve ne s'arrête pas si on lui donne l'occasion de se produire.

Jean-Paul Dessy > A force de courage, de travail, de conviction...

Nicolas d'Alessandro > Et d'ouverture.

Atelier d'André Theunis - Bruxelles, le 31 octobre 2008



Portrait
Dominica Eyckmans
altiste

Devenir instrument

*Ma vie est un enchaînement de hasards positifs, confie **Dominica Eyckmans** dans un bel éclat de rire. Dès 3 ans, elle veut jouer du violon mais selon ses parents, ça fait trop crincrin et c'est énervant ! Comme son grand-père est pianiste, elle se met au piano et se débrouille si bien que sa famille et ses professeurs la destinent à une carrière de concertiste. J'en ai eu vraiment assez : j'étais la seule à faire de la musique à l'école et on me harcelait. A 12 ans, j'ai décidé d'arrêter la musique classique ! En internat à 14 ans, en manque de musique, elle court à l'académie étudier la flûte traversière où un jeune professeur frais émoulu du Conservatoire, convaincu, lui remet la même pression sur les épaules. Ça allait tout seul mais ce n'était plus par plaisir. Au bout d'un an, j'ai abandonné. A 17 ans, elle tombe dans le journal de sa ville sur une annonce de l'académie de musique qui mentionne des cours de violon alto et persuade enfin ses parents : Un alto, ça devait être plus grave qu'un violon, ça ferait donc moins de bruit...*

Texte et photographies
Isabelle Françaix

J'ai donc commencé l'alto à 17 ans, simplement pour mon plaisir. De fil en aiguille, elle trouve dans le même petit journal un alto à vendre et quitte l'académie pour préparer le Conservatoire avec... le vendeur même dudit alto qui terminait ses études ! J'étais en dernière année d'Humanités et aucun métier ne me semblait pouvoir remplir ma vie. Avec la musique, en revanche, je pouvais tout imaginer ! C'était un grand défi. Là, c'était le monde à l'envers : j'ai travaillé comme une malade pour rattraper mon retard.

Mais quelle chance que ça se soit passé comme cela : l'alto, je m'en suis rendu compte par la pratique, est davantage mon instrument que le violon ! Il est beaucoup plus près de la voix humaine ; c'est la voix du milieu, le ventre de la musique et de l'harmonie. Traditionnellement, le violon exécute les belles mélodies au dessus, la basse bâtit les fondements, mais c'est entre les deux que les changements de couleur se font. Les compositeurs contemporains découvrent la richesse de l'alto au point de lui révéler une place soliste. Il est organique et c'est ce que j'adore !

De plus, un alto est plus grand qu'un violon, ce qui m'a obligée à ouvrir mon corps pour l'y loger et laisser entrer les vibrations qui sont beaucoup plus fortes que celles d'un violon : on les sent vraiment physiquement.

Très vite, **Dominica Eyckmans** s'aperçoit que son apprentissage tardif de l'alto peut devenir un avantage : elle participe à des initiatives de musique contemporaine sans éprouver de difficulté à s'affranchir du jeu « normal ». Bien souvent, des musiciens qui ont commencé à 6 ans n'osent pas sortir d'une certaine gestique. Au contraire, je me sentais très libre. C'est ainsi que j'ai rencontré **Jean-Paul Dessy**, lors d'un cacheton à l'**Orchestre de Chambre de Wallonie**. C'était une partition contemporaine avec altos séparés où chacun avait sa voix. Pour moi, ce jeu était naturel... Or, l'altiste de **L'Ensemble Musiques Nouvelles** libérait sa place et **Jean-Paul** me l'a proposée !

Depuis, **Dominica Eyckmans** y conjugue son amour du contemporain à celui du classique : **Musiques Nouvelles** permet des ouvertures parmi les musiques moins purement expérimentales également. J'aime parfois ne jouer qu'une belle mélodie et profiter du son de l'alto romantique. Pourtant, si l'on me demandait de choisir, ce serait la musique contemporaine, car c'est là que je trouve le plus de liberté et de créativité. Mais je n'en ai pas envie : il me faut un équilibre.

Musiques Nouvelles me permet aussi de vivre mes rêves : pour **Khoom**, je me suis mise quasiment en autodidacte à la harpe, que j'étudie aujourd'hui passionnément en cours suivis. La harpe est maintenue entre les genoux et repose sur la clavicle : les pieds sur les pédales et les mains sur les cordes... on éprouve de véritables massages de son !

Depuis sa découverte de l'alto, la musicienne réalise donc l'un après

l'autre ses rêves d'enfant comme... la danse ! *Quand j'ai commencé à jouer de l'alto, on m'a fait remarquer que je bougeais trop. Dans un orchestre, j'essayais de retenir mon corps et j'avais mal partout. En solo au contraire, on me disait que ma façon de jouer évoquait une danse. M'est donc venue l'idée que je devais essayer d'instruire mon corps plutôt que de le réduire. Je me suis toujours exprimée par les gestes ; je devais trouver ceux qui donneraient une direction au son en éliminant les excès perturbants. J'avais fait quelques années de ballet-jazz ; je me suis mise au yoga et actuellement à la danse classique et contemporaine.*

*Le lien entre le mouvement, le geste et le son me passionne. Le son change selon les gestes qui deviennent une partie du langage expressif sonore. Je rêve donc plus loin encore : danser en jouant de l'alto. C'est un travail que j'ai commencé avec **Todor Todoroff** grâce au soutien de **Musiques Nouvelles**. **Jean-Paul Dessy** a initié l'idée d'**Extension du Corps Sonore** sous une autre optique ^(Entretien page 25) et il a accepté que j'en creuse l'idée différemment ^(À suivre dans la revue n°4). Des capteurs placés sur le corps, l'altiste danse avec son alto ; elle produit ainsi des sons étonnants et en métamorphose d'autres qu'elle a préenregistrés en studio avec **Todor Todoroff**, également en direct aux commandes informatiques. Cependant, même les sons qui prennent l'aspect de sons électroniques gardent une impulsion organique. On sent qu'un mouvement vivant les a fait naître.*

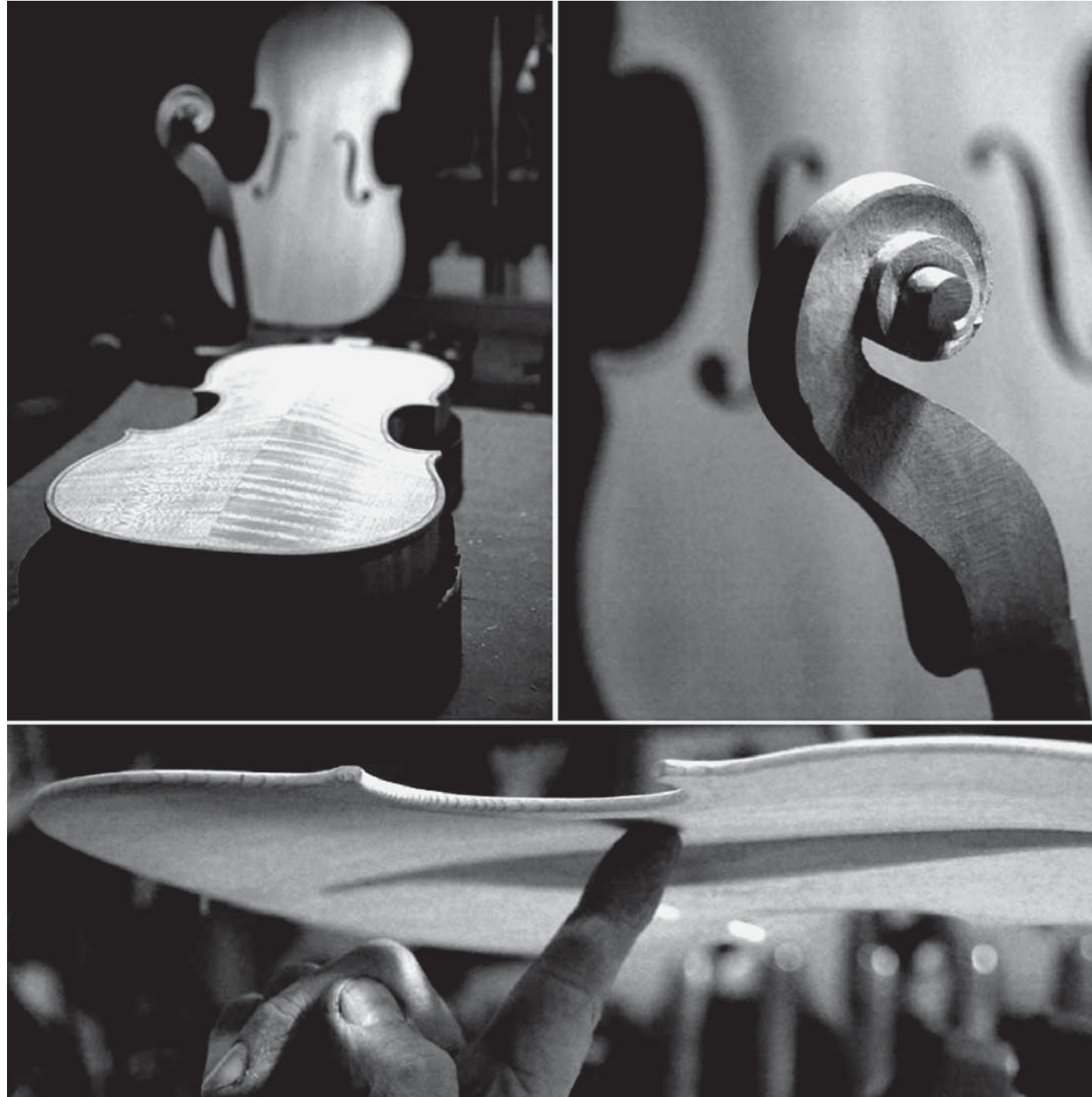
*Les gens me disent de plus en plus que je fais corps avec mon alto. Mon instrument, ce n'est pas mon alto ou l'archet : c'est moi ! Et le chant, dont j'ai découvert l'attrait grâce à **L'Ensemble Musiques Nouvelles** pour interpréter un **Scelsi**, ajoute encore une dimension supplémentaire.*

Si **Dominica** désire devenir l'instrument que les autres pourront utiliser en travaillant par exemple avec une chorégraphe qui voudrait raconter une histoire, elle désigne avec passion son alto : c'est grâce à lui que je me suis découverte !

*Le luthier belge **Pascal Gilis** a trouvé un jour un morceau de bois dans son atelier et a fabriqué un instrument un peu hors norme, juste pour le plaisir. Or, je suis la première à l'avoir eu en main et je n'ai plus voulu le lâcher. Il est très grand et il m'a permis de pousser plus loin ma recherche « physique ». Grâce au chevalet sur mesure qu'**André Theunis** lui a construit, l'alto a pu s'épanouir. **Gilis** et **Theunis** sont de vrais artistes. Et grâce à eux, c'est moi qui ai formé mon alto : c'est mon instrument !*

Bruxelles, le 8 décembre 2008,
sous la cloche des Brigittines, une œuvre de **Claudio Parmiggiani**





Entretien
André Theunis
et **Jean-Paul Dessy**

Le « point G » du corps sonore

Extension du corps sonore⁰²

Par quelle alchimie un instrument sonne-t-il différemment entre les mains des musiciens ? Pourquoi un musicien reconnaît-il souvent « son » instrument, celui-là plutôt qu'un autre ? Que recherche un luthier dans la facture d'un violon, d'un alto, d'un violoncelle ? Par quoi, par qui est-il inspiré ? Quels liens se tisse-t-il entre ces trois personnages : le luthier, le musicien, l'instrument — car il paraît évident qu'un instrument respire et vit de sa propre âme — qui puissent donner naissance à la musique ? **Jean-Paul Dessy**, à travers sa pratique du violoncelle, et le luthier **André Theunis**, par sa découverte d'un mystérieux « point G », exaltent chacun de leur côté notre réflexion...

Texte et photographies
Isabelle Françaix

Jean-Paul Dessy > *La musique est une extension du corps. Quand elle est vocale, c'est une évidence ; quand elle est instrumentale, un médium d'une extrême acuité permet un transfert très fin de notre corps, entité totale, à sa rarefaction. On passe par le chas de l'aiguille : plus exactement, on passe un fil corporel atténué ou précisé dans le chas d'une aiguille d'expressivité, de transmission, ce qui nous permet un corps à corps avec le public. Il ne s'agit pas d'un corps à corps guerrier, obscène, douloureux... C'est un corps à corps où la beauté et la bonté concourent ; la musique tend ce fil-là : une rencontre des corps qui s'écourent.*

Toute l'histoire de la musique occidentale consiste à élaborer des outils qui évoluent et permettent (la voix étant aussi un outil) d'affiner notre geste instrumental. Ce geste devient un médium qui révèle notre corps, notre être, plus que n'importe quel agir qui semblerait plus physique. Le travail de dentellière de l'instrumentiste consiste dans l'infinimental à soulever tout geste pour qu'il prenne un sens d'expressivité, d'émotion et au-delà encore.

Je me rends compte que mon violoncelle (qui pendant longtemps représentait une montagne à gravir de façon sisyphienne) est le réceptacle d'une potentialité de mon corps qui ne pourrait pas jubiler ni s'intégrer dans une contemplation intérieure aussi fine s'il n'existait pas !

Les instruments de musique sont ce passage possible de nous à nous-mêmes. Au-delà d'un miroir, ils sont une extension, une augmentation, une réalisation de nous-mêmes. Des « corps de gloire », disait la religion chrétienne ! Que notre incarnation, en tout cas, puisse s'illuminer du travail que l'on approfondit sur ce corps à corps.

À quelques jours d'intervalle, **André Theunis** nous confie l'avancée de ses recherches en cours. Il travaille à un nouveau violon, inspiré par la jeune violoniste **Alissa Margulis**.

André Theunis > *Après l'avoir vue jouer en concert, je suis rentré immédiatement à mon atelier, j'ai pris du bois et j'ai commencé un violon qui lui est dédié... sans qu'elle ne le sache encore. C'est une longue histoire, car avec elle j'ai perçu ce qui était certainement une réponse à mes recherches en cours...*

Tout en poursuivant son récit, **André Theunis** ouvre le violon dont il a entrepris le collage. De plus en plus indiscrets, nous en observons l'intérieur.

André Theunis > *On observe ce petit cône*



à l'intérieur dans la caisse de résonance, face auquel j'ai fait un repère du même genre sur la table. Quand on pose l'instrument sur le doigt à cet endroit, il tient tout à fait en équilibre. À cet endroit-ci, j'ai aussi laissé une épaisseur plus généreuse au bois. Il sonne de façon merveilleuse : le son est net et se prolonge comme celui d'une cloche.

Ce petit cône qui passe d'un côté à l'autre du dos, on le voit sur les instruments de Guarnerius del Gesu. L'histoire de ce point remonte à 500 ans. Andrea Amati le faisait aussi dans ses premiers violons mais pas Stradivarius. Les luthiers se sont toujours demandé ce que c'était, comment on le calculait et à quoi ça ser-

vait. Je me suis rendu compte que ce petit point qui sortait vers l'extérieur était simplement au croisement des diagonales qui partaient des quatre coins. Assez récemment, je me suis penché sur « l'autre point » des violons de Guarnerius, qui n'est pas toujours au croisement des diagonales et n'a jusqu'alors pas été identifié. C'est en assistant à un concert d'Alissa Margulis que j'ai été frappé d'une intuition, saisi par son assise. Elle jouait autour de son centre de gravité. C'est cette remarque étonnante qui m'a mis sur la piste. Elle jouait autour de ce centre d'énergie que les Japonais appellent le hara et qui se trouve un peu plus bas que le nombril chez un être humain. Si on suspend un homme par là, il restera en équilibre. D'ailleurs, je me souviens de ce spectacle de Musiques Nouvelles et la Compagnie Mossoux-Bonté, Khoom, où trois danseurs se balançaient à une corde ceinte avec un baudrier autour de cet endroit. On voit vraiment que tout tourne autour de ce centre de gravité.

Il est essentiel d'en prendre conscience car cela joue dans tous les domaines ; et pour l'instrumentiste, cela détermine sa sonorité. Quand un violoniste a du son, c'est évident : il entoure son instrument, il a une assise extraordinaire. Tout tourne autour de son énergie vitale, centrale et se reproduit dans le son.

Le deuxième point de Guarnerius, me suis-je dit, était peut-être le centre de gravité de l'instrument ! Or inconsciemment j'ai toujours laissé à cet endroit sensible, et peut-être depuis mes premiers violons, davantage de bois. Stradivarius le faisait plus haut, Guarnerius plus bas. Après quelques études supplémentaires, je me suis rendu compte que ce point est le cercle d'un centre qui relie les quatre coins. C'est merveilleux ! Il n'est jamais exactement au même endroit suivant la morphologie de chaque violon.

Les proportions du violon calquées sur celles de l'être humain me poussent irrésistiblement à faire le lien avec le diagramme de Leonardo da Vinci, où l'on voit le nombril, centre de gra-

vité, comme étant le centre d'un cercle qui relie l'extrémité des mains et des pieds de l'homme de Vitruve.

C'est le « point G » du violon, comme Guarnerius, Gravité ou sons Graves.

Quant aux voûtes de ce violon, elles sont très doucement incurvées en rejoignant les bords.

André Theunis > *C'est très important pour le son. Je m'en suis aperçu un jour en essayant chez un luthier un violoncelle Gofriller en très mauvais état. Il venait de l'acheter et prétendait qu'il sonnait « du feu » ! J'ai fait quelques notes et... heureusement que j'étais assis car c'était phénoménal : quelle basse et quelle ampleur ! J'avais tout à coup entre les mains un instrument mythique avec un son mythique. C'était donc vrai, mais pourquoi ? Ce n'est jamais qu'un bout de bois. Après l'avoir étudié en profondeur, j'ai vu que ses voûtes avaient énormément de souplesse dans les joues, ce qui donne de l'ampleur et de la rondeur à la vibration. Je crois que le secret des basses de Gofriller se trouve dans ses voûtes...*

Que se passe-t-il alors quand **André Theunis** réalise un violoncelle à dos plat pour **Jean-Paul Dessy**, le dénommé **Éliehasard** aux douze cordes sympathiques ?

André Theunis > *Ça concorde tout à fait ! Totalement plat, le dos a une amplitude énorme. C'est pourquoi il possède des graves d'une ampleur et d'une souplesse incroyables.*

Est-ce que la tête change le son ?

André Theunis > *Son poids joue en contre-poids dans la vibration. Celle de ce violon est très courbée et bombée.*

Ce qui est assez curieux, c'est qu'Alissa Margulis est présente quand je fais ce violon. Elle ne le sait pas. Je ne l'ai plus jamais revue depuis le concert, ce violon n'est pas le sien et pourtant,

quand je le touche, elle est là !

Quand je travaille sur l'instrument d'un musicien, il est toujours présent mentalement.

C'est un peu comme si vous réalisiez son portrait ?

André Theunis > *Exactement ! Mais chaque instrument est une entité à part entière. Comme cet alto, Oncle Vania, qui attend quelque chose...*



Atelier d'André Theunis
Bruxelles, les 17 et 19 décembre 2008



Portrait
Antoine Maisonhaute
violoniste

La fougue et le partage

Violoniste fou de chimie (*C'est un peu de la composition en sciences : un peu de poudre de Perlimpimpin, du sel, et hop ! La magie d'une découverte est toujours possible*), mordu de sport après dix ans d'athlétisme, citadin convaincu heureux des soirées entre amis au coeur de Bruxelles, 28 ans et l'humour toujours en poupe, **Antoine Maisonhaute** s'estime plutôt *chanceux* de s'ajouter au noyau dur de l'**Ensemble Musiques Nouvelles**.

Texte et photographies
Isabelle Françaix

Ce jeune Parisien, fort de ses titres au Conservatoire, troisième lauréat du Concours Jean-Sébastien Bach et premier prix du Concours Hansez-Castillon, avait besoin de *changer d'air*. Il arrive en Belgique, son violon sur l'épaule, lorsque un violoniste lui demande de le remplacer au pied levé sur les *Préludes et Fugues* de **Lutoslawski** dans un concert avec l'**Ensemble Musiques Nouvelles** : *J'ai travaillé toute la nuit et le lundi matin, je suis arrivé tout cerné devant les musiciens dirigés par Jean-Paul Dessy. Les répétitions se sont si bien passées que je suis revenu jouer avec eux tous les deux mois. A partir de 2005, j'étais là quasiment tout le temps. Pendant un an, j'ai joué aux côtés de David Nunez qui était premier violon. C'était magnifique ! Il est malheureusement parti à Santiago du Chili pour y enseigner... ce qui est cependant très bien pour lui et concrétise un de ses rêves !*

Musiques Nouvelles, c'est ma deuxième maison. J'ai toujours beaucoup aimé participer à la création de musiques d'aujourd'hui. J'adore jouer **Mozart** et **Beethoven**, mais c'est davantage de l'entretien de musée que de la création. Il devient de plus en plus difficile d'y inventer quelque chose. En revanche, participer à l'évolution du langage musical de notre époque, ça me semble très important.

Et j'adore travailler avec la petite bande de **Musiques Nouvelles**. Quand on reçoit les partitions, on se dit que ça va être difficile et finalement, on se régale à les travailler ensemble ! Nous avons une complicité qui nous permet d'aborder avec bonne humeur et professionnalisme toutes les pièces, des moins bonnes aux meilleures. C'est vraiment une deuxième famille.

Du parcours d'**Antoine Maisonhaute**, l'enthousiasme se révèle indissociable de l'exigence, tout comme la ferveur de l'intégrité. Issu d'une famille de professeurs et de scientifiques pas du tout musiciens, il est remarqué par le chef de chorale de son école qui découvre son excellente oreille et l'envoie au conservatoire. Le directeur du conservatoire me conseilla un instrument à cordes. Vu mon côté cabot, je voulais une voix qui chante et qui raconte, tout en occupant le devant de la scène. J'ai donc choisi le violon.

Au début, j'écoutais des violonistes sans savoir qui jouait, puis très vite, mon modèle, c'est devenu ma prof : **Liliane Caillon**, un personnage extraordinaire, d'une franchise et d'une exigence sans faille, qui m'a permis de jouer aujourd'hui du violon honnêtement. C'est une musicienne hors du commun dont la carrière est peu connue, bien qu'elle ait enregistré les **Sonates et Partitas de Bach** pour la radio de New-York.

Parmi les stars, je pourrais citer les **Oistrakh**, les **Menuhin**, etc. Mais un violoniste français représente pour moi la passion et l'honnêteté au violon, jusqu'à prendre une décision dramatique quand rien ne va plus, c'est **Christian Ferras**. Je crois que ses enregistrements sont les meilleurs qui existent. Ils prennent aux tripes n'importe quel auditeur. **Ferras** ne trichait

pas sur son instrument. Son seul défaut, c'est qu'il était obligé de boire pour monter sur scène. Le jour où il s'est mis à trembler, il s'est défenestré après un concert, parce qu'il ne l'a pas supporté. On sent dans son jeu son tempérament tragique.

De même, quels compositeurs le font-ils vibrer ? *Les Russes surtout. J'aime beaucoup Prokofiev, qui est un savant mélange de lyrisme quasi romantique et de couleurs nouvelles pour son époque. Et puis Shostakovich dont je joue pour l'instant avec orchestre la Onzième Symphonie. J'aime le lyrisme profond.*

S'il devait, dans ses derniers retranchements, sauver une œuvre sur une hypothétique arche musicale ? *D'emblée, j'emporterais le Concerto de Brahms, pour l'avoir joué et écouté. Bach aussi, que je joue avec bonheur et naturel, peut-être parce que sa musique est un peu cérébrale... Et la Sonate pour violon de Bartok. Donc, les trois B : Brahms, Bach, Bartok !*

Selon **Antoine Maisonhaute**, peu importent les époques et les styles, même si l'on ne joue pas **Beethoven** comme on joue **Bartok**. *Bien sûr, on doit éviter les non-sens musicaux. Cependant, je remarque qu'on essaie de jouer un peu froidement les créations d'aujourd'hui, mécaniquement, voire sèchement. Alors que si le musicien propose un jeu qui n'a pas peur du « joli son », d'une émission parfaite, le compositeur est ravi ! Fondamentalement, il n'y a quand même pas cinquante manières de jouer d'un instrument : on en joue bien ou pas. Ensuite, la personnalité du musicien intervient. Moi je suis plutôt fougueux. Cérébral au départ mais instinctif au moment du concert : je demande beaucoup au violon ; je ne le ménage pas et le pousse à l'extrême limite, sans filet. L'adrénaline venant, j'aime que le son du violon soit plein, sans concession.*

Son violon a été construit par **Guy Tinel**, luthier français autodidacte qui s'est formé à Crémone et s'inspire des **Stradivarius**. *Mon violon n'a qu'un an et demi et c'est impossible à deviner tant il sonne magnifiquement. Il joue également d'un Giovanni Paolo Maggini (1581-1632) qui lui a été prêté. Il est incomparable. Il date de 1610. Il a une chaleur, une rondeur !*

C'est avant tout la volupté du jeu qui motive **Antoine Maisonhaute**, très peu attiré par la perspective d'une carrière soliste. *Bien sûr, j'aimerais avoir le plaisir de jouer le concerto de Sibelius ou de Brahms avec un orchestre, mais je ne serai pas frustré si ça n'arrive pas. Les solistes vivent seuls, voués à une musique presque sans partage, ce qui nécessite une sensibilité de char d'assaut. Du point de vue de l'échange musical, c'est l'extrême inverse de ce que je recherche. Mon vrai rêve, c'est d'avoir un quatuor avec lequel je partirais jouer dans le monde entier.*

Rond-point Schuman - Bruxelles, le 6 novembre 2008





Extrait de roman

Muzak

J'avais décidé d'un jour, surtout par désir de me débarrasser d'une corvée. La journée où je posai le pied me contraignit à envisager dès mon réveil que cette formalité serait sans doute la dernière chose intéressante que j'accomplirais de toute ma vie. Ce sentiment m'accompagna jusqu'à la station du métro — voilà l'appréhension où me jettent les démarches administratives et, en l'occurrence, le remplacement de ma carte d'identité.

Je ne me souvenais absolument pas de l'avoir perdue ni d'avoir eu des raisons de la sortir de mon portefeuille, où elle n'avait tout de même pas pu se désintégrer. J'étais détenteur d'une carte en papier et celle qu'on me remettrait serait probablement sur le modèle des cartes bancaires, munie d'une puce électronique, ce qui renforçait ma réticence superstitieuse à la faire remplacer.

Bref, après avoir reporté aussi souvent que possible l'exécution de cette formalité, je me trouvais sur le quai d'une station de métro. L'attente s'étire dans ma mémoire en un de ces nombreux moments qui émaillent les existences dites sans histoires, auxquels il fallait que je commence à m'habituer, où la vie semble ne pas avoir d'objet et encore moins de sens ; un de ces moments où j'aurais pu très facilement croire et surtout accepter, si je m'étais donné la peine d'y réfléchir, que ma volonté n'infléchissait en aucune façon mon existence, qu'elle était tout entière suspendue au bon vouloir d'anonymes décisionnaires et à des contingences inexpressives et capricieuses.

Texte et photographie
Ludovic Joubert

Un de ces moments où le temps ne passait pas, un de ces moments où je ne deviendrais pas vieux, où je ne mourrais jamais. Un de ces moments où ma vie tout entière pourrait suivre le trajet de la ligne du métro que j’attendais.

Quand j’y repense, ce qui suit est assez ironique, à moins que ce ne soit la conséquence logique de toutes ces pensées en roue libre.

Je suis conscient de ce que ces petites angoisses sont le fruit d’une existence confortable, confisquée aux grands drames de la vie. Et je sais très bien qu’elles présentent l’avantage — que leur unique fonction est peut-être — de me distraire de questions plus essentielles. Cela n’empêche que, quand elles se déclarent, à la faveur d’une obligation administrative, le plus souvent…

je ne vis plus que par elles.

On dira que j’ai bien de la chance si je ne suis assailli par ce type de vertige que ponctuellement ; mais justement, l’acuité avec laquelle ces angoisses se manifestent me suggère qu’elles pourraient être le symptôme d’un mal plus grave. Il m’arrive aussi de soupçonner qu’elles sont le résultat d’une sorte de greffe, qu’elles ont été émises de l’extérieur. Des parasites. Ce soupçon finit toujours par se dissiper, par se diluer presque totalement dans le temps, mais juste au point que disparaisse la sensation de leur désagrément. Je note tout ceci peu de temps après leur dernier épisode ; peut-être rirai-je à la relecture de cette description.

Cependant ce sont des circonstances curieuses qui allaient m’apprendre que je n’en étais pas esclave, qu’elles n’étaient pas chevillées à mes pensées…

J’étais donc sur le quai du métro, à me dire que je ne reviendrais jamais de cet entretien administratif. Je n’avais pas besoin d’imaginer de danger : la pensée de cet entretien était comme un mur opaque derrière lequel se déroulait l’avenir des autres.

J’allais dire : je fus tiré de ces pensées, non ce n’est pas ça car justement, ce serait plutôt le contraire… Je fus rappelé à mes pensées, comme tiré des effets d’un psychotrope léger administré de force. Une panne du système sonore avait fait taire la musique d’ambiance qu’on entendait en permanence et que je ne m’étais jamais expliquée (on dira que j’ai du temps à perdre dans des questions sans importance).

Je ne m’étais pas aperçu de l’avarie au moment où elle s’était déclarée ; mais le retour progressif de la musique par bribes successives et irrégulières, menaçait clairement l’apaisement que j’avais ressenti et que je n’avais pas associé avec son absence. Il faut croire que la machine donnait du fil à retordre à un opérateur novice ou peu compétent (que j’imaginai aux prises avec un improbable écheveau de cordes à piano synthétiques) car il s’ensuivit de nouveau une longue plage de silence qui me permit de ressentir l’interruption de l’étrange état de pesanteur induit par la diffusion de la musique. Enfin… le si-

lence n’existe pas (comment appelle-t-on ce qu’on entend dans le recueillement d’un cloître ? Dans l’espace pur qui sépare deux planètes ?). Par silence, je n’entends pas la perte définitive de la sensibilité des tympanes. Par silence, je n’entends pas 4’33” de John Cage. Par silence, j’entends la trêve de tous les bruits désagréables et pléthoriques que produit la ville. Par silence, j’entends l’extinction de la petite musique qui meuble la rumeur de ces quais de métro, régulièrement perforée par le passage des trains dont la fermeture des portes est annoncée par une vrille sonore…

Le temps qui s’écoule entre deux rames semblait s’être arrêté. Je regardai autour de moi et m’aperçus que les autres usagers regardaient eux aussi, quoique furtivement, autour d’eux ; le visage détendu, ils respiraient, comme émancipés de la condition de mannequins inertes à laquelle j’arrivais à les reléguer habituellement par la lecture d’un roman. Pour la première fois, tout cela existait, se trouvait momentanément arraché à la routine hypnotique. Je n’avais plus l’impression de faire partie d’un troupeau, mais d’une communauté de destins, quoique des destins minuscules. Les tenues, les coiffures, les visages inégalement attrayants offraient des indices du fonctionnement de l’univers, un peu comme l’observation de la course aérienne des grains de poussière peut renseigner sur les infimes vibrations d’une pièce fermée.

Pourtant, le grésillement des enceintes fronçait brièvement les sourcils des voyageurs et faisait planer la menace du rétablissement de « l’habillage sonore ». Il n’y avait pas à revenir là-dessus : dans cette ville, le plus grand sérieux était dévoué aux fonctions apparemment les plus superflues, même quand elles étaient prétentieusement présentées comme esthétiques ou « orientées bien-être », comme il m’était arrivé de le lire dans les encarts de la société des transports publics. Je me suis demandé pourquoi les instances qui présidaient à nos déplacements souterrains tenaient absolument à rétablir une fonction que je supposais strictement décorative. Et quand bien même, je m’imaginai mal qu’un préposé soit en permanence affecté à la surveillance de la bonne marche de la sonorisation des stations et qu’on se soit déjà avisé de cette défaillance. En faisant un effort, cependant, même en l’imaginant pourvu d’un sens du devoir ridicule, il m’était difficile de croire que l’employé chargé de surveiller la marche générale de la station, cette petite personne chez qui des accords mineurs devaient tenir lieu de connections nerveuses, pouvait considérer cette panne du système sonore comme un dysfonctionnement à rétablir urgemment ; d’autant que les annonces adressées aux voyageurs continuaient à fonctionner… À moins que la supervision de la bonne marche sonore dans les stations soit effectivement dévolue à une personne dont c’était la seule tâche. Les fantômes du plein-emploi. Qui cela pouvait-il déranger qu’on n’entendit plus cette musquette ? Fallait-il qu’il eût rien d’autre à faire ! Avait-il seulement la moindre idée de l’organe délicat qu’est l’oreille, dont je rappelle que

les fins littérateurs la disent ourlée, la comparent à de la dentelle, lui destinent de douces caresses verbales et buccales !

Les intermittences musicales, qui ressemblaient au grésillement entrecoupé de chuintements reposants, que produit une radio sur laquelle on explore les fréquences, persistaient à m’interroger sur la nécessité affolante de remplir les vides. J’avais sur le bout de la langue et des oreilles une tentative d’explication des intentions de ceux qui en avaient décidé l’installation. En revenant par bribes, celle-ci captait plus d’attention que je ne lui en avais jamais accordé. Suivant un préjugé tenace, je n’avais jamais pu me résoudre à appeler « musique » ce flux que j’avais toujours trouvé abrutissant, notamment parce qu’il rendait la lecture difficile. Je me demandais ce qui différenciait cette musique de n’importe quelle autre production sonore digne de ce nom, même de celles que je trouvais les plus éprouvantes.

Bien sûr, une différence notable : elle était gratuite ; il n’était pas possible de se la procurer dans le commerce et on aurait été bien en peine de la télécharger. De plus, comme tout ce qui est gratuit, elle donnait l’impression qu’on aurait dû, sous peine de sanctions, en être reconnaissant.

Cependant, je lui remarquai aussi une propriété étrange et double. D’une part, il était impossible de l’ignorer. D’autre part, elle ne laissait aucun souvenir, à peine la trace d’une mélodie, ce que je constatai en examinant d’autres voyages en métro, où il m’était impossible de dire avec certitude depuis combien de temps la musique était diffusée. Sa présence ne pouvait pourtant pas être qualifiée de discrète, quoique le volume sonore fût très raisonnable ; en effet, avec son absence totale de qualités, à côté de laquelle n’importe quelle production sonore pouvait sembler audacieuse, mélodieuse, entraînante, mais aussi gaie, triste, désespérée, enthousiaste… elle parvenait tout de même à s’imposer insidieusement, à la manière d’une légère et constante — presque imperceptible — décharge électrique.

Écoutez :

Succession de solos anémiques sur rythme invertébré, basse neurasthénique et claviers facultatifs, solos anémiques sur rythme invertébré, basse neurasthénique et claviers facultatifs, solos anémiques sur rythme invertébré, basse neurasthénique et claviers facultatifs, solos anémiques sur rythme invertébré, basse neurasthénique et claviers facultatifs, le jazz est présent, on le sent… et en même temps, il est très loin. On ne s’aventurerait pas à contester sa présence sensible même si on savait qu’il n’est pas tout à fait là, un peu comme serait là le cadavre embaumé d’un ami.

Cette musique synthétique, cette imitation d’une présence, ce n’est pas de la retenue, ce n’est pas de la citation, ce n’est pas du second

degré, ce n’est pas de l’amateurisme. Non. Il y a quelque chose comme le désespoir singeant la joie de vivre, le tortionnaire feignant la compassion, l’inhumain imitant l’humain. Avez-vous vu *L’invasion des profanateurs de sépultures*, ce film au titre trompeur (*The body snatchers* en anglais , ce qui serait mieux, mais encore insuffisamment traduit par : *L’invasion des voleurs de corps* ou encore *L’invasion des usurpateurs* ?) Des graines venues de l’espace tombent sur terre et germent dans les villes. Il en pousse des cosses qui donnent naissance à des êtres dont l’apparence imite jusqu’au moindre détail la physiologie de l’être humain le plus proche d’elles. Leur éclosion signe la disparition des personnes dont elles ont volé l’apparence, qu’elles sont programmées pour remplacer et dont elles absorbent l’énergie vitale. L’angoisse du film réside dans la confrontation entre les doubles, enveloppes vides dirigées par une conscience collective et malveillante, dont les traits épousent traîtreusement ceux des humains disparus, et les humains qui n’ont pas encore été remplacés et qui ont du mal à percevoir les monstres sous les traits terriblement familiers de leurs proches. Autour de ceux qui restent provisoirement épargnés, tout reste en apparence absolument semblable au monde qui leur était familier, les rues continuent à grouiller d’activité, mais la vie semble obéir désormais à des rituels, des marches qu’ils ne connaissent pas. Sous les traits de leurs parents, de leurs amis, cette réalité intégralement parasitaire tente de convaincre les survivants en voie d’extinction de son caractère tout à fait ordinaire ; on imagine qu’à leur place, il serait extrêmement difficile de ne pas céder à cette tentation, ne serait-ce que pour se libérer d’une inquiétude empoisonnante… De la même manière, comme elle s’interrompait et reprenait successivement, la musique du métro révélait son aspect parasitaire.

Depuis l’incident du métro, la musique d’ambiance m’inspire le sentiment d’une invisible et menaçante anomalie. D’autant plus menaçante qu’elle revêt des dehors anodins, et que son apparence innocuité pourrait facilement me faire passer pour un fou. Je m’efforce de reconnaître son existence avec sérénité, de la même manière que je conçois la validité de certaines thèses catastrophistes sur l’avenir du monde, sans pour autant y penser sans arrêt puisque la vie continue. Cependant, ce que je n’arrive tout simplement pas à concevoir, c’est qu’il y ait, derrière cette chose anodine, cette « musique » (terme que j’emploie par commodité), une volonté — puisque sa présence a forcément été le fruit d’une décision —, mais une volonté sans sujet. Ni objet.

En d’autres termes, pourquoi ça plutôt que rien ?



Traces

Le nerf inouï des villes

Clarinet and Strings Quartet⁽¹⁹⁸³⁾
de **Morton Feldman**⁽¹⁹²⁶⁻¹⁹⁸⁷⁾
dans le métro et à l'aéroport

—
clarinette - **Charles Michiels**
violoncelle - **Jean-Pol Zanutel**
violon - **Antoine Maisonhaute**
violin - **Pierre Heneaux**
alto - **Dominica Eyckmans**

(Il) n'est pas certain que les habitants de notre planète aient ressenti d'emblée un besoin irrépressible de vivre entourés de sons non naturels, et que pour comble, ils ne sont pas en mesure de choisir.

En effet, la contrainte imposée à chacun de vivre dans un environnement sonore étranger à sa volonté est très éloignée du principe démocratique.

Alain Bancquart,
introduction de *Musique : habiter le temps*
(p1, Éditions Symétrie, 2002)

Texte

Isabelle Françaix

photographies

Isabelle Françaix et Ludovic Joubert

Ma musique est dans le silence. C'est tout ce que je peux dire, déclarait le compositeur américain **Morton Feldman** à **Jean-Yves Bosseur** dans un entretien précisément nommé *A l'écart des grandes villes* (Revue d'Esthétique, *Musiques Nouvelles*, éd. Klincksieck, Paris, 1967-68). Or c'est entre deux villes que l'**Ensemble Musiques Nouvelles** interprète, le 12 septembre 2008, une de ses œuvres dans le cadre du **Klara Festival** : à l'aéroport de Zaventem et à la Gare Centrale de Bruxelles.

Rien à voir avec la musique d'environnement pourtant, à moins que cet événement n'en écorche subrepticement la lisse monotonie et ses effets pervers de non-écoute totale. Comment ne pas songer à *l'easy listening* qui n'exige pas d'écoute consciente, déversée dans les bureaux, les usines, les endroits publics, et dont la **Muzak** fut la pionnière des années 20 ? Raccourci de « Musique » et « Kodak », cette « musique d'ascenseur » eut un grand succès populaire dans les gratte-ciel américains, vouée à détendre les usagers des ascenseurs et des lieux de travail, au point même qu'ils en oubliaient sa présence. Aujourd'hui, ses succédanés ont toujours leurs succès et l'on s'est habitué à *l'ambient music*, ce qui pourrait susciter un certain effroi parmi ceux qui veulent, plus qu'entendre encore, écouter le monde qui les environne...

Au-delà des apparences, les musiciens de l'**Ensemble Musiques Nouvelles** qui s'installent dans des lieux parmi les plus bruyants de l'espace urbain, espaces névralgiques de transit incessant souvent bercés de tubes radio-diffusés, rejoignent la passion insatiable de **Feldman** pour ce qui passe, revient, disparaît et se métamorphose imperceptiblement. Ils adoptent la même exigence attentive et tentent certainement une expérience déroutante. Loin des dogmes sérialistes ou minimalistes, la musique de **Feldman** se détache des trajectoires établies, de leur assurance ou de leur précipitation. Elle s'écoule avec quiétude : contemplative, instinctive et vibrante. *Le temps existe avant que nous posions nos pattes sur lui – nos intelligences, nos imaginations en lui.* (Morton Feldman, *Écrits et paroles*, L'Harmattan, 1998) Vigilant, **Feldman** cherche à saisir l'immanence du son, sa matérialité pure, hors de tout système interprétatif, lyrique, sacré ou formaliste. En jouant sa musique dans un aéroport ou une gare, l'**Ensemble Musiques Nouvelles** incite les voyageurs à s'arrêter, se poser peut-être, le temps d'entrevoir la possibilité d'un autre niveau de conscience.

Feldman lui-même se désignait comme un empirique amoureux de la réalité acoustique et réclamait de ses interprètes ce même sens de l'écoute, disponible et ouvert à l'instant. Entre le son et le silence, il n'y a plus de rupture mais un prolongement. Avec naturel, le compositeur prend son temps sans avoir peur de le perdre. De sa musique émane la présence diffuse et indéniable d'une énigme familière qui, comme un aiguillon, titille notre perception et nous invite à vivre sensuellement le fugitif.





Essai

Les médiathèques territoires de diversité

L'avènement de nouvelles manières d'accéder à l'information, par Internet notamment, a considérablement bouleversé notre rapport à la musique et bientôt aux images. Confort à domicile, facilité des transactions, diversité de l'offre, le tableau est idyllique et ne peut qu'interroger la Médiathèque, institution de prêt public musical et audio-visuel depuis plus de 50 ans en Communauté française de Belgique.

Cette interrogation passionnante prend un tour très concret et délicat quand, faute de recettes de prêt encore suffisantes, un plan de sauvetage de plus de la moitié de ses centres est en cours de négociation avec différents partenaires publics pour leur éviter une fermeture définitive.

Dans un nouveau contexte de concurrence et de saturation de l'offre culturelle, les médiathèques ont pourtant des atouts à exploiter. Elles sont des lieux physiques qui concentrent une diversité phénoménale d'œuvres, rassemblée et proposée par des dizaines de spécialistes passionnés par leurs sujets.

Texte

Jean-Grégoire Muller*

photographie

Isabelle Françaix

* Responsable de la Médiathèque du Passage 44

Internet : formidable. Mais encore ?

Le secteur des œuvres enregistrées se trouve actuellement en récession. En miroir logique de cette baisse de régime, les médiathèques resserrent les prospections ; on achète moins de titres mais mieux. Notre objectif est de dresser le panorama complet de l’actualité des expressions musicales et audio-visuelles (cinéma documentaire et de fiction, jeux pour consoles), accessible à tous et partout, grâce à une politique systématique de décentralisation des acquisitions.

Il n’est pas loin le temps où, hors Médiathèque, les amateurs d’expressions peu soutenues par les mass medias devaient adopter des stratégies parfois complexes pour accéder aux oeuvres qu’ils convoitaient : arrivages incertains et disponibilités temporaires dans des magasins spécialisés, projections rares ; la recherche des œuvres monopolisait, parasitait même, une part non négligeable de l’énergie des amateurs. Les médiathèques constituaient une base d’accès idéale, une assurance de trouver ou retrouver ce qu’on n’avait pu attraper ailleurs, faute de disponibilité physique ou de ressources pécuniaires. Les médiathèques ont acquis jusqu’à 20.000 nouveaux titres et enregistré jusqu’à plus de 4 millions de prêts par an.

Aujourd’hui, singulièrement pour la musique, les sites de ventes en téléchargement, les sites d’écoute en streaming et les réseaux d’échange en peer-to-peer améliorent de manière très importante l’immanence et la permanence de la disponibilité de toutes les œuvres. Les amateurs de tous les domaines peuvent, pour assouvir leurs passions, y trouver un relais au potentiel intéressant.

Dans une nouvelle relation entre producteurs de contenus artistiques et consommateurs, l’objet physique manufacturé - le CD ou le DVD - n’est plus le médium obligatoire. Sans perte notoire de qualité, le son et les images transitent par les lignes informatiques et sont stockés dans des unités de taille très réduite comme des baladeurs mp3 ou des disques durs. En conséquence, les acteurs liés aux supports en voie d’obsolescence souffrent.

Pour les médiathèques dont l’activité de base (le prêt de musique et de films sur supports enregistrés) est bien sûr affectée par cette crise, les voies d’évolution ne sont pas sans obstacles. Le législateur européen, suivi par le législateur belge¹, exclut explicitement la possibilité de pratiquer des activités de prêt public sur Internet. Il est donc impossible de répliquer dans l’environnement virtuel la position qu’occupent les médiathèques par rapport aux industries du disque et du DVD. S’il est tout à fait regrettable que les lois ne permettent pas de poursuivre l’organisation de l’accès dé-

mocratique aux expressions culturelles dans le nouveau contexte technologique, les médiathèques vont cependant plus loin : elles proposent les expressions les plus diverses, les organisent et donnent au public les moyens de les organiser pour eux-mêmes. La dernière œuvre du compositeur belge **Claude Ledoux**, l’artiste rap ghanéen **Goreala**, les films du couple français **Jean-Marie Straub** et **Danièle Huillet**, le saxophoniste américain **James Carter** sont parmi les artistes que nous avons épinglés récemment. Chaque médiathèque développe des suggestions, des sélections par thèmes, des relais à des sujets d’actualité : le dubstep, la lenteur, les élections américaines, les coups de cœur de l’année… : les propositions sont diverses et propices à tous les rebondissements.

L’avènement d’Internet n’a en effet pas bouleversé la hiérarchie des produits culturels : les plus soutenus par les industries monopolisent les canaux les plus consultés, tandis que les expressions marginales, tout en bénéficiant d’un potentiel d’accessibilité meilleur, restent à la marge. Dans les médiathèques, lieux à vocation généraliste dans le meilleur sens du terme, elles bénéficient d’un espace de présentation unique. Les connivences s’affirment parfois de manière plus explicite, lorsque le label consacré aux Musiques du Monde **Colofon**, ou **Gang**, une association de jeunes labels rock de la Communauté française, sont invités à développer de véritables partenariats avec les médiathèques. De même, les liens noués avec l’**Ensemble Musiques Nouvelles** ont pour objectif de faire entrer en contact le public le plus large possible avec sa démarche.

On constate également que les entrepreneurs du web commencent à vouloir rentabiliser leurs investissements : les sites de socialisation d’accès gratuit peaufinent leurs outils publicitaires en développant des modèles de segmentation des publics mais aussi en envahissant les pages de consultation. Globalement, les sites d’accès gratuits à la musique sont l’objet d’enjeux financiers colossaux : **MySpace** acheté par le groupe de médias **NewsCorp** pour 580 millions de dollars en 2005, **Last.fm** acheté au prix de 280 millions de dollar par **CBS** en 2007, voire **Facebook** valorisé à 15 milliards de dollars la même année par **Microsoft**.

Une curiosité inlassable

Pour prendre connaissance de manière rapide, confortable et complète du paysage musical ou cinématographique, d’un ou de plusieurs courants, actuels ou anciens, qui les constituent, des visites répétées dans les médiathèques restent des actions tout à fait avisées. Dans un lieu unique se trouvent rassemblés et emportables en prêt un nombre impressionnant de CD, DVD et autres supports contenant les expressions les plus diverses. Diversité mais pas hasard : il s’agit bien de l’intention des médiathèques d’être pour

toute la population des lieux de ressource et de découverte dans les domaines de la musique et des arts audiovisuels. Dans ce but, les médiathèques balisent tous azimuts les productions et prospectent sans relâche.

Nous nous efforçons de présenter un tableau aussi représentatif que possible de la diversité des expressions actuelles. Selon une perspective par ordre d’importance belge, européenne et occidentale, - il est en effet difficile d’abstraire complètement ses choix de ses origines socio-géographiques - ce tableau est convaincant et riche d’enseignements et d’émotions. Tous les deux mois, le magazine *La Sélec*, distribué gratuitement dans les médiathèques et toute une série de lieux culturels, en rend compte avec ferveur et précision, à travers dossiers et chroniques dont les sujets sont décidés de manière très large.

Si c’est la réponse spontanée du public qui a contribué à faire la richesse des collections, dans un mouvement d’encouragement réciproque à la découverte, les médiathèques se trouvent à un moment idéal pour baliser leurs collections : l’ampleur du catalogue assure le recul suffisant pour les vues d’ensemble alors qu’ailleurs la profusion d’informations sur les musiques et les films rend nécessaire l’affirmation et la transmission des compétences de ressource acquises par les médiathèques.

Pointer les grands noms pour donner des points de repère au public, identifier les classiques de chaque genre. Constituer des dossiers thématiques. Retracer les généalogies et les croisements des genres. Sélectionner les œuvres à découvrir dans les flots des actualités. Ecrire, expliquer, parler de tout cela à tous les publics. Ces actions sont tout sauf anecdotiques, elles sont l’affirmation de la conviction que donner accès à la diversité de la création n’est pas que la maintenance d’une disponibilité d’accès à des œuvres, mais que c’est aussi et surtout aider à organiser ses connaissances en relation avec cette diversité.

Par sa vocation à représenter les nouveaux développements artistiques contemporains et la longévité de son action, elle complète l’information tant des amateurs de nouvelles tendances que de ceux qui préfèrent approfondir les bases des répertoires.

La structure catalographique de cet ensemble en continuelle expansion mérite donc d’évoluer. Ainsi, à titre d’exemple, toutes sortes d’expressions, qui ont pour point commun de défier les catégories faciles et d’éviter les circuits académiques, ont trouvé refuge dans plusieurs pans de catalogues sans que le choix de l’un ou l’autre de ceux-ci relève de l’évidence. Aujourd’hui, nous entreprenons de recenser et de rassembler dans une nouvelle col-

lection ces musiques qui ont poussé dans leurs retranchements les idiomes jazz, rock ou classique contemporain. Nous identifions les courants, repérons les œuvres les plus marquantes de chacun d’eux, soulignons les circulations et les filiations, les influences réciproques.

Dans ce contexte en évolution rapide, les choix des médiathèques sont clairs.

Les médiathèques restent les miroirs et les accumulatrices des productions musicales et audiovisuelles, elles fonctionnent dans une continuité temporelle qui amortit les soubresauts parfois frénétiques des marchés : les œuvres sont disponibles peu de temps après leur publication, elles le restent de manière permanente. La prospection des titres touche tous les domaines de la production musicale et audiovisuelle : les médiathèques sont en relation avec tous les fournisseurs établis en Belgique et ne refusent pas, lorsque cela est praticable et justifié, d’importer des œuvres depuis l’étranger.

Elles sont des lieux vivants où le public entre en contact avec un personnel compétent et un ensemble d’œuvres qui a l’ambition de lui donner une idée adéquate de la diversité des expressions dans le monde. Des lieux qui travaillent plus que jamais la qualité de leurs répertoires dans le souci du pluralisme, des lieux qui évoluent également pour accueillir le public dans de meilleures conditions et lui procurer des expériences plus complètes et complexes.

En y rassemblant les images et les sons de tous horizons, les médiathèques oeuvrent à deux objectifs jumeaux : donner au public accès à ce qu’il cherche et également à ce qu’il ne cherche pas. Quand on entre dans une médiathèque, on prend immédiatement connaissance de la proportion entre l’un et l’autre et l’on peut alors se situer plus justement dans le monde.

Décembre 2008

¹ Il s’agit de la Directive européenne 2001/29/CE du 22 mai 2001, sur le droit d’auteur dans la société de l’information, transposée en droit belge par la loi du 22 mai 2005.



Traces

Crépuscule pour un *Lever de soleil*

*Festival de Laon
Abbaye de Vauclair
4 octobre 2008*

Terrain glissant,
déluge continu. Le 5 octobre à
6h30, le soleil reste caché sous le ciel
plombé. **Caravage**, le cheval de **Bartabas**, est
perdu sur les routes, retardé par la pluie quelque
part entre Bruxelles et Bouconville. Le violoncelle
de **Jean-Paul Dessy** ne sort pas de son étui et le
spectacle est annulé. On reconforte les spectateurs
lève-tôt par un café brûlant et des croissants chauds
sous un chapiteau. Il reste encore de la veille au
crépuscule la promesse d'une aube, la vibration
du violoncelle dans l'attente de **Caravage**.
Quelques traces d'un rêve avant la pluie.
Sans paroles, à l'ombre du son¹...

Texte et photographies
Isabelle Françaix

¹*L'ombre du son*, titre d'une pièce pour violoncelle de Jean-Paul Dessy



Entretien

Victor Kissine

organiser le temps

Évoquer la musique du passé avec les interprètes d'aujourd'hui est une aventure passionnante, balisée par des paramètres intégrés. En revanche, évoquer la musique de demain avec un compositeur d'aujourd'hui se révèle un exercice délicat quand la musique contemporaine traîne encore derrière elle les lambeaux de dogmes scientifiques, esthétiques et intellectuels prêts à pourfendre la moindre notion d'émotion.

Victor Kissine, né à Saint-Petersbourg en 1953, fait partie de ces mystérieux compositeurs qui ne craignent ni l'expressivité ni le recours à la narration mélodique sans toutefois s'y inféoder. Nous retrouvons certainement dans son œuvre le romantisme de **Shostakovich**, **Gubaidulina** ou **Schnittke** mais sa perspective très personnelle s'inscrit dans le temps qu'il interroge, développe, étire sans craindre les silences.

Victor Kissine invoque les émotions au service d'une forme dynamique, claire et forte des tensions qui l'animent. **L'Ensemble Musiques Nouvelles** lui consacre un concert monographique les 21 avril au Théâtre Le Manège de Mons et 22 avril 2009 au Conservatoire de Bruxelles.

Texte

Noël Godts

photographies

Isabelle Françaix

Noël Godts > Dans votre musique, on décèle l'héritage expressif russe de **Schnittke**, **Shostakovich** et **Gubaidulina**. Est-ce une forme de romantisme contemporain ?

Victor Kissine > Je me sens tributaire de ces compositeurs. Mais je ne sais pas vraiment comment déterminer cet héritage. Effectivement, il y a une part de romantisme... Tout dépend cependant du sens que l'on donne au terme « contemporain » et à celui de « romantisme ». Je crois que le terme de « musique contemporaine » est justifié si l'on parle de la musique qu'on écrit aujourd'hui. Pas davantage.

Mais on écrit beaucoup de musiques différentes aujourd'hui.

On en écrivait aussi beaucoup au XIX^e siècle et à l'époque baroque, même si aujourd'hui nous avons l'impression de ne trouver à peu près qu'un seul style. Je ne sais donc pas comment, dans cent ans, on considèrera la musique de notre époque.

Vous sentez-vous un compositeur de ce siècle ?

Sans aucun doute ! Justement parce que je suis lié à cette tradition et à ces compositeurs que j'ai connus personnellement. Si nous parlons de **Shostakovich**, c'est l'être humain, le personnage qui m'inspire terriblement et sa force d'affronter les choses terribles. **Alfred Schnittke** lui aussi possède une force étonnante, mais sa musique révèle combien il est terrifié par le mal, en tout cas par la puissance à laquelle il essaie de résister. Dans le **Concerto pour alto de Gubaidulina**, il se passe des choses vraiment effrayantes, mais elle a la force de les regarder en face.

« Affronter » signifie-t-il pour vous « transcender » les forces négatives ?

La plupart des compositeurs, moi y compris, considèrent que le mal n'existe pas. Très peu acceptent son existence... Pour **Arvo Pärt**, compositeur minimaliste, le mal existe mais sous une forme parfaitement transcendant-

tale, c'est-à-dire méconnaissable.

Chez **Shostakovich**, on perçoit une forme de lutte. C'est donc forcément contre quelque chose...

Contre soi-même. Selon moi, sa musique est un dialogue en miroir, comme s'il se demandait : « Est-ce que c'est moi ? » Bien sûr, il y a toute cette ampleur épique due à l'époque, mais il réussit à trouver un lien entre lui-même et cette grande tradition musicale qu'il intègre parfaitement.

De ces compositeurs jusqu'à vous, la mélodie n'est-elle pas la facette romantique et expressionniste que nous évoquons tout à l'heure ?

Peut-être... Pour moi, le compositeur ne compose pas tout. Les choses essentielles, il ne les compose pas. Pourtant elles exigent la plus grande énergie dans son travail et décident de l'authenticité de son œuvre. Il n'a pas l'impression de composer mais de choisir : il trouve ainsi un point critique, un point nerveux qui lui révèle tout à coup quelque chose d'authentique à cent pour cent. C'est peut-être cela le romantisme : dans le sens esthétique où la vie suit le modèle artistique.

Je me sens néanmoins beaucoup plus classique que romantique, car pour moi, la vie et l'art sont parfaitement séparés. C'est peut-être dû à ma culture pétersbourgeoise...

Comment intervient la temporalité musicale dans votre travail ?

Pour moi, la musique est le seul moyen humain de revivre réellement le passé, parce qu'elle procède de la mémoire sans laquelle le temps ne s'organise pas. La mémoire, c'est le mécanisme qui nous permet d'organiser le temps. La musique est une organisation temporelle. Tout dépend de l'authenticité de ce retour dans le passé. Pour un même laps de temps, on peut avoir l'impression d'avoir vécu une seconde, une semaine ou une année ; tout dépend de la densité. C'est ce qui m'intéresse. Les dernières œuvres que j'ai faites

avaient une durée plus ou moins identique, aux alentours de vingt minutes. Mais quand je les écoute, je constate que la durée psychologique est tout à fait différente, et que cette différence est énorme.

Pourrait-on dire que le silence est aussi musical dans vos œuvres ?

Bien sûr ! Le silence n'arrête pas la musique. Il en fait partie. C'est l'autre côté du son. Le son sans silence n'existerait pas. Le silence est un élément d'expressivité très important, équivalent au timbre, à la durée... Il y a cinq paramètres sonores, même si on en cite souvent quatre : la durée, la hauteur, l'intensité et le timbre ; le silence est le cinquième tout à fait légitime.

Certaines tendances du discours contemporain vous heurtent-elles ?

Oui, mais je ne les inclurai pas dans la musique contemporaine. Ce qui me heurte, c'est la « profanation » (même si le terme est trop fort, c'est comme cela que je le ressens) du métier de compositeur. Les musiques stupides ! Celles où il n'y a pas de matière. Rhétoriquement, on peut organiser des choses sans matière... mais c'est une grande erreur. On voit le vide tout de suite. Et la musique possède la qualité de se venger immédiatement. Si un compositeur a des ambitions autres que musicales, son œuvre se venge tout de suite, car le résultat artistique est toujours mille fois plus intelligent que son créateur. Toutes les ambitions non artistiques sont ridiculisées.

« Sans matière » signifie-t-il « sans émotion » ?

Bien sûr ! Mais même s'il y a de bonnes et de mauvaises musiques, les mauvaises ne me heurtent pas. Chaque compositeur écrit des œuvres plus et moins réussies ou parfaitement ratées aussi. C'est tout à fait normal.

Vous avez orchestré des œuvres de **Schubert** et **Beethoven**. C'est un cheminement assez particulier dans celui d'un compositeur contemporain.

Je ne suis pas le seul. **Shostakovich**, **Schnittke** et **Gubaidulina** l'ont fait aussi. Ce n'est pas un hasard de parcours. C'est tout à fait logique. Pour moi, c'est une musique vivante tout à fait contemporaine.

Vous évoquez une « dimension paradigmatique » de vos compositions. Comment l'expliquez-vous ?

Le compositeur travaille à partir d'une nécessité. A quel moment de quel processus de travail arrive-t-elle ? Car l'œuvre, au fur et à mesure qu'elle se forme, se détache du compositeur. Sinon, elle est ratée. J'essaie de prévenir ce moment de détachement et de garder des relations privilégiées avec le matériau de l'œuvre ; pour cela, je dois être sûr que, derrière le matériau, il y a encore une porte qui mène quelque part, et derrière elle une autre encore, et ainsi de suite... Plus il y a de pièces dans cette enfilade, plus je suis rassuré sur le fait que le matériau ne m'appartient pas, bien que ce soit moi qui l'aie composé. Il peut vivre parfaitement sa propre vie. C'est le terme « paradigmatique » que j'ai emprunté à la philologie. Mais il n'existe pas encore de sémiotique musicale... La terminologie est assez vague pour l'instant.

Vous êtes arrivé en Belgique en 1990. Pourrait-on vous qualifier d'émigrant musical ?

Ce n'est pas à moi de porter ce jugement. Mais... je ne le crois pas. Peut-on qualifier **Stravinsky** d'émigrant musical ? Ou **Rachmaninov**, **Prokofiev** ? Je crois que c'est la musique même qui choisit sa géographie. Ce n'est pas le compositeur.

Vous avez écrit un nombre conséquent de musiques de film bien que cela cadre peu avec la définition du « compositeur contemporain ».

Ce sont effectivement des métiers tout à fait différents. Je le vis comme ça. Or l'Union Soviétique est le seul pays où des compositeurs de tout premier plan travaillent pour le cinéma : **Shostakovich**, **Prokofiev**, **Schnittke**, **Gubaidulina**... Il n'y a rien de tel dans le

cinéma européen. Aux États-Unis, toute une génération d'émigrés allemands et autrichiens, comme **Korngold** ou des élèves de **Webern** et de **Schoenberg** s'y est intéressée aussi.

Le cinéma en URSS était le moyen d'échapper à la censure et de survivre. Cyniquement, les raisons sont financières. Bien sûr, si on le fait sérieusement - en tout cas j'ai essayé d'être sérieux - on peut expérimenter certaines choses et travailler avec des réalisateurs intéressants. Ce qui a été mon cas, heureusement. En Occident, je n'ai pas eu la chance de rencontrer de telles conditions et je n'ai pas continué.

A quoi est due la très forte présence des cordes dans votre œuvre ?

C'est le destin, je crois. Toute ma vie, j'ai eu pour amis les plus proches des violonistes. **Alexander Barantchik** a créé **Aftersight** l'année dernière à San Francisco. J'ai enregistré la plupart de mes musiques de film avec un orchestre à cordes : les **Solistes de St-Petersbourg** devenus célèbres après mon départ d'URSS.

Il m'est absolument indispensable de savoir pour qui j'écris. C'est tout à fait vital. Plusieurs de mes créations pour **Musiques Nouvelles** sont liées à **Jean-Paul Dessy** et **Boyan Vodenitcharov** ; je voudrais citer **Philippe Hirschorn**, mais aussi ses élèves : **Janine Jansen**, **David Grimal**, **Shirly Laub**, **Frédérique d'Ursel**, le duo **Raphael Oleg** et **Sonia Wieder-Atherton**, les violoncellistes **Tatiana Vasilieva**, **Harry Hoffman** et **Marc Coppé**, le pianiste **Vladimir Feltsman** qui a créé plusieurs de mes œuvres aux États-Unis (parmi les dernières : le quatuor à clavier **Still Life**, commandé par le Lincoln Centre de New-York et Recto-Verso pour deux pianos créé cet été). Bien sûr, il faut souligner l'importance majeure de ma collaboration avec **Gidon Kremer** et le **Kremerata Baltica**. Je ne voudrais pas oublier ma rencontre avec **Michael Tilson Thomas** et le **San Francisco Symphony** pour qui je suis en train de

composer une œuvre pour grand orchestre prévue pour la saison 2009-2010.

Forcément, l'interprète et le compositeur n'ont pas de critères ni d'approches identiques face à la même réalité d'écoute. Ils n'ont tout simplement pas la même notion du texte. Pour moi, l'interprète est toujours une source d'idées et parfois même un catalyseur.

Pensez-vous et vivez-vous votre rôle de compositeur comme une « mission » musicale pour ce siècle ?

Si on a cette impression ou cette prétention, non ! Si on ne les a pas : peut-être. Les compositeurs, en Russie, sont toujours considérés comme des missionnaires, un peu comme les poètes et les écrivains...

Et en tant qu'enseignant ?

Là, peut-être, car j'essaie de partager ma passion pour la musique avec de jeunes musiciens. Mais je ne fais pas de différence entre les grands musiciens qui me demandent des conseils et des étudiants qui débudent ; j'essaie de partager ce que je considère comme des découvertes. C'est tout.

Bruxelles, novembre 2008





Traces

[...] j'aime une clarté, une voix, un parfum, une nourriture, un enlacement quand j'aime mon Dieu : c'est la clarté, la voix, le parfum, l'enlacement de l'homme intérieur que je porte en moi, là où brille pour mon âme une clarté que ne borne aucun espace, où chantent des mélodies que le temps n'emporte pas, où embaument des parfums que ne dissipent pas le vent, où la table a des saveurs que n'émousse pas la voracité, et l'amour des enlacements que ne dénoue aucune satiété ; voilà ce que j'aime en aimant mon Dieu ! - Saint Augustin, *Les confessions*, Livre X, Ch. VI.

Le testament des glaces

expédition d'**Alain Hubert**
images **Alain Hubert** et **Dixie Dansercoer**
conception visuelle - **Michel de Wouters**
montage - **Laurence Vaes**
musique - **Jean-Paul Dessy**
Ensemble Musiques Nouvelles
violoncelle et piano - **Jean-Paul Dessy**
électronique et guitare électrique - **Jérôme Deuson**
alto et harpe - **Dominica Eyckmans**
violon et alto - **Antoine Maisonhaute**
clarinettes - **Charles Michiels**

Quelle fascination réunit un homme à la rencontre de la banquise, un réalisateur engagé dans l'histoire de son époque et un compositeur *en quête d'une musique [...] qui donne à entendre loin de toutes certitudes qu'il y a quelque chose à écouter ?* (**Jean-Paul Dessy**)

Le cinéaste **Michel de Wouters** et le compositeur **Jean-Paul Dessy** rejoignent le désir ascétique de l'explorateur et scientifique **Alain Hubert** de *toucher du regard les montagnes originelles*, avec l'humilité de ceux que la violence inouïe des conditions polaires *remet(tent) à (leur) place dans (leur) désir de dialogue avec la nature.* (**Alain Hubert**).

Texte et photographies
Isabelle Français

Dixie Dansercoer, compagnon de voyage, évoque les expéditions aux côtés d'**Alain Hubert** comme une *forme d'expression personnelle*. On devine, dans la rude intensité de leur progression contre le chaos infernal des blocs de glace et du vent, la recherche d'une coïncidence avec soi-même autant que d'un équilibre éperdu avec le souffle de l'univers.

Dans l'infini désert blanc des pôles, le langage se retire, rare et essentiel. Ses silences aiguissent l'écoute et la sensibilisent. C'est alors que le vacarme du blizzard, la disparition effrayante des vents, la tourmente des glaces qui se fissurent en hurlant, les plaintes, les grincements, les mouvements des plaques qui se démantèlent... toutes ces déchirures d'un silence primordial nous resituent dans le cosmos, en quête d'un sens dérobé. N'est-ce pas cette intuition d'une transcendance, ce désir métaphysique, et par-dessus tout cette conscience aiguë d'un devenir entre nos mains qui donnent à notre monde, comme l'affirmait **Théodore Monod**, lui-même arpenteur des déserts de sable, sa consistance ?

Le testament des glaces, création images/son, invoque par le dépouillement et sans un seul recours aux mots, le sens du sacré qui le fonde et l'anime. Est-ce pour autant un spectacle mystique ? Certainement, si l'on se réfère à l'étymologie du terme «mystique», du grec mustikos, « relatif aux mystères », de ces mystères qui dynamisent les artistes et les poètes en quête de *l'homme intérieur* cher à **Saint Augustin**.

Cependant *Le testament des glaces* suscite ces sensations sans les formuler, instantanément et en toute simplicité, sans glose ni spectacularisation.

Y a-t-il un mot pour dire l'intensité des conditions et le frêle de l'émerveillement, l'intensité de l'émerveillement et la fragilité des conditions ? Le silence peut-être ou un regard, écrivait **Alain Hubert** dans son journal de voyage. De cette réflexion qui pourtant n'apparaît pas au spectateur, la rencontre des images et de la musique dans la salle de spectacle nous permet d'éprouver la puissance. Sur un écran de cinéma sont projetées des images de différentes expéditions polaires ; **Alain Hubert** et **Dixie Dansercoer** ont eux-mêmes filmé la progression de leurs périple sur la banquise : le vent, le chaos des glaces qui fondent chaque année plus rapidement, la rencontre rare d'un ours blanc, le vol soudain d'une mouette, l'immensité solitaire aveuglée par le soleil ou les tempêtes de neige, les corps meurtris des hommes qui la défient... Ces témoignages émerveillés gardent le tremblé de cameramen amateurs mais possèdent la force d'émotions réelles, vécues avec l'immédiate et éclairante candeur des humbles. Michel de Wouters les a triés jusqu'à l'épure, les libérant de tout récit chronologique. Une soif d'absolu habite ces errances interminables et fugitives. Leur

précarité même, leur folle passion dévoilées sans fioritures témoignent d'une fervente utopie : éveiller la conscience et la responsabilité des hommes à l'évolution de la planète.

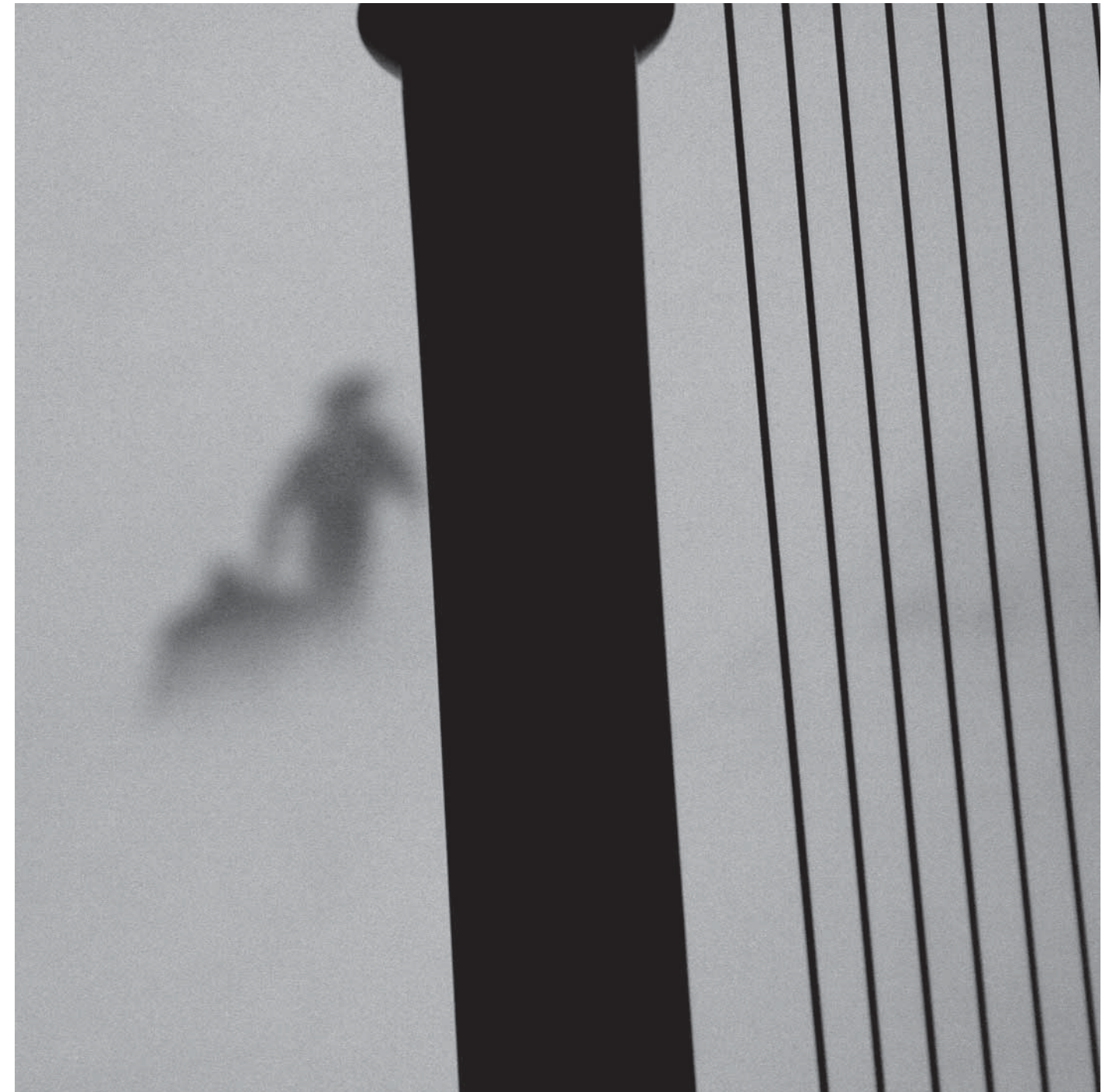
Petits points noirs et indistincts dans la blancheur des pôles, leurs traîneaux lourds et encombrants derrière eux, **Alain Hubert** et **Dixie Dansercoer** paraissent des intrus dans une nature qu'ils doivent affronter, ramenés à leurs faiblesses. L'esthétique du film, d'une constante sobriété, se soucie peu du piqué parfois défaillant des images, de leur discontinuité sans apprêt. Elle donne à voir lentement, au-delà des apparences, la démesure des hommes rappelés à leurs propres limites face à l'immanence de la nature. Un écran d'un blanc immaculé ou d'un noir profond ponctue inexorablement ces moments épars et nomades saisis au rythme de la neige et des nuits.

La musique de **Jean-Paul Dessy**, vivante de sons organiques pulsés par des instruments qui égrènent le temps, le distend et l'habite jusqu'à le dissoudre parfois. Elle exacerbe ce sentiment de l'infini, ce désir inassouvi d'espace qui nous relie au reste de l'univers. Cette présence à soi et au monde qui nous définit et nous ouvre, si nous l'acceptons. Elle invite à la méditation en évitant le temps des horloges dont nous percevons pourtant le roulis obsédant. Aux gémissements de la banquise qui se démantèle, aux grognements ralentis de l'ours polaire, au blizzard qui nous assourdit, se mêlent en direct la douceur de la harpe, la mélancolie du violoncelle, les vagues des claviers qui évoquent encore le goutte-à-goutte des sabliers, le chant presque humain du violon et de l'alto, l'emballement affolé des cordes, l'étrangeté vibrante de la guitare électrique ou des sons électroniques et le souffle profond des clarinettes... La concentration des musiciens de l'**Ensemble Musiques Nouvelles**, à droite et à gauche de l'écran, happe notre écoute et attise notre vigilance.

Loin de décrire une nature idyllique, *Le testament des glaces* en souligne l'effrayante beauté, d'autant plus touchante qu'elle est menacée. Les glaces fondent tandis que les palpitations de la musique accompagnent l'angoissant et magnifique embrasement solaire.

Quand un explorateur d'esprit scientifique, un cinéaste et un compositeur unissent leurs énergies pour en invoquer le sens, la lucidité épouse l'espoir, l'intelligence invoque la spiritualité. Le spectacle donne à voir, au-delà des faits, des horizons idéaux. Il résonne à l'intime de soi, avec *le silence peut-être ou un regard* et, qui sait, renoue-t-il avec l'en deçà des mots qui tient l'âme en éveil ?

Bruxelles, le 8 octobre 2008.





Poésie

Le temps du silence

Les tempêtes de la lumière,
qui les entend ? qui s'en soucie,
sinon l'oreille singulière
des anges nains qui m'initient
aux musiques de la patience ?

Vienne revienne le temps si
doux du silence.

Ouragans, dérives profondes,
amour, qui vous connaît ? Les ailes
de la lumière furibonde
cherchent les yeux l'âme le zèle
qui leur donnent mille existences.

Vienne revienne l'infidèle
temps du silence.

Or je me tais, Parques flétries,
or je me tais, barque d'airain.
Je me tais, Enfer. Les prairies
offrent aux anges utérins
leurs pollens et la délivrance.

Vienne, revienne, le matin,
le temps du silence.

Anges muets, je ne naîtrai,
je n'entrerai dans l'incendie
silencieux de ma contrée
que pour taire les mélodies,
pour vivre l'ineffable absence.

Vienne, revienne le temps divin
du silence.

Poème*

Gaston Compère

photographie

Isabelle Françaix



Portrait

Henri Pousseur ou l'invention intransigeante

Brosser en quelques paragraphes le portrait d'un homme aussi multiple, novateur et irréductible qu'**Henri Pousseur** relève du défi. Sa production est immense, son action et son enseignement ont profondément marqué plusieurs générations de compositeurs. J'entends encore **Olivier Messiaen** : *Pousseur ! Il est tellement intelligent !* Je relis **Michel Butor** : *Depuis que nous nous sommes rencontrés lors d'un concert au Domaine musical à l'Odéon, ma façon de percevoir non seulement les orchestres mais la vie s'est transformée* et **Pierre Boulez**, dans une lettre datée de 1951, à **John Cage** : *J'ai reçu récemment une musique d'un jeune musicien belge de Liège - 22 ans - que j'avais rencontré [...] à Royaumont. Ce sont des mélodies religieuses pour voix et trio à cordes. C'est très intéressant et remarquablement bien écrit.*

Texte

Pierre Bartholomé*

photographies

Hélène Pousseur et **Isabelle Françaix**

*Compositeur et ami proche d'Henri Pousseur

Quelques traits physiques : **Henri Pousseur** est grand, mince, un peu raide et noueux, il a quelque chose d’un arbre : solidité, résistance, solennité, obstination, racines profondes, branches largement déployées. Son regard, très vif, l’extrême écartement de ses yeux (gris-vert) fascinent. Le front, haut et large, le nez, extraordinaire, la bouche grande, mobile, rieuse, gourmande, moqueuse, méfiante captent l’attention. La voix forte et assurée, étonnamment musicale, chantante, interpelle, raconte, enseigne, débat, veut convaincre. Aux temps héroïques de l’ascension sérielle, les cheveux (blond châtain) étaient dressés en courte brosse. Plus tard, libérés de cette rigueur, ils ont pris des allures presque romantiques.

Henri Pousseur est né à Malmédy en 1929. Il est très attaché à ce petit coin excentré de la Belgique, à ses paysages, ses prés et ses forêts, ses petites villes et ses campagnes au climat rude et au relief tourmenté. Il connaît bien les coutumes étonnantes et parfois très anciennes qui y demeurent vivaces. Il est profondément marqué par l’imbrication latino-germanique très particulière qui fonde l’identité des gens de ce pays de rivières et de vallonnements sauvages.

C’est un marcheur. Il avance à grands pas. Il a besoin d’air, d’espace, de ciel et de verdure. Il aime les parlors locaux et il connaît leur histoire. L’entendre décrire le Carnaval de Malmédy est un vrai plaisir. Son répertoire de chansons traditionnelles est infini. Chez lui, la musique est une activité naturelle, un travail constant, une joie physique autant que mentale et spéculative, pleinement affranchie des conventions mélomanes bourgeoises, profondément ancrée dans la vie et totalement ouverte sur le monde.

Si chacun sait que quelques rencontres, celles de **Pierre Froidebise**, d’**André Souris** et du jeune **Pierre Boulez**, ont marqué sa vie d’étudiant passionné et de compositeur déjà en pleine phase créatrice et prospective — l’impression puissante qu’il a éprouvée, enfant, à l’écoute de la musique d’**Anton Bruckner** étant de moindre notoriété mais non sans importance — la vivacité et la constance de son intérêt pour les musiques du Moyen-âge et de la Renaissance comme pour les musiques non-européennes et leurs pratiques doivent être présentes à l’esprit de qui veut approcher sa personnalité et sa production.

Henri Pousseur est un intellectuel de haut vol. Son œuvre théorique est considérable. Il est un compositeur novateur et fécond, un penseur rigoureux et prospectif. Sa musique est jouée sur tous les continents. Son catalogue compte près de deux cents pièces parmi lesquelles beaucoup ont durablement influencé l’évolution de la musique depuis la fin des années 1950. Sa discographie est abondante. En 2004, il a reçu le Prix Charles Cros pour l’ensemble de son œuvre.

Ses relations, ses échanges de correspondance, ses entretiens, ses polémiques avec d’éminentes personnalités de son temps témoignent de l’intensité de sa présence au monde.

Il a beaucoup dialogué avec de nombreux compositeurs — **Luciano Berio** (qui ne cachait pas ce que sa *Sinfonia* devait à *Couleurs croisées*), **Pierre Boulez** (qui, dès 1959, a dirigé *Rimes* pour différentes sources sonores à Donauschingen et à Paris et qui a donné une création mémorable de *Couleurs croisées*, à Bruxelles, en 1968, puis à New-York), et **Karl-Heinz Stockhausen** dont il fut très proche, mais aussi **John Cage** (dédicataire de *Répons pour 7 musiciens*), **Edison Denisov**, **Luis de Pablo** (commanditaire et co-dédicataire des *Éphémérides d'Icare 2*), **Lukas Foss**, **Karel Goeyvaerts** (dont il a repris la « résidence » à la KUL), **Mauricio Kagel**, **Gyorgy Kurtag**, **Gyorgy Ligeti**, **Bruno Maderna**, **Luigi Nono**, **Frédéric Rzewsky**, **Alfred Schnittke**, **Iannis Xenakis**, **Hans Zender** (qui lui a notamment commandé et a créé, à Vienne et à Baden-Baden, *Il Sogno de Leporello* pour le 250^e anniversaire de la mort de **Mozart**) mais aussi beaucoup d’autres.

Sa collaboration aujourd’hui semi-séculaire avec l’écrivain **Michel Butor** a donné naissance à des œuvres majeures parmi lesquelles *Votre Faust*, « fantaisie variable genre opéra », créé en janvier 1969 à la Piccola Scala de Milan, *Leçons d'enfer*, « théâtre musical » sur le dernier voyage d’**Arthur Rimbaud**, créé en 1991 au festival international de Metz, ou encore *Déclarations d'orage*, grande pièce pour récitant, soprano, baryton, trois instruments improvisateurs, orchestre symphonique et bandes magnétiques, créé au concert inaugural du festival Ars Musica, le 4 mars 1989.

L’évocation de ses nombreux échanges, débats et collaborations avec des linguistes, des peintres, des philosophes, des poètes, des architectes, des musicologues et des savants serait longue. Citons seulement quelques noms : **Edgar Morin**, **Claude Lévy-Strauss**, **Nicolas Ruwet**, **Jacques Dubois**, **Robert Wangermée**, **Célestin Deliège**, …

Henri Pousseur a beaucoup enseigné. C’est à lui que l’on doit la première traduction française des écrits d’**Alban Berg**. Il a donné des conférences un peu partout dans le monde. Ses années de direction du Conservatoire de Liège ont profondément marqué l’évolution des conceptions et des mentalités. Il a donné des sessions de cours en Allemagne, en Suisse et aux Etats-Unis, travaillé aux studios de musique électronique de Cologne, Munich et Milan. Ses élèves se comptent par centaines. Des universités ont fait appel à lui, en Belgique (Liège et Leuven) et aux Etats-Unis (Buffalo). Il est Doctor Honoris Causa des Universités de Metz et de Lille III. Il est membre de la Classe des Beaux-Arts de l’Académie royale de Belgique. L’ensemble de ses manuscrits et de sa correspondance a été acquis par la Fondation Sacher à Bâle.

Henri Pousseur est un bâtisseur : après avoir animé le Studio de musique électronique de Bruxelles qu’avaient fondé **Hervé Thys** et **Raymond Liebens**, il a imaginé, créé et dirigé le Centre de Recherche et de Formation Musicales de Wallonie et fondé l’Institut de Pédagogie Musicale du Parc de la Villette, à Paris. A Liège, il a œuvré de toutes les forces de son imagination et de sa volonté, au rapprochement du Conservatoire qu’il dirigeait et de l’Université où il enseignait. Sans lui, sans la confiance qu’il a faite à de tout jeunes musiciens, l’**Ensemble Musique Nouvelle** n’aurait jamais vu le jour !

Il a beaucoup voyagé, répondant à d’innombrables invitations et alimentant sans cesse une curiosité insatiable. Son ouverture aux cultures non occidentales l’a conduit à travailler avec des musiciens traditionnels japonais et à écrire lui-même des Haiku. Ses amis les plus proches se souviennent certainement du magnifique balaphon africain dont il avait fait l’acquisition et dont il ne se lassait pas d’explorer le formidable potentiel sonore.

On ne peut qu’admirer sans réserve la conscience ardente et particulièrement éveillée, la perspicacité, l’attention toujours en éveil, la formidable créativité, la profonde originalité, l’imagination visionnaire, conceptuelle et créatrice hors du commun de ce cerveau universel.

Il y a chez **Henri Pousseur** un sens inné, une réelle passion de la pédagogie. Ils sont innombrables et répartis sur tous les continents ceux dont l’esprit a été éveillé et nourri par les cours, les articles, la réflexion, les conseils et l’œuvre de cet infatigable conférencier polyglotte.

Ses lectures innombrables – **Heidegger**, **Bloch**, **Rouget**, **Claudél** (celui de l’*Art poétique*), **Butor** (évidemment), **Morin**, **Lévy-Strauss**, **Platon**, **Sophocle**, **Lao Tseu** et tant d’autres (sans compter la littérature moderne américaine pour laquelle il avoue une affection tout particulière) font qu’il peut parler de tout avec une étonnante et très vive compétence.

Cette intelligence, ce talent, il les a mis totalement au service de la compréhension et de l’évolution de la musique et de son temps. Ce sont ces remarquables aptitudes et qualités qui, conjuguées avec un travail acharné, une farouche volonté d’aller au cœur des enjeux essentiels, lui ont permis de développer une pensée théorique totalement originale et véritablement fondatrice. Qui mieux que lui a compris la richesse des gisements enfouis dans l’œuvre de **Webern** ? Qui avant lui a montré comment introduire la consonance dans un espace harmonique non tonal logique, totalement ouvert et rigoureusement contrôlé ?

Il faudrait beaucoup plus d’espace que celui qui m’est offert ici pour ne fût-ce qu’esquisser les grandes lignes d’un travail exégétique en-

core à élaborer mais dont l’urgence, faisons-en le pari, ne tardera pas à être ressentie.

Je me bornerai à évoquer quelques œuvres dont la beauté et l’importance doivent être soulignées, des œuvres à reprogrammer d’urgence, même si elles appellent, pour la plupart, un investissement important de la part des interprètes et des producteurs.

Il y a d’abord ***Votre Faust***, qui, après une première série de représentations très controversées à Milan, (**Pousseur** parle volontiers de « création naufrage ») a bénéficié d’une belle publication discographique audio chez Harmonia Mundi (grand coffret LP), d’une réalisation télévisuelle originale de la RTBF (***Les Voyages de Votre Faust***) et d’une production de l’Opéra de Bonn pour le festival Beethoven, mais qui demeure dans l’attente d’une réalisation théâtrale à la hauteur de son propos. Il y a aussi ***Die Erprobung des Petrus Hebraicus***, « théâtre musical de chambre », créé aux Festwochen de Berlin en 1974 pour célébrer le centenaire de la naissance d’**Arnold Schoenberg**, repris dans la foulée à Venise, et, en version de concert, à Konstanz avant d’être représenté en 1978 dans une adaptation française de **Michel Butor** (***Le procès du jeune chien***) à l’Opéra du Rhin et, en tournée, à Liège, Bruxelles et Anvers, puis produit par le Service musical de la télévision belge (RTBF) mais qui, depuis lors, est scandaleusement aux oubliettes. Une troisième grande œuvre devrait absolument être reprise : le fabuleux ***Dichterliebesreigentraum***, grande paraphrase de ***Dichterliebe*** de **Schumann** pour soprano, baryton, deux pianos, chœur et orchestre, commande du Holland Festival, créé à Amsterdam en juin 1993, repris à Bruxelles et à Liège et dont le label Cyprès a publié un enregistrement live. Cette œuvre particulièrement complexe et extraordinaire fait suite à la publication par son auteur d’un livre étonnant et plein d’enseignement, ***Schumann le poète***, paru aux Editions Méridiens Klincksieck à Paris.

Pour des raisons souvent contradictoires, de nombreuses œuvres d’**Henri Pousseur** ont fait scandale. Ainsi ***Trois Visages de Liège***, réalisation électronique maîtresse créée en 1961 pour un festival « formes et lumières » mais rejetée par l’autorité communale commanditaire dès le lendemain de l’avant-première ! Ainsi également ***Votre Faust***, une œuvre que le monde musical n’a encore guère eu l’occasion de digérer, ***Déclarations d'orage***, condamnée d’avance par quelques activistes (on aurait, paraît-il, vu des calicots de protestation dans la salle lors de la création à Flagey !), et d’autres …

L’indépendance de cette musique désarçonne. Son intransigeance, sa non soumission aux tendances dominantes semblent décourager les auditeurs peu réceptifs. Il est vrai que **Pousseur** est tout sauf hédoniste ! Sa voie n’est pas celle de la séduction.

Mais que connaît-on, aujourd’hui, en Belgique, de l’énorme produc-

tion de ce compositeur ? Quel quatuor à cordes joue *Ode*⁽¹⁹⁶⁰⁾, créé à Cincinnati par le **Quatuor Lassalle** ? Qui, chez nous, chante les *Sept versets des Psaumes de la Pénitence*⁽¹⁹⁵⁰⁾ ou ces *Trois chants sacrés*⁽¹⁹⁵¹⁾ dont **Pierre Boulez** parlait si élogieusement à **John Cage** ? Quel groupe belge reprendra *Tales and Songs from the Bible of Hell*⁽¹⁹⁷⁹⁾ créé par l'ensemble **Electric Phoenix** de Londres ? Qui ressuscitera *La Rose des voix*⁽¹⁹⁸²⁾ pour 4 récitants, 4 quatuors vocaux, 4 chœurs et 8 instrumentistes improvisateurs, créée à Europa Cantat, ou *Traverser la forêt*, grande cantate pour récitant, voix et instruments, créée en 1987 et dont il existe un bon enregistrement LP ? Créé à Vienne, *Il Sogno de Leporello*⁽²⁰⁰⁶⁾ attend toujours d'être révélé au public belge ! Où est le temps où notre Orchestre national emmenait *L'effacement du prince Igor*⁽¹⁹⁷¹⁾ en tournée aux Etats-Unis après en avoir donné la création à Bruxelles ? Pourquoi aucun de nos orchestres de chambre ne s'est-il encore attaqué à *Trait* pour 15 cordes, étonnante et difficile partition de 1962, écrite en scordatura et dédiée à **Mauricio Kagel** ?

Henri Pousseur aura bientôt 80 ans. Le festival **Ars Musica** a décidé de lui rendre hommage à cette occasion. Je salue ce geste et je me réjouis des opportunités qu'il offrira de découvrir ou redécouvrir quelques œuvres trop peu connues chez nous.

On m'avait demandé un portrait et me voici engagé dans un plaidoyer ! Comme si un tel artiste avait besoin de défenseurs ! J'assume ! Aurait-il suffi que, confortablement et sans déranger personne, j'atteste qu'**Henri Pousseur** est un être généreux, intelligent, ouvert, et à l'amitié fidèle ? Qu'une grande chaleur peut émaner de cet homme réputé sévère et distant ? Qu'un enthousiasme très communicatif n'a cessé d'animer ses relations avec ses amis musiciens, artistes, penseurs ou tout simplement citoyens ? J'ai préféré mettre brièvement en évidence quelques points forts de sa production.

Artiste engagé, très en alerte, soucieux de justice, père affectueux, époux attentionné, aujourd'hui grand-père, **Henri Pousseur** s'est peu à peu éloigné du monde bruyant et agité de la création en marche. Mais il en demeure à distance un des chefs de file et il poursuit son travail. Ses récentes réalisations multimédiales témoignent d'un engagement ferme et compétent dans la maîtrise des technologies actuelles.

Le Conseil de la Musique de la Communauté française, l'Académie royale de Belgique et les éditions Mardaga préparent un gros volume (*Harmonie et série généralisée*^(432 pages) – sortie prévue en mars prochain – reprenant l'ensemble des articles où il développe sa réflexion sur l'harmonie et expose les techniques qu'il a mises en place à partir du système des réseaux décrit pour la première fois en 1968 dans un article important : « L'Apothéose de Rameau » auquel il a donné une incarnation musicale particulièrement explicite dans une œuvre

composée en 1981 et créée à Paris par l'**Ensemble Intercontemporain** : La *Seconde apothéose de Rameau*. Cette initiative due à **Robert Wangermée** et rendue possible par la grande connaissance que possède **Pascal Decroupet**, professeur à l'Université de Nice, de ce corpus essentiel permettra à de nouvelles générations de découvrir la cohérence et la force d'un cheminement de pensée qui projette sur la musique des points de vue prospectifs du plus haut intérêt et lui offre des outils théoriques nouveaux d'une grande richesse.

Un petit trait insolent pour conclure : l'austère **Henri Pousseur** est féru d'humour décalé, de masques, de rébus alambiqués et de jeux de mots fantasques... C'est un être pleinement et profondément humain pour qui l'émerveillement et le rire sont nourriture quotidienne.

Janvier 2008



Directeur artistique **Jean-Paul Dessy**
 Administratrice **Julie Grawez** julie.grawez@lemanege-mons.be
 Chargée de communication et de diffusion **Fabienne Wilkin** fabienne.wilkin@lemanege-mons.be
 Responsable des publications **Isabelle Françaix** isabellefrancaix@ramifications.be
 Régisseur général **Antoine Maisonhaute** antoinemaisonhaute@me.com

Ensemble Musiques Nouvelles Musiciens
 Violons **Antoine Maisonhaute** *Entretien page 39*
David Nunez
Erik Sluys

Alti **Dominica Eyckmans** *Entretien page 31*

Violoncelles **Pierre Heneaux**
Jean-Pol Zanutel *Entretien page 21*

Jeanne Maisonhaute

Contrebasse **François Haag**

Flûte **Berten d'Hollander**

Hautbois **Thierry Cammaert**

Clarinette **Charles Michiels**

Cor **Denis Simandy**

Trompette **Luc Sirjacques**

Trombone **Adrien Lambinet**

Saxophone **Vincent Dujardin**

Percussions **Pierre Quiriny**

Louison Renault

Guitare **Hughes Kolp**

Claviers **Vincent Bruynincks**

Piano **Kim van den Brempt**

André Ristic

Accordéon **Christophe Delporte**

Electronique **Todor Todoroff**

Jérôme Deuson

Ingénieur du son **Daniel Léon**

Jarek Frankowski

Direction Musicale **Jean-Paul Dessy**

Conception Revue # 03

Editeur responsable et directeur de la publication **Jean-Paul Dessy** jean-paul.dessy@lemanege-mons.be *rue des Sœurs Noires 4a, 7000 Mons – Belgique*

Rédactrice en chef **Isabelle Françaix** isabellefrancaix@ramifications.be

Graphiste **Luc Van de Velde** contact@designbynumber.net

Le manège.mons Scène transfrontalière de création et de diffusion, regroupe les entités suivantes

Musiques Nouvelles www.musiquesnouvelles.com

Le centre dramatique www.lemanege.com

Maison Folie www.maisonfoliemons.be

CECN www.cecn.com

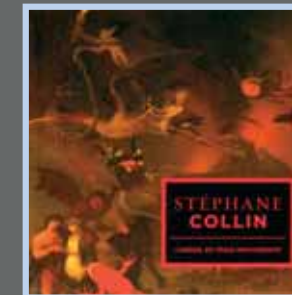
Manège-Maubeuge, scène nationale www.lemanege.com



Expériences de vol 4-5-6
 In-possible Records



Victor Kissine
 Sojuz



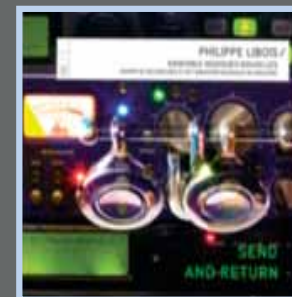
Stéphane Collin
 Igloo



Claude Ledoux
 Cypres



Scanner + Dessy
 Sub Rosa



Philippe Libois
 Mogno



Alexandre Rabinovitch-Barakovsky
 Megadisc



Jean-Marie Rens
 Cypres



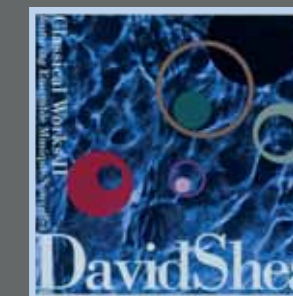
Alexander Knaifel
 Megadisc



Jean-Paul Dessy
 Le Chant du Monde



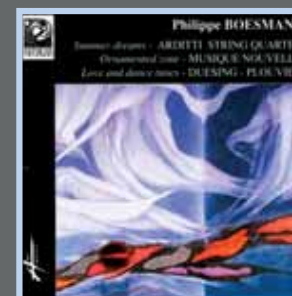
Henri Pousseur
 Cypres



David Shea
 Tzadik



Miniatures
 Sub Rosa



Philippe Boesmans
 Summer Dreams



Dj Olive vs jp Dessy
 Sub Rosa



Lignes - Coffret DVD
 éditions!

