



MUSIQUES
NOUVELLES
REVUE
ans



Fausto Romitelli
Cypres



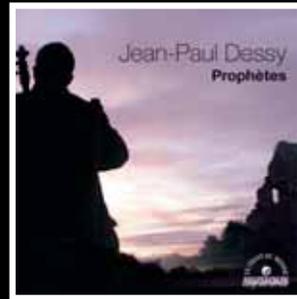
Philippe Boesmans
Cypres



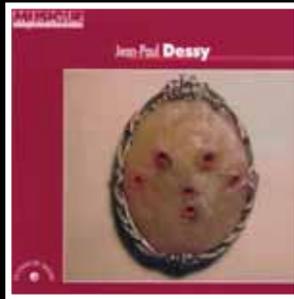
Luc Ferrari
Mode Records



Claude Ledoux
Cypres



Jean-Paul Dessy
Chant du Monde



Jean-Paul Dessy
Chant du Monde



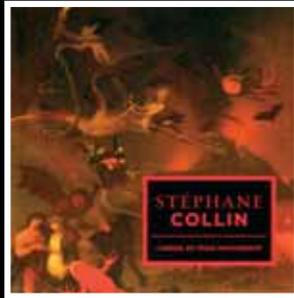
Dj Olive vs jp Dessy
Sub Rosa



Scanner + Dessy
Sub Rosa



Miniatures
Sub Rosa



Stéphane Collin
Iglou



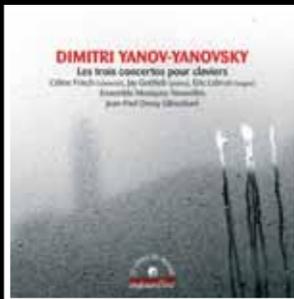
Lignes
iéditions! - Coffret DVD



La prose du Transsibérien...
Dune



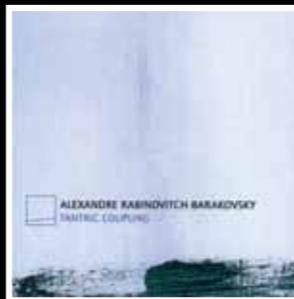
Victor Kissine
Sojuz



Dimitri Yanov-Yanovsky
Chant du Monde



Alexander Knaifel
Megadisc



Alexandre Rabinovitch-Barakovsky
Megadisc

Sommaire

REVUE MUSIQUES NOUVELLES # 6

Éditorial	Dans les jardins du temps	3
État des lieux	Sons d'ici et d'ailleurs - Géographie musicale 2002-2012	4
Anniversaire	5 bougies pour 50 ans	13
Mémoire vive #1	Un parfum de légende	17
Mémoire vive #2	Une belle succession de folies – Pierre Bartholomé	19
Mémoire vive #3	L'invention intransigeante – Henri Pousseur	25
Mémoire vive #4	L'aventure humaine avant tout – Georges-Élie Octors	31
Mémoire vive #5	L'éveilleur éveillé – Jean-Pierre Peuvion	37
Mémoire vive #6	L'école des passions – Patrick Davin	41
Mémoire vive #7	Entre Apollon et Dionysos – Jean-Paul Dessy	45
Aujourd'hui	Tous des solistes ! – 25 musiciens permanents	49
Mémoire vive #8	La radio : une bonne fée pour toute musique nouvelle – Robert Wangermée	51
Mémoire vive #9	Un ensemble affectivement engagé – Philippe Boesmans	55
Regard #1	Cœur, esprit et style – Harry Halbreich	59
Regard #2	50 ans de musiques nouvelles à Musiques Nouvelles ? – Michel Hambersin	63
Évolution	Vitalité des symboles – Mondes hybrides	67
Mémoire vive #10	1 coffret – 6 CD – 25 compositeurs	71
Aujourd'hui	Label contemporain, la belle folie – Cédric Hustinx	72
Mémoire vive #11	Dialogue avec 25 compositeurs	74
Instantanés	Sur le vif ! – Bert de Keyser	109
Mémoire vive #12	La musique intemporelle – Jean-Paul Dessy	111
L'éternité ?	La symphonie des anges – Arvo Pärt	115
Mémoire vive #13	Le prêtre et le poète – Henri Lambert et Léo Ferré	119
Hors temps	L'opéra du pauvre – Léo Ferré	123
Brèches	D-Double – Ludovic Joubert	127
Extensions	Metastasis – Nicolas d'Alessandro	131
Déjà demain	Avada Kedavra / La création musicale sans intermédiaire – Éric Denut	133
Vers l'avenir	Arsonic – Habiter le son	139
Résonances	ECO – Orchestral manoeuvre in the sound	141
Aujourd'hui	Notre équipe & Remerciements	144



les Jardins du temps

1962-2012 :

l'ensemble **Musiques Nouvelles** compte aujourd'hui un demi-siècle de créations musicales au cœur de la musique dite « contemporaine ». Inscrite de tout temps dans l'engagement des artistes au présent, elle donne vie à leurs recherches, leurs vagabondages et leur inventivité. Nous avons donné la parole aux compositeurs, musiciens et mélomanes, curieux de recueillir à travers leurs souvenirs et leurs opinions, un kaléidoscope d'histoires riches et mouvantes. Ce monde prismatique et coloré assemble photos d'archives et fragments de mémoire qui éclairent, de leurs visions subjectives et contrastées, la vitalité et la multiplicité d'un même rêve habité de musique. Une musique étrange, toujours surprenante, car elle naît aujourd'hui, dans l'intervalle fugitif du présent qui vibre entre le passé et le futur, entre le familier et l'inconnu... Une musique singulière qu'il semble de plus en plus difficile de disséminer médiatiquement... Et pourtant une musique plurielle, sensuelle, intuitive et incarnée tout autant que dûment construite et pensée, activement convoitée par le virtuel et vaillamment soutenue par éditeurs, producteurs, programmeurs et festivals.

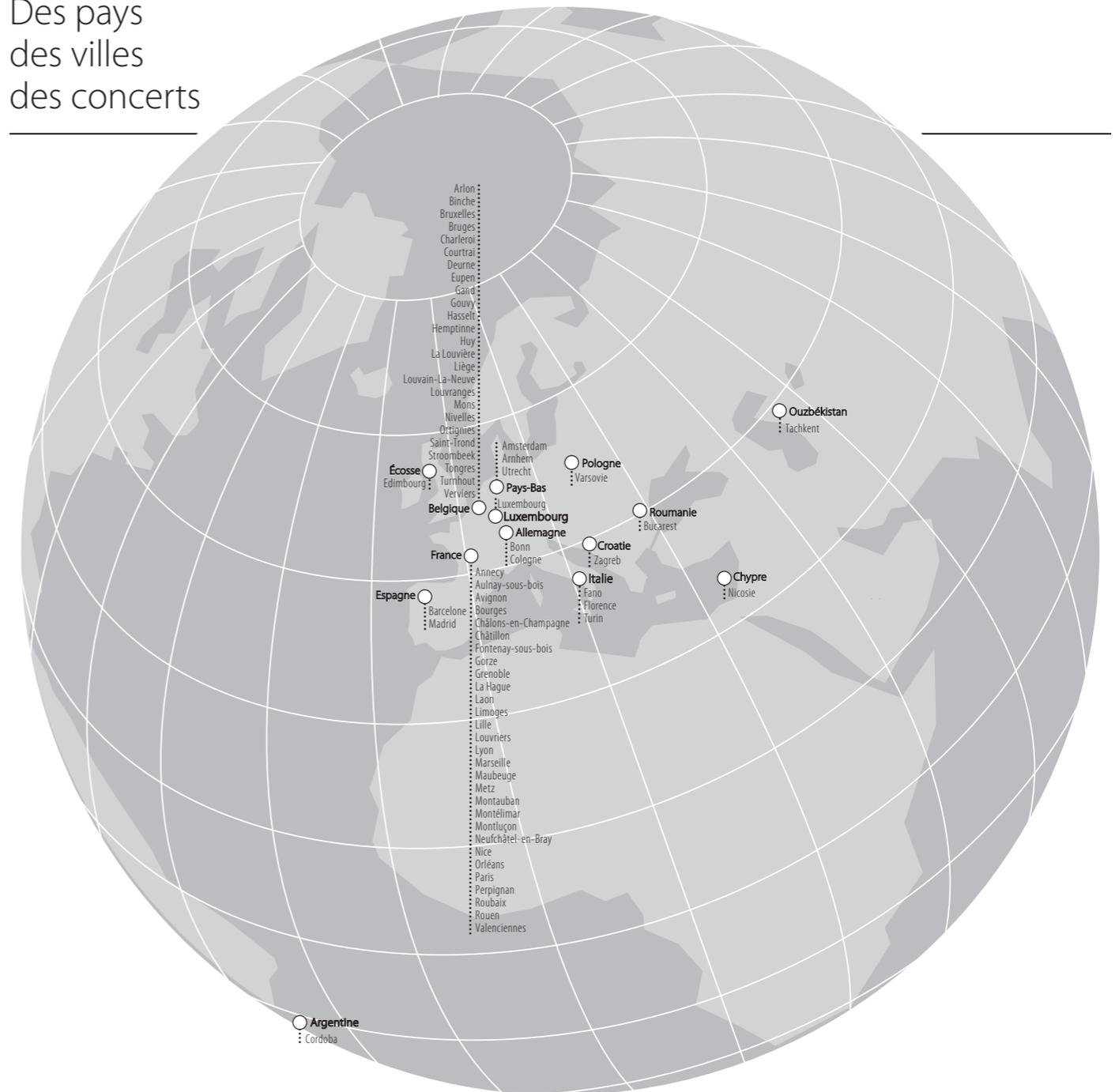
Cet état des lieux offre plus précisément encore une vue aérienne du paysage intérieur de l'ensemble depuis son ancrage au sein de l'asbl Le Manège en 2002. La dynamique structure culturelle montoise a permis la concrétisation et la perspective nouvelle de nombreux rêves, dont le futur complexe Arsonic, entièrement dédié à la musique, est l'un des plus beaux points d'orgue.

« Un bois est un jardin dont les sentiers bifurquent », écrivait **Jorge Luis Borges**. À cinquante ans, Musiques Nouvelles invite à quitter la ligne du temps pour goûter notre présent au cœur du son. Une promenade dans les jardins du temps, au rythme de musiques sans dogmes ni frontières.

Sons d'ailleurs

“La contemplation des cartes est à ce sujet bien plus éclairante que la consultation de quelque ouvrage de référence que ce soit [...], les distances sans réalisme apparent ne semblent correspondre à d'autre échelle que celle du rêve ou du désir.”

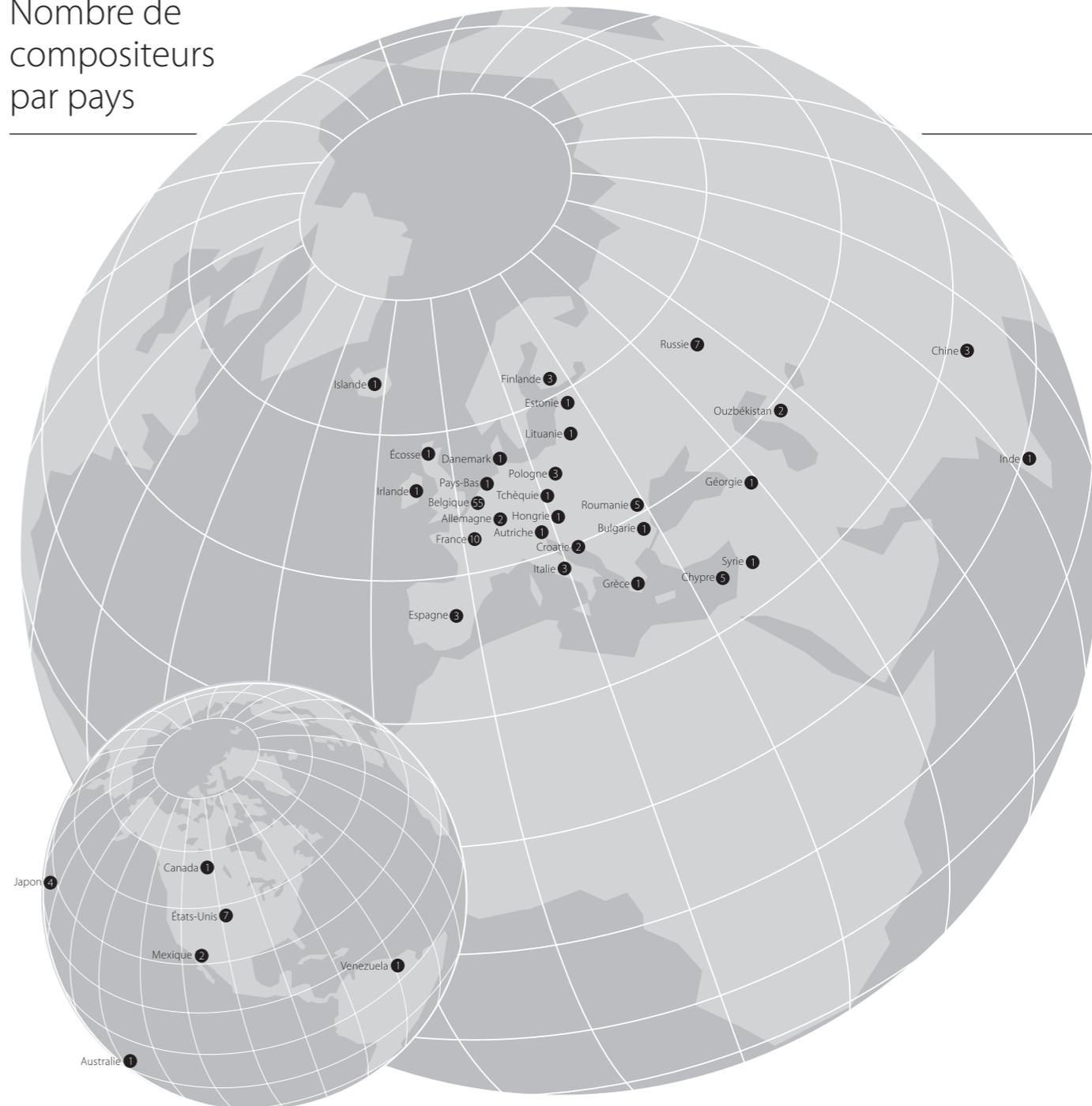
Albéric D'Hardivilliers • *L'écriture de l'ailleurs* • Ed. Transboréal • 2009 • p.14



Compositeurs en création

Artemis Aifotiti (Chypre)
 • **Henri Algadafe** (France) • **Jonathan Aussems** (Belgique) • **Ana Maria Avram** (Roumanie) • **Joanna Bailie** (Angleterre) • **Nicolas Bacri** (France) • **Pierre Bartholomé** (Belgique)
 • **Philippe Boesmans** (Belgique) • **Denis Bosse** (Belgique) • **Julian Carrillo** (Mexique)
 • **Fabrizio Cassol** (Belgique) • **Ivan Cayron** (Belgique) • **Benoît Chantry** (Belgique) • **Pascal Charpentier** (Belgique) • **Anthony Cheung** (USA) • **Jorgos Christofi** (Chypre) • **Tony Conrad** (USA)
 • **Dominique Cosaert** (Belgique) • **Nicolas d'Alessandro** (Belgique) • **Patricia Dallio** (France) • **Giuliano D'Angiolini** (Italie) • **Daniel Denis** (Belgique) • **Aurélien Dumont** (France) • **Tansy Davies** (Angleterre) • **Baudouin de Jaer** (Belgique) • **Jean-Pierre Deleuze** (Belgique) • **Thierry Demey** (Belgique) • **Renaud De Putter** (Belgique) • **Berten D'Hollander** (Belgique) • **Jean-Paul Dessy** (Belgique) • **Gilles Doneux** (Belgique) • **Iancu Dumitrescu** (Roumanie)
 • **Mauritz Eggert** (Allemagne) • **Jean-Luc Fafchamps** (Belgique) • **Peter Fahey** (Irlande) • **Christian Fennesz** (Autriche) • **Luc Ferrari** (France) • **Thomas Foguene** (Belgique) • **Jacqueline Fontyn** (Belgique) • **David Fortez** (Belgique) • **Michel Fourgon** (Belgique) • **Geoffrey François** (Belgique) • **Claudio Gabriele** (Italie) • **Bernard Gates** (Angleterre) • **Martin Georgiev** (Bulgarie)
 • **Alin Gherman** (Roumanie) • **Dhruba Ghosh** (Inde) • **Gilles Gobert** (Belgique) • **Sarah Goldfarb** (Belgique) • **Atsuhiko Gondai** (Japon) • **Henri Gorecki** (Pologne) • **David Graham** (Écosse) • **Gwenaël Grisi** (Belgique) • **Pelle Gudmussen-Holmgreen** (Danemark) • **Tim Gouverneur** (Belgique) • **Jarkko Hartikainen** (Finlande) • **Gérard Hourbette** (France) • **Walter Hus** (Belgique) • **Gaëlle Hyernaux** (Belgique) • **Zaid Jabri** (Syrie) • **Laurence Jacquemin** (Belgique) • **Daryl Jamielson** (USA) • **Giya Kancheli** (Géorgie) • **Victor Kissine** (Russie) • **Hikari Kiyama** (Japon) • **Alexander Knaifel** (Russie) • **Panayotis Kokoras** (Grèce) • **Pierre Kolp** (Belgique) • **Nikolaï Korndorf** (Russie) • **Maria Koval** (Russie) • **Veronika Krausas** (Lituanie) • **David Lang** (USA) • **Raoul Lay** (France) • **Ramon Lazkano** (Espagne) • **Claude Ledoux** (Belgique) • **Jacques Leduc** (Belgique) • **Bruno Letort** (France) • **Michaël Levinas** (France) • **Philippe Libois** (Belgique)
 • **Wang Lu** (Chine) • **Michel Lysight** (Belgique) • **Krystof Maratka** (Tchèque) • **Anne Martin** (Belgique) • **Vladimir Martynov** (Russie)
 • **Grégory Marzalkowski** (Belgique) • **Arnould Massart** (Belgique) • **Viviane Mataigne** (Belgique) • **Kristina Megyeri** (Hongrie) • **Benoît Mernier** (Belgique) • **Paul-Baudouin Michel** (Belgique) • **Yves Mora** (Belgique) • **Yoko Morikawa** (Japon) • **Gilles Mortiaux** (Belgique) • **Pawel Mykietyn** (Pologne) • **Mikko Nisula** (Finlande) • **Vjekoslav Njezic** (Croatie) • **David Nunez** (Venezuela) • **Pauline Oliveiros** (USA) • **Yvan Paduart** (Belgique) • **Arvo Pärt** (Estonie) • **Laurent Pigeolet** (Belgique) • **Rucsandra Popescu** (Roumanie) • **Denis Pousseur** (Belgique) • **Alberto Posadas** (Espagne) • **Antoine Prawerman** (Belgique) • **Alexandre Rabinovitch** (Russie) • **Horatiu Radulescu** (Roumanie) • **Steve Reich** (USA) • **Jean-Marie Rens** (Belgique) • **Wolfgang Rihm** (Allemagne) • **André Ristic** (Canada) • **Fausto Romitelli** (Italie) • **Max Savikangas** (Finlande) • **Jakhongir Shukurov** (Ouzbékistan) • **Andy Skordi** (Chypre) • **Valentin Silvestrov** (Russie) • **Éric Sleichim** (Belgique)
 • **Rogelio Sosa** (Mexique) • **Karen Tanaka** (Japon) • **Lok Yin Tang** (Chine) • **Anna Thorvaldsdottir** (Islande) • **Kasper Töplitz** (Pologne) • **Christopher Trapani** (USA) • **Andreas Tsiartas** (Chypre) • **Lisanne van Hek** (Pays-Bas) • **Bert van Herck** (Belgique) • **Peter Vermeersch** (Belgique)
 • **Mark Viggiani** (Australie) • **Alejandro Vinao** (Espagne) • **Phil Von** (France)
 • **Dimitri Yanov-Yanovski** (Ouzbékistan) • **Jean-Pol Zanutel** (Belgique) • **Hao-Fu Zhang** (Chine)

Nombre de compositeurs par pays



2004 2012 MIXED

08/07/2010
Arbalétriers, Mons

LA PROSE DU TRANSIBÉRIEN

Théâtre Musique

Texte **Blaise Cendrars**
Comédien **Paul Van Mulder**
Percussions **Pierre Quiriny**

12/10/2010
Théâtre Le Manège, Mons

LA PETITE HISTOIRE WALLONNE EN MUSIQUES

Concert narration

Texte **Alain Bertrand**
Récitant **Olivier Massart**

16/03/2011

Ars Musica, Théâtre Royal, Mons

MONS KINKY PINKY ORCHESTRA

Des compositeurs classiques contemporains s'inspirent de leurs morceaux favoris des standards pop, rock, folk, funk ou punk.

Avec **Auryn** et **Pierre Bodson**

05/03/2004

Aeronef, Lille

ARMAGEDDON

Opérette pour robots, capteurs et musiciens

Musique **Gérard Hourbette**
Kasper T. Toeplitz & **Patricia Dallio**
Livret **Jacques Hadjaje** & **Gérard Hourbette**
d'après des fragments du Livre d'*Enoch*
Avec **Art Zoyd**

06/11/2004

Bonlieu Scène nationale, Annecy

ELECTRO-CONTEMPO

Avec
Scanner
Fennesz
Régis Cotentin

12/05/2007

Botanique, Bruxelles

LIGNES

Conception & Musique **Bruno Letort**
d'après le roman de **Ryu Murakami**
Dessins **Denis Deprez**
Voix **Kumi Okamoto**
Vidéographie **Yuki Kawamura**

16/06/2010
Tour & Taxis, Bruxelles

SHÔ DIETLIND BERTELSMANN

(Œuvre scénique

Comédien **Christian Crahay**
Butô **Hisako Horikawa**

11/06/2010
Nouveau Siècle, Lille

PIERRE ET LE LOUP PROKOFIEV

Concert narration

Récitant **Francis Perrin**

24/02/2010

Conservatoire Royal, Bruxelles

SONIDO TRECE JULIAN CARRILLO

Concert narration

Texte **Isabelle Françaix**
Récitant **Stephen Shank**

08/10/2008

Ferme du Bièreau, Louvain-la-Neuve

LE TESTAMENT DES GLACES

Musique **Jean-Paul Dessy**
Images **Alain Hubert**
Conception visuelle **Michel de Wouters**

Une discographie singulière et multiple

Loin d'être exhaustives, ces énumérations posent des jalons et soulignent des temps forts : quelques balises pour une aventure en devenir.

2008 – 2009

Nuits Botaniques, Cirque Royal, Bruxelles

BABEL LIVE

Déclinaison profane de Sonic Cathedral, Babel Live affirme l'unité fondamentale de toutes les musiques.

Avec **Pascal Comelade / An Pierlé / Dhruba Ghosh**
Franz Treichler / Boyan Vodenitcharov / Éric Truffaz
Hindi Zahra / Le Petit Chœur / Gustavo Beytelmann
Momoyo Kokubu / Delphine Gardin /
Stuart Staples & Tindersticks / Murcof
Betty Bonifassi / Vence Hanao
...

2006, 2008, 2011

Cathédrale des Saints Michel et Gudule, Bruxelles

2009 Collégiale Sainte-Waudru, Mons

2010 Collégiale Saint-Barthélémy, Liège

SONIC CATHEDRAL

Concert sanctuaire dans un lieu sacré ouvert à tout public, concert liturgie multiple et incantatoire, concert œuvre que l'électronique amplifie et unifie.

Avec **Thomas Lacôte / Xavier Deprez / Ibrahim Maalouf**
Dhruba Ghosh / Stephan Mathieu / Murcof
Christian Fennesz / Danyël Waro
Alyth McCormack / Psallentes
...

2008 – 2012

Au BAM ou aux Anciens Abattoirs, Mons

ÉCOUTER/VOIR

Concerts déambulatoires dans les expositions du BAM ou des Anciens Abattoirs, de solistes de Musiques Nouvelles

Berten D'Hollander 2008 / **Dominica Eyckmans** 2008
Antoine Maisonhaute 2009 / **Pierre Quiriny** 2009
Elise Gäbele 2010 / **Charles Michiels** 2011
Adrien Lambinet 2011 / **Hughes Kolp** 2011
Jean-Pol Zanutel 2012 / **Denis Simándy** 2012

Musiques Nouvelles 50 ans 25 compositeurs

Cypris 2012 – Coffret anniversaire 6 CD

Fausto Romitelli *The nameless city*

Cypris 2012 – Diapason d'Or

Philippe Boesmans *Chambres d'à côté*

Cypris 2011 - Prix Snepvangers de la critique musicale Belge

Luc Ferrari //

Mode Records 2011

Bruno Letort

Lignes

Harmonia Mundi/Sub Rosa 2010

Dimitri Yanov-Yanovsky

Les concertos pour claviers

Le Chant du Monde/Harmonia Mundi 2010

Jean-Paul Dessy

Prophètes pour violoncelle seul

Le Chant du Monde/Harmonia Mundi 2010

Claude Ledoux

D'Orients

Cypris 2008

Stéphane Collin

L'Enfer

Igloo 2008

Alexander Rabinovitch

Jiao

Megadisc 2006

Jean-Paul Dessy,

The Present's presents

Le Chant du Monde/Harmonia Mundi 2005

Art Zoyd Studio & Musiques Nouvelles

Expériences de Vol IV, V, VI In-Possible Records 2005

DJ Olive/Jean-Paul Dessy,

Scories

Sub Rosa 2005

Philippe Libois,

Études sur les effets

Mogno 2005

Scanner/Dessy

Play along

Sub Rosa 2004

Alexander Knaifel

Agnus Dei

Megadisc 2004

Henri Pousseur

Couleurs croisées & La Seconde apothéose de Rameau

Cypris 2004

Ivan Paduart,

Douces Illusions

Igloo 2004

Miniatures

Sub Rosa 2004

Victor Kissine

Partita

Soyuz 2003

Rioji Ikeda

Op.

Touch 2002

Art Zoyd Studio & Musiques Nouvelles

Expériences de Vol I, II III - Sub Rosa 2002

David Shea

Classical Works II

Tzadik 2002



Concert Anniversaire

entretien : Isabelle Françaix
photographies horizontales : Anne Baraquin/Sofam
photographies verticales : Isabelle Françaix

SBO 50 ANS 50 SECONDES POUR 50 ANS

Le 6 décembre 2012, les musiciens de **Musiques Nouvelles** se réunissent, dans le Studio 4 de Flagey, sous la baguette de **Jean-Paul Dessy** pour vingt créations éclaircies de cinquante secondes chacune, toutes écrites pour l'occasion par des compositeurs de la **Fédération Wallonie-Bruxelles**. Ces vingt minutes vives et festives sont serties d'un hommage aux piliers fondateurs de l'ensemble : *Opus 60* de **Pierre Bartholomé** (une commande de Musiques Nouvelles pour les World Music Days, le 29 octobre 2012, au Théâtre Le Manège, à Mons) et *Chambres d'à côté* de **Philippe Boesmans** (pièce dédiée à l'ensemble le 11 septembre 2010 – création à La Monnaie). Transmise en direct sur les ondes de Musiq'3 sous la houlette d'**Anne Mattheeuws**, la soirée, filmée dans son intégralité par **Yves Mora** et son équipe, sera diffusée sur La Trois le vendredi 15 mars 2013 à 22h00, à l'initiative de **Jean-Frédéric Laignoux** (conseiller à la Direction des Antennes Télévisions). Soient cinq jours après le deuxième concert-jubilé de l'ensemble lors du **Festival Ars Musica 2013** à Flagey : *Cinquante doigts pour 50 ans* !

Si **Musiques Nouvelles** fête ses 50 ans, **Flagey** célèbre ses 75 ans à un mois d'intervalle : l'occasion idéale d'entamer une résidence au long cours pour des complices de longue date. Car c'est bien à Flagey que l'**Ensemble Musique Nouvelle** (au singulier à l'époque) voyait le jour, le 6 décembre 1962 pour la création de *Répons* d'**Henri Pousseur**. Après une longue résidence à Liège jusqu'en 1996, puis à Bruxelles jusqu'en 1998, s'établissant alors à Mons, fort de son ancrage depuis 2002 au cœur d'une structure solide et dynamique : **Le Manège**, Musiques Nouvelles, qui en incarne le pôle de création et de production musicales, n'en rayonne que plus librement en Belgique comme à l'étranger.

L'ensemble innove, met en valeur et stimule les musiques contemporaines dans leur diversité formelle, géographique et culturelle, et multiplie au fil des ans commandes et productions en Belgique ou de par le monde. De festivals nationaux et internationaux en inventifs projets européens (**ECO** - European Contemporary Orchestra, **New-Aud/New Music : New Audiences, ESH/Espace(s) Son(s) Hainaut(s)**...), Musiques Nouvelles investit la musique d'une présence féconde de sens et d'émotion. Aujourd'hui, l'ensemble allie la pérennité à l'audace, explore des mondes sonores en devenir, invente des formes de concert qui approfondissent les pratiques d'écoute et soutient les créateurs de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

- 01 **Denis Bosse**
HBTY
- 02 **Pascal Charpentier**
I was born in 1962
- 03 **Jean-Yves Colmant**
« L »
- 04 **Gaëlle Hyernaux**
Moloch, whose breast is a cannibal dynamo
- 05 **Baudouin de Jaer**
Doux comme le hautbois, vert comme les prairies
- 06 **Jean-Pierre Deleuze**
Sonance
- 07 **Renaud De Putter**
Jet Lag
- 08 **Fabrizio Cassol**
String Quartet
- 09 **Gilles Gobert**
Pièce pour piano
- 10 **Stéphane Collin**
Musique Nouvelle
- 11 **Michel Fourgon**
L'orée à l'aube
- 12 **Jean-Paul Dessy**
Chronique chromatique
- 13 **Anne Martin**
L'air de rien
- 14 **Claude Ledoux**
Les oubliés
- 15 **André Ristic**
Environ⁵⁰
- 16 **Jean-Luc Fafchamps**
Ex abrupto
- 17 **Victor Kissine**
Si à Sy
- 18 **Benoît Mernier**
Cependant...
- 19 **Jean-Marie Rens**
Zouf
- 20 **Hao-Fu Zhang**
5 bougies pour 50 ans

“ Ouvert sur la création de l’Opus 60 de **Bartholomé**, tout de couleurs et de caresses, le concert enchaînera les vingt créations comme les perles baroques d’un somptueux collier ou le feu d’artifices du 21 juillet. Opéra minute de **Gaëlle Hyernaux**, citations éclairs de **Baudouin de Jaer**, rêverie rétro de **Renaud De Putter**, envols interstellaires de Ledoux, déflagration de **Fafchamps**, confidence mystérieuse de **Kissine**, scintillements de **Mernier**, happy birthday crypté de **Hao-Fu Zhang** pour n’en citer que quelques-uns, ce fut un jaillissement de surprises dont les 50 secondes scrupuleusement observées semblaient s’élargir à chaque nouveau morceau avec, en point d’orgue, les nostalgiques Chambres d’à côté de **Boesmans** 2010. ”

Martine Dumont-Mergeay – La Libre Belgique – 10/12/2012

“ De séduisants jeux de contraste [...] En premier lieu, la quasi absence d’œuvres atonales, la plupart des compositeurs s’amusant au contraire à jongler avec la mélodie. Ensuite une volonté évidente des créateurs d’intéresser leur public : on séduit comme Doux comme le hautbois, vert comme les prairies de **de Jaer**, ou on interpelle tel le très éruptif Ex abrupto de **Fafchamps**, sans doute l’œuvre la plus saisissante de la soirée. Nos compositeurs échapperaient-ils à l’isolement d’un nombrilisme théorique révolu ? Le succès de la soirée permet de le croire. ”

Serge Martin – Le Soir – 08/12/2012

“ Ce concert du cinquantenaire illustre bien à la fois [la] continuité et l’ouverture à l’avenir. En ouverture, l’ensemble propose ainsi de découvrir la création de l’Opus 60 de **Pierre Bartholomé**, qui a fêté cette année son soixante-quatrième anniversaire : un triptyque de mouvements lents, comme trois stèles où le compositeur joue avec les formes classiques (chaccone, scherzo, ostinato) et retrouve les gestes élémentaires de la production du son : la résonance, le frottement, le souffle, presque un abécédaire musical, entre dépouillement poétique et richesse d’évocation. À l’autre extrémité du concert, **Jean-Paul Dessy** fait entendre Chambres d’à côté de **Philippe Boesmans**, d’un an l’aîné de **Pierre Bartholomé**, que **Musiques Nouvelles** avait créé puis enregistré en 2010 (pour le label Cypres). Ces six pièces – six « chambres » – forment véritablement un cycle, qui s’achève très exactement où il commençait ; le thème initial, virevoltes en résonance rehaussé d’appels de trompette, se retrouve tout entier dans la dernière pièce, après avoir traversé, transformé, toutes les autres. L’interprétation de Musiques nouvelles donne à l’œuvre toute son épaisseur dramatique et son pouvoir de fascination. Entre ces deux œuvres, Jean-Paul Dessy dirigeait vingt « créations éclairées », vingt œuvres nouvelles célébrant en cinquante secondes chacune les cinquante années de Musiques Nouvelles. Une gageure sans doute, mais qui s’avère une belle réussite. Les compositeurs, belges pour beaucoup et souvent issus des générations récentes, se sont essayés à cet art de la miniature, entre haïku et poème symphonique express. On pourrait y relever, au-delà d’un attrait pour les formes répétitives, quelques remarquables propositions (le mouvement « explosé » de **Jean-Luc Fafchamps** dans Ex abrupto, la fantaisie de **Jean-Paul Dessy** lui-même dans Chronique chromatique. Mais c’est surtout l’exceptionnelle qualité de l’ensemble Musiques Nouvelles qui donne à ce florilège composé sa cohérence et sa vigueur. ”

Jean-Guillaume Lebrun – Concertclassica.com – 18/12/2012





Mémoire vive

texte : Isabelle Françaix
photographies : archives

MUSIQUES NOUVELLES Parfum | légende

Né le 6 décembre 1962, **Musiques Nouvelles** est le doyen des ensembles qui depuis se sont multipliés partout en Europe et sont les témoins du formidable développement de la musique de création au cours du dernier demi-siècle. Cinq chefs se sont succédé à sa tête avec engagement, conviction et passion : **Pierre Bartholomé** de 1962 à 1976, **Georges-Élie Octors** de 1976 à 1988, **Jean-Pierre Peuvion** de 1989 à 1993, **Patrick Davin** dès 1993 et, depuis 1997, **Jean-Paul Dessy** qui en porte aujourd'hui les couleurs.

“ Il faut d'abord saluer le courage fou qui fut celui des fondateurs, feu Henri Pousseur et Pierre Bartholomé. Il faut évoquer leur formidable don pour inventer de nouvelles formes sonores, la force créatrice extraordinaire agissant à travers leurs œuvres, leur merveilleux charisme suscitant l'engouement des musiciens qui les rejoignirent, leur opiniâtreté à conquérir l'intérêt des programmeurs et du public. Musiques Nouvelles sera dès sa naissance un véritable laboratoire de la création musicale, un vivier de talents où grandirent d'immenses artistes tels Philippe Boesmans ou Bernard Foccroulle ainsi qu'une aventure pionnière, car, quand Musiques Nouvelles est né, il n'y avait pas encore, ni en France, ni en Allemagne, ni en Angleterre de pareilles initiatives. ”

Jean-Paul Dessy

“ En 1962, nous avons besoin de surmonter des défis musicaux et de nous attaquer à de grandes choses, unis par l'intérêt de la découverte et une grande amitié ! Souvent conseillés par Henri Pousseur, nous nous confrontions à une esthétique musicale neuve et complexe et nous voulions aller au fond d'œuvres exceptionnelles : la Kammersymphonie Op.9 de Schoenberg, symbole magnifique et terriblement complexe de la musique pré-sérielle et atonale, Pierrot lunaire, puis Le marteau sans maître et Éclats de Pierre Boulez, Kontrapunkte de Stockhausen, les Tempi Concertati de Berio, de nombreuses pièces de Webern ... Nous découvriions de jeunes compositeurs. Nous nous lançions dans des aventures terriblement exigeantes. ”

Pierre Bartholomé

De Pierre Bartholomé à Jean-Paul Dessy, les cinq chefs successifs de l'ensemble Musiques Nouvelles ont accepté de fouiller dans leur mémoire (comme dans leurs malles où s'éparpillaient encore des photos souvenirs) et de nous offrir leur histoire, sans tambour ni trompette, mais avec un feu sacrément contagieux !

Photos d'archives – DR

Autour de la table : Pierre et Francette Bartholomé, Sigiswald Kuijken, Edmond Baert, Georges-Élie Octors, Georges Dumortier, Christine Ballman, Daniel Delmotte, Wieland Kuijken /// Tournée en Italie : Edmond Carlier, Georges-Élie Octors, Henri Pousseur, Cécile Leleux, Luciano Zampieri, Edmond Carlier, Jean-Pierre Peuvion et Georges Deppe.



Mémoire vive
 entretien : Isabelle Françaix
 photographies : Isabelle Françaix & archives

Entretien avec Pierre Bartholomé

Une belle succession de FOLIES

La création de l'**Ensemble Musique Nouvelle**, au singulier en 1962, a ce parfum de légende des histoires improbables qu'une suite de rencontres heureuses et de hasards bienvenus tissent imperceptiblement. **Henri Pousseur** cherchait de jeunes musiciens « prêts à travailler aussi longtemps que nécessaire pour préparer l'exécution d'une de ses pièces réputée injouable », Répons, composé en 1960 pour 7 musiciens : flûtiste, harpiste, deux clavéristes jouant du piano, de l'orgue Hammond et du célesta, percussionniste, violoniste et violoncelliste.

Œuvre révolutionnaire, *Répons* consiste en une grande structure essentiellement mobile conçue comme un jeu. Toute en portées éclatées, prescriptions spécifiques, conventions implicites et feuilles à fenêtres, la partition, dédiée à **John Cage**, demande un gros effort d'assimilation et il a fallu plus d'un an de travail aux sept musiciens, d'abord un peu perdus puis de plus en plus enthousiastes, pour la maîtriser. L'œuvre est finalement créée le 6 décembre 1962 dans le Studio 1 de Flagey. L'**ASBL Musiques Nouvelles**, fondée par **Hervé Thys**, prête son nom au jeune ensemble instrumental. Le claveciniste **Robert Kohnen**, la violoniste **Janine Rubinlicht**, le flûtiste **Charles Mc Guire**, le violoncelliste **Wieland Kuijken** (tous membres fondateurs de l'ensemble baroque **Alarius**), le percussionniste **Fereydoun Nasser**, la harpiste **Francette Bartholomé** et son époux le pianiste **Pierre Bartholomé** signent par ce con-

cert l'acte de naissance d'un ensemble qui, toujours en activité cinquante ans plus tard, n'a cessé de jouer un rôle moteur dans la vie musicale contemporaine. S'en suivra, presque dans la foulée, une mini-tournée en Scandinavie, un concert à Munich et une participation au festival de Darmstadt.

Expédients et feu sacré
 Nous nous sommes attaqués à de grandes choses !

En 1962, **Pierre Bartholomé** a 25 ans et n'a jamais étudié la direction d'orchestre : *J'ai appris à diriger sur le tas. Par la force des choses, nous étions d'ailleurs tous un peu polyvalents. Francette, notre harpiste de Répons, travaillait simultanément deux instruments ; elle endossait la partie de piano du Pierrot Lunaire tandis que Sigiswald Kuijken (qui n'avait pas tardé à nous rejoindre aux côtés de son frère) s'était mis à l'alto, dont la partie concernée devait être jouée par le violoniste, les deux instruments n'intervenant jamais en même temps.*

Si l'époque est exaltante et totalement novatrice, les pionniers de la musique contemporaine peinent à convaincre programmeurs et institutions des richesses de la création vivante en territoire expérimental. *Nous devons nous organiser tant bien que mal. Nous essayions de trouver du financement pour nos concerts, mais si nous n'en avions pas... tant pis, nous nous débrouillions ! Nous travaillions par à-coups, au gré des projets. Cela nous permettait parfois de commencer l'étude d'une œuvre longtemps à l'avance, car nous n'étions pas sollicités par un enchaînement de concerts.*

Pendant toute la période où j'ai dirigé Musique Nouvelle, nous n'avons commencé à bénéficier d'une reconnaissance institutionnelle que peu avant mon départ, quand l'ensemble a intégré le Centre de Recherches et de Formation Musicales en Wallonie (CRFMW). Avant cela, l'absence de soutien politique nous a parfois joué de mauvais tours.

Nous avons par exemple des contacts avec des compositeurs canadiens, car l'ensemble Alarius avait fait de grandes tournées au Québec pour les Jeunesses Musicales. Nous étions donc attendus à Orford pour faire travailler des stagiaires et donner des concerts. Malgré l'invitation officielle et mes démarches au ministère, je n'ai pas même obtenu la prise en charge des frais de voyage. Nous étions nourris et logés sur place, travaillions gratuitement mais nous ne pouvions de surcroît prendre en charge nos déplacements !

Nous obtenions de plus en plus régulièrement des cachets corrects, mais ce qui nous soutenait essentiellement, c'était de nous attaquer à de grandes choses ! Le Marteau sans maître, de Pierre Boulez, a nécessité plus de 30 répétitions. Christine Ballman, notre guitariste, jouait la quatrième partie entièrement de mémoire tant elle l'avait travaillé ! Nous avions besoin d'aller au fond de telles œuvres. Aujourd'hui, on ne s'en rend plus compte, Boulez, Berio, Stockhausen, Schoenberg sont entrés au répertoire. Ce n'était pas encore le cas dans les années 60. Comme nous étions tous occupés par nos activités parallèles et nécessairement alimentaires, il était très compliqué d'accorder nos plannings : je travaillais à la télévision et donnais des cours au conservatoire ; Francette enseignait peu mais s'occupait de nos enfants et préparait ses partitions de harpiste et de pianiste. Wieland Kuijken était à l'Orchestre National. Walter Boeykens, notre clarinetiste, travaillait à l'Orchestre de la Radio. Le percussionniste Daniel Delmotte était à la Monnaie... Quand l'un était libre, l'autre ne l'était pas. Comment coordonner tout cela ? Où trouver un local pour répéter ? Heureusement, la motivation était forte. Nous avons perdu en route l'un ou l'autre de nos musiciens, découragés par ces casse-tête. Mais le noyau des fidèles était solide, uni par l'intérêt de la découverte, la joie de faire de la musique et une grande amitié. Nous étions tous jeunes et prêts à vraiment nous défoncer !

Peu à peu, un réseau d'aides précieuses et essentielles se forme autour de cette fine équipe à l'affût des nouvelles musiques. Francette et moi habitons une grande maison que nous rêvions d'aménager pour y organiser des concerts. Nous y répétions quelquefois tous ensemble mais, malgré le charme du lieu, les conditions demeuraient problématiques. Robert Wangermée avait donné une autorisation de principe pour que nous ayons accès à des studios de la RTBF lorsqu'ils n'étaient pas occupés. Grâce au Troisième Programme (devenu Musiq 3) où travaillaient des complices, Philippe Boesmans, Célestin Deliège et Marie-Ange Leroy sous la houlette dynamique de Georges Caraël, nous avons accès au planning et pouvons en catimini nous faire ouvrir un studio et commencer nos répétitions, parfois à 22h00 ! Nous n'avions pas d'instruments non plus à notre disposition. Certes, les

musiciens apportaient le leur. Mais un piano, les grands instruments de percussion ? Il y en avait dans les studios de la radio... En revanche, il fallait transporter vibraphone et marimba à l'huile de coude, en nous improvisant chauffeur de camionnette et régisseur. Nous avons vécu des histoires extraordinaires qui ont forgé notre expérience.

Un jour, Georges-Élie Octors, qui avait des contacts à la BBC de par ses collègues percussionnistes, nous a entraînés à Londres, Francette et moi, pour visiter les studios et, surtout, découvrir les réserves en instruments de ce lieu mythique. C'était une caverne d'Ali Baba où nous avons été invités très officiellement à nous servir en cymbales, plaques de métal, tom-toms etc. Ils en avaient tellement qu'ils nous donnaient leur surplus. Nous y avons fait une petite et très joyeuse razzia !

Les Troisièmes Programmes de la RTBF et de la BRT nous engageaient pour enregistrer certaines œuvres et ils enregistraient aussi souvent que possible nos concerts en Belgique. Nous avons donc l'opportunité de passer sur antenne, d'une radio à l'autre. Nous avons été captés par la Radio de Munich puis celle de Copenhague. Les enregistrements circulaient. À cette époque, les ensembles de musique contemporaine étaient quasi inexistantes, hormis l'Ensemble du Domaine Musical à Paris, fondé par Pierre Boulez et qui, bien entendu, travaillait dans de bien meilleures conditions que les nôtres. Une volonté politique les épaulait en France, qui n'existait pas encore en Belgique. Sans Robert Wangermée, Georges Caraël et Hervé Thys, nous aurions été totalement démunis. André Laporte, responsable musical du Troisième Programme flamand et compositeur lui-même nous a également engagés plusieurs fois à Flagey et parfois à Gand. Nous avions des sympathisants, parmi lesquels Claude Micheroux des Concerts Froidebise à Liège. Les dix ans de Musiques Nouvelles s'y sont d'ailleurs fêtés lors d'un week-end délirant organisé par les Jeunesses Musicales.

Un répertoire prospectif maîtres vivants et musiciens polyvalents

« Henri Pousseur, dans sa pensée comme dans son travail, a toujours ouvert des portes, des brèches [...] Ce qu'il a trouvé d'emblée auprès de Musique Nouvelle, ce sont des gens qui ont adhéré à cette manière d'envisager la musique, à la fois expérimentale mais sous-tendue par un désir de comprendre pour jeter les bases de quelque chose d'autre. Nous n'étions pas l'ensemble voué à Henri Pousseur, mais nous avons travaillé avec lui à maintes occasions. Il a trouvé en nous des gens ouverts et curieux, tandis que des musiciens plus chevronnés étaient déjà pris dans une carrière qui les obligeait à passer d'une œuvre à l'autre. Il pouvait, quant à nous, nous embarquer dans ses aventures. Henri Pousseur est quelqu'un avec qui on se promène et qui explique, qui pense tout haut et qui essaye de faire comprendre quelles sont ses préoccupations et vers où il voudrait aller. [...] Le plus loin possible dans l'aventure, que nous sentions vœux prophétiques. »

Pierre Bartholomé dans *Découvertes et Aventures*, entretien mené par Anne Mattheeuws,

extrait de *Pierre Bartholomé, parcours d'un musicien* (Mardaga, Wavre, 2008, p.53)

Une amitié profonde lie Pierre Bartholomé à Henri Pousseur depuis que Francette les a présentés l'un à l'autre. La présence inspirante de Pousseur à l'origine de Musiques Nouvelles a joué un rôle déterminant dans la vitalité de l'ensemble : *Henri ne disait jamais « je » mais toujours « nous ». Il emmenait les gens avec lui. Cet amour du compagnonnage pouvait poser certains problèmes car une fois qu'il avait expliqué quelque chose, Pousseur pensait que tout le monde l'avait compris ! « Il est tellement intelligent ! » s'exclamait Messiaen. Henri était si rapide et d'une culture tellement immense qu'il esquissait et expliquait des schémas à une vitesse terrible. Il fallait du temps et, souvent, pas mal d'efforts pour reconstituer cette pensée extrêmement riche dans laquelle il ne voulait pas avancer seul. Il désirait emmener les autres, parce qu'il avait le sentiment d'un futur à construire, collectivement, et sans rien détruire de ce qui constituait nos racines. Il connaissait tout aussi bien la musique populaire, qu'il chantait volontiers et magnifiquement, d'une voix délicieuse à vous arracher les larmes.*

Sa quête a pu nous mener à des expériences extrêmes, comme la grande provocation de Midi-Minuit à Liège en janvier 1971 : ce fut une opération-choc ! Nous devions occuper le Palais des Congrès pendant douze heures non-stop, avec des musiciens de tous horizons. Musique Nouvelle en occupait le centre, et tout autour s'activaient des chanteurs pop, des bruiteurs, des musiciens populaires entre lesquels le public pouvait se promener à son gré. Ces événements sonores s'entendaient par diffusion d'une salle à l'autre. Je me vois encore improviser comme un fou au piano avec Sigiswald Kuijken... Les sons se mélangeaient. C'était un mixte structuré de liberté totale ! La classe de composition d'Henri avait rigoureusement préparé l'événement. C'était excitant et inquiétant, drainant un monde fou dans une atmosphère enfiévrée.

Cette faculté d'Henri Pousseur de sonder l'illimité avec rigueur, Pierre Bartholomé la relie également à *l'ouverture totale, l'explosion permanente : Henri était un terrien de la campagne qui aimait les arbres, jardinait magnifiquement, connaissait les plantes et les chants des oiseaux. Et c'était en même temps un pur esprit familier des grands philosophes. Il les lisait en allemand autant qu'en français ou en anglais, il donnait des conférences en italien, et possédait un vocabulaire français extraordinaire tout en assumant pleinement son accent liégeois de gars de Malmédy.*

Lors d'un séjour à la mer du Nord, à Sint-Anna ter Muiden ; Henri et moi avons rédigé une sorte de charte que nous avons appelée « Le Testament de Sainte-Anne ». Je recueillais ses idées en prenant des notes ; nous rêvions d'un centre qui réunirait les professionnels de la musique contemporaine, les nouvelles technologies et les étudiants, hors de tout académisme. L'enseignement y était envisagé avec rigueur et suffisamment de souplesse pour accompagner l'évolution de la musique et les recherches les plus

prospectives des compositeurs.

Si le répertoire de Musiques Nouvelles explorait résolument les œuvres des maîtres vivants tels que Henri Pousseur, Luciano Berio ou Karlheinz Stockhausen, tout aussi attentif aux compositions de Luis de Pablo et André Boucourechliev, il visitait les classiques d'Arnold Schoenberg, Alban Berg et Anton Webern aux audaces de Claude Debussy, sans négliger la percée de compositeurs belges : Philippe Boesmans, Raymond Barvoets, André Laporte et Pierre Bartholomé lui-même. *Berio, Stockhausen ou Pousseur travaillaient à une émancipation du monde sonore hérité de la tonalité et basé sur les échelles tempérées et réfléchissaient, en même temps, à des continuums sonores tout à fait étrangers à cela, produits par des générateurs ; ils envisageaient toutes les possibilités de transformation du son, préenregistré ou non. Tout en nous confrontant à une esthétique musicale dont, au départ, nous ignorions tout, nous voulions retravailler Debussy, le grand fondateur à nos yeux. Sigiswald, Wieland, Georges Dumortier (puis Bart Kuijken), Francette et moi avons beaucoup travaillé et joué ses trois sonates. Comme les Kuijken pratiquaient la musique ancienne, nous en avons parfois intégré quelques œuvres à nos programmes. Je m'y suis intéressé en tant que compositeur en écrivant des pièces pour viole de gambe, violon baroque et clavecin, dont Le tombeau de Marin Marais.*

Francette Bartholomé, discrète aux côtés de Pierre lors de cet entretien, se remémore les « concerts panachés » de Musiques Nouvelles, que Pierre replace dans la « perspective des croisements » chère à l'ensemble : *Henri Pousseur ayant découvert que Webern avait fait sa thèse de doctorat en musicologie sur Henri Isaac, Henri Pousseur et Philippe Boesmans avaient conçu un programme Isaac-Webern où la musique d'Isaac était instrumentée à la manière de Webern.*

Quelques concerts mémorables restent emblématiques

A la fin des années 60, nous avons osé monter Le Marteau sans maître. Il nous fallait trouver une chanteuse qui soit capable de le faire. Or, un peu plus tôt, André Laporte nous avait mis en contact avec Lucienne Van Dyck pour une pièce de Raymond Barvoets qui réclamait une voix de mezzo. Elle nous avait tous éblouis par sa voix magnifique et son intonation parfaite (et ajoute Francette : « par sa simplicité, son humilité et son sérieux »). Nous avions également besoin d'une guitariste. Je me suis souvenu d'une brillante étudiante que j'avais entendue à l'Académie d'Uccle où j'avais enseigné plusieurs années. Christine Ballman est entrée à Musique Nouvelle avec enthousiasme !

Le Marteau sans maître m'a permis de prendre contact avec Pierre Boulez. Or j'avais reçu une petite bourse privée pour assister à quelques-unes de ses répétitions à Londres, quand il était chef d'orchestre à la BBC. Il était très

ouvert et m'a aidé dans la préparation de la pièce. Par la suite, nous avons poursuivi nos échanges par lettres, car il avait changé certains détails de la partition.

Plus tard, nous avons créé *Éclats* en Belgique après avoir trouvé un cymbaliste exceptionnel dans des conditions rocambolesques. Comme nous n'avions pas les moyens d'engager le cymbaliste qui avait participé à la création de la pièce et qui vivait en Angleterre, nous avons repéré dans un restaurant d'Anvers un jeune virtuose au cœur d'un ensemble tzigane. Le hic est qu'il ne savait pas lire la musique ! Son père, violoniste et chef de la troupe, s'est engagé à lui apprendre la partition. *Éclats* étant une pièce totalement mobile, j'ai dû cependant fixer sa partie car il ne pouvait absolument pas se repérer dans cette musique par rapport à laquelle il n'avait aucun repère. D'autant qu'il était tout à fait incapable d'interpréter un seul de mes gestes ! La géographie des lieux où nous répétions changeait tout le temps, ce qui l'embrouillait un peu. Le jour du concert, mon cœur battait à 450 mais... tout s'est admirablement bien passé. Le jeune cymbaliste était totalement, incroyablement concentré. Il a fallu que je raconte cela moi-même à Boulez pour qu'il accepte de le croire ! *Éclats* s'intégrait dans un concert très ambitieux, notre premier dans la salle Henri Leboeuf du Palais des Beaux-Arts à Bruxelles. Grâce à Hervé Thys, nous avons pu jouer *Tempi Concertati* de Berio, pour 2 solistes (Georges Dumortier à la flûte et Sigiswald Kuijken au violon) et quatre groupes séparés. Deux groupes de musiciens se faisaient

face d'un bout de la scène à l'autre et deux scènes supplémentaires avaient été aménagées dans la salle, le piano de l'une d'entre elles (joué par Marcelle Mercenier) faisant face en diagonale à celui de Robert Leuridan sur la scène. C'était une pièce pour 30 musiciens. Comme Berio voulait que l'on ne voie pas le chef d'orchestre, mais que la musique ne pouvait vraisemblablement pas s'en passer, je dirigeais de la porte par où les musiciens entraient, quasi invisible pour le public. Nous jouions ensuite *Éclats* de Pierre Boulez et terminions le concert par la *Kammersymphonie Op.9* de Schoenberg, symbole terriblement redoutable, œuvre emblématique de la musique atonale. Nous nous lançons dans des aventures de plus en plus exigeantes...

La multiplication des créations permet à Musiques Nouvelles d'entreprendre de nombreux voyages : Darmstadt, la Scandinavie dont Copenhague au musée Louisiana dans une exposition aztèque, Stockholm ou Oslo, puis le Festival d'automne de Varsovie où nous avons invité Lutoslawski. Nous y avons donné une version abrégée de *Répons*. Wieland avait joué ma première pièce pour violoncelle, *Chanson*. Nous sommes allés également au Festival de Zagreb. Cela ne nous affranchissait pas de pépins terribles. Nous devions jouer *Le Marteau sans maître* à Belgrade. Les engagements ayant été pris un an auparavant comme de coutume, nous comptions le jour venu sur la disponibilité des musiciens qui, les trois quarts du temps, devaient prendre un congé sans solde. Un de nos deux percussionnistes n'obtenant pas son remplacement dans l'orchestre pour lequel

il officiait, et malgré mes démarches pour tenter de convaincre son chef de le libérer, nous dûmes revenir sur notre promesse et... oublier *Le Marteau sans maître* ! Inutile de préciser que nous étions grillés à Belgrade.

Entre temps, Henri Pousseur, ayant enseigné un an et demi à Buffalo, avait ramené des partitions des États-Unis. Nous avons donc commencé à jouer de la musique américaine. L'une d'entre elles, *Echoï* de Lukas Foss, pour violoncelle, clarinette, percussions et piano préparé, était une pièce très amusante et virtuose où, peu à peu, le son des instruments était submergé par l'incursion de sons électroniques. C'est cette pièce qui a incité Sigiswald Kuijken à entrer dans l'ensemble. Je le revois encore venir vers moi qui démontais le piano ; il était encore en culottes courtes et s'extasiait : « Ça, c'est une musique formidable ! »

Exaltation et transmission une belle succession de folies

A partir de mai 68, la musique est tentée par l'aléatoire, aspirée par les extrêmes. L'aventure de *Midi-Minuit* à Liège traduit en tout cas un tournant dans l'histoire de l'ensemble. Certains musiciens, contents d'en avoir tenté l'expérience, n'ont pas envie de la renouveler et, comme Walter Boeykens, se retirent de *Musique Nouvelle*. Nous avons ressenti cette journée cacophonique d'échanges pourtant

pensés et structurés comme une cassure. Etions-nous allés trop loin ? Nous étions-nous fourvoyés ? Je ne sais pas... Peut-être était-ce une sorte de catharsis. En tout cas, une partie de notre ensemble était entrée dans une phase de doute. De mon côté, je ressentais une terrible fatigue. J'avais vraiment porté *Musique Nouvelle* tout ce temps, en assumant la correspondance et la gestion administrative tout autant que la régie et la direction, tout en gagnant ma vie à la télévision et au Conservatoire. C'est alors que l'on m'a proposé la direction de l'Orchestre Philharmonique de Liège. Je n'en voulais pas car cela me semblait trop lourd ; Robert Wangermée me l'avait déconseillé, Henri Pousseur et Philippe Boesmans, eux, m'appelaient à aller de l'avant. J'ai été tellement sollicité que je me suis dit qu'il fallait préparer la succession de *Musique Nouvelle*... Mon idée, c'était Georges-Élie Octors. Mais il hésitait. Je l'ai beaucoup encouragé, confiant dans un talent qui, depuis, a fait ses preuves avec l'éclat que l'on sait. En 1976, j'ai quitté l'ensemble en même temps que la télévision et le conservatoire pour préparer les saisons suivantes à Liège, programmer les concerts et apprendre les œuvres. Cependant, je suis resté proche de *Musique Nouvelle* ; Francette continuait à y jouer et j'en suivais les concerts.

« Toute cette aventure était une folie...
Une belle succession de folies ! »



Quelques dates essentielles de 1962 à 1976

1965 le 29 avril, le nom de l'ASBL *Musique Nouvelle* créée par Henri Pousseur et Hervé Thys devient officiellement celui de l'ensemble. C'est aussi dans la Salle de la Rotonde au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles, le premier concert de l'Ensemble *Musique Nouvelle* dirigé par Pierre Bartholomé • **1966** concert au festival de Varsovie • **1967** le 1^{er} mars, premier concert dans la grande salle du Palais des Beaux-Arts. Programme : Berio, Schoenberg, Varèse, Boulez • Entre **1968** et **1972**, deux concerts à Londres (au programme du second : *Le Marteau sans Maître* de Pierre Boulez), participation aux festivals de Witten, de Zagreb et de Belgrade, enregistrement du *Marteau sans Maître* à la radio de Cologne, participation aux festivals de Madrid et de Berlin • **1969** Henri Pousseur et Pierre Bartholomé, lors d'un séjour à la mer du Nord, écrivent *Le Testament de Sainte Anne*, texte fondateur du futur Centre de recherches Musicales de Wallonie • **1969** création de *Votre Faust*, d'Henri Pousseur et Michel Butor à la Piccola Scala de Milan • **1970** création des *Éphémérides d'Icare II* d'Henri Pousseur, avec la pianiste Marcelle Mercenier • Deux concerts au Festival d'Avignon • Début des grands happenings, avec le « programme-œuvre » Isaac-Webern, imaginé conjointement par Henri Pousseur et Philippe Boesmans • **1971** expérience-limite du projet *Midi-Minuit* au Palais des Congrès, à Liège • **1971-1972** Grand hommage à Stravinsky : *Stravinsky au futur* (Liège, Bruxelles, Paris) • **1972** inauguration de la Maison de la Culture à Tournai : concert juke-box • Concert anniversaire des 10 ans de *Musiques Nouvelles* : *Vive Musique Nouvelle* (l'ensemble s'orthographiant au singulier) • **1976** Pierre Bartholomé quitte *Musique Nouvelle* pour l'Orchestre Philharmonique de Liège.

Crédits photographiques

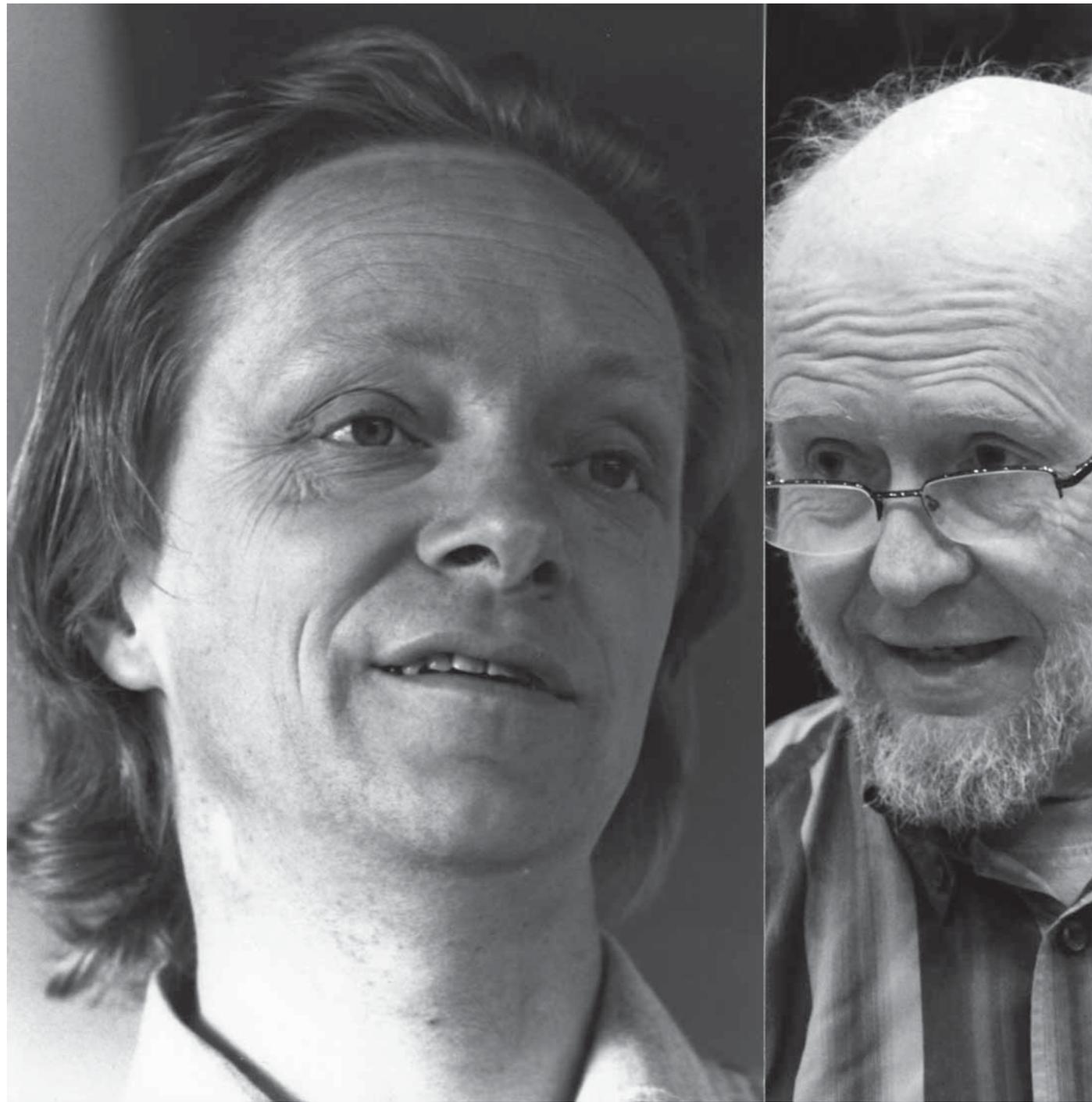
P.18 - Francette et Pierre Bartholomé - mai 2012 © Isabelle Françaix

P.18 - Pierre Bartholomé - Archives - DR

P.18 - Francette Bartholomé - Archives du Centre Henri Pousseur © Eliane Moens de Fernig

P.22 - Autour de la table : Henri Pousseur, P. & F. Bartholomé, Sigiswald Kuijken, Marcelle Mercenier © DR

P.22 - Ensemble *Musique Nouvelle* - 1967 - Palais des Beaux-Arts © DR



Mémoire vive
texte : Pierre Bartholomé
photographies : archives

Portrait d'Henri Pousseur

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. »

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 parlers 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 Donaueschingen 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 II*), **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 a été nommé Doctor Honoris Causa des Universités de Metz et de Lille III. Il était 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. À 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 Haïku. 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**, **Claudel** (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 encore 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 Cypres 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 Éditions 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 production de ce compositeur ? Quel quatuor à cordes joue *Ode* (1960), créé à Cincinatti 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 choeurs 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** ?

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 lui ont consacré un gros volume (*Harmonie et série généralisée* – 432 pages) 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.

—
Crédits photographiques

P.24 - Henri Pousseur © Michel Moermans

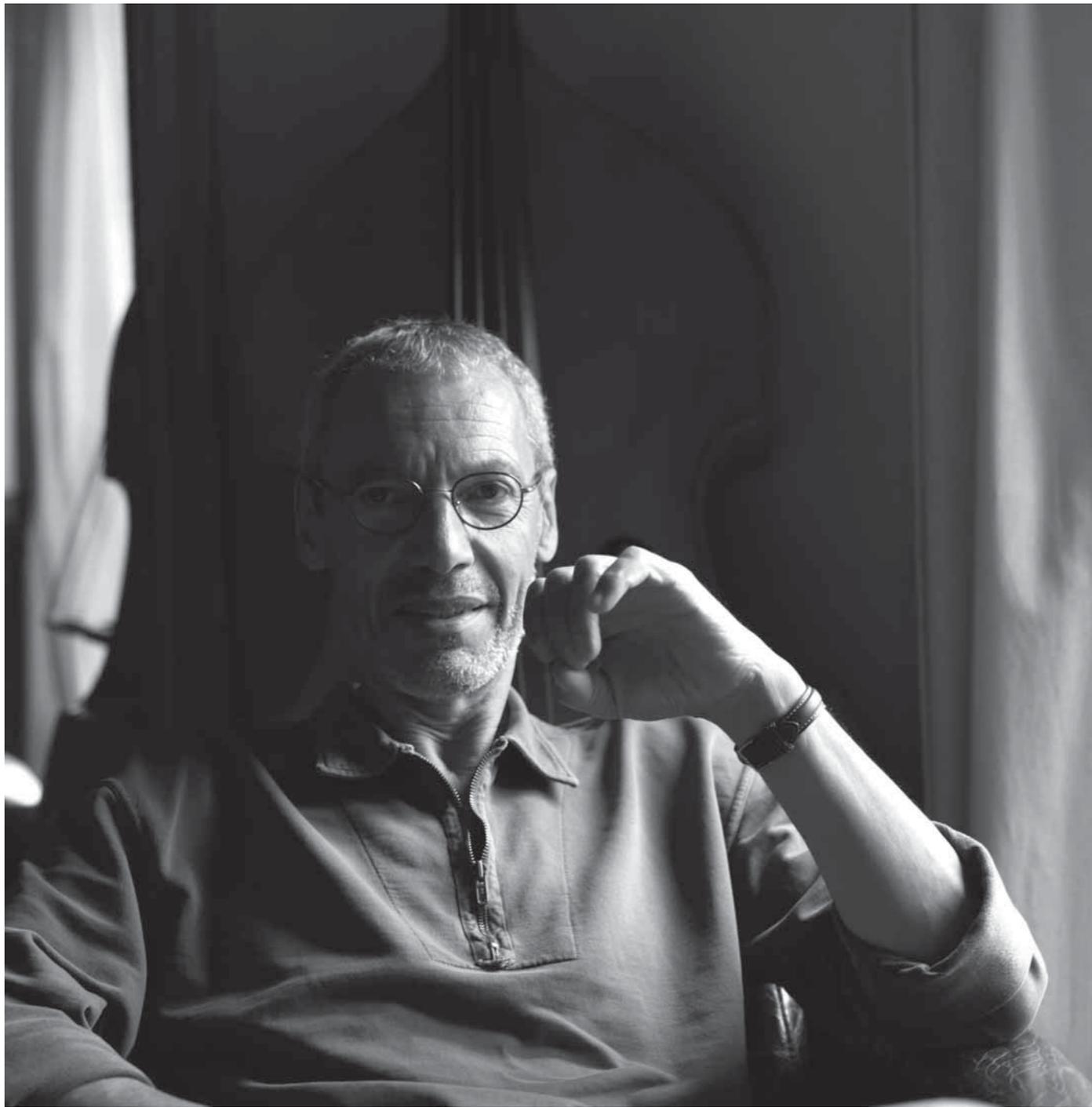
P.24 - Pierre Bartholomé © Isabelle Françaix

P.27 - Henri Pousseur, Pierre Bartholomé & Karel Goeyvaerts © DR

P.28 - Henri Pousseur – XX^e anniversaire de Musiques Nouvelles © DR

P.29 - Henri Pousseur © Hélène Pousseur





Mémoire vive
entretien : Isabelle Françaix
photographies : Isabelle Françaix & archives

Entretien avec
Georges-Élie Octors

L'aventure humaine avant tout

Retrouvailles symboliques : 50 doigts pour 50 ans

Le 10 mars 2013, **Georges-Élie Octors** reprend la baguette de chef de Musiques Nouvelles, assumant la création d'une pièce de Bernard Foccroulle pour un concert anniversaire à Flagey dans le cadre d'Ars Musica : *50 doigts pour 50 ans*. Les cinq chefs successifs de l'ensemble dirigeront chacun une pièce de leur choix.

“ J’ai tout de suite accepté la proposition de **Jean-Paul Dessy**. Cependant, si je suis invité à retrouver un ensemble dont j’ai eu la responsabilité pendant 14 ans, je ne connais pas la grande majorité des musiciens actuels. Jusqu’à **Jean-Pierre Peuvion**, les différents directeurs musicaux de l’ensemble avaient maintenu une certaine continuité dans le choix des musiciens. La génération de **Patrick Davin** et Jean-Paul Dessy a légitimement renouvelé ce choix. Je n’ai donc jamais travaillé avec la plupart d’entre eux. ”

Georges-Élie Octors

Chef malgré lui

En 1969, Georges-Élie Octors, étudiant au Conservatoire de Bruxelles, est appelé par **Pierre Bartholomé** pour remplacer un musicien lors d'un double concert au Festival d'Avignon. *J'étais encore étudiant lorsqu'un régisseur, qui m'avait un jour engagé comme percussionniste supplémentaire à l'Orchestre de la RTB, m'avait recommandé à Pierre Bartholomé. Pour moi, c'était une série de rencontres extraordinaires ! Je n'avais aucune idée de ce qu'était le répertoire contemporain. J'ai découvert avec Musique Nouvelle une génération de musiciens dont j'ignorais tout à fait l'existence, et qui venaient eux-mêmes d'horizons différents. Jeanine Rubinlicht, Robert Kohnen et les frères Kuijken étaient déjà de grands spécialistes des musiques anciennes. Leur ouverture d'esprit et leur recherche d'authenticité s'accordaient totalement avec les exigences des musiques contemporaines de l'époque.*

J'adorais ce travail étonnant, dans un climat de recherche et d'émulation constant. Je me sentais vraiment bien à ma place de percussionniste et j'avais très envie de poursuivre l'aventure avec eux, devenus des amis.

J'étais très déçu d'apprendre que Pierre n'allait pas pouvoir continuer. Quand il m'a demandé si je voulais reprendre la direction musicale de Musiques Nouvelles, j'ai tout simplement refusé. Je n'avais aucune expérience dans ce domaine et ne me sentais pas capable d'assumer cette mission. Pierre a été très subtil en me proposant d'abord de diriger l'initiation de Varèse, pour 13 percussionnistes. J'avais envie d'essayer. Il m'a alors suggéré, en complément de programme, un Debussy et un Stravinsky (l'Octuor). Je me suis lancé dans cette aventure, qui a plutôt été un succès. De fil en aiguille, Pierre m'a confié d'autres concerts, jusqu'à faire ce constat, sans doute prévisible : Musique Nouvelle pouvait continuer avec moi, ou devait en rester là. Cette dernière option était inenvisageable pour moi, j'ai donc abandonné mes dernières résistances, et j'ai accepté.

*Je n'avais jamais eu l'ambition sérieuse de devenir chef d'orchestre, mais cette décision a pourtant réorienté ma vie professionnelle. J'ai endossé malgré moi l'étiquette de spécialiste de musique contemporaine, que Pierre avait lui aussi logiquement revêtue. Dans la foulée, **Claude Micheroux**, des Jeunesses Musicales, m'a demandé de diriger un camp musical à Hirschonwelz, ce qui m'a mis le pied à l'étrier de la direction symphonique. J'ai eu aussitôt ce même vieux réflexe : m'entourer d'une équipe pédagogique d'amis musiciens pour une aventure magnifique ! **Jean-Pierre Peuvion** et son inaltérable inventivité m'accompagnaient. Son hyperactivité me mettait en confiance. Avec la merveilleuse inconscience de la jeunesse, nous nous sommes lancés dans la Deuxième symphonie de Brahms, les Symphonies pour instruments à vent de Stravinsky, Ma mère l'Oye de Ravel... Ce concert a fait date, même en circuit fermé, pour beaucoup d'entre nous. Le camp musical d'Hirschonwelz a duré trois semaines pen-*

dant lesquelles nous avons pu monter In C de Terry Riley, L'Histoire du soldat de Stravinsky, etc...

Tout cela m'a permis d'accepter, vers 1978, la proposition de Pierre Bartholomé de diriger l'Orchestre de Liège pour un concert qui reprenait la même Deuxième de Brahms, un concerto classique et une pièce de Paolo Chagas, avec des percussions africaines... Le début d'une série d'expériences symphoniques ponctuelles, mais régulières pendant une quinzaine d'années. Je ne regretterai jamais d'avoir eu la chance d'être confronté aussi pleinement aux grands compositeurs classiques, et à ce magnifique répertoire !

Histoires de famille

J'ai toujours accordé plus d'importance à la qualité des rencontres avec mes collègues musiciens, qu'à l'esthétique musicale que nous pratiquons. Cela peut paraître paradoxal, pourtant je revendique que ma vie professionnelle soit une aventure humaine avant toute chose. Je me soucie bien davantage des énergies qui circulent entre les musiciens avec qui je travaille telle ou telle œuvre, plutôt que du choix de celle-ci.

Je suis aux antipodes de la conception du chef romantique ou postromantique, décideur solitaire face à un groupe. J'ai d'ailleurs totalement arrêté la direction symphonique en 1991. Il faut être essentiellement directif face à un orchestre de 90 musiciens, qui doivent se sentir à la fois respectés, responsabilisés, mais conduits avec autorité et conviction pendant le travail de préparation. Le temps limité des répétitions ne laisse pas beaucoup de place à l'hésitation, ni à l'essai expérimental, avec ces grandes formations. Même si je suis parfaitement capable de prendre des décisions musicales nettes et rapides, ce type de relation de travail est trop éloigné de mon tempérament. J'aime tenter des expériences avec un groupe d'une vingtaine de musiciens, ou moins. Au-delà, le mode de relation change assez radicalement, et me convient beaucoup moins.

À cet égard, j'ai eu la chance de connaître deux familles professionnelles successives : Musique Nouvelle et Ictus. Musique Nouvelle a évolué autour d'un même noyau de musiciens jusqu'en 1996. Quant à Ictus, après 20 ans d'existence, les musiciens sont toujours les mêmes qu'à sa création, à l'exception de deux collègues qui ont librement choisi de nous quitter pour des motivations liées à leur vie privée. Même au niveau européen, c'est assez exceptionnel.

Les coups de cœur d'une programmation collégiale

Aujourd'hui directeur musical d'**Ictus**, Georges-Élie Octors refuse de se mêler de sa programmation qu'il cède volontiers aux deux directeurs artistiques de l'ensemble : **Jean-Luc Plouvier** et **Tom Pauwels**, Je trouverais dommage que la programmation d'un ensemble dont la vocation est la création musicale, soit confiée à quelqu'un dont les critères sont

forcément plus anciens. Plouvier et surtout Pauwels, plus jeune encore, viennent avec des idées et des visions nouvelles de la société musicale contemporaine. J'ai toujours refusé d'imposer mes goûts personnels, ce qui, à mon sens, n'est pas forcément le rôle d'un directeur musical.

Avec Musique Nouvelle, si Georges-Élie Octors a toujours pu bénéficier des conseils de Pierre Bartholomé, indéniablement proche, de nombreux compagnons d'aventure nourrissaient un répertoire ouvert à la création contemporaine belge et internationale. *Jean-Pierre Peuvion* apportait un foisonnement d'idées et *Françoise Van Kessel* qui, à l'Atelier Sainte-Anne, programmait la plupart de nos concerts, proposait des thématiques que nous remplissions avec enthousiasme. Ses projets pouvaient être fous ! Elle voulait absolument donner des pièces de Stravinsky trop peu jouées, trop petites pour des orchestres symphoniques et trop grandes pour des formations de type quatuor. Certaines comptaient cinq trompettes pour quelques minutes de musique. Nous avons engagé les cinq musiciens nécessaires à la réalisation de ce rêve... Beau comme Stravinsky fut une ruine financière phénoménale, mais il abondait en chefs-d'œuvre absolus, dont certains étaient joués pour la première fois à Bruxelles !

Le compositeur **Jean-Louis Robert** était un ami très proche. Ensemble, nous avons mené avec Musique Nouvelle et la complicité de *Claude Micheroux* (Jeunesses Musicales), toute une série d'actions et de concepts musicaux, notamment en ex-Yougoslavie. *Jean-Louis* et *Pierre Bartholomé* en avaient essentiellement composé les pièces. Puis nous avons entrepris une longue tournée qui s'appelait Gestes, sons, silences avec quatre musiciens et un mime danseur.

Bien avant cela, nous avons porté des œuvres phares comme Stravinsky au futur dont l'enregistrement existe toujours. *Henri Pousseur*, *Philippe Boesmans* et *Pierre Bartholomé* avaient invité les musiciens de Musique Nouvelle à rendre hommage à Stravinsky. *Sigiswald Kuijken* nous a fait des propositions exaltantes où intervenait l'ensemble *Alarius*. C'est devenu une sorte de grande fresque inspirée de l'œuvre de Stravinsky, créée au Palais des Congrès de Liège.

Et que d'aventures avec **Henri Pousseur** ! La première fois que nous avons joué *Les éphémérides d'Icare*, tout y était si neuf qu'il nous fallait presque réapprendre notre métier !

Nous avons aussi monté un de ses opéras : Le procès du jeune chien.

Parmi les compositeurs belges, nous avons créé les toutes premières œuvres de **Philippe Boesmans** et de **Claude Ledoux**. Nous avons joué et enregistré *Uhr* de *Magnus Lindberg*, *The Valley of Aosta* de **Jonathan Harvey** et quelques œuvres parmi les plus modestes de **Steve Reich**. Je rêvais de monter *Drumming* ou *Eighteen Musicians*, hélas nettement au-delà de nos moyens : quatre pianos à queue, quatre chanteuses, six percus-

*sionnistes, etc... ! Jean-Pierre Peuvion nous a amené In C de **Terry Riley**, nettement moins onéreux, que nous avons joué souvent.*

Vaches maigres et militantisme

Pendant toute la période des années 70 et 80, les subventions de la Communauté Française sont plutôt chiches. *Elles étaient dérisoires. Je me souviens même de leur chiffre de 850.000 francs, invariable pendant dix ans malgré nos bilans d'activités suivis. Cette somme aidait à la production, à certains frais de déplacement et aux cachets de musiciens supplémentaires, mais nous n'avons jamais pu financer d'infrastructure ni acheter le moindre instrument. **Hervé Thys** (Société Philharmonique) dans un premier temps, puis **Georges Caraël** (RTB) nous ont beaucoup aidés, en mettant des locaux et instruments à disposition, notamment via le festival Reconnaissances des musiques modernes. Le Conservatoire de Liège nous prêtait également sa salle de concerts ou ses classes pour certaines répétitions. Nous étions tous très engagés.*

*Il faut savoir que faire de la musique moderne dans ces années-là supposait une part de militantisme ! L'époque était militante : baba cool et compagnie. Nous jouions avec des colliers et des chemises à fleurs. C'était une forme de provocation. J'étais coiffé à la **Jimmy Hendrix** mais je n'en avais pas conscience. C'était dans le vent ! Or, je me souviens a contrario de concerts d'avant 1968 au Palais des Beaux-Arts où **Pierre Bartholomé**, **Walter Boeykens** et **Georges Dumortier** jouaient en habits et queue de pie, une musique complètement déjantée !*

Une époque libératrice

Au cours des années 60, l'écriture musicale a complètement explosé : tous les graphismes devaient être modernes. A chaque création nouvelle, nous devions assimiler un nouveau mode d'écriture, qui toutefois se révélait souvent plus simple que l'écriture traditionnelle, à laquelle les compositeurs sont néanmoins tous revenus depuis plus de 20 ans.

La partition du Laborintus II de Luciano Berio passionne toujours les graphistes, tout comme celles de Stockhausen. D'un abord a priori très effrayant, elles s'avéraient bien moins complexes qu'il n'y semblait une fois que l'on assimilait leur logique de fonctionnement. Ces œuvres ouvertes laissaient à l'interprète une part de liberté créative contrôlée par le compositeur, ce qui était un moyen de responsabiliser les instrumentistes. Tout est écrit dans Laborintus, jusqu'à la liberté des choix possibles. C'est un foyer de rencontres de musiques et de pratiques musicales différentes, pour improvisateurs, jazzmen, musiciens classiques et contemporains. Dans un graphisme parfaitement cohérent, Berio contrôle l'essentiel de la matière sonore qu'il propose. Son écriture claire et stimulante est tout à fait symbolique de l'esprit du temps. Henri Pousseur a évidemment beaucoup travaillé dans ce sens également, poussant encore plus loin la notion d'ouverture.

Quant à Stockhausen, il a notamment produit une partition lisible indifféremment de droite à gauche ou de gauche à droite, à tel point qu'un percussionniste ayant exécuté une lecture inversée du Zyklus, sans prévenir le compositeur, celui-ci, pris à son propre jeu, n'avait pas reconnu sa pièce et s'était emporté contre le musicien !

C'était une époque très intéressante et libératrice ! A chaque nouveau concert de Musique Nouvelle, nous relevions de nouveaux défis. Pierre Bartholomée, lorsque j'étais encore sous sa direction, nous invitait à l'improvisation et nous poussait à de nouvelles assimilations. Nous nous sentions comme des nageurs débutants à qui on recommande de lâcher le bord de la piscine ! Les éphémérides d'Icare d'Henri Pousseur sont une invitation à retrouver une nouvelle liberté d'interprétation sans sortir des harmonies et en respectant les intervalles proposés par le compositeur.

Inversement, la tendance était aussi à l'hyper-sophistication, comme celle du Marteau sans maître de Pierre Boulez : une multitude d'indications d'articulation et de dynamique, presque pour chaque note ! Forcément, dans la logique thèse-antithèse-synthèse, cette écriture ultra précise a engendré son contraire, dont John Cage a été le grand prêtre. Il fallait en réaction revenir à une sorte de nouvelle simplicité, autoriser et générer le minimalisme, qui fut d'abord américain.

Aujourd'hui, l'époque n'est plus aux grands courants dominants ni à leurs

oppositions. La notion de « mixage » les a remplacés de façon très intéressante. La nécessité de l'écrit n'est plus une option exclusive pour un compositeur. Avec les enregistrements, les médias, l'ordinateur et l'électronique, l'écriture, sans être obsolète, doit plus que jamais se justifier. Est-elle le seul moyen de produire la musique que nous imaginons ? Il faut se poser la question avant de choisir son mode de codification, graphique ou autre.

Un renouveau exempt de nostalgie

Le départ de Georges-Élie Octors en 1988, qui transmet la direction de Musique Nouvelle à son ami et complice Jean-Pierre Peuvion, correspond à un désir de renouvellement professionnel. Après une année délibérée de battement, il passe du Conservatoire de Bruxelles à celui de Liège où il n'enseigne plus la percussion mais la formation aux langages (musicaux) contemporains, plus en accord avec l'évolution de ses activités de musicien pratiquant. D'autant qu'une autre aventure l'attend un an plus tard avec l'ensemble Ictus... J'évoque toujours les souvenirs de mes « années Musique Nouvelle » avec beaucoup de plaisir, mais sans nostalgie. Les années 70 et 80 ont été absolument cruciales pour l'éveil de ma sensibilité d'artiste. Puis j'ai eu la chance d'en traverser d'autres, tout aussi intenses, par la suite.

Me voici bientôt admis à la retraite dans l'enseignement. Cela ne me fait pas peur car, comme le dit **Woody Allen** : « Je m'intéresse essentiellement à l'avenir, parce que j'ai bien l'intention d'y passer les prochaines années » !

Quelques temps forts de 1976 à 1988

1976 Georges-Élie Octors succède à Pierre Bartholomée à la tête de Musique Nouvelle • **1978** le 6 novembre premier concert de Musique Nouvelle à l'Atelier Sainte-Anne sur le thème des percussions : *Circles* de Luciano Berio, *Psappha* de Iannis Xenakis, *In C* de Terry Riley et *Ricercare* de Georges-Élie Octors • De **1978** à **1987**, sous la direction de **Georges-Élie Octors** Musique Nouvelle donne plus de quarante concerts à l'Atelier Sainte-Anne, toujours sur une thématique originale dont en **1979** *Satie international* – *A la mémoire de Webern* – *Journées John Cage avec John Cage* – *Concert Olivier Messiaen*, en **1980** *A l'écoute de l'autre* (soirée d'improvisations avec Frédéric Rzewski au piano), *Nouvelle Invitation à l'utopie* Henri Pousseur (Quatuor Daleth), en **1981** *Pierrot lunaire* – Hommage à Bela Bartók, en **1982** *L'interprète théâtralisé*, *Autour de la harpe contemporaine*, en **1984** *Vienne 1900* (*Le carnaval et le génie*), *La nuit des percussions*, *L'école italienne contemporaine*, *Hommage à Stockhausen*, *Boulez/Pousseur*, en **1985** : *Beau comme du Stravinsky*, en **1986** : *Ommagio* à Luciano Berio, *Hommage à Pierre Bartholomée*, en **1987** *Hommage à Giacinto Scelsi*, *Hommage à György Ligeti*, *Les précurseurs*, en **1988** *Hommage à Karel Goeyvaerts*. Et de **1989** à **1992** Sous la direction de **Jean-Pierre Peuvion**, en **1989** *Lenfant/Ledoux/Boulez/Xenakis*, *Musique du Japon* / *découvrir*, en **1990** *Boesmans/Donatoni/Harvey/Linberg*, *Scelsi/Ohana*, en **1991** *Cage/Zimmermann*, *K.H. Stockhausen*, *Leçons d'enfer* (Rimbaud/Pousseur), en **1992** *François-Bernard Mâche / Gloriana* • Collaboration avec l'Orchestre Philharmonique de Liège : Pierre Bartholomée dirigeant l'OPL, s'établissent des échanges entre l'orchestre et l'ensemble, selon une « géométrie variable », ce qui règle en partie le problème de disponibilité des musiciens • Collaboration avec le Conservatoire de Liège. Dès le début des années 80 : Musique Nouvelle donne au moins une fois par an un concert dans la Salle du Conservatoire de Liège, autour de « classiques » contemporains en **1981** Schoenberg – Boulez - Stravinsky, en **1982** Boulez, en **1984** Stockhausen en **1986** Stravinsky.





Mémoire vive
entretien : Isabelle Françaix
photographies : Isabelle Françaix & archives

Entretien avec
Jean-Pierre Peuvion

éVéNEMENTS

Secouer les consciences

Jean-Pierre Peuvion a dédié la onzième édition de **Musica Intima**, festival qu'il mène tambour-battant à Liège au Salon Mativa, à **John Cage**, rappelant ses exaltantes paroles : *Que l'Art retrouve sa fonction de changer la conscience, pour nous ouvrir à l'Expérience, à la Vie même !* On y a croisé le jazz évolutif de **Charles Loos**, les *Unanswered Questions* de **Charles Ives**, **Philippe Boesmans**, **Baudouin de Jaer**, **André Hodeir**... Le clarinetiste s'enflamme aussitôt qu'il en parle, toujours motivé dans chacun de ses choix par une pratique ouverte et curieuse des voies de la modernité (improvisation composée, compositions improvisées, créations de chansons élaborées, rap de haut vol...) qu'il rassemble de préférence sous l'expression champ contemporain plutôt que sous l'emblème trop restrictif à son goût de « musique contemporaine ». Cette puissante conviction a marqué fortement sa direction de l'**Ensemble Musique Nouvelle** de 1989 à 1993 : *Il faut libérer les interprètes. Il n'y a aucune raison de les cantonner dans un rôle de reproducteurs de partitions, aussi formidable que cela puisse être, quand existent des formes ouvertes propices à libérer leur créativité !*

« Il faut libérer les
interprètes. »

Jean-Pierre Peuvion

Décloisonner le champ de la musique contemporaine

Dès 1962, l'**Ensemble Musique Nouvelle** s'est créé autour d'une forme ouverte : Répons, d'**Henri Pousseur**, qui évoluait aléatoirement en fonction des initiatives du public et des réactions des musiciens. Les formes ouvertes sollicitent et prévoient la créativité des interprètes. Les recherches d'Henri Pousseur en ce domaine et l'intense foyer de réflexion et de création qui animait Liège à cette époque m'y ont attiré en 1972... et j'y suis resté.

Je suis arrivé à Liège par hasard pourtant, en voyant une petite annonce au Conservatoire de Paris : « Concours pour une place de clarinette solo à l'Opéra de Wallonie » ; j'ai ouvert un Atlas car je me demandais où cette région se trouvait précisément ! J'ai risqué le concours. Sur 80 candidats, j'ai été retenu et j'y suis resté sept ans.

Je savais qu'il y avait à Liège une grande école de jazz : **Jacques Pelzer, Bobby Jaspar, René Thomas**... un domaine qui m'a toujours passionné mais dans lequel, comme praticien, je me sens inapte. C'est étrange. Mon fils aîné, Basile, y excelle en revanche, comme s'il avait reçu en héritage un peu de ce dont je rêvais.

Un jour que je passais un diplôme de musique de chambre, Henri Pousseur (dont j'adorais la partition qu'il avait écrite pour la naissance de son fils en 1958, semée de choix annonçant la forme ouverte Madrigal 1 que j'ai enregistrée par la suite), m'a entendu jouer une de ses pièces. Il était emballé, d'autant que le clarinettiste de Musique Nouvelle, **Walter Boeykens**, était appelé par une carrière classique. Une place se libérait à laquelle je me suis retrouvé et tout de suite senti à l'aise. Je ne voulais pas retourner à Paris ni même intégrer l'**Intercontemporain** : il y avait à Liège un vent de liberté et de pensée socio-esthétique qui me soulevait. Nous faisons de la musique non seulement parce que nous savions jouer, mais par militantisme ! Nous croyions profondément à l'urgence de décloisonner le champ de la musique contemporaine : il nous fallait flirter avec le jazz, expérimenter les formes ouvertes, trouver une pensée qui innove et nourrisse notre parcours musical, qu'elle soit spirituelle, sociale ou mystique. L'esthétisme pur ne peut pas changer la vie.

Un compagnonnage militant

Georges-Élie Octors et moi avons fait de grandes choses ensemble sous sa direction de 1976 à 1988. Nous nous complétons. Tandis qu'il dirigeait les Domaines de **Pierre Boulez**, je menais Les Éphémérides d'Icare d'**Henri Pousseur**, une forme ouverte où 20 musiciens improvisent à partir de codes. Georges-Élie assumait la pensée plus normée du champ contemporain, j'endossais son pendant iconoclaste. Le public de musique contemporaine de Bruxelles a donc été formé –

pour une part en tout cas – par des Liégeois, notamment par Musique Nouvelle ! Nous étions les éclaireurs de l'Atelier Sainte-Anne où nous menions de fantastiques expériences : des solos, du théâtre musical, des classiques, des créations... Musique Nouvelle était également un ambassadeur de la création belge grâce à des tournées en Italie ou au Québec, où nous jouions **Philippe Boesmans, Jean-Louis Robert, Henri Pousseur**... Avec **Jean-Louis Robert**, nous allions dans les campagnes en même temps qu'à Donaueschingen et compagnie. Nous militions pour une nouvelle société où la culture circulerait librement entre tous. Ce doit être ma fibre pédagogique foncière : j'aime initier. Aujourd'hui encore, j'introduis les concerts au Salon Mativa en privilégiant les liens pluridisciplinaires. Je refuse d'isoler la musique.

Changer la conscience

Après un an en Australie, de 1988 à 1989, où il a obtenu sur concours une place de professeur de clarinette au Conservatoire de Perth, Jean-Pierre Peuvion décide de rompre son contrat de deux ans, certes emballé par des conditions de vie paradisiaques mais déçu par l'étroitesse des choix musicaux et le peu de respect auquel ont droit les Aborigènes : Pour un concert dans une salle semblable à Bozar, j'avais milité pour qu'un Aborigène, fantastique joueur de didjeridoo, se joigne à notre quintette à vent – c'était une première ! – mais on m'avait imposé le port du queue de pie (beaucoup trop étroit pour moi) et de jouer debout, alors que l'Aborigène jouait jambes croisées, torse nu et grimé. Ce fut la goutte d'eau qui fit déborder le vase.

De retour en Belgique, j'ai pris la direction de Musique Nouvelle que Georges-Élie Octors était sur le point de quitter. Je n'ai jamais pris de cours de direction d'orchestre, mais j'ai toujours eu le goût de diriger des formations « de chambre », dès lors que j'étais passionné par telle ou telle pièce, et qu'il me semblait que j'avais quelque chose de particulier à dire, sinon j'ai invité différents chefs.

J'avais envie de programmer des « génies » ! Un génie, c'est fascinant parce qu'incompréhensible. J'étais fou de **Giacinto Scelsi** et le suis toujours. J'ai passé une semaine chez lui après avoir créé une de ses pièces pour clarinette solo (Preghiera per un ombra) au Festival de Saintes. Pour le concert du 30^e anniversaire de Musique Nouvelle, j'ai programmé l'Presagi de Scelsi, Zodiaque de **Stockhausen** (une forme ouverte particulière) et le Concerto de chambre de **Berg**.

Outre bien sûr **Henri Pousseur, Pierre Bartholomé** et toute la mouvance « liégeoise » (mes Maîtres permanents !), j'ai eu l'occasion de travailler avec **John Cage**, qui loin d'être un provocateur, était un sage, **Olivier Messiaen, Giacinto Scelsi, Horatiu Radulescu**... Ces grands créateurs aident à vivre. Si jouer n'aide pas à changer notre conscience, à quoi cela sert-il ? La virtuosité pour elle-même cache presque un effet de bêtise.

Mozart, Schumann, Brahms... n'en restent pas moins mon miel essentiel : ne pas y revenir, c'est courir le risque de perdre le son, le phrasé subtil, et cette disposition spéciale de l'âme...

Il y a des sources bien plus lointaines encore auxquelles je suis très sensible. Souvent je dis que je joue de la musique contemporaine pour mieux me souvenir. J'adhère à cette conviction d'**Horatiu Radulescu**, selon lequel il existe des ponts de nostalgie entre les millénaires, et que plus nous allons vers le futur, plus nous nous approchons du sacré ancestral. Il me semble qu'il faut s'y prendre comme cela dans le rapport aux étudiants et au public, par ce « raccordement » au monde. C'est l'enjeu. Je n'ai jamais connu d'échec à partager des choses qui semblent plus ardues : si la ferveur soutient un jeu maîtrisé et rigoureux, tout le monde peut être touché, enfants, paysans, ouvriers, comme le public des salles de concert !

Je tenais à ce que le passé discographique très riche de Musique Nouvelle – éparpillé – soit repris par un label unique. Nous avons édité deux albums : Traverser la forêt, grande cantate d'Henri Pousseur, et le Pierrot Lunaire de Schoenberg chez Adda avant la soudaine faillite de ce label qui a tué le projet presque dans l'œuf. Le logo de Musique Nouvelle Liège étant un triangle inversé, j'avais demandé à **Pierre Cordier** de réaliser un chimigramme triangulaire pour les couvertures.



Un départ créatif

En 1993, Jean-Pierre Peuvion quitte Musique Nouvelle qui parallèlement s'institutionnalise. Dès 1994, le premier contrat-programme de l'ensemble est signé sous la direction de **Patrick Davin**. Cette nouvelle configuration convenant moins à son tempérament, il retrouve la musique de chambre de façon plus libre. Une riche discographie en témoigne, dont un CD solo *Takshasila* (Cyprus), *Naturel* (Atma, Canada), un CD *Nouvelles Musiques de Chambre-Liège*, plusieurs albums consacrés à la musique de chambre de Pierre Bartholomé (Cyprus)...

Le 10 mars 2013, **Jean-Pierre Peuvion** reprendra la direction de Musiques Nouvelles (au pluriel aujourd'hui) pour les festivités du cinquantième anniversaire de l'ensemble : *Cinquante doigts pour cinquante ans*, au Studio 4 de Flagey. Pour l'occasion, il dirigera et jouera *Icare apprenti, forme ouverte pour ensemble indéterminé* d'Henri Pousseur.

Crédits photographiques
P.36 - Jean-Pierre Peuvion © Isabelle Françaix
P.39 - *Quatuor pour la fin des temps* d'Olivier Messiaen (1979), avec Endre Kleve (violin), Jean-Pierre Peuvion (clarinette), Pascal Sigrist (piano) et Edmond Carlier (violoncelle). © DR
P.39 - Montage (©I.F.) Programme des 30 ans de Musique Nouvelle & portraits de Jean-Pierre Peuvion. © DR





l'école des Passions

Entre exigence et conciliation

En 1993, le conseil d'administration de **Musiques Nouvelles** nomme trois jeunes musiciens à la tête de l'ensemble dont les finances et la cohésion interne battent de l'aile. Dans l'espoir de stimuler un nouvel élan, il en confie la direction musicale à **Patrick Davin** que le violoncelliste **Jean-Paul Dessy** seconde à la direction artistique, assisté du compositeur **Claude Ledoux**.

“C’était un moment vraiment délicat. Pourtant, **Pierre Bartholomé**, à la tête de l’**Orchestre Philharmonique de Liège** et **Robert Wangermée**, président du C.A., gardaient toujours un œil vigilant sur l’ensemble. Malgré la direction sensible et minutieuse de **Georges-Élie Octors**, puis le tempérament révolutionnaire de **Jean-Pierre Peuvion**, chef et directeur artistique, dont les idées bouillonnaient, l’instabilité et l’inconfort financiers de l’ensemble enflammaient les esprits. Parallèlement à cette agitation grandissante, **Philippe Boesmans** avait suscité la création des ensembles **Synonymes** et **Pléonasme** avec des musiciens de la nouvelle génération, dont entre autres **Michel Massot**, **Fabrizio Cassol**, **Jean-Paul Dessy**, **Claude Ledoux** et moi faisons partie. Sans doute cela a-t-il précipité les événements et insufflé l’idée d’une nouvelle configuration pour sortir de l’impasse.”

Patrick Davin

J'étais heureux de pouvoir travailler aux côtés de **Jean-Pierre Peuvion** que j'admirais beaucoup. De son côté, il espérait que ma présence apaiserait les tensions. Ni militant ni exclusif dans mes choix musicaux, j'ai tenté de renouveler le paysage des musiciens, parfois maladroitement mais toujours soucieux d'obtenir la meilleure qualité possible... ce qu'il fallait rendre compatible avec les exigences de chacun.

L'aventure a contribué à ma formation de chef d'orchestre, mais n'a pas toujours été simple! Cependant, j'y ai beaucoup appris des passions humaines et des enjeux de la vie de musicien qui doit maintenir le cap entre exigence et conciliation. Je maintenais un fil fragile, dans la tempête de ces années de transition, entre 1993 et 1997. Nous avons dû changer de régisseur, d'administrateur ou d'attaché de presse à plusieurs reprises. Après Liège, nous n'avions pas de local fixe; notre installation à Bruxelles était précaire... Nous avançons dans le vide, à tâtons.

Pourtant, le public était toujours présent et revenait nous écouter régulièrement. Nous avons fait de beaux concerts, comme le Scardanelli-Zyklus à Ars Musica 1994, autour d'**Hölderlin** sur la musique de **Heinz Holliger**. Ou encore la production heureuse de Kya de **Scelsi**, avec **Jean-Pierre Peuvion** à la clarinette solo, mais aussi le Septuor op.29 de **Schoenberg**...

Jean-Paul Dessy a dirigé pour la première fois en 1997 Pierre et le loup de **Jannin** et **Liberski**. Cette expérience l'a encouragé à prendre à son tour la charge de Musiques Nouvelles, ce qui m'a permis de me consacrer plus librement à ma propre vie de chef d'orchestre, ouvert à toutes les musiques.

Jean-Paul Dessy comme **Pierre Bartholomée** sont des personnalités agissantes: Pierre a été un pionnier; Jean-Paul a su ancrer **Musiques Nouvelles** dans une structure (Le Manège), une ville et une région. Du même coup, il lui a donné un projet à long terme et une dimension viable. C'était très beau de les voir tous deux côte à côte au discours d'ouverture du concert anniversaire des 50 ans de l'ensemble, ce 6 décembre 2012. Et quel concert ouvert, surprenant et tourné vers l'avenir! J'ai repris les 50 secondes de **Claude Ledoux** dans le Concert du Nouvel An à Mulhouse: ses Oubliés y ont trouvé une place étonnante (NDLR: Patrick Davin assume en 2013-2014 la direction artistique et musicale de L'Orchestre Symphonique de Mulhouse).

Le 10 mars 2013, **Patrick Davin** créera une pièce d'**Adrien Tsilogiannis**, jeune lauréat 2011 du Forum Tactus des Jeunes Compositeurs, pour le second concert anniversaire de l'ensemble dans le cadre du Festival Ars Musica. 50 doigts pour 50 ans rassemble les cinq chefs de Musiques Nouvelles depuis 1962 et leur offre de diriger une œuvre de leur choix. Je ne connais pas personnellement Tsilogiannis, lauréat du **Forum Tactus des Jeunes compositeurs**. J'avais envie de donner une création, un peu a contrario de mes choix pour la programmation du Festi-

val cette année. Ayant carte blanche à Ars Musica 2013, je n'ai pas toujours privilégié les créations mondiales, puisque j'ai demandé fréquemment aux ensembles et aux orchestres de puiser dans leur répertoire les œuvres qu'ils avaient envie de défendre pour donner au public l'occasion de les découvrir ou pour certains de les entendre à nouveau.

Cela dit, le concert 50 doigts pour 50 ans est chronologiquement surprenant: sinon plus nostalgique que le premier, il sera sans doute, en tout cas, plus tourné vers son passé.

—
Crédits photographiques
P.40 - Patrick Davin - 2013 © Isabelle Françaix
P.42 - Archives © Programme du Botanique 1996
P.43 - Le non-pays © Isabelle Françaix

Cycle Mémoires de Musiques 

Ensemble Musique Nouvelle

Après plus de 30 années consacrées à la création d'œuvres contemporaines, l'Ensemble Musique Nouvelle persiste et signe. Pour preuve, ce programme qui fait la part belle aux créations et qui marque bien l'inscription de l'Ensemble sur le terrain de la musique d'aujourd'hui, sous la baguette de son jeune et talentueux chef Patrick Davin.



Dix petits prologomènes interrogatifs, à l'attention des jeunes compositeurs, avec espoir et amitié.

- La Musique d'aujourd'hui a-t-elle parfois bonté de la Musique contemporaine ?
- Les jeunes loups d'acier, désormais repus, nous ont-ils ôtés la faim, ou nous en ont-ils montré la vanité ?
- Quand les idoles ont toutes été basculées de leur socle, reste-t-il un avenir pour la pertinence et l'impertinence, pour l'universalité et l'anti-conformisme ?
- Avons-nous envie de respecter les styles, de les haïr, ou d'en rêver de nouveaux ?
- Le style est-il affaire d'époque ou de personnalité ?
- La création est-elle une nécessité vitale, un acte politique, un désir, une quête humaniste ou un sur-saut d'orgueil ?
- La musique populaire fut-elle historiquement le poumon ou le cancer de la création ?
- Si l'art cache l'art dans le meilleur des cas, la frivolité de notre temps ne nous conduit-elle pas à la nonbalance et à la facilité ?
- Connaître l'histoire, est-ce condamner à ne plus la revivre ?
- Respecter le public, n'est-ce pas aussi oublier de le flatter ?

(Patrick Davin)

Programme :

- Luciano Berio : «Chemins III»
- Francisco Guerrero : «Hyades»
- Riad Abdel-Gawad : création
- Jean-Marie Rens : création
- Viktor Kissin : création

Mercredi 6 mars 1996
salle du Musée - 20h50
Prix : 350 fb - 450 fb
Dans le cadre du Festival Ars Musica

Réservations et prévente : Le Botanique,
256, rue Royale, 1210 Bruxelles
Tél. 02/226.12.11 et 02/218.57.52





Mémoire vive
entretien : Isabelle Françaix
photographies : Anne Baraquin/Sofam

Entretien avec
Jean-Paul Dessy

entre APOLLON & DI Dessy Lysos

Bâtir en commun un édifice sonore

En 1997, jeune compositeur et violoncelliste fort d'une expérience vitaminée au sein du groupe **Maximalist!** et du **Quatuor Quadro**, **Jean-Paul Dessy** souhaitait réunir l'énergie phénoménale des musiques populaires et le raffinement de l'écriture. A la tête de l'ensemble Musiques Nouvelles, il approfondit la brèche que l'ensemble a déjà ouverte dans le monde codé de la musique contemporaine, bouillant d'y élever une Babel musicale, ouverte à toutes les écritures créatives du présent.

“La musique nous offre cette indivision de nous-mêmes réalisée dans l'instant, où se rejoignent la jouissance instantanée et la puissance éternelle de la quête.”

Jean-Paul Dessy

Jean-Paul Dessy, vous dirigez l'ensemble Musiques Nouvelles depuis 1997. Comment en avez-vous endossé la responsabilité, à la suite de Pierre Bartholomé, Georges-Élie Octors, Jean-Pierre Peuvion puis Patrick Davin ? Car vous preniez alors les rênes d'un ensemble mythique, pionnier de la musique contemporaine...

*Avec, à la fois, une profonde reconnaissance envers ceux qui avaient créé et développé **Musique Nouvelle** et une volonté d'ouvrir de nouvelles perspectives. À la naissance de Musique Nouvelle, les créateurs de l'ensemble, **Henri Pousseur** et **Pierre Bartholomé** désiraient également faire entendre, outre leur propre musique, celles des compositeurs du début du XX^e siècle – et singulièrement ceux de la seconde école de Vienne – qui avaient révélé leur vocation et soutenu leur courage de créer des musiques innovantes. La figure tutélaire de **Schoenberg**, ce titan de l'histoire de la musique, était celle, impressionnante, contraignante, prescriptive d'un Commandeur.*

*De 1962 aux années 1990, Musique Nouvelle a été la plateforme de l'éclosion et du devenir d'extraordinaires talents. **Philippe Boesmans** y a grandi ! Pierre Bartholomé y a poursuivi un important cheminement créatif et Henri Pousseur est demeuré longtemps l'immense penseur-compositeur d'une musique contemporaine au cœur de la société. Il s'est battu avec succès pour qu'elle soit reconnue par les instances pédagogiques, institutionnelles et de diffusion. Quelle gratitude lui devons-nous !*

J'ai donc dû affronter les instances surmoïques de Musique Nouvelle en décidant de ne plus programmer la musique de la première moitié du XX^e siècle et d'orienter résolument l'ensemble vers celle du temps présent, à quelques exceptions près, comme celle de Scelsi, que Jean-Pierre Peuvion avait inscrite dans le devenir de l'ensemble, et dont on se devait encore de divulguer l'œuvre méconnue.

*Le maître-mot de **Musiques Nouvelles** (au pluriel désormais) serait la création, au sens strict du terme ! C'est la mission première d'un ensemble de musique contemporaine ; elle donne un élan d'énergie incomparable à ceux qui la jouent et l'écoutent. Découvrir une œuvre pour la première fois rejoint une dimension sacrée de l'art. C'est le saisissement, la sidération, le moment absolu : le kairós des Anciens Grecs. Et c'est le creuset dans lequel doit s'établir la raison d'être de Musiques Nouvelles, hier aujourd'hui et demain.*

*Henri Pousseur a joué un rôle capital en ce sens. Il faisait venir à Liège **Stockhausen**, **Berio** et tant d'autres... et j'en ai été le témoin, adolescent. Si j'avais su que je pourrais plus tard m'inscrire dans la perpétuation de cette histoire-là, j'aurais pensé que ce serait la plus belle des choses à faire de ma vie !*

La seconde moitié du XX^e siècle, c'est aussi la pop music, la chanson, le rock... N'était-ce pas perturbant ?

*Ces musiques non estampillées savantes ni contemporaines sont parfois des lieux de prodigieuse invention, qui donnent une grande vitalité à l'instant. J'ai parcouru une partie de mon chemin de jeune musicien professionnel dans ces zones inavouables... Et je garde l'envie de rassembler sur une seule scène, comme ce fut le cas lors des concerts Babel Live, des artistes qui ne se rencontreront jamais dans les festivals ni les salles de concert. Il s'agit de donner à entendre à travers la pluralité des mondes sonores la multiplicité de nos états d'être. Je cite souvent cette magnifique maxime de **Montaigne** : « Quand je prie, je prie ; quand je danse, je danse ». La musique permet d'insuffler la joie et la puissance de la danse dans cette forme de prière universelle qu'est l'écoute, et d'incorporer le souffle de l'esprit dans la danse du corps, à travers une jouissance de tout notre être. Ce battement entre **Apollon** et **Dionysos** nous unifie. La musique nous offre (écoutons **Beethoven**, **Bach** ou **Brahms** !) cette indivision de nous-mêmes réalisée dans l'instant, où se rejoignent la jouissance instantanée et la puissance éternelle de la quête.*

De même, mêlez-vous les différentes facettes de votre agir de musicien : votre travail de compositeur, votre pratique du violoncelle et la direction de Musiques Nouvelles ?

*Mes héros d'enfance étaient Bach et Beethoven. Chez ces compositeurs s'affirme un continuum entre la matière artisanale et la substance très éthérée de la visée compositionnelle. Songeons encore à **Chopin** dont la musique est consubstantielle à l'instrument qui la fait naître. Sans vouloir me mesurer à ces purs génies, je ressens cette même nécessité d'unir la pratique instrumentale et la spéculation compositionnelle.*

Or l'histoire de la musique au XX^e siècle peut se lire comme celle de la disparition de ces figures d'artisans créateurs. Le taylorisme s'est imposé dans l'agir musical : les interprètes d'un côté, les compositeurs de l'autre. Mon souhait est de garder indivises les facettes de l'agir musical, au rang desquelles je remplace la mise en sons par la direction d'orchestre.

Que voulez-vous dire par « mise en sons » ?

Il s'agit, dans un contexte humain favorable de complicités et de connivences, de bâtir en commun un édifice sonore. C'est la grande force du travail de Musiques Nouvelles : faire incarner par tous les musiciens le degré le plus subtil d'une partition qui doit devenir corps sonnant, corps émouvant, acte de communion humaine.

Si je venais à manquer de l'artisanat premier qui m'a donné une langue maternelle (le violoncelle), je serais privé de sa vérité d'âme. Le violoncelle, c'est le retour à ma langue originelle, à la nécessité de continuer

à la parler quotidiennement. Cela me permet d'en parler d'autres : celle des autres compositeurs, des autres instruments, celle du metteur en sons. L'appellation de « chef d'orchestre » se rapporte par trop au XIX^e siècle, à la musique symphonique et aux codes qui y sont liés.

Cela influence-t-il vos choix musicaux en tant que directeur artistique ?

Si je tente de rationaliser une démarche dont les arcanes sont beaucoup plus flous en réalité, je détermine une programmation en répondant à une suite incontournable de questions essentielles. Nous devons parfois examiner 150 pièces lorsque que nous travaillons au cœur d'un réseau (comme les World Music Days, Tactus, Re-new ou plus récemment New-Aud), avant d'en choisir moins d'une dizaine.

Tout d'abord, quelle est mon intuition, dans ce chemin d'affinités qui se démarque de l'habituel consumérisme (J'aime/J'aime pas) ? Pour cela, il me faut lire et écouter très attentivement la partition, avec une écoute « attentionnée ». Il ne s'agit pas de mettre en action un dispositif d'attente, mais d'être « attentionné » : de recevoir une musique avec le plus de compassion, de tolérance et d'acceptation possibles... Faire connaissance, en somme.

Ensuite, je me pose la question des musiciens de l'ensemble qui mettront leur haute virtuosité au service d'une partition. Pourront-ils vivre une expérience porteuse à travers elle ? Cette musique peut-elle être dite par le corps et par le son ?

Enfin, cette question souveraine primordiale : de quoi cette partition est-elle le témoin ? De tout un monde, un monde – émotionnel, sensoriel, spirituel – qui doit être incorporé par le musicien et qui sera ensuite reçu par le public. C'est une préoccupation majeure. Nous sommes loin de « Ça va plaire/Ca ne va pas plaire ». Comment serons-nous en mesure de vivre une expérience où l'on fusionne dans l'écoute et dans le jeu, grâce et à travers le monde intérieur que divulgue cette partition-là ?

Avez-vous des regrets depuis 1997 ?

Ce parcours avec Musiques nouvelles m'a offert de vivre tant de moments d'une force telle qu'ils sont de nature à motiver une vie entière. J'ai quelquefois vécu des états qui renvoient à ce que les mystiques ont évoqué de tout temps : nous nous sentons soudain participer à quelque chose qui nous dépasse totalement. Ce sentiment, ce continuum d'être, est pour moi la réalité ultime de notre condition d'homme.

Quels sont vos souhaits pour l'avenir de Musiques Nouvelles, cinquantaire ce 6 décembre 2012 ?

Continuer ! Que des moments tels que je les ai évoqués continuent à être le fil rouge de l'existence de l'ensemble.

Il est souvent malaisé aujourd'hui de faire entendre aux instances politiques et sociétales, aux organismes de diffusion médiatique, la fine nécessité de cette étrange pratique qu'est la musique d'auteur que nous faisons. Une musique éloignée des injonctions de la culture de masse et des critères de rentabilité industrielle. C'est pourtant là, dans l'écoute attentionnée qu'elle réclame, dans le silence intérieur, que nous sommes au cœur des plus beaux enjeux.

La direction de Musiques Nouvelles est-elle un travail solitaire ?

Une partie de moi-même tend à la solitude et au silence, ce que m'offrent le violoncelle et la composition. En revanche Musiques Nouvelles est une aventure collective. Comment faire en sorte qu'un ensemble parvienne à un bien commun ? Le concert comme liturgie plénière est le terrain d'action de ce projet essentiel. « Concertare » en latin d'église signifiait « projeter quelque chose en commun ».

Il s'agit, sans gestes ni paroles, d'établir, par l'écoute la plus fine, la plus harmonieuse et la plus silencieuse des concertations.





musiciens permanents

Tous des solistes !

- 01 Erik Sluys violon
- 02 Sébastien Vanlerberghe hautbois
- 03 Jean-Pol Zanutel violoncelle
- 04 Christophe Delporte accordéon
- 05 Jean-Paul Dessy chef et violoncelle
- 06 Daniel Léon son
- 07 Thomas Fiorini contrebasse
- 08 David Foiche cor
- 09 André Ristic piano
- 10 Cristina Constantinescu violon
- 11 Pierre Quiriny percussions
- 12 Denis Simándy cor
- 13 Berten d'Hollander flûte
- 14 Alice Pêtre harpe
- 15 Jarek Frankowski son
- 16 Kim van den Brempt piano
- 17 Charles Michiels clarinette
- 18 Jean-Louis Ollé basson
- 19 Pierre Heneaux alto
- 20 Laurent Houque violon
- 21 Luc Sirjacques trompette
- 22 Hughes Kolp guitare
- 23 Adrien Lambinet trombone
- 24 Louison Renault percussions
- 25 Vincent Bruyninckx clavier

- Mais citons encore ...
- Sophie Ayako Girard violon
 - Ogier Bibbo saxophone
 - Claire Bourdet violon
 - Chloé Burlet violon
 - Etienne Charbonnier contrebasse
 - Amélie Clément contrebasse
 - Antoine Combot alto
 - Karel Coninx alto
 - Philippe Cormann contrebasse
 - Isabelle Decraene violon
 - Aymeric de Villoutrey violon
 - Simon Diricq saxophone
 - Simon Drachman percussions
 - Nicolas Draps violon
 - Adrien Fortemps percussions
 - Maia Frankowski violon
 - Yuko Fujikura mandoline
 - Merryl Havard violoncelle
 - Véronique Lierneux violon
 - Nicolas Marciano violon
 - Ricardo Matarredona clarinette
 - Pascale Mattot violoncelle
 - Nicolas Miribel violon
 - Jean-Michel Monart percussions
 - Jeroen Robbrecht alto
 - Marie-Claude Roy piano
 - François Ruelle trompette
 - Julien Théodor trompette



la radio une bonne fée pour toute musique nouvelle

Né en 1920 à Lodelinsart, **Robert Wangermée** a quasiment traversé un siècle de musique auquel il a activement participé : l'éminent musicologue, médiéviste de formation, a créé à l'université en 1965 une section complète de musicologie au sein du département d'histoire de l'art ainsi qu'un centre de sociologie de la musique. Il y enseignera et dirigera plusieurs séminaires jusqu'en 1985 tout en menant ardemment une carrière à l'institut public de radiodiffusion (INR, RTB, RTBF) qui l'a conduit de la direction du secteur des musiques classiques (1946-1960) au poste d'administrateur général de la radio-télévision (1960-1984). Toujours animé par le désir de vivifier et intensifier l'enseignement de la musique, il s'implique pleinement dans ses multiples fonctions au contact des *musiques dites classiques au sens large* : les musiques nouvelles, auxquelles il donne un appréciable porte-voix grâce à la radio. Directeur de recherches au Conseil de l'Europe (1972-1978), président du Conseil supérieur de l'audiovisuel de la Communauté française de Belgique (1985-1997), il a présidé le Conseil de la musique de la Communauté Française depuis 1984, le Conseil de l'éducation aux médias de la Communauté Française ainsi que le festival de musique contemporaine Ars Musica depuis 1989 jusqu'il y a deux ans.

“Déjà, à la fin de la guerre, la radio me passionnait. Mon ambition était d'y entrer. L'INR a énormément contribué à ma formation musicale ! Je connaissais, grâce à la radio, les œuvres dont les livres parlaient et que j'étudiais à l'université. Nous ne bénéficions guère ailleurs de l'exécution des œuvres

nouvelles.”
Robert Wangermée

Les années 60 restent à ses yeux une période musicale riche et passionnante qui prend racine dans la soif et la créativité culturelles de l'après-guerre. L'**Ensemble Musique Nouvelle** naît en 1962 dans un climat devenu propice à l'éclosion de recherches nouvelles et de talents étonnants : A la Libération, le Séminaire des Arts souhaitait rattraper le temps perdu pendant la guerre et stimuler un enseignement moins académique. J'y fréquentais les cours de son responsable, **André Souris**, qui mêlait l'étude des œuvres contemporaines à celles du passé. Et j'y rencontrais des Liégeois : **Pierre Froidebise** (organiste, professeur au Conservatoire de Liège et chercheur sur la musique du passé), **Célestin Deliège** et **Henri Pousseur**. Souris avait implanté en très peu de temps la musique sérielle à Bruxelles, en même temps qu'en France se révélait **Olivier Messiaen** et s'exaltait l'avant-garde de **René Leibowitz** (défenseur passionné du dodécaphonisme). De jeunes compositeurs s'imposaient : **Pierre Boulez** en France, **Karlheinz Stockhausen** en Allemagne, **Luigi Nono** en Italie et **Henri Pousseur** en Belgique. Tous avaient besoin de la radio. Comme j'y étais directeur du secteur des musiques classiques puis administrateur général, je me suis lié à eux et les ai soutenus. La radio n'a pas tout permis, mais elle a facilité certaines choses. La musique sérielle était détestée des classiques modernes (tels que les héritiers de **Ravel** ou **Roussel**) qui exploiraient la continuité des langages anciens. Quant à moi, elle m'intéressait vivement !

L'Exposition universelle de 1958 à Bruxelles représentait au milieu du siècle l'avancée considérable des techniques et des arts. La radio a été chargée d'organiser à sa toute fin, en octobre, une semaine de musique expérimentale produite par **Georges Caraël** qui jouera un rôle grandissant dans la reconnaissance de la musique contemporaine par la suite. J'en ai donc confié l'idée à **Henri Pousseur** et **Célestin Deliège**. **Stockhausen**, **Cage**, **Berio**, **Maderna**, les techniciens et les ingénieurs de musique expérimentale (nous en étions aux débuts de la musique électronique) ainsi que les novateurs du passé, **Webern** et **Stravinsky**, tous étaient présents, du moins par leur musique ! A cet égard, je me souviens d'une anecdote savoureuse : **John Cage**, artisan du hasard en musique, n'avait pas prévu celui de la mort du pape Pie XII le jour de son concert ... qui s'en trouva annulé !

On retrouve ce jeu avec le hasard et l'aléatoire dans certaines pièces d'**Henri Pousseur**, notamment dans *Répons*, une œuvre mobile qui, avant 1962 et la formation de l'**Ensemble Musique Nouvelle**, cherchait encore ses interprètes.

Il faut se replacer dans le contexte de l'époque... Les musiciens ne s'y retrouvaient pas. Il y avait eu une première exécution à Darmstadt, lieu symbolique de toutes les musiques nouvelles, et qui fut un désastre ! Pousseur souhaitait une version aboutie. A ce moment-là, en 1961, j'ai créé le Troisième Programme à la radio, une chaîne spécialisée dans la musique « classique » qui justifiait des productions pionnières. De son côté, **Pierre Bartholo-**

mée était producteur à la RTB. Nous avons conjugué nos forces : il a souhaité monter cette œuvre impossible tandis que la radio lui fournissait un local et assumait une partie des coûts de production. C'est, comme on le sait, dans le Studio 1 du bâtiment Flagey que Répons a été donné correctement pour la première fois. C'était surprenant, cette semi-improvisation encore un peu titubante après plus de cinquante répétitions ; cependant, les musiciens, issus de la musique baroque, étaient excellents.

Après cet événement, l'ensemble a vécu une vie autonome, toujours relayée par la radio qui l'avait aidé à voir le jour, mais surtout portée par une véritable internationale de soutien autour des musiques nouvelles. **Pierre Bartholomé** et ses musiciens ont été engagés dans différents pays pour jouer des musiques que l'on ne donnait nulle part habituellement.

Qu'en était-il donc à l'époque du **Centre de Recherches Musicales en Wallonie**, lié à l'essor de l'ensemble Musique Nouvelle ?

Henri Pousseur et **Hervé Thys** (qui s'occupait de la musique contemporaine à la Société Philharmonique de Bruxelles) souhaitaient un centre de production électronique pour lequel la radio ne pouvait les aider. **Thys** avait créé un studio privé électronique, Apelac, avec **Raymond Liebens**, ingénieur technicien. **Thys** l'avait rentabilisé à l'occasion de l'Exposition universelle dont il avait fait sonoriser les espaces par **Célestin Deliège**. Toutefois, il trouva ensuite peu de débouchés. Pousseur et Bartholomé demandèrent des subsides conséquents, pour le financement d'un orchestre et d'un studio, au gouvernement qui ne put leur accorder de pécule à la hauteur de leurs attentes. Ce qui décida Pousseur à accepter un engagement dans l'université américaine de Buffalo. Il en revint au bout d'un an, précédé d'une véritable renommée : ses œuvres étaient jouées à Donaueschingen comme au Domaine musical à Paris. Il avait réalisé un certain nombre de ses projets de musique électronique aux studios de Cologne et de Milan... Comment le retenir en Belgique ?

Or, le gouvernement prônait la décentralisation et j'avais d'excellents amis à Liège, **Suzanne Clerx**, professeur de musicologie à l'université, et son époux **Jean Lejeune**, historien porté sur la renaissance de la Wallonie et militant libéral devenu échevin des travaux publics, qui soutint la nomination d'**Henri Pousseur** au poste de professeur de composition, puis à celui de directeur du Conservatoire. Installé de la sorte à Liège, Pousseur pouvait y envisager une action permanente et suscita la création du Centre de Recherches Musicales de Wallonie (CRMW).

Notons cette remarque du musicologue **Philippe Dewonck** dans le fascicule consacré en 1976 au CRMW par le ministère de l'éducation nationale : « L'association put bénéficier d'un apport en nature, constitué par le matériel du studio de musique électronique Apelac, de Bruxelles, qui cessait ses activités, tandis que le subside qui était accordé à ce studio par l'Etat, était attribué au CRMW. Celui-ci fut encore aidé par la Ville de Liège

qui lui octroya une aide financière et mit à sa disposition un local, au Palais des Congrès. »

C'est en effet une période relativement faste ! En 1970, le **Ministère de la Culture française**, à l'initiative de **Jean Remiche**, administrateur général des affaires culturelles, confie à Henri Pousseur la mission d'ouvrir le Conservatoire de Liège à la musique vivante par la création d'un séminaire. Pousseur obtint que ses activités soient accessibles à tous et que le CRMW les organise. Toute cette animation socio-culturelle donnera l'occasion d'une journée mémorable, le 16 janvier 1971, de midi à minuit : quatre salles du Palais des Congrès furent reliées entre elles par un système de diffuseurs où les musiques qui y étaient jouées se croisaient : l'ensemble Musique Nouvelle en occupait le centre, avec **Alarius**, le trio **Jacques Pelzer**, une chorale, un groupe pop, etc.

Robert Wangermée s'enthousiasme pour cette période festive, d'une extraordinaire inventivité musicale, avant tout expérimentale.

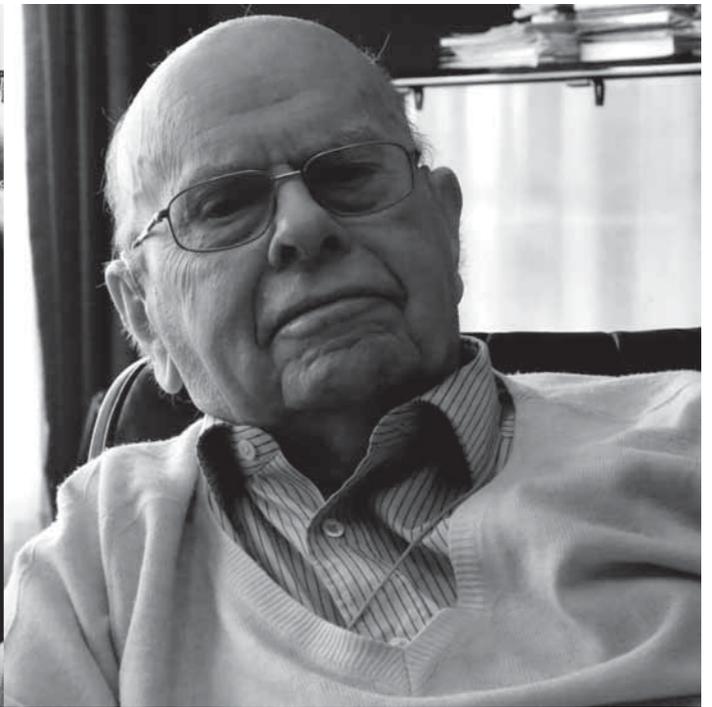
Georges-Élie Octors assurera une excellente continuité au départ de Pierre Bartholomé pour l'Orchestre Philharmonique de Liège. Il explorera d'intéressantes perspectives dans son partenariat avec les Ateliers Sainte-Anne. Toutefois des tensions au cœur de l'ensemble le pousseront

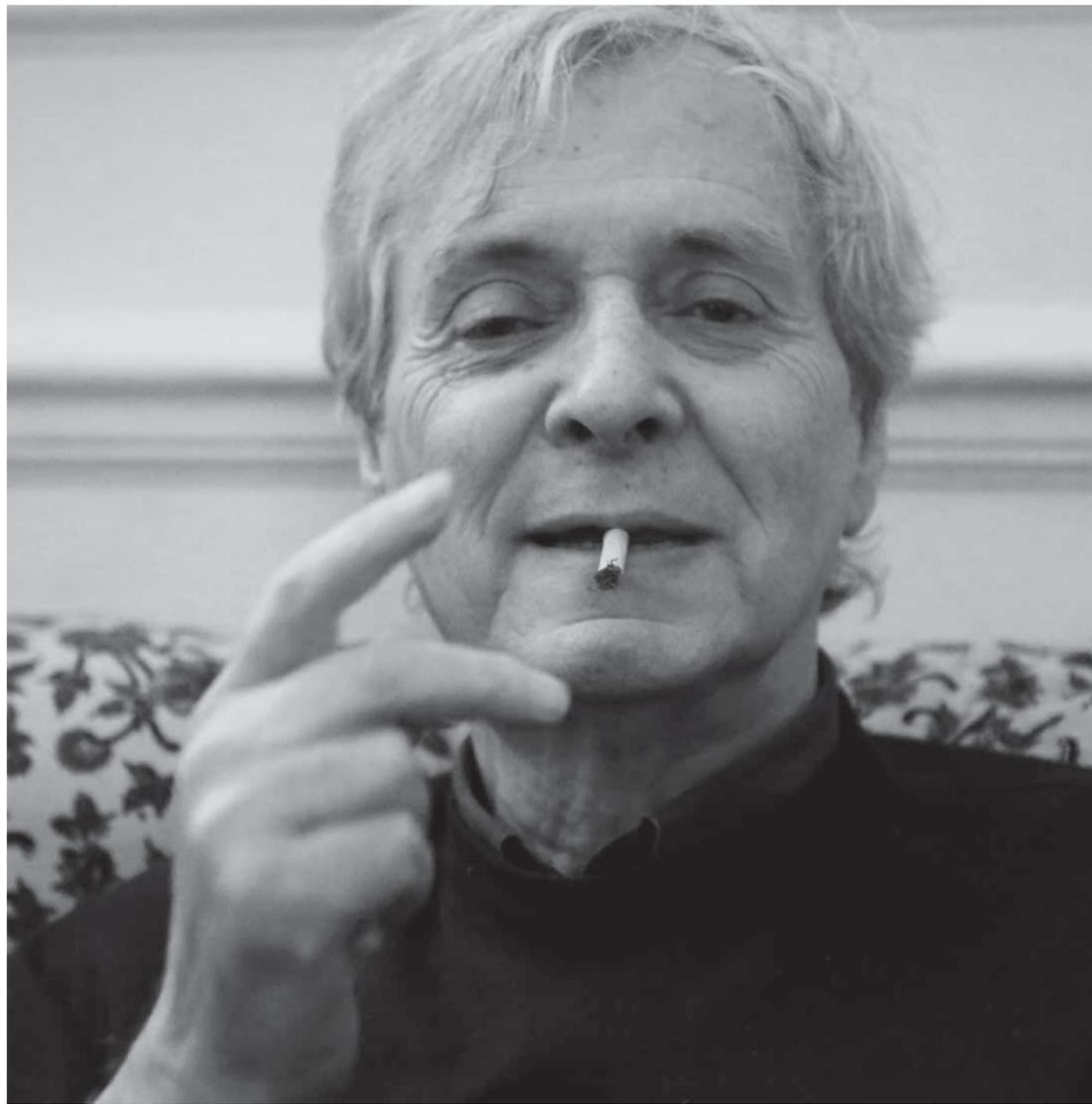
à démissionner pour laisser la place à **Jean-Pierre Peuvion**, excellent clarinettiste et professeur au Conservatoire de Liège, dont l'attitude se voulait plus radicale. Ce qui ne résout pas le marasme financier dans lequel patauge l'ensemble... La tendance Peuvion n'étant pas suffisante à maintenir une activité publique, c'est du Conseil d'Administration qu'est proposée une nouvelle direction conjointe offerte à la génération nouvelle de **Patrick Davin**, **Jean-Paul Dessy** et **Claude Ledoux**.

Aujourd'hui, 20 ans plus tard, lié au **manège.mons**, l'ensemble n'a jamais été aussi assuré de son avenir financier. L'orientation de Jean-Paul Dessy est très personnelle : il renouvelle cet ensemble non permanent et l'ouvre aux musiques de son temps, sans exclure les musiques de la deuxième moitié du XX^e siècle.

Selon moi, l'affirmation de la vocation première de l'ensemble appartient à Pierre Bartholomé ; elle se prolonge chez **Georges-Élie Octors** et sans doute les musiques qu'ils ont défendues m'intéressent-elles toujours davantage¹. Mais aujourd'hui, **Jean-Paul Dessy** conduit l'ensemble là où cet horizon unique ne suffirait plus.

¹ Robert Wangermée accepte d'ailleurs avec bonhomie de nommer trois des œuvres les plus importantes de son Panthéon musical contemporain : le Gesang der Junglinge de Karlheinz Stockhausen, Pli selon pli (la grande œuvre sur Mallarmé) de Pierre Boulez et la Turangalila-Symphonie d'Olivier Messiaen.





Mémoire vive
entretien : Isabelle Françaix
photographies : Isabelle Françaix

Entretien avec
Philippe Boesmans

MUSIQUES NOUVELLES affectivement Un ensemble engagé

Altérité des esthétiques

Le 6 décembre 2012, **Musiques Nouvelles** terminait son concert anniversaire par la reprise de *Chambres d'à côté* de **Philippe Boesmans**, créées par l'ensemble à la Monnaie le 11 septembre 2010, et dont, s'enthousiasme le compositeur, les notes s'envolaient avec légèreté à travers l'extraordinaire acoustique du Studio 4, à Flagey. Il poursuit avec facétie, en évoquant sa présence au tout premier rang : *Cinquante ans ! Un demi-siècle ! Brusquement, assis à côté de Pierre Bartholomée qui venait de tenir un discours, je me suis rendu compte que nous étions les vétérans de l'ensemble ! J'ai beaucoup aimé la couleur de sa pièce, Opus 60, et j'ai réalisé que nous étions en fait des compositeurs de la même génération. Je me suis vraiment amusé à l'écoute des vingt pièces de cinquante secondes, toutes pleines de caractères totalement différents, d'une énergie très vive, surtout chez les femmes compositeurs.*

“ Musiques Nouvelles joue
le mystère de la musique ”

Philippe Boesmans

Ces cinquante ans de pratique des musiques nouvelles en général ont enrichi le savoir-faire des ensembles en ce domaine : *Au début des années 60, nous ne savions pas très bien comment aborder cette musique, souvent très difficile techniquement. On ne trouvait pas très facilement des musiciens qui acceptaient de faire l'effort de la jouer. C'était plutôt mal payé et peu gratifiant, un instrumentiste préférant se consacrer à Chopin ou Rachmaninov. Il fallait du dévouement pour plonger dans cette musique ! Nous étions des militants. Alors qu'aujourd'hui, les musiciens ont fait d'énormes progrès techniques. Comme j'étais pianiste de formation et pleinement attiré par l'aventure, j'ai joué du piano avec l'ensemble à ses tout-débuts, pour dépanner. Je me souviens par exemple du Konzert de Webern, des Ephémérides de Pousseur et de bien d'autres pièces. J'étais avec l'ensemble au Festival d'Avignon en 1968, un été à l'ambiance très chaude et très engagée.*

En 1962, j'étais dans la salle à la création de Répons d'Henri Pousseur. Pierre Bartholomé travaillait à la télévision et moi à la radio : nous étions dans « la même entreprise ». Très vite, Pierre m'a demandé d'écrire une pièce pour l'Ensemble Musique Nouvelle : Cassation. C'était ma première réalisation pour petit ensemble, une pièce de caractère post-sériel (et je crois, pas très bonne – ajoute Philippe Boesmans dans un franc sourire !) dont j'ai perdu les partitions. Elle a été créée à Darmstadt, en 1963. C'est d'ailleurs pour cette pièce que Pierre a pris la baguette de chef pour la première fois : il fallait que quelqu'un donne des repères aux musiciens, même s'il s'agissait plutôt de signes ponctuels que d'une véritable direction. Son autorité et son engagement de pionnier l'ont tout naturellement conduit à suivre cette voie et à prendre la direction de l'ensemble. Après cela, Pierre m'a demandé d'écrire une pièce pour deux pianos qu'il jouait en duo avec Francette : Sonances I.

Beaucoup de compositeurs sont venus s'ajouter au groupe. En tant que tel, je faisais un peu bande à part, mais j'ai participé aux grandes cérémonies utopiques d'Henri, tels que Midi-Minuit ou Stravinsky au futur.

Outre la reprise de plusieurs des pièces de Philippe Boesmans, l'ensemble a créé *Impromptu I* pour 23 instruments au Festival Reconnaissance des Musiques Modernes, le 3 février 1966, puis *Impromptu II* le 17 décembre de la même année. Le 16 septembre 1967, il s'agit de *Corrélations*, pour clarinette solo (Walter Boeykens) et deux groupes instrumentaux au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Le 19 novembre 1968, à l'auditoire Paul-Emile Janson de l'ULB, Francette Bartholomé à la harpe crée *Explosives* pour harpe solo et dix instrumentistes, sous la direction de son époux. Le 8 mars 1970, l'ensemble dirigé par Pierre Bartholomé crée *Upon La-Mi* au Palais des Beaux-Arts et reçoit le Prix Italia à Venise.

Sous la direction de Georges-Élie Octors, un musicien d'une grande précision qui sait alléger la musique, souligne Philippe Boesmans, Musi-

que Nouvelle et Élise Ross (voix) ont créé la version concert d'*Attitudes*, spectacle musical en 22 tableaux le 2 mars 1979 au Théâtre de la Monnaie dans le cadre du Festival Reconnaissance des Musiques Modernes. Puis *Surfing*, pour alto solo (Christophe Desjardins) et 15 instrumentistes, le 19 mars 1990 au Festival Ars Musica, à l'Atelier Sainte Anne.

Je n'ai pas eu l'occasion de travailler avec l'ensemble sous la direction de Jean-Pierre Peuvion. C'est sous Patrick Davin que nous avons enregistré Ornamented zone, la pièce ayant cependant été créée en 1996 par l'Ensemble Intercontemporain. Patrick Davin a joué un grand rôle dans mon histoire musicale en dirigeant notamment plusieurs de mes opéras.

Le 12 novembre 2009, Jean-Paul Dessy entraînait à son tour l'ensemble dans une vision nouvelle de l'opéra *Julie* de Philippe Boesmans, mise en scène par Matthew Jocelyn au Théâtre d'Orléans, et en création parisienne au Théâtre de l'Athénée. Et le 11 septembre 2010, Musiques Nouvelles créait sous sa direction au Théâtre de la Monnaie *Chambres d'à côté* (Prix Sneyvangers du meilleur enregistrement belge).

Dès son arrivée à la tête de l'ensemble en 1997, Jean-Paul Dessy l'a ouvert à d'autres musiques que celles qui ne reconnaissent que l'héritage de Webern, Schoenberg ou Boulez. C'est un très bon musicien qui comprend ce qui est caché dans la musique. Il peut saisir des esthétiques différentes et les conduire en respectant leur altérité. Il y a dans toute partition une part non écrite qu'on ne peut expliquer. Lui peut la sentir, et il la vit très intensément.

Philippe Boesmans est sensible à l'interprétation d'une musique, aux nuances subtiles qui peuvent naître pour une même pièce d'un ensemble à l'autre. Créé par les l'Intercontemporain, 2e2m, Ictus, Musikfabrik ou le Klangforum, il différencie avec verve et couleur leurs esthétiques : *Certains sont de « super-musiciens » attachés avant tout à la partition. Ils s'appuient sur tous les signes pour jouer avec une précision remarquable mais passant peut-être à côté de l'aspect émotionnel de la musique. Leur vision est un peu désincarnée, même si elle est d'une virtuosité époustouflante. Au contraire, en exécutant par exemple Chambres d'à côté, Musiques Nouvelles joue le mystère de la musique. Je peux indiquer à ses musiciens, également d'une rare précision textuelle, de jouer par exemple « plus triste », « plus joyeux » ou « plus mystérieux ». C'est pour moi un bonheur supplémentaire, car une complicité naît entre les musiciens, ce qui n'arrive pas toujours lorsqu'ils restent purement collés à la partition.*





Mémoire vive
entretien : Isabelle Françaix
photographies : Isabelle Françaix

Entretien avec
Harry Halbreich

esprit et style

Le feu de l'intransigeance

Il suffit de quelques mots échangés avec **Harry Halbreich**, même si vous le croisez au détour d'un couloir, pour que vous vous sentiez tout à coup affamé de musique, impatient d'ouvrir vos oreilles (et votre cœur) à toutes ces découvertes fabuleuses dont il vous parle immédiatement, l'œil pétillant. Il a fêté ses 81 ans en février 2012, avec une jeunesse d'esprit éblouissante, entretenue au feu de l'intransigeance et de l'absolu : *Ce qui m'excite dans la musique, c'est l'originalité, la nouveauté et la liberté !* Il ne mâche d'ailleurs pas ses mots pour vilipender toute forme de dogmatisme, fût-il celui de l'antidogme. *Entre les excès du sérialisme (qui sont morts maintenant) et les minimalistes, il y a 80 ou 90% de la musique intéressante qui n'est ni l'un ni l'autre.*

“*Ce qui m'excite dans la musique, c'est l'originalité, la nouveauté et la liberté.*”

Harry Halbreich

On doit de nombreux écrits minutieusement documentés à cet infatigable musicologue, toujours présent aux concerts et plus que jamais attentif aux jeunes compositeurs. Ses ouvrages sur **Olivier Messiaen** (dont il fut l'élève), **Claude Debussy**, **Arthur Honegger** et **Bohuslav Martinu**, ses articles et essais sur **Giacinto Scelsi**, **György Ligeti**, **Edgard Varèse**, **Maurice Ohana**, **Francisco Guerrero** ou **Luigi Nono** témoignent encore de la vaste palette de ses territoires musicaux de prédilection, souvent à contre-courant des modes et des tendances. Un grand nombre d'entretiens à la Radio suisse ainsi qu'à la RTBF, des tournées internationales de conférences et de colloques dans de nombreux pays d'Europe, aux États-Unis, au Canada et au Japon, contribuent à faire connaître sa pensée musicale avide de rencontres et d'étonnements.

Entre 2007 et 2009, Harry Halbreich a tenu en haleine les auditeurs de **Musiques Nouvelles** dans une série palpitante de récits consacrés à la vie et l'œuvre d'un compositeur, dont les musiciens de l'ensemble exécutaient des morceaux choisis. À bord de *La Machine à remonter le son*, Le Théâtre Marni et la Chapelle des Brigittines ont accueilli tour à tour les ombres vivantes de **Giacinto Scelsi**, **Claude Vivier**, **Iannis Xenakis**, **Luigi Nono**, **Maurice Ohana**, **Morton Feldman**, **Horatiu Radulescu**, **György Ligeti** et **Olivier Messiaen** grâce aux souvenirs et aux analyses de l'exubérant conteur qui avait partagé l'amitié de la plupart d'entre eux, et à la complicité musicale de **Jean-Paul Dessy**.

En 1962, à la naissance de Musiques Nouvelles, Harry Halbreich avait 31 ans et une lucidité déjà très aiguisée sur le panorama de la musique contemporaine : *L'ensemble est né à une époque où la Belgique était en retard sur l'information musicale en regard des pays avoisinants. Le besoin de rattrapage était évident : il fallait faire connaître l'école de Vienne, et tout ce qui s'ensuivait. Ce rôle historique important n'était pas simple à tenir. Et ça ne l'a pas été davantage par la suite... Xenakis sentait le soufre ; je ne parle même pas de compositeurs comme Scelsi que j'ai défendu corps et âme aux côtés de Musiques Nouvelles. Je n'ai jamais accepté qu'une esthétique veuille s'imposer au détriment de toutes les autres, auquel cas elle devient un nouvel académisme. A l'époque sérielle, il n'était pas question d'écouter une symphonie d'Honegger par exemple ! La sanction tombait comme un couperet : « néo-classique » ! Pourquoi a-t-on oublié **Albert Roussel** aujourd'hui : « néoclassique ! » Et **Martinu** ? « Néo-classique ! » C'est un terme toujours voué aux gémonies. Cette réaction, c'est le mépris de l'ignorance. Ou l'ignorance du mépris. Pourquoi ne pourrait-on aimer **Poulenc** et **Rachmaninov** en même temps que la musique contemporaine ?*

*J'ai salué avec beaucoup de sympathie l'évolution de Musiques Nouvelles, du témoignage sériel à l'approche spectrale, vers des indépendants tels qu'**Horatiu Radulescu** qui, selon moi, est allé plus loin encore que **Grisey** et **Murail**. Comme Scelsi, il faisait partie de ces radicaux qui dérangent. Je*

n'aime pas les qualificatifs « avant-garde », trop militaire, ni « moderne », qui renvoie à la mode. Je leur préfère le terme « radical », qui indique la fidélité à un projet, une vision ou un idéal poursuivis jusqu'au bout.

*Je suis nettement moins convaincu par l'esthétique néo-primitive ou néo-tonale de **Giya Kancheli** ou d'**Arvo Pärt**, trop pauvre à mon goût. Aux extrémités de l'atonalisme sériel le plus radical, les compositeurs qui avaient fait les acrobaties les plus périlleuses, essayant de sauter sur un pied en se tenant les doigts derrière la tête, ont dû réapprendre à marcher. Tout à coup, une cadence dominante tonique leur paraissait une lumineuse découverte ! C'était évidemment d'une grande clarté pour le public qui avait perdu le contact avec la musique majoritairement sérielle, et dont les modes de compréhension lui échappaient complètement. Mais je préfère l'allusion à la répétition. Ma référence suprême au XX^e siècle reste d'ailleurs **Debussy**.*

*J'attends d'un compositeur la pureté d'un langage et une esthétique, quels qu'ils soient. C'est la grandeur du génie de **Stravinsky** : qu'il fasse du pseudo-Bach, du pseudo-Pergolèse ou du pseudo-Rossini, c'est toujours du Stravinsky ! Qu'est-ce qui unit ces tendances tellement diverses ? Le style ! Et qu'est-ce que le style ? C'est la récompense, au terme d'une vie, de la fidélité à soi-même en l'absence de tout compromis.*

Quelle est donc la relève, selon Harry Halbreich, des grands compositeurs qui ont fait les beaux jours de *La Machine à remonter le son* ?

Tout d'abord, les personnalités dominantes de la fin du XX^e siècle ne sont certainement pas pour moi Boulez, Stockhausen ou Berio. Mais Messiaen, Xenakis et Scelsi. Juste à côté d'eux, je placerais Luigi Nono, Morton Feldman et Maurice Ohana. Ohana a puisé dans le chant flamenco et la musique arabo-berbère. Il a deviné les trésors des traditions vernaculaires.

*Quant à la relève, elle est très variée. Je place très haut certains compositeurs que d'aucuns taxeraient de traditionnels : **Julian Anderson** est épatant. La mort du Québécois **Claude Vivier**, il y a trente ans, a été un grand drame. L'avant-garde pointue compte toujours ses artistes vivants. Le phare de la nouvelle complexité, c'est l'Espagnol **Alberto Posadas**, un des élèves de **Francesco Guerrero** qui pour moi a été aussi important que Xenakis. La musique de Posadas est exigeante, extrêmement raffinée, et l'on y entend le moindre détail. L'Italien **Fausto Romitelli** a été tragiquement fauché dans la fleur de l'âge, comme **Guerrero**. Tous deux poursuivaient une quête purement musicale, sans être attachés à la musique tonale ni faire du bruit ou revendiquer haut et fort l'unique distorsion. Je ne supporte pas certains saturateurs du son que j'appelle les « brutalistes ». Rien à voir avec **Yann Robin**, qui est extrêmement musicien. Ses dernières pièces sont de pures merveilles. Les trois Français têtes de file sont pour moi **Pascal Dusapin**, **Hugues Dufourt** et **Philippe Manoury**. Il faut aussi citer **Marc Monnet**.*

*Je tiens en haute estime le Tchèque **Krystof Maratka**, qui a pris pour modèle spirituel et musical un grand compositeur d'avant-garde, **Leos Janáček**, fascinant de liberté ! Maratka puise aux sources universelles. Il a écrit un concerto pour clarinette, Luminarium, qui rassemble vingt-quatre vignettes de folklores imaginaires du monde entier. Sa Symphonie de l'Antique Monde est une trilogie extrêmement audacieuse sur l'évocation d'une musique paléolithique qu'il conçoit à partir des origines pré-langagières en écoutant ses propres bébés gazouiller. Son titre ne manque pas d'humour.*

*La démarche d'**Osvaldo Golijov** est passionnante. Cet Argentin fils de réfugiés juifs de Roumanie s'est intéressé au matériau vernaculaire des musiques traditionnelles. Il a écrit une Passion selon Saint Marc... reggae ! Il a composé un opéra sur la mort de **García Lorca**, de pur style flamenco ; des hommages à **Piazzolla** dans le style tango argentin ; un quintette avec clarinette inspiré par la musique klezmer... Certes, sa musique est tonale. Pourquoi pas ? Elle est nouvelle, elle est fraîche, elle est excellente !*

*Parmi les musiques plus dépouillées et « minimales », j'aime beaucoup **Alexander Knäifel**, que Musiques Nouvelles a par ailleurs enregistré. Je pourrais encore citer l'Estonien **Erkki-Sven Tüür**, et dans d'autres registres, les Finlandais **Jukka Tiensuu** et **Tapio Tuomela**, le Québécois*

***Denys Bouliane**, les jeunes Allemands **Philipp Maintz** et **Alexander Muno** ; **Mark Andre**, né en 1964 est un Français naturalisé allemand, et sans doute l'un des plus importants de sa génération !*

Et qui donc, en Belgique, Harry Halbreich tient-il en haute estime ?

*Le grand patriarche **Philippe Boesmans**, bien sûr : jeune homme patriarche et patriarche jeune homme ! **Claude Ledoux** est un excellent compositeur que je respecte profondément. **Jean-Luc Fafchamps** est épatant, d'une force et d'une originalité uniques. **Benoît Mernier** est d'une grande délicatesse, très soignée. Côté flamand, je citerais immédiatement **Luc Brewaeys**. Parmi les plus jeunes, **Grégory d'Hoop** m'intéresse beaucoup. Sa musique, austère et sérieuse, difficile et parfois ingrate, puise dans la tradition médiévale des recherches polyrythmiques de l'ars nova. **Horatiu Radulescu** avait inventé l'expression très imagée des « ponts de nostalgie » : plus une musique est nouvelle, plus ses sources sont anciennes. **Cédric Dambrain** est l'un des plus intéressants et prometteurs de la veine électronique.*

*Il y a tellement de découvertes à vivre encore ! Je ne connais pas ce que **Baudelaire** définissait comme « l'ennui, fruit de la morne incuriosité ».*





50 ans, musiques de nouvelles à MUSIQUES NOUVELLES ?

De la conquête de la rigueur radicale à la découverte des plaisirs interdits

La question est insidieuse mais vaut la peine d'être posée. La défense de la musique contemporaine en Belgique a été le fait d'une poignée d'enthousiastes, réunis dès le début autour d'**Henri Pousseur** et bien décidés à servir la musique de ce qu'on a parfois appelé l'école de Darmstadt. En dehors de l'aventure sérielle et post-sérielle, point de salut !

L'exclusive nous paraît aujourd'hui aussi énorme que l'ostracisme qui frappait ces mêmes musiciens auprès des compositeurs académiques qui tenaient la haute main sur les conservatoires. Aussi comme il était dangereux pour les oreilles, ou pour les doigts, d'écouter ou de jouer cette musique, il fallait bien que quelques aventuriers relèvent le défi : c'est ainsi qu'est née, de la pratique, **Musique Nouvelle**.

Mais le mélomane qui lisait les revues étrangères et entendait parler de **Britten** ou **Dutilleul** se demandait quand même s'il n'existait pas des terres à défricher entre ces deux pôles antagonistes. On peut dire que si Musique(s) Nouvelle(s), au singulier et puis au pluriel (et le changement n'est pas neutre), est né de la défense de servir les plus extrémistes, l'histoire de l'ensemble deviendra insensiblement une aventure de la découverte et de l'élargissement des possibles. Certains n'y ont pas toujours reconnu leurs jeunes mais la musique y a gagné une vitalité indispensable. Tout au plus faut-il reconnaître que ces combattants de la première heure ont gardé de tout temps un culte des grands anciens qui leur a fait perdre un peu vite que les pères de la modernité, notamment ceux de l'École de Vienne, étaient devenus des papys qu'on forçait toujours à faire de la résistance. Mais c'est une constance de la modernité belge que d'engendrer la commémoration, et les héros des années 50, réunis autour de la trilogie **Berio-Boulez-Stockhausen** et incarnés par **Pousseur**, joueront longtemps le même rôle de maîtres à penser dans les dernières années du XX^e siècle.

Alors a-t-on vraiment connu 50 ans de nouvelles musiques autour de Musiques Nouvelles ? Oui, sans doute, mais le débat autour des choix a parfois été féroce et l'existence même de cette confrontation, souvent plus verbale qu'écrite, est la preuve même de l'activisme développé. Car avouons-le, si on s'est beaucoup empoigné dans les couloirs des concerts, tous les protagonistes (et certains noms sont sur toutes les bouches), se sont toujours retrouvés pour saluer la nécessité de l'entreprise. Et cette évolution se manifesterait autour des cinq générations de chefs qui ont dirigé l'ensemble.

Et si l'on tentait un rapide survol, aussi subjectif que peuvent l'être les souvenirs d'un mélomane fervent devenu un critique attentif ?

Rappelons quand même que les débuts furent d'abord une démarche d'interprètes : la musique était d'une telle complexité qu'il semblait indispensable de rassembler des « spécialistes amoureux », capables d'investir tout le temps nécessaire pour mettre en place l'exécution de partitions dont ils savaient qu'elles ne satisferaient qu'une minorité. On ne se rend pourtant pas assez compte combien il était important pour de jeunes oreilles de découvrir dans sa réalité spatiale une musique qui débordait d'un dynamisme explosif et qu'on n'entendait trop souvent que dans la réduction sonore des enregistrements. On ne le dira jamais assez, plus que toute autre musique, la musique du XX^e siècle appelle la salle de concert pour ne pas ressembler à un produit conditionné sous vide. Les concerts de Reconnaissances des musiques modernes nous l'avaient fait comprendre plus que tout autre au niveau orchestral. On doit donc tirer un grand coup de chapeau aux promoteurs pour avoir osé quand tout semblait impossible. Leur courage nous a fait connaître les grands pontes mais nous a aussi initiés à la jeune école dont ils étaient les moteurs (**Pousseur, Bartholomé** et très vite **Boesmans**, et trop brièvement **Jean-Louis Robert**).

Il n'empêche que cette musique hautement cérébrale qui dominera toute la période de Pierre Bartholomé, semblait parfois un peu rébarbative, probablement parce que ses zéloteurs se confinaient en ce temps-là dans des commentaires volontiers obscurs, sinon incompréhensibles. Mais, comme me le disait un compositeur qui a connu cette époque : « tout le monde disait que c'était très bien parce que personne ne voulait paraître idiot. »

Le culte des grands anciens, **Georges-Élie Octors** le perpétuera lui aussi en consacrant des monographies à **Cage, Messiaen, Varèse, Schoenberg, Bartók, Stockhausen, Boulez**. On espérait sans doute des noms plus inédits mais quelque part cet observateur très intelligent de la vie musicale avait sans doute saisi que ces noms n'avaient pas encore, comme ailleurs, intégré la vie musicale traditionnelle des concerts et que si on ne les défendait pas à Musique Nouvelle, on ne les jouerait pas du tout ! Son grand coup fut de s'entendre avec **Françoise van Kessel** et de donner un lieu, l'Atelier Sainte-Anne, à la création. Peu de nouveaux Belges hormis **de Jaer** et **Ledoux** mais l'apparition de quelques figures étrangères intéressantes. Pas si simple de réunir autour d'une de ses partitions dans un même concert *Circles* de **Berio**, *Psappha* de **Xenakis** et *In C* de **Riley**. Mais le percussionniste et claviériste **Octors** sut aussi ouvrir la porte aux instruments nouveaux en fondant un quatuor de percussions et un autre de synthétiseurs ! Et on n'oubliera pas que c'est lui qui enregistra pour *Ricerca* des pages de **Lindberg** et **Harvey** et fit découvrir les premiers essais répétitifs en un temps où la Belgique ne se souvenait plus qu'un certain *Einstein*

on the Beach avait mis le public de la Monnaie par terre un soir de septembre 1976.

Avec **Jean-Pierre Peuvion**, la levée des interdits va s'accélérer : ce galeux de **Scelsi** va provoquer une onde de choc, suivi dans la foulée par le jeune **Dusapin** et les spectraux. Et soudain, le mélomane de se réjouir du bonheur qu'il a de découvrir du son au sein du son. Et voilà que la beauté, fût-elle torturée, reprend un visage et celui-ci fascine. Des Belges s'engouffrent dans la brèche (**Boesmans, Mernier, de Jaer, Rens**).

C'est ensuite avec **Davin** que surgira la génération des bébés **Pousseur**, issus de l'enseignement qu'il avait mis en place au Conservatoire de Liège. Reconnaissons, et c'est le propre des grands professeurs, qu'ils ne lui ressemblent guère. On voit apparaître **Vodenitcharov** et **Dessy** : une nouvelle garde qui évolue déjà hors des sentiers battus est occupée à prendre ses marques. Se rappelle-t-on du choc énergétique provoqué par la révélation de **Denis Pousseur** ? Et voilà que l'on nous sert enfin **Schnittke, Kurtag, Holliger**, tous ces grands indépendants qu'on laissait sur le côté car ils étaient des indépendants. Et l'on retrouve en résidence des compositeurs aussi fascinants que **Levinas, Kissine** ou **Saariaho**.

L'ensemble est désormais prêt pour l'aventure du XXI^e siècle, là où tous les possibles sont autorisés. Où les compositeurs se réfèrent au jazz (ils l'ont toujours fait) mais aussi à la musique du monde, à la pop et au rock ; on collabore avec des DJ ou avec **An Pierlé**, on s'essaie à la musique de film. On fonde des concerts patchwork comme ceux de *Babel live* ou des cathédrales sonores (*Sonic Cathedral*) qui drainent de nouveaux publics heureux de voir les lieux et les genres éclater. On découvre l'impensable : des spiritualistes slaves ou baltes qui, est-ce vraiment un hasard, ont développé un nouvel âge d'or, en marge (ou contre) des folkloristes de la route de la soie, une nouvelle génération de minimalistes américains, des hispaniques écorchés (**Lazkano, Posadas**). Bien malin qui y retrouverait ses jeunes. Mais est-ce l'objectif ? Le paysage musical du XXI^e siècle est totalement éclaté, et seule une générosité délirante peut tenter de l'embrasser : c'est le pari de Jean-Paul Dessy. On lui reproche donc ses a-priori. Comme si ceux-ci n'étaient pas nécessaires pour oser choisir dans cette caverne d'Ali Baba qu'est la musique d'aujourd'hui. D'autres choisiront d'autres voies. Tant mieux puisqu'enfin on est parti pour connaître la diversité. Et peut-être pour réconcilier les créateurs et les auditeurs. Il est des paris moins excitants.

Entretien avec Michel Hambersin, alias Serge Martin

Passeur d'un espace inconnu

Qui est donc **Serge Martin**, dont on retrouve depuis vingt ans le nom sous de réguliers articles du *Soir* consacrés à la musique classique et contemporaine, qui a signé de nombreuses biographies, dont celles de **Marc Minkowski, Gérard Mortier, Jean-Louis Grinda** à l'**Orchestre Royal de Wallonie** ou de riches entretiens avec **Philippe Boesmans** ? Est-ce le même homme que **Michel Hambersin**, issu d'une double formation en droit et en économie, titulaire d'importantes fonctions dans le milieu bancaire en Belgique jusqu'en 2002, toujours professeur de finances à l'ULB, et passionnément mobilisé par la musique depuis 35 ans, rédacteur au *Soir* et président du Festival Ars Musica ? Sans aucun doute, avec réalisme et entrain : *Je suis un passeur, ou comme disent les Anglais, un « facilitator », ce qui est tout à fait explicite dans leur langue mais peu élégamment traduisible dans la nôtre. J'ai la possibilité d'être un homme d'entre-deux, un pied dans la gestion et sa réflexion, un autre dans le ressenti et la beauté. Toute création doit avoir une diffusion. J'essaie de faire en sorte que les deux puissent avancer ensemble.*

C'est la radio qui, aux alentours de mes dix ans, m'a donné le goût de la musique. J'étais fils unique de commerçants, autant dire doublement solitaire car mes parents étaient très occupés. J'ai donc appris à faire mes propres découvertes par moi-même. J'ai commencé à hanter la Discothèque (l'ancêtre de la Médiathèque), installée à l'époque dans les galeries Ravenstein. J'écoutais tout ce qui sortait sur le marché belge et j'étudiais les mathématiques en musique, sauf quand celle-ci était vraiment exceptionnelle. Dans ce cas, j'arrêtais tout.

Je n'ai commencé à écrire sur la musique qu'après mon service militaire, vers 1975, parce que je m'étais rendu compte qu'à force de rédiger des rapports économiques en anglais, je perdais

mes qualités rédactionnelles en français. J'ai approché Aldo Virelli de la Revue des Disques, que j'avais rencontré au Festival de Bayreuth et qui avait traduit sous le nom de Jean d'Arièges les opéras de Wagner en français chez Aubier-Flammarion. J'ai travaillé deux ans dans la revue jusqu'à ce que Marcel Doisy, son rédacteur en chef, me propose de lui succéder. J'ai mené une analyse de rentabilité au terme de laquelle nous avons décidé avec Édith Walter de fusionner Harmonie (qu'elle dirigeait) et La Revue des Disques, jusqu'au rachat d'Harmonie par Diapason, pour lequel j'ai ensuite réalisé de gros dossiers et mené des émissions avec France Musique, Radio Classique, etc. À la suite du décès dramatique de Fernand Leclercq, indispensable chroniqueur du Soir, Michel Debrocq, Michèle Friche et moi avons assumé à trois la chronique musicale, aucun d'entre nous ne pouvant s'y consacrer à temps plein...

Si, aujourd'hui, Michel Hambersin prend quelque distance avec l'écriture d'ouvrages musicologiques, il poursuit volontiers ses chroniques au *Soir* et garde intact ce feu sacré qui le pousse à défendre la création vivante au cœur du Festival Ars Musica : *Ars Musica n'est plus là pour jouer les morts ! La musique contemporaine, c'est celle d'aujourd'hui, celles des compositeurs qui ont entre 20 et 80 ans ! Mais avant tout, c'est un espace inconnu... Le sérialisme a eu la volonté quasiment mathématique de tout contrôler ; il a poussé comme une fonction mathématique à partir de laquelle on aurait dérivé toutes les composantes et creusé de plus en plus profondément jusqu'à ne plus travailler que sur un seul élément, par exemple les composantes du son en musique spectrale. Nous avons fouillé et gratté intellectuellement jusqu'à l'épuisement des ressources. Aujourd'hui que nous devons essayer de recomposer, naît peut-être déjà une seconda prattica, de la même façon qu'après les folies savantes de la Renaissance.*

Nous étions alors dans le Babel de la musique, à l'endroit où la tour s'interrompait. Il fallait revenir avec quelque chose qui soit plus proche des gens, la monodie accompagnée, les musiques populaires... Monteverdi est sorti et l'opéra est né ! Je crois que nous allons vivre la même chose au XXI^e siècle.

Bernard Foccroulle affirme que le problème n'est plus de savoir si l'on est d'avant-garde ou non, mais radical dans une démarche ou pas. Il a raison. **Christophe Pirenne**, un de nos professeurs d'Université spécialistes en musique contemporaine, vient de sortir Une histoire musicale du rock chez Fayard. Je trouve cela fabuleux : les genres se mélangent. C'est un signe des temps. La musique redevient celle de la Cité.

Le XX^e siècle a encouragé la spécialisation outrancière. Or, personne ne s'était jamais demandé auparavant pourquoi **Léonard de Vinci** inventait des machines de guerre et peignait des chefs d'œuvre ! Ça allait de soi. Or, je crois que le XXI^e siècle se le demande de moins en moins. On trouve de plus en plus de gens qui ont l'ambition de jeter des ponts. L'Académie Royale de Belgique a créé une quatrième classe « Technologie et Société » en 2009, à laquelle j'ai eu la chance d'être élu, qu'animant des ingénieurs et des scientifiques, mais aussi des sociologues et des gens de la culture. Lorsqu'on atteint l'âge du retrait et de la réflexion, vers 60 ou 65 ans, l'on repositionne notre hyperspécialité dans un contexte plus général. C'est peut-être par la somme de ces spécificités que nous pourrions reconstruire une réflexion théorique suffisamment généraliste pour parler à tout le monde. C'est un défi fabuleux que nous avons le devoir de conduire.

MUSIQUES NOUVELLES

1962

2012

ans

ans

Évolution

texte : Isabelle Françaix & Luc Van de Velde
 calligraphies : Cécile Deconinck
 typographie : Luc Van de Velde

savitalités sap
 des symboles

Mondes hybrides

Musiques Nouvelles à l'origine de sa création en 1962 s'écrivait au singulier mais finit par épouser le pluriel, dans un souci croissant d'ouverture et de diversité créative. Peu avant son cinquantième anniversaire, l'ensemble affine sa dénomination et son logo sans changer de cap : **L'Ensemble Musiques Nouvelles** devient **Musiques Nouvelles** et se décline suivant la spécificité de l'effectif concerné :

- Musiques Nouvelles**^{L'ensemble}
- Musiques Nouvelles**^{Mons Orchestra}
- Musiques Nouvelles**^{Quintette}

etc.

Mais que se cache-t-il donc derrière son logo ? Son principe est-il différent de celui d'un sinogramme ? Nous y réfléchissons déjà dans la *Revue#04*, à l'occasion du concert *Far East* qui reliait les musiques d'Orient et d'Occident (2009). Encore nous fallut-il différencier logotype et logogramme, ce dernier étant une image graphique (un idéogramme) notant un mot entier. Le logotype, ou logo est le nom d'une entité (société, association, marque, etc.) et se trouve inclus dans un graphisme typographique spécial.

“ *L'art n'a pas l'art pour sujet.
 Le sujet de l'art, c'est la vie.* ”

Louise Bourgeois

Avec l'aide de **Cécile Deconinck**, historienne de l'art, peintre et calligraphe, et de *Luc Van de Velde*, concepteur du logo de MN et de notre graphisme, nous nous étions amusés à ouvrir grand les portes de l'imagination !

Comment écrirait-on « Musiques Nouvelles » si l'on désirait en tracer le sinogramme ? Et comment pourrait-on en appréhender le sens ?

Cécile Deconinck déchiffre pour nous l'idéogramme qu'elle a tracé. A côté du sinogramme « musique » (dessiné et expliqué *Revue#4* p.12), celui-ci **新** (« nouveau/nouvelle ») se décompose comme suit :



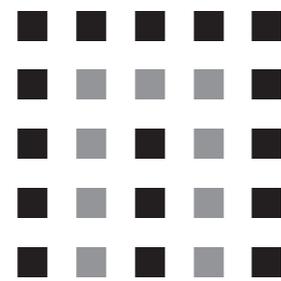
立 debout, établi — 木 arbre — 斤 hache, couper.

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

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

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

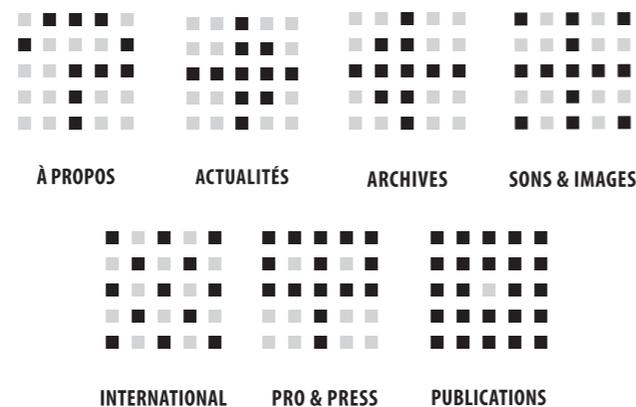
Et qu'en est-il du logogramme de **Musiques Nouvelles** (ou de son insigne) ? **Luc Van de Velde** nous éclaire sur sa signification.



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

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

Pour les pictogrammes qui balisent le site de **Musiques Nouvelles**, j'ai repris le même principe : les 25 carrés « s'allument » différemment suivant la thématique choisie :



À partir de ces analyses, toutes les variations sont permises et les inventions sont de mises.

Une musicalité typographique



Luc Van de Velde, fidèle au concept de sa société *designbynumber*, a imaginé un alphabet hybride, souple aux métamorphoses des chiffres et des lettres.

Écriture en mutation pour une musique en évolution, il conçoit **ALPHASONIC** pour baliser la signalétique de l'espace musical qu'occupera Musiques Nouvelles en 2014 : le complexe **ARSONIC** sera en effet dédié à la création musicale, la recherche sonore et l'écoute fine (lire page 139).

Un auditorium modulable, des studios d'enregistrement, un passage des rumeurs, une chapelle du silence et des ateliers d'initiation sonore seront ouverts à l'imaginaire du public.

Jean-Paul Dessy souhaitait en effet une police de caractère originale pour ce projet. J'ai donc créé cet alphabet complet en jouant sur la symétrie des caractères et la répétition des formes. En ce qui concerne les minuscules, par exemple, les lettres d-b-p-q (bdpq) ressemblent à des notes de musique à l'envers, à l'endroit ou en miroir. Elles ont exactement la même morphologie : seule leur position indique leur signification. Le sens donne le sens ! Il en va de même pour les lettres e et a (ae), comme pour le n et le u (nu).



Les majuscules, selon le même principe morphologique, se métamorphosent en chiffres ou vice-versa. Observons le logo des 50 ans de l'ensemble : le **S** de **MUSIQUES** et le **O** de **NOUVELLES** se transforment respectivement en un « cinq » (5) et en un « zéro » (0) pour devenir 50 (ans) ! Le graphisme rassemble deux niveaux de lecture en dessinant un monde codé immédiatement lisible par tous cependant.

Images d'un non-pays

Dans cet esprit de découverte, le moindre signe fait sens, entre jeu d'esprit et reconnaissance, mémoire et inventivité. Il nous fallait donc trouver, pour la couverture de cette revue anniversaire, une image qui avive nos souvenirs et stimule notre imagination sans l'enfermer dans un territoire connu. Comment tromper nos attentes pour perturber notre regard et éveiller notre perception ?

Rien de bien affriolant, direz-vous, à observer la carte mère d'un ordinateur. Et pourtant, ces microprocesseurs, connecteurs et périphériques, à y regarder de près, dessinent les contours d'un monde vu du ciel, nourri et configuré par un élément essentiel qu'on appelle... la mémoire ! En approchant mon objectif macroscopique de ces câbles miniatures et dômes électroniques, j'ai fini par y trouver des cités improbables et des contrées inexplorées. Je venais de fouler mon « non-pays », riche de réminiscences et d'inédits, dont des fragments parsèment les pages de cette revue. Un monde ancré dans le savoir et la science mais ouvert à l'imagination et libre d'interprétation, à la rencontre d'une musique encore et toujours à créer.

Isabelle Françaix

—

Liens

Cécile Deconinck et la calligraphie : www.extra-edu.be/pdf/dossiercalli_FR.pdf
 Luc Van de Velde : designbynumber.net
 Isabelle Françaix : lenonpays.wordpress.com



Mémoire vive

présentation : Jean-Paul Dessy

entretiens : Isabelle Françaix

photographies : Isabelle Françaix sauf 01 & 04 © DR

SIX CD UN COFFRET MUSIQUES NOUVELLES 50 ANS

*Ils sont 25 compositeurs et éclairent, chacun d'une manière singulière, les **50 ans de Musiques Nouvelles**.*

*Ils – et elles, pour deux d'entre eux – sont né(e)s entre 1929 (année de la naissance d'**Henri Pousseur**, leur chef de file) et 1971.*

Ils sont établis dans la Fédération Wallonie-Bruxelles dont ils témoignent de la grande richesse et de l'étonnante diversité musicale.

*Un CD entier rend hommage au premier d'entre eux, feu Henri Pousseur, sans qui Musiques Nouvelles n'existerait pas. Il fut celui qui, avec **Pierre Bartholomé**, fonda l'ensemble, celui grâce à qui la vie musicale prit en Belgique un essor exceptionnel, celui qui incita et aida bon nombre des artistes de ce coffret à devenir compositeurs, celui dont les œuvres, les écrits, l'enseignement et la parole ont marqué un demi-siècle de création. Le coffret présente également, en 5 CD, une œuvre de chacun des 24 autres compositeurs. Chacune de ces œuvres est un jalon marquant l'histoire de Musiques Nouvelles. Chacune fut commandée par Musiques Nouvelles, chacune fut créée et enregistrée par les musiciens de l'ensemble. Ce coffret de bijoux sonores rend compte d'une extraordinaire pluralité esthétique. Nulle école ne semble pouvoir caractériser ces mondes musicaux irréductibles les uns aux autres, si ce n'est celle de la liberté et de l'exigence.*

Dans le langage de la critique cinématographique, on utilise volon-

tiers la notion de cinéma d'auteur. Cette appellation, transposée au monde musical – musique d'auteur – pourrait bien constituer la bannière sous laquelle ces 25 compositeurs sont réunis. Selon l'étymologie, auteur – auctor – dérive du verbe augere (augmenter, faire croître) d'où est également issu le terme d'« augure ». Les auteurs-musiciens ici présents font croître notre sensibilité, notre intelligence au monde et notre capacité à nous renouveler par l'écoute. Ils nous dévoilent des horizons émotionnels inédits et leurs intraduisibles présages (La musique ne veut rien dire mais le dit bien.) s'écourent au présent.

Dans les temps bibliques, le jubilé était l'occasion, tous les 50 ans, de solennités au cours desquelles l'on faisait retentir les sons éclatants de la trompette et où était proclamé l'affranchissement de tous les habitants du pays. Les 400 minutes de ce coffret sont en somme le retentissement jubilatoire du – premier ! – jubilé de Musiques Nouvelles.

Que ces musiques jubilaires rafraîchissent et affranchissent notre écoute !

Jean-Paul Dessy – Introduction au coffret anniversaire des 50 ans de Musiques Nouvelles – Avec l'aimable autorisation du label Cypres

LABEL contemporain LA BELLE folie

Cédric Hustinx :
mélomane curieux
producteur et éditeur

cypres

La musique contemporaine, la musique de création, ou plutôt le répertoire d'aujourd'hui, s'écrit par mes contemporains, immergés dans le même environnement, dans la même histoire globale, nourris par les mêmes courants esthétiques qui façonnèrent l'histoire de la musique. Cette musique donc, est rythmée par une dynamique pratique articulée en deux temps : commande de l'œuvre à son auteur, création de la pièce par son commanditaire ou par un autre ensemble.

Heureux les privilégiés, aventuriers des nouvelles formes sonores, qui assistent à ce moment charnière d'une œuvre en devenir qu'est sa création. Ils sont là récompensés pour leur audace ou, au contraire, déçus dans leurs attentes. C'est bien le sel de la création que de nous laisser vierges de tous référents face à la musique qui se donne à apprécier pour la première fois.

Quand on voit l'implication que représente l'écriture pour l'auteur qui veut nous délivrer son message musical ; la préparation et l'assimilation la plus fidèle possible de cette expression par l'ensemble qui exécutera cette première ; la communication du programmeur qui a inscrit cette soirée et capté un public pour partager son enthousiasme – on ne peut que mesurer notre chance de vivre cet instant inédit.

Quand l'expérience est heureuse, pour ne pas dire exaltante, on regrette la brièveté de ce moment d'interprétation : en effet, combien de fois une musique d'aujourd'hui, écrite, est-elle donnée en

création, réceptionnée avec émotion et enthousiasme par son public et, malheureusement, arrive-t-elle dans le même temps à la fin de sa courbe ascendante ? C'est bien le paradoxe de la création : à faire toujours du neuf pour refléter l'ici et maintenant, une fois créée, c'est comme si la pièce avait tout donné et entrainé dans une sorte de purgatoire. Avant d'être éventuellement reprise et espérer par là entrer dans le « répertoire ». Destinée, hélas, assez rare.

Heureusement, un troisième temps vient mettre à mal ce constat : c'est l'acte d'enregistrement qui pérennise la création. Cet acte est fondamental dans le sens où il élargit considérablement l'audience et permettra de toucher des cercles bien plus larges que les (rares) privilégiés qui assistèrent à la création. Si cet enregistrement est suivi d'une édition discographique, ces univers sonores bénéficieront d'une diffusion autrement plus large et pourront aller titiller autant de cerveaux se nichant entre les oreilles des mélomanes ou autres discophiles curieux.

Telle est notre mission, au sein du label Cypres : garder vierge cette faculté à s'enthousiasmer pour un matériel sonore neuf (indépendamment d'un courant musical ou d'une autre école), une richesse musicale que nous découvrons, qui nous parle, nous émeut et dont on n'a plus qu'une obsession : la partager avec le plus grand nombre.

Inutile de préciser que cette entreprise est hasardeuse, « le plus grand nombre » n'ayant souvent que faire de nos émotions musicales et de celles des créateurs prolifiques de notre entourage. Quoique...

Ce qu'il faut comprendre, en dehors du seul critère du nombre d'exemplaires vendus, qui est certes un indicateur important, c'est que l'existence d'un enregistrement édité et publié (CD ou plage numérique de haute qualité téléchargeable sur le réseau sans frontière qu'est l'Internet) est essentielle pour élargir l'audience d'une œuvre musicale.

Qui dit CD dit visibilité, chroniques de presse et référencement à la sortie, souvent également concert à l'occasion de la parution. Qui dit musique enregistrée dit diffusion radio, commercialisation via les distributeurs étrangers et les disquaires (ceux qui subsistent). Mais également, achat par les bibliothèques des conservatoires ou autres écoles musicales, entrée dans les médiathèques ou autres blogs musicaux avec extraits en écoute. Autant d'occasions variées et diffuses de provoquer un jour plus largement la rencontre entre un auditeur et cette musique que nous avons défendue. De permettre à un musicien, un ensemble, un programmeur, de croiser le chemin de cet univers et de lui donner à son tour une longue vie.

Ces différentes facettes, ces conséquences indirectes à la publication, le fait d'avoir laissé une trace et de lâcher dans la nature autant de

rondelles de plastique qui vivront des vies diverses et autonomes, génèrent de petits et de grands plaisirs !

Le premier de ces plaisirs est d'arriver à ce résultat éditorial : on ignore en effet trop souvent l'impossibilité de revenir sur son investissement dans l'industrie musicale aujourd'hui, et dans la production contemporaine en particulier. Quand un CD voit le jour, c'est au terme de démarches fastidieuses pour cumuler des sources de préfinancement nécessairement multiples (subsidés, mécénats, sponsoring, partenariats...). Autant de longues négociations, autant d'occasions que le rêve ne voie pas le jour. Des démarches bien éloignées de l'acte créatif, mais totalement à son service.

Ensuite, les récompenses critiques internationales qui ne manquent jamais de venir souligner ce combat et d'encourager vivement cette activité productive en disparition, à savoir nous, fournisseurs de contenu contemporain sur le marché de la musique enregistrée !

Et surtout ces moments de grâce, comme d'arriver au bureau et de constater que ce matin un Péruvien ou un Australien s'est réveillé, est passé à l'acte d'achat via Internet et attend fébrilement de recevoir ce coffret ou cet enregistrement d'un compositeur issu de notre culture francophone de Belgique. Ou d'apprendre qu'un concert d'un jeune Quatuor est donné à Genève avec la musique d'une compositrice également issue de notre communauté et découverte par les musiciens qui l'interpréteront grâce au disque. La satisfaction aussi de rencontrer un succès commercial avec une édition d'opéra contemporain ou la publication d'un auteur italien, commandité par des ensembles de chez nous, et qui influence durablement une nouvelle génération d'auteurs.

La joie, enfin, de célébrer avec une publication les 50 ans d'un ensemble de « Musiques Nouvelles » qui continue à tracer les chemins de nos écoutes futures.

Mémoire vive

entretien et photographies : Isabelle Françaix
design du coffret : Luc Van de Velde

dialogue avec 25 compositeurs

Si la musique a un sens, par-delà toutes les chapelles musicales dont son histoire est fertile, **les vingt-cinq compositeurs de ce coffret**, aux prises avec leur métier, préféreront de loin parler d'élaboration musicale. L'artisanat ancre leur imagination, voire leurs abstractions les plus audacieuses (sans craindre l'émotion), au cœur d'un travail épris de liberté conceptuelle. L'heure n'est plus aux affrontements dogmatiques ni aux interdits de la musique dite (et même consacrée) « contemporaine » depuis les années 50. D'ailleurs, comment identifier au XXI^e siècle une seule musique de création ? Du mouvement sonore discontinu qui nous porte aujourd'hui (tous genres mêlés et métissés), émergent des voix différentes, des pôles de continuité autant que des dissemblances. On n'a plus peur de la tonalité qui s'est élargie aux influences extra-européennes et aux couleurs atonales. On ne peut donc plus se référer à une actualité musicale officielle unique, ni en Belgique ni dans le monde, et il est temps de reconnaître notre actualité vivante, multiple, nourrie de son histoire et de ses visions, à la fois fixe et mouvante.

Si vous désirez en apprendre plus encore sur les 25 compositeurs du coffret anniversaire des 50 ans de Musiques Nouvelles, nous vous invitons à visiter notre blog, conçu avec le label **Cypres** :

musiquesnouvelles50ans.wordpress.com

Vous y découvrirez, entre autres, des entretiens vidéo avec chacun d'entre eux, menés par **Camille de Rijck**, avec la collaboration de **Mélanie Defize**.

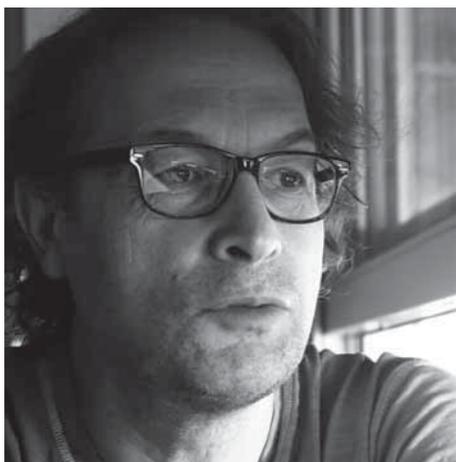


Vous trouverez les entretiens avec **Pierre Bartholomé** (en page 19), **Philippe Boesmans** (en page 55) et **Jean-Paul Dessy** (en page 45), ainsi que le portrait d'**Henri Pousseur** par **Pierre Bartholomé** (en page 25), puisque tous sont indissociables de la création et de la perpétuation de l'ensemble **Musiques Nouvelles**.

21/25

01/21 - Denis Bosse

Compositeur épistolier



« Un destinataire explicite modifie le contenu d'une pièce musicale et lui ouvre un chemin. Écrire une lettre est plus léger que composer une œuvre. C'est pour moi une ruse contre l'inconscient, qui permet de contourner des exigences parfois trop surmoïques. Mon écriture en devient plus libre et plus fluide. »

Denis Bosse

Les connivences de **Denis Bosse** sont à l'origine d'un cycle musical ouvert, *Lettres à lettres*, qui, nous confie-t-il, peut s'entendre aussi comme « pas à pas ». *Lettre à Richard Galliano*, pour accordéon et piano et à *Jean-Paul Dessy* pour cor solo en 2011, à *Michel Fourgon* pour bongos et congas, et à *Louka* pour trois altos, en 2009 ; *Lettre à Michèle Dulieu* pour flûte et violoncelle et à *H.P.* pour piano en 2006, ou encore cette *Lettre à Jean-Sébastien Bach*, enchâssée dans sa pièce *Obstinatissimo*, pour alto et 16 musiciens, présente dans le coffret anniversaire des 50 ans de *Musiques Nouvelles*.

Cette pièce a été spécialement écrite en 2006 pour Dominica Eyckmans avec qui je l'ai étroitement travaillée. Je souhaitais transcrire une obsession auditive. Les cloches me fascinent par leur inharmonicité consonante : un son stable et plein qui dissone malgré tout. Je voulais l'exploiter à l'extrême. Au lieu d'adopter l'attitude spectrale qui analyse avec précision le spectre d'un instrument pour le restituer avec une objectivité bien illusoire, j'ai choisi de suivre mon écoute intérieure des cloches, la plus subjective qui soit, sans aucune censure. M'est alors apparu, de façon tout à fait inattendue le vingt-deuxième prélude en si bémol mineur du premier livre du Clavier bien tempéré de Jean-Sébastien Bach dont j'ai intégré les résonances dans le second mouvement d'Obstinatissimo.

Denis Bosse, la forme épistolaire oscillant souvent entre réalité et fiction, est un genre littéraire prisé des romantiques. Vous reconnaissez-vous parmi eux ?

Le romantisme n'est pas du tout à l'origine de mes lettres en tout cas ! Il faudrait plutôt interroger la psychanalyse. Lorsque j'éprouve des sentiments forts à l'égard de personnes ou d'événements, je suis souvent traversé d'émotions que je ne sais pas exprimer autrement que musicalement.

Par ailleurs, comme le suggère Edgar Allan Poe dans La lettre volée (qui appartient selon moi aux fondements de la littérature moderne), avant qu'une œuvre d'art soit reçue par son destinataire, elle est détournée... Marie Bonaparte, Jacques Lacan et Jacques Derrida ont analysé ce parcours symbolique de l'œuvre d'art tel qu'il est figuré dans ce récit. Poe y raconte le parcours d'une lettre compromettante envoyée par un Duc à une Reine et dérobée, falsifiée, cachée par un ministre maître-chanteur. Seul Dupin, le détective, qui cherche cette lettre là où elle est mise en évidence la retrouve et permet qu'elle soit restituée à la Reine. La lettre suit donc de nombreux détours avant de parvenir à destination.

C'est en partie ce qui m'intéresse lorsque j'écris des lettres musicales adressées : elles doivent être d'abord entendues par le public pour parvenir à leurs destinataires.

Qu'est-ce qui chez vous suscite l'écriture ?

Le désir, le plaisir, le manque. Car il y a toujours une part d'abouti et d'inabouti, du « réussi » et du « raté » dans la réalisation d'une œuvre... qui donnent envie de poursuivre et de recommencer. Ensuite, beaucoup de choses peuvent influencer la nature de l'œuvre. Je suis assez éclectique. Ce peut être par exemple un défi d'ordre technique... J'écris aussi des Lettres aux sons du monde qui sont une sorte de recyclage écologique des sons. Nous sommes agressés par les sons environnants et j'aime parfois les recontextualiser, comme dans mon duo Alarmes.

Utilisez-vous des sons concrets ?

Non, je m'inspire des paysages sonores. Je puise aussi dans la littéra-

ture. J'écris un opéra de chambre à partir de La lettre volée... Chaque écriture est un monde en soi. Parfois, il n'y a rien au départ, aucune idée, et c'est dans l'acte même d'écrire que quelque chose de sonore et de temporel apparaît sans que je comprenne d'où cela est venu. C'est comme un état second, un rêve sonore éveillé.

Pourrait-on vous définir comme un explorateur de l'inconscient ?

Comme un explorateur à l'écoute des rêves sonores, peut-être ! Et pour moi, c'est vraiment le contraire du romantisme ! Le romantique en moi s'est exprimé dans une psychanalyse, ce qui m'a permis d'accéder à autre chose de radicalement non romantique dans la création.

Évoquez-vous une sorte de traversée du silence pour arriver à un autre langage, souterrain ?

Dans mon cycle des Champs de l'inaudible, j'ai travaillé sur l'écoute : en quoi l'écoute concerne-t-elle un compositeur dans son écriture ? Comment la susciter et la mettre en évidence ? Écouter en pleine conscience de son écoute, écouter écoutant, l'écoute de l'écoute, c'est cela le silence...

Pensez-vous au public lorsque vous écrivez ?

Qu'est-ce que respecter un public ? Ce n'est pas toujours lui donner ce qu'il attend... mais être soi-même dans la plus grande sincérité possible. Ce qui est très difficile. Quand suis-je vraiment moi-même, sans me laisser influencer par des esthétiques ou la peur de ne pas être aimé ?

Vous enseignez la pédagogie, l'écriture et la composition à Bruxelles, Mons et Cergy-Pontoise. Considérez-vous l'enseignement comme une mission ?

Ça ne m'était jamais venu à l'esprit ! Je vois plutôt l'enseignement de la composition comme un partage ou une transmission. Il s'agit d'un échange avec des jeunes parfois si talentueux que l'on est ébahi de leur détermination et de leurs idées. Ils ont besoin d'un autre regard, simplement. Être compositeur ne s'apprend pas. Composer vous prend et vous le faites.

La technique, c'est la pensée et la confrontation au réel. Évidemment, la musique doit être jouable. Mais ce qui est possible à jouer est parfois inimaginable. On rencontre des interprètes hors norme.

Sur une arche musicale hypothétique, quelles œuvres sauveriez-vous ?

Du Stravinsky... Des cantates de Bach... Les Noces... J'aime beaucoup Gérard Grisey (sans être épris de musique spectrale) car il mêle l'irrationnel au rationnel... Xenakis aussi m'a beaucoup influencé. À ses débuts, la démarche à ses yeux était plus importante que le résultat... Cette forme de pensée, par la modalité et l'épaisseur, m'intéresse.

J'ai beaucoup admiré le travail sur l'écoute de Luigi Nono et de Lachenmann, même si je ne me sens pas proche de leurs esthétiques. Et puis aussi Laborintus II de Berio. Mes choix se rattacheraient davantage à mon vécu qu'à des critères culturels. Je ne suis pas un analyste.

02/21 - Stéphane Collin

Mieux vivre



« Mais qu'est-ce qu'une flamme, ô mes amis, si ce n'est le moment même ? »

Paul Valéry – *L'Âme et la Danse*

Dans le jardin de Stéphane Collin trônent un olivier avec une terrasse autour et trois boxers exubérants qui, plutôt que de vous alarmer, jagent avec bonhomie votre capital sympathie. Chaleur, humour, joies simples du quotidien rythment le temps dans la chaumière près de Louvain, qu'il partage avec sa compagne et ses chiens. Sur chaque parcelle de son domaine, Stéphane Collin a la main, creusant un étang où s'ébattent des carpes koi, bâtissant un petit chalet, s'aménageant un atelier pour y restaurer ses pianos favoris, les Bechstein fin-de-siècle. L'amour des belles choses, en harmonie avec la nature, s'ancre chez lui dans une tranquillité féconde dont il maîtrise l'énergie avec une intelligente courtoisie, conscient du fragile équilibre des jours et des heures. La composition musicale ? Comme la patience de l'artisan, dont la main s'est formée au contact de la matière, Stéphane Collin ne la sépare pas d'un art de vivre : « Entre le désir de partager les belles choses de la vie musicale et l'orgueil du compositeur isolé dans son ego, j'ai choisi un autre chemin. », dit-il en caressant le museau de ses chiens.

L'heureuse diversité de son parcours musical témoigne d'une ouverture jouissive au-delà des genres. Stéphane Collin est avant tout un autodidacte averti. « *J'ai toujours étudié seul. J'ai appris l'harmonie en analysant les accords des chansons des Beatles, et la musique... bien plus tard !* » Formé un peu tardivement à l'académie de Verviers et au Conservatoire de Liège, il pratique autant le classique que le jazz, la musique pop ou la musique de film.

L'Âme et la Danse, dont la première esquisse date de 1989, est très certainement une pièce charnière pour le compositeur, un passage entre le désir de communiquer d'immédiates émotions, tant à l'instrumentiste qu'à l'auditeur, et celui d'épurer toujours plus son langage. L'enregistrement de cette pièce par Musiques Nouvelles (Igloo Records – mars 2008) fait l'objet d'une réédition dans le coffret anniversaire des 50 ans de l'ensemble.

« Cesser d'être clair pour devenir léger ». Qu'évoque pour vous cette citation de Paul Valéry extraite de *L'Âme et la Danse* ?

A la fin des années 80, je découvrais le plaisir de lire la belle langue française dont je situe l'apogée dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Mon intérêt est resté accroché aux poètes symbolistes : Baudelaire, Apollinaire, Mallarmé... Valéry est plus tardif, mais il s'inscrit dans cette lignée mallarméenne qui conduit à Saint-John Perse, mon auteur favori. Ce goût du mieux-dire, ce plaisir de l'esprit, de l'abstraction, de la vie altière et subtile m'émerveillent.

J'ai mis en musique La cantate à trois voix de Paul Claudel en 1991, puis Les Chansons de Bilitis de Pierre Louÿs en 1993. L'analyse approfondie de ces textes était essentielle pour leur bonne compréhension, préalable au travail musical. Mais dès qu'il s'agit de trouver une mélodie qui les épouse, toute attitude intellectuelle est poliment congédiée : c'est le geste purement intuitif, tellement plus complexe, qui revient aux mains des muses.

La structure du texte de Paul Valéry est claire et rigoureuse : c'était un mathématicien du verbe. A cette époque, je désirais réduire le verbe musical à ses composantes les plus essentielles, loin des accessoires de la mode, vite dépassés. L'Âme et la Danse mettait en scène trois hommes en pleine conversation platonicienne autour d'une jeune et émouvante danseuse. Je voulais donc en faire une pièce pour trois hautes-contre a capella. En trois ou quatre jours, j'en avais écrit le premier jet. Ce qui est excessivement rare pour moi ! Mais je désirais à cette époque coller le plus possible à l'élocution française et, comme dans une musique neumatique, le texte me semblait induire très naturellement sa mélodie propre. Je n'ai pas pu réaliser cette pièce avant 1994, quand j'ai quitté Verviers pour Bruxelles. Les hautes-contre ne sont pas pléthore ! Je suis tombé par hasard sur Jean Fürst, un comédien de

théâtre qui s'amusait à imiter Nana Mouskouri le soir chez les copains. Outre l'immédiateté de l'émotion, il avait dans la voix une phénoménale justesse naturelle ! Il ne lisait pas spécialement bien la musique, mais il était doté d'une excellente mémoire. Il étudiait tout par cœur ! Impossible alors de trouver des partenaires qui puissent lui donner la réplique sans dénoter : les hautes-contre formés à l'école classique venaient d'un monde vocal si différent que ça ne collait pas du tout. Lorsque nous avons réalisé, avec Jean-Paul Dessy et Musiques Nouvelles, l'album L'Enfer en trois mouvements, L'Âme et la Danse s'est imposée comme pièce complémentaire. J'ai donc entrepris de réduire les trois voix à une seule, aménagé le texte pour l'occasion et rajouté le quatuor à cordes qui n'existait pas au départ, ainsi que la soprano Nele Peters à la toute fin.

Je dois également confesser que je n'ai pu garder l'intégralité du texte de Paul Valéry. J'en ai éliminé les propos de nature plus rationnelle et explicative qui appellent moins bien la musique et distendent la pièce. Elle ne devait pas être trop longue. L'ajout du quatuor donne à l'auditeur, je l'espère, la patience nécessaire pour appréhender le texte sans que lui soit infligée l'aridité parfois extrême d'un chant a cappella.

Stéphane Collin oscille sur un fil tendu entre la rigueur exigeante et la liberté joyeuse, l'hédonisme et la sensualité.

L'art, est-il, comme le définit le texte de Valéry, l'ultime garde-fou contre l'ennui de vivre, « cet ennui absolu [qui] n'est en soi que la vie absolue quand elle se regarde clairement » ? En d'autres termes, Stéphane Collin compose-t-il contre l'ennui de vivre ?

Je ne connais pas l'ennui de vivre car toute mon activité artistique de compositeur suffit à m'en tenir éloigné. C'est affaire de pur enthousiasme et, en ce domaine, mes chiens me donnent au gré des jours un exemple indéfectible. Je compose avec enthousiasme pour mieux vivre et pour partager ces expériences de beauté vécue. Je revendique mon écriture intuitive. Je ne fais pas de plan à l'avance. J'analyse en l'occurrence celui du texte pour comprendre son essence, mais la musique, je l'écris de gauche à droite : j'entends ce qui sonnera bien avec ce qui précède. Je ne suis pas de raisonnement mathématique. J'ai derrière moi une cohorte de muses qui dit : « Ça, c'est beau : tu gardes ! Ça, ça ne marche pas : tu oublies » ou « ça c'est bien, mais on va trouver mieux ». C'est la seule chose que j'aie en tête, la seule qui motive mon écriture. Aucune obéissance, chez moi, à quelque credo autre que celui de l'esthétique jubilatoire. La beauté, rien que la beauté.

Qu'entendez-vous par beauté, lui demande-t-on avec curiosité ?

C'est évidemment subjectif. La beauté est une qualité que l'amateur accorde à l'objet considéré. Aucune autre définition ne tient la route.

Cette qualité se reconnaît à sa conséquence induite, l'émotion esthétique qui témoigne de ce que notre propre vibration est d'accord, c'est-à-dire « en accord » avec celle du monde qui nous entoure. Je sens cela pour les notes : elles sont en accord entre elles, avec le texte, le spectacle et le reste du monde. Un gigantesque accord proprement symphonique.

Quelle a été votre première rencontre avec la musique, pour-suit-on dans la lancée ?

Dans ma famille, je suis un OVNI : il n'y avait pas de musicien, loin s'en faut. C'est dans l'église du collège de Jésuites où je suivais mes humanités que, caché derrière un pilier, j'ai ressenti une première révélation. Je m'y étais aventuré pendant une récréation alors que quelqu'un y jouait de l'orgue. C'était trop beau (j'ai appris plus tard que c'était du Bach) ! Je crois que ça a déposé une graine. J'ai chipé un des disques de mon père et je suis tombé sur l'adagio de la toccata, Adagio et Fugue de Bach, pour orgue. Et là, j'ai compris que je deviendrais musicien ! Je devais avoir entre 10 et 12 ans. J'ai commencé par la guitare électrique. J'ai fait de la batterie et de la basse, dans les garages, avec les copains. Je jouais au bal le samedi. Ensuite, le piano et le cursus classique.

C'est donc par la pratique et le questionnement personnel que vous êtes entré en musique ?

Effectivement. J'ai appris le piano, l'harmonie et la composition en autodidacte, en écoutant les grands maîtres. J'ai bien suivi des cours, mais je n'ai jamais eu le sentiment de recevoir l'héritage de la tradition. J'ai dû la retrouver par mes propres moyens. Ça a été une aventure passionnante.

Comment votre amour de la littérature française a-t-il rejoint votre passion pour la musique ?

J'ai toujours été attiré par la musique vocale, ou par l'aspect vocal de la musique. Toujours est-il que je voulais férocement écrire pour des chanteurs. Il me fallait donc des textes appropriés. J'ai toujours eu une préférence marquée pour les textes extatiques, et non pour les textes divertissants, distrayants. Les histoires et les intrigues ne m'intéressent pas. Il y a une dichotomie entre la distraction et l'extase. Dans la distraction, on est tiré hors de soi et de ses problèmes, on est divertit ; dans l'extase, on est à l'intérieur de soi élevé à plus haut que soi. Je préfère les textes extatiques.

Aujourd'hui, où en êtes-vous de votre cheminement créatif ?

Avec mon dernier album, L'Enfer en trois mouvements, j'ai essayé de réunir en un seul geste musical les divers « genres » de musique que je pratiquais, comme le jazz, le classique, le baroque, la musique contemporaine ou la variété. Selon moi, la différence entre ces genres ne se situe pas tant au niveau musical qu'au niveau social. Je dis toujours : « Quand c'est bien fait, c'est bien fait ».

Tenez, une anecdote absolument fondatrice de ma personnalité musicale : un soir de mon adolescence, j'ai entendu dans un club de jazz enfumé un formidable pianiste, Mc Coy Tyner, autrefois sideman de Miles Davis. Déluge de virtuosité superlative, soirée exceptionnelle, sous la houlette d'un talent dévastateur. Bon. Après le concert, le voici au bar, recueillant triomphant les mines patelines de ses admirateurs locaux. Cependant, dans la salle, une personne totalement anonyme, plutôt âgée, modeste et effacée, se glisse derrière le piano, et se met timidement à jouer, dans un esprit on ne peut plus opposé. Personne ne l'écoutait, à part moi, subjugué. Il cherchait, à quatre doigts, pas plus, les plus beaux accords de sa vie. Il tentait, loin du divertissement auquel nous venions d'avoir droit, une échappée extatique à laquelle il semblait m'inviter. Je l'ai suivi, et c'était un des plus beaux moments musicaux de ma vie. J'ai été transformé, ce jour-là. Depuis, dans chaque nouvelle composition que j'entreprends, j'essaie de retrouver cette même qualité d'émotion. C'est un geste proprement essentiel pour moi, bien plus que celui d'adhérer au credo d'une école ou de jouer un rôle que la société attendrait de moi.

Dans ce cheminement atypique, quelle histoire vous lie donc à Musiques Nouvelles, quels choix ou quels tournants ?

L'ensemble Musiques Nouvelles m'a donné la possibilité de réaliser de nombreuses choses. J'en sais un gré immense à Jean-Paul Dessy. Tout a commencé en 1994. A l'époque, c'est moi qui avais engagé Jean-Paul : je travaillais sur un album pour une chanteuse pop et j'avais besoin de cordes. C'est Quadro, son quatuor, qui m'a été conseillé. Ensuite, il m'a demandé de faire la transcription d'un concerto de Chopin qu'il jouerait à Mons avec Abdel Rahman El Bacha... J'ai participé par la suite à cet événement organisé annuellement par l'ensemble : Attention musiques fraîches. C'est à cette occasion que j'ai écrit Amours symboliques, un cycle de quatre chansons entrecoupées d'intermèdes musicaux, dont Musiques Nouvelles a fait la création. Puis, il y a eu ce titanique travail de transcription de L'Opéra du pauvre de Léo Ferré.

Je me suis intéressé très tôt à l'informatique musicale et j'ai beaucoup pratiqué les logiciels de partitions. De ce fait, j'ai souvent été amené à faire des travaux de copie pour d'autres compositeurs. J'ai beaucoup aimé plonger dans leurs univers respectifs par ce biais-là.

J'ai ensuite participé à La (toute) petite tétralogie, dont j'ai écrit le deuxième acte : « Le petit oiseau » sur le texte de Michel Jamsin en quatre parties, chacune d'entre elles étant confiée à un compositeur différent. Jean-Paul Dessy défend avec énergie la diversité des mondes, des langages et des vocabulaires musicaux, comme l'atteste encore le Mons Kinky Pinky Orchestra, où des compositeurs d'horizons différents étaient invités à donner une version personnelle d'un morceau de musique pop qui leur tenait à cœur ! J'avais choisi pour l'occasion Wuthering Heights de Kate Bush.

À quoi travaillez-vous aujourd'hui ?

Je pense à un album de piano solo. J'en suis à préparer l'instrument qui servira à l'enregistrer. Ensuite, quand il m'aura révélé sa personnalité, j'écrirai les morceaux qui serviront au mieux à le faire vibrer. C'est un projet qui va prendre du temps, le temps que la vie lui accorde naturellement sa place.

03/21 - Jean-Pierre Deleuze

Un humaniste moderne



Né en 1954 à Ath, professeur d'écritures depuis 1989 et d'écritures approfondies depuis 2002 au Conservatoire royal de Mons, Jean-Pierre Deleuze confie avec exigence et gourmandise aborder la musique « comme un éternel étudiant ». Ce compositeur en grande partie autodidacte garde une profonde reconnaissance pour Marcel Quinet qui guida ses premiers pas cinq ans avant son décès : *Il fut mon premier et unique professeur de composition. Je me suis dirigé vers lui suite aux conseils de Jean-Marie Simonis, mon professeur d'harmonie au Conservatoire royal de Bruxelles. Marcel Quinet me recevait chez lui tous les quinze jours et nous commencions toujours les séances par l'analyse d'une œuvre d'un compositeur du XX^e siècle, tout particulièrement celles de Bartók, auquel sa propre musique était redevable. Lorsque j'ai écrit Mers mortes, ma première pièce achevée, il m'a beaucoup encouragé, même s'il n'était pas toujours d'accord avec mes choix. Il savait combien les dernières œuvres de Scriabine m'attiraient, de par leurs harmonies étales, annonçant la future esthétique spectrale. Il m'a laissé trouver ma voie... A sa mort, je me suis senti très seul. Mais peu après, j'ai eu la chance de pouvoir assister à un stage d'Olivier Messiaen, au Centre Acanthes. Sa musique m'a ouvert d'intéressantes perspectives, notamment sur le rythme, plus précisément sur une conception du temps musical tout*

à fait autre... A cette époque, il me semblait déjà capital de dévorer les partitions des compositeurs dès qu'une de leurs œuvres m'attirait. C'est toujours vrai aujourd'hui : j'en retire des leçons compositionnelles et techniques stimulantes. Auditeur, j'aime revenir avec la partition sur les œuvres que j'ai écoutées. Quand je commence une nouvelle pièce, je souhaite développer un contact avec les musiciens qui vont la créer ; c'est essentiel parce que cela me permet de mieux les connaître à travers leur maîtrise de l'instrument et de chercher, avec eux, du côté des possibilités techniques innovantes. J'aime écrire pour des personnes qui acceptent ce jeu.

Le chemin d'un pédagogue

Etudier, enseigner, composer participent pour moi d'une même démarche : le cheminement d'un compositeur s'appuie sur une accumulation d'expériences dont il a envie de faire la synthèse. En enseignant les écritures musicales, j'ai voulu dépasser le cadre traditionnel académique du contrepoint et de l'harmonie. Sans renoncer à enseigner ces techniques, j'ai souhaité les replacer dans leur cadre compositionnel. Je demande à mes étudiants de créer des pièces en se plaçant dans le contexte culturel et technique des compositeurs d'une époque donnée. En suivant ce parcours, ils produisent en fin d'atelier une pièce musicale qui devient une création dans le style d'un compositeur très ancien, classique ou récent.

Cette démarche, qui nourrit mon propre travail de compositeur, permet de prendre conscience de la singulière histoire de l'écriture musicale en Occident et de la formation de l'immense patrimoine que nous laissent les compositeurs depuis la naissance de ce métier vers le XII^e siècle. A cette époque, ceux-ci sont sortis des traditions orales en notant pour la première fois leurs essais « expérimentaux », processus qui va permettre de créer une succession ininterrompue de styles musicaux jusqu'à aujourd'hui. Et justement, ces œuvres écrites n'ont pas cessé de faire évoluer les styles, en transgressant d'une certaine façon les usages dès qu'ils étaient acquis. Toutefois, je ne crois pas à la Tabula Rasa, car ceux qui l'ont revendiquée connaissaient parfaitement la musique du passé. En réaction à celle-ci, ils ont fondé une sorte de philosophie de la création musicale et de la modernité... dont ils sont revenus.

Dans mon cheminement de pédagogue, je me suis particulièrement intéressé au renouvellement remarquable des styles de l'écriture pour quatuor à cordes : j'ai admiré Haydn... qui a donné des complexes à Mozart et Beethoven, ce dernier n'ayant pas osé en produire avant qu'Haydn ne cesse d'en écrire ! Le quatuor à cordes a toujours constitué un laboratoire extrêmement intéressant pour les compositeurs. Beethoven a créé une nouvelle perception du temps musical dans ses derniers opus... Au point de vue de l'écriture pour les instruments à cordes, que ce soit dans le répertoire de solistes ou de la musique de chambre, les techniques se sont extraordinairement diversifiées dans le courant du XX^e siècle, comme le témoignent les Sequenze pour violon et alto et surtout celle pour violoncelle de Berio. De par mes fonctions d'enseignant, je me sens responsable d'être le témoin de

toute cette richesse. Cette démarche que j'induis auprès de mes étudiants est la même que celle que j'induis sur moi-même en tant que compositeur. Ce panorama de toutes les musiques donne un sens, une direction à l'acte artistique, et même à la vie.

J'ai d'abord écrit pour des instruments que je pratiquais moi-même : l'orgue, le piano et la voix. J'ai ensuite approché la musique de chambre, notamment avec le trio Ellipsen pour clarinette, violon et piano (1998). J'étais préoccupé par la micro-tonalité. Je voulais inscrire mon langage musical dans un mode qui résultait de la résonance naturelle : la série des sons harmoniques. Je découvrais alors que le recours aux micro-tons ne posait aucune difficulté pour le violon, mais qu'ils étaient dans certains cas plus difficiles à contrôler à la clarinette. Par la suite, j'ai davantage exploré l'écriture pour cordes. J'ai retrouvé récemment la clarinette et la flûte lors de la mise en musique, en langue originale, de haïku de Bashō, Buson, Issa et Shiki : Meguru (commande d'Ars Musica 2011). La flûte est un instrument récurrent de mon univers poétique ; sa palette sonore très riche permet toutes sortes d'effets et d'évocations que j'aime utiliser.

Un univers poétique ouvert

Je ne connais jamais le titre d'une pièce lorsque je commence à l'écrire. Il me vient à l'esprit au fur et à mesure de l'écriture de la pièce, parfois avec hésitations. Mais il se veut ouvert à l'interprétation de l'auditeur. Rappelez-vous les préludes de Debussy : le titre de chacun d'eux, suivis de points de suspension, est écrit à la fin du texte musical. Cela ne fait pas du tout le même effet qu'un titre placé en tête de la partition.

Par le titre, je cherche à ne pas imposer d'idée précise. J'essaie, à travers la musique, d'évoquer une émotion, une vision, une appréhension de l'existence que nous traversons tous : un peu de ce que j'ai pu percevoir de cet univers où nous sommes de passage. Je peux difficilement nommer cela : c'est la musique qui le suggère. Le titre d'une pièce peut éventuellement aider à cerner un sujet mais reste relié à différentes strates d'interprétation possible. Cela me fait penser au haïku qui transmet une émotion puissante sans jamais l'exprimer explicitement. Il porte une terrible force de suggestion et d'invitation à l'observation du monde. Le haïku est l'expression de l'œil d'un témoin, disponible pour observer. J'aime sa concision et le silence qui l'entoure. Je les désire dans ma musique.

Une attitude humaniste moderne

Plus que d'une quête de l'altérité à travers la fascination pour le haïku japonais ou le raga indien (Âlâp – 2005), Jean-Pierre Deleuze parle d'une plongée transversale dans l'histoire de l'écriture musicale et de l'humanité : *La réceptivité à ce qui émane des cultures éloignées me semble être une évidence. L'Orient m'attire depuis que je suis enfant sans que je sache dire pourquoi. En voyant Sept ans au Tibet, de Jean-Jacques Annaud, j'ai éprouvé un choc intense. Je me suis alors intéressé au bouddhisme en tant que philosophie et regard sur l'autre, tout empreint de compassion.*

L'univers sonore des rituels tibétains est d'une beauté inouïe. Il implique un regard transcendantal. Au-delà de notre petite personne, il s'agit d'interroger le lointain...

Cela tient peut-être chez moi d'une forme d'humanisme moderne. Par ailleurs, l'amour de la nature m'inspire avant tout. J'aime la mer... Comment ne pas penser à Claude Debussy qui évoque de façon magistrale la force de la mer, mais aussi réinvente la sensation d'un vent frais, le frisson ressenti lors d'un clair de lune ? Ou à Olivier Messiaen lorsque l'on cherche à évoquer le chant des oiseaux ou les couleurs que le spectacle de la nature nous offre ? C'est sans doute là que se trouvent mes principales sources d'inspiration.

Ma toute première composition, Mers mortes (1985), une pièce pour piano à quatre mains, était un plaidoyer pour le respect de la nature. Cette thématique se retrouve dans Lethamorphos XXI, poème de Jacques Crickillon, que j'ai mis en musique en 1996, et que j'ai compris comme une mise en garde contre la destruction de la nature. Ce texte, extrêmement dramatique, met en scène la planète où toute trace vie disparaît : « Un chat cherche une place pour mourir et meurt en chemin. » Reste, à la fin du poème, l'œil du témoin, le poète lui-même. Crickillon rejoint ainsi l'esprit du haïku. Dans Meguru (2011), certains des haïku que j'ai choisis parlent de la pluie dévastatrice, de la brume dans laquelle tout disparaît, du vent qui balaie tout... face auxquels l'être humain est une si petite chose. Or, au moment où cette pièce était créée, un tsunami venait de ravager la côte pacifique du Japon.

Le sens du sacré

La nature est sacrée ; les haïku transmettent ce message. Beaucoup d'œuvres d'essence sacrée, en particulier celles de Jean-Sébastien Bach ou, bien plus proches de nous, d'Arvo Pärt, me bouleversent. J'ai eu récemment l'opportunité d'écrire une pièce de musique sacrée : Tota pulchra est, amica mea (2010 – pour six voix d'hommes, orgue, cornets, flûte à bec et électronique) : « Tu es toute belle, mon amie ». Cette œuvre, dont le titre est tiré d'un fragment du Cantique des cantiques, se situe dans le contexte de la célébration de la naissance d'un des plus importants édifices gothiques bruxellois : l'église Notre-Dame de la Chapelle. Au moment où je composais cette œuvre, j'ai littéralement « habité » chaque soir pendant trois mois dans cette église. Il s'agissait pour moi de tirer toutes les ressources des sonorités d'un instrument très particulier, l'orgue mésotonique d'Arnaud Van de Cauter, mais aussi de ressentir ce lieu dans son histoire et dans son espace : j'y arrivais vers 19h30 quand le soleil couchant se reflétait sur les peintures et éclairait toutes sortes de détails de l'architecture. Parfois, j'arrêtais d'écrire et regardais simplement ce spectacle. Ou je restais dans l'obscurité pour ressentir l'espace. Tout cela stimulait magnifiquement mon inspiration...

Une première collaboration avec Musiques Nouvelles
Le 29 octobre 2012, lors des World Music Days, Musiques Nou-

velles créait lors du concert inaugural de ses 50 ans, une pièce de Jean-Pierre Deleuze, commandée pour l'occasion. Celle-ci fait partie du coffret-anniversaire des 50 ans de l'ensemble.

Je n'ai jamais eu encore l'occasion d'écrire pour grand ensemble ; je l'ai donc saisie à bras-le-corps. Le projet de base de cette pièce consistait à refléter le spectre de quelques instruments à percussion à longue résonance, comme le tam-tam et le gong, en décalquant les composantes de ces résonances dans l'écriture instrumentale ou en leur donnant une fonction précise dans les champs harmoniques créés. Une étude préalable a été réalisée en collaboration avec le Centre Henri Pousseur. Dans le cas particulier du tam-tam, classé par les encyclopédies comme instrument « à son indéterminé », l'analyse a montré la richesse, le foisonnement infrachromatique, la complexité et l'instabilité de son univers sonore, dont les instruments tempérés ne peuvent que donner un reflet déformé et incomplet. La partition est toutefois réalisée pour annoncer, commenter et valoriser les sons mystérieux de ces instruments. Le titre : ... Et les sonances montent du temple qui fut, en faisant référence à celui que Claude Debussy donna à l'une de ses Images pour piano (« Et la lune descend sur le temple qui fut »), mais aussi à ceux que Philippe Boesmans donna à deux de ses premières compositions (Sonance I et Sonance II respectivement pour deux et trois pianos), annonce l'évocation d'une antiquité sans frontières, ni dans le temps ni dans les lieux, et de rituels imaginaires.

04/21 - Baudouin de Jaer

L'homme qui avait avalé un soleil



J'avais 24 ans en 1986, j'étudiais le violon et composais un peu quand j'ai rencontré Philippe Boesmans. Mon premier cours avec lui a été une détonation dont l'effet domino se répercute aujourd'hui encore

dans mon travail. Il m'avait proposé de trouver une idée de départ pour commencer mon projet de septuor ; j'ai donc écrit un texte un peu surréaliste, l'ai traduit en morse pour le convertir en rythme. C'est alors qu'il m'a montré comment il composait sa musique, ses doigts virevoltant dans l'espace pour lui donner vie : « Tu mettrais le texte en morse là, le violon jouerait un harmonique au-dessus du do dièse qui serait repris à la flûte... » C'était de l'alchimie sonore ! Nous avons passé une heure sur un accord, et cela bouillonnait comme dans une immense marmite. Je suis sorti de chez lui en sautant de joie. Ce jour-là, il m'a fait avaler un soleil !

L'itinéraire du compositeur Baudouin de Jaer le relie en permanence au feu de la terre et aux mouvements du cosmos : Je suis toujours passionné par ces grandes antennes qui écoutent les sons de l'univers. Il dessine sa musique, avant de l'écrire, sur d'immenses plans où s'alignent et tournent les planètes, tandis qu'il fouille la terre, la retourne en agriculteur accompli ou l'arpente à la recherche d'instruments résonnant à l'unisson.

J'ai grandi à Waterloo dans une famille très bourgeoise où la maison comme l'argenterie étincelaient. Je vivais dans le jardin et dans les arbres. J'ai travaillé dans des fermes, attiré par la philosophie qui me semblait découler de l'agriculture : j'adorais labourer la terre sur un tracteur au coucher du soleil et rentrer dans la pénombre. A 18 ans, assez ébranlé par des événements difficiles, j'ai entendu un quatuor à cordes et me suis mis à travailler le violon sans perdre le contact avec la terre. C'est alors que j'ai commencé l'écriture du Septuor pour huit instruments en enregistrant mes idées sur dictaphone. Puis à la demande de Pierre Bernard, le flûtiste, j'ai dessiné un vaste plan pour en illustrer la trame. Ma musique est comme un film d'animation. Mon rêve évidemment est que le public puisse le voir en imagination... mais j'en doute quand même ! Jean-Paul Dessy m'a demandé d'écrire dans la foulée une pièce pour lui. J'ai donc composé en 1987 un trio pour deux violons et violoncelle, Eclerectic Attracta qui fait partie du coffret des 50 ans de Musiques Nouvelles. « Eclerectic », c'est éclectique et électrique ; « Attracta » c'est l'attraction des sons. Le mouvement symétrique présent dans le Septuor (dont l'écriture pouvait se lire dans les deux sens), m'interpellait encore. Le premier mouvement du Trio est, comme dirait Philippe Boesmans, une sorte de « trompe-l'oreille ». Les deux violons encadrent le violoncelle, très proches de lui, et laissent entendre un croassement, comme un bloc de pierre qui s'ouvre. Le deuxième tableau éparpille les sons des violons que le violoncelle rassemble dans son solo. Il s'enrichit des perturbations qui l'environnent. Dans le troisième mouvement, un trille se met en route comme un axe destiné dans le quatrième mouvement à faire tourner le cercle des couleurs : j'ai associé le blanc au bruit et les couleurs aux intervalles. Les musiciens jouent des tierces, des quintes, des sixtes... Cette accélération provoque un nouveau croassement... jusqu'au cinquième mouvement où le violoncelle se déploie dans

une mélodie circulaire autour de laquelle tournent les violons. Seuls, enfin, ils ne jouent plus que deux notes hypnotiques jusqu'à ce que le violoncelle les arrête. Ce trio est sculpté mesure après mesure.

En 1993, j'ai eu envie d'une grande forme ouverte pour l'Orchestre Philharmonique de Liège : Lucie – le cri de l'hippocampe. Quiconque le désirait pouvait écrire 15 secondes de musique qui s'y intégreraient. J'ai imaginé un guide à ce propos : « Comment écrire 15 secondes pour l'Orchestre de Liège », que nous avons envoyé à tout quidam intéressé néophyte. Nous avons reçu 53 réponses ! La partition est écrite en forme de télescope : toute l'énergie y entre et converge vers le capteur. Le hublot éclate à la fin, symbolisé par 500 balles de ping-pong jetées de toutes parts et par surprise sur l'orchestre.

Après cela, j'ai éprouvé un tel désir d'être sur le terrain que j'ai décidé d'arrêter d'écrire de la musique pour la faire avec les gens ! Pendant la période du Cirque des sons, nous avons rempli des camions avec 250 instruments pour aller dans des écoles en Slovénie pendant la guerre, en Palestine passant les check-points, en Inde dans les orphelinats. C'était plus fort que moi.

J'ai voyagé au Pérou, au Mexique, un peu en Inde et chez les Pygmées. Et je me suis dit qu'en Belgique aussi, nous avons nos Indiens : ceux dont l'esprit pacifique reste en contact avec la terre. J'ai pris une ferme à Senefte : sur un hectare et demi, j'ai fait creuser un étang où s'est posé un magnifique couple de cols-verts. Les 250 instruments attendaient dans une grange. Des cars d'enfants venaient y faire de la musique. Dès leur arrivée, je leur apprenais à faire du feu, on y cuisait des patates, découvrait les cabanes que j'avais construites et ensuite seulement, dans cet élan, nous faisons de la musique ensemble !

Dans la foulée, je rêvais d'une « Université des arts ouvertes à tous dans la cité » de 0 à 100 ans toutes disciplines artistiques ; nous avons alors cofondé La Maison de la Création, un lieu dans la ville de Bruxelles où tout un chacun peut venir raconter ses histoires à travers un spectacle, une représentation. Nous avons eu des projets avec Wim Vandekeybus pour la danse, Pierre Van Dormael donnait des cours d'analyse, Alexandre Wanjberg enseignait les lois de l'univers, Véronique Danneels l'histoire de l'art. Beaucoup d'autres artistes encore intervenaient régulièrement... Nous avons été reconnus comme centre culturel.

Au bout de cinq ans, je bouillais cependant de revenir à l'écriture... et je n'en avais plus le temps !

En 2004, j'ai acheté une petite maison à Laeken, monté Noodik Productions et commencé une série de pièces pour instruments seuls. J'ai réduit le projet de Maison de la création, dont je me suis retiré, à celui d'Orchestre d'un jour. Je travaille actuellement à une pièce pour goemungo, un instrument coréen, comme le gayageum. Il a six cordes et se joue avec un plectre en bois. C'est

un instrument très cru, très profond. Je suis allé à Séoul pour rencontrer un maître du goemungo et lui ai demandé de tester mes premières partitions. Mais le résultat ne donnait pas ce que j'escomptais : c'est un peu comme si le goemungo, tel un animal, n'acceptait pas ma façon de faire. Je me suis donc mis à écrire quantité de textes en style télégraphique que j'ai couchés sur une ligne du temps où ils se sont transformés en sons et en sections. Très naïvement j'ai dessiné sur ce plan, une petite boîte brune comme la caisse de résonance du goemungo : elle se relie pour moi à toutes celles des instruments du monde entier. J'ai trouvé mon instrument !

05/21 - Renaud De Putter

Les espaces interstitiels



Renaud De Putter est-il compositeur ou réalisateur ? Ce musicien qui, à 27 ans, travaillait la composition avec Philippe Boesmans et participait six ans plus tard au stage d'informatique musicale de l'Ircam, réalise aujourd'hui des films, documentaires et fictions, travaillant les récits, les images et la musique, seul ou avec l'ethnologue Guy Bordin.

M'obliger à choisir un seul langage serait un acte de violence. La société impose un découpage des pratiques que je peux heureusement éviter, n'étant lié à aucune institution. Personnellement, je ne me suis jamais senti « fixé ». S'agit-il de pluralité, d'ambivalence ? Je ne sais pas. Dans mes films, la question de la dualité (notamment celle des genres, masculin et féminin) est souvent à prendre comme une métaphore de cette multiplicité qui bruisse en chacun de nous, et que tous les devoir-être nous incitent plutôt à taire.

Renaud De Putter, votre travail en duo avec Guy Bordin plutôt

qu'en solitaire, est-il une manifestation de cette recherche du multiple, voire de l'altérité ?

Guy est ethnologue, j'ai moi-même étudié jadis un peu l'anthropologie (DEA à Paris V), et nous partageons un intérêt pour le lien entre histoires de vies et mythes. Circe's place, par exemple, évoque la question des au-delà (la mort, le rêve, la mémoire...) en faisant allusion à un épisode de l'Odyssée. Daphné est une réflexion sur la métamorphose... Ces films appartiennent à un cycle de trois films documentaires : Upper Passage Trilogy. Nous terminons actuellement notre quatrième film ensemble, qui sortira début 2013 : La Cavale blanche, qui est une réflexion sur le mythe de Faust, à travers deux histoires de vie de personnes que nous avons connues. Guy apporte à nos projets une ouverture directe au monde et aux cultures (les nôtres, mais aussi certaines cultures non-européennes, comme celles de l'Arctique ou du Pacifique), ainsi que la capacité d'approcher des destins réels : des gens qui, ici ou ailleurs, nous entourent, que nous pouvons éventuellement rencontrer, dont nous pouvons écouter les histoires, afin de les mettre peut-être en résonance avec des questionnements plus personnels. Seul, je crois que je n'aurais jamais quitté l'univers de la pure fiction, où le rapport à l'autre est plus indirect. De plus, le travail sur le film documentaire avec Guy est un travail continu, vif, rapide, sans pesanteur. Par contre, réaliser un film de fiction est une entreprise plus lente, plus lourde (notamment en termes de production), à plus long terme. Mais dans le fond, entre documentaire et fiction, les interrogations sont les mêmes et les deux approches se nourrissent mutuellement. Écouter le discours de l'autre aide à formuler ses propres questions ; et les fictions donnent des clés pour lire les histoires de vies. Ce qui est intéressant, une fois de plus, c'est l'entre-deux.

L'ambiguïté se situe-t-elle alors dans cet espace intérieur, de silence et de vie intense, entre ce que quelqu'un est, ce qu'il croit être et ce qu'il montre à l'autre ?

Oui, cela me semble très juste... Les Samoans ont un mot pour désigner l'espace interstitiel qui rend les choses possibles : le vaa. La parole, l'échange, le jeu du possible peuvent s'y déployer. Un tel concept existe d'ailleurs aussi dans la philosophie taoïste, chez les Inuits, ou dans la philosophie occidentale... Le monde ne nous est heureusement pas donné de façon complète ni unanime ; il y a un jeu, et c'est une forme de travail.

Dans quelle mesure votre film *Hors-Chant*, réalisé seul, et dont un extrait musical fait partie du coffret-anniversaire des 50 ans de Musiques Nouvelles, s'inscrivait-il déjà dans votre démarche actuelle ?

Hors-Chant était un projet charnière, équilibrant musique et film, pour évoquer le destin de la cantatrice Marie Toulinguet : vous noterez que la matière de base de ce projet est documentaire, même si l'élaboration est fictionnelle. Tout ce que j'ai fait depuis a été influencé par ce

film. Aussi, je suis très heureux que l'air que chantait Elise Gäbele (la voix de Marie Toulinguet) soit repris dans le coffret. On n'en découvre qu'une petite partie dans le film, le temps cinématographique n'étant pas le temps musical.

Justement, comment conciliez-vous les deux ?

Ma pratique musicale a beaucoup changé ces dernières années, notamment au contact de l'image. Je travaille par exemple l'électro-acoustique pour les atmosphères et les trames sonores, ce que je ne faisais pas avant. Et lorsque je compose une musique instrumentale, elle a maintenant le plus souvent un sens étroitement lié au projet cinématographique qui m'occupe. Elle est ainsi déterminée par l'endroit où elle se placera et l'impression qu'elle devra favoriser dans le film. Cela peut paraître une approche relativement impure, au pire fonctionnelle, mais cela me convient car il s'agit de participer à une architecture d'ensemble, qui est porteuse de sens et auxquels tous les éléments constitutifs doivent contribuer. La musique est une touche de couleur qui doit être juste.

06/21 - Jean-luc Fafchamps

Utopiste éclairé



Entre l'écriture des *Lettres soufies*, la démarche « gentle electronics » de Beth/Veth (dédiée à Stéphane Ginsburgh, relié à un système de capteurs de mouvements qui interagit avec l'environnement du piano), les explosifs *Rap and Tap*, *Back to the Pulse*, *Back to the Sound* et *Street Music*, Jean-Luc Fafchamps laisse décanter désir de sérénité et colère contre un monde qui ne tourne plus rond. Avec une fouguese sincérité, le compositeur belge qui est aussi professeur d'analyse musicale au

Conservatoire de Mons, s'interroge sur les valeurs utopiques de la composition. Jean-Luc Fafchamps n'imagine pas écrire sans cette force vive, aussi bien physique, intellectuelle et spirituelle, qui préserve de l'imposture et donne un sens à la création. En 2011, toutes les 4"... est un titre bien mystérieux qui semble suspendre une révélation et Jean-Luc Fafchamps nous confirme qu'il s'y cache un effet dramatique. S'agit-il pour autant d'une pièce engagée ?

Mon travail oscille depuis des années entre le grand cycle des Lettres soufies et le désir d'écrire une musique qui s'inscrive dans un engagement citoyen... Foncièrement, je ne crois pas que la musique puisse être engagée par ses ressources propres sans être le résultat d'une mise en scène ; ce qui pose la question de la sincérité et de la préméditation. Peut-être est-ce dangereux et critiquable mais cette utopie m'interpelle, à côté du cycle purement sonore et spirituel des Lettres soufies – Grand Œuvre existentiel – pour ne pas m'abstraire complètement dans une tour d'ivoire.

En 2011, toutes les 4"... est né d'un choc émotionnel que je voulais partager de façon tonitruante. J'avais pensé l'écrire pour un orchestre symphonique mais l'occasion ne s'y prêtant pas, j'ai eu l'idée d'un solo de percussions avec « coup de théâtre » final.

« En 2011, toutes les quatre secondes... quelqu'un meurt de faim ». Depuis sa création en 2011, nous connaissons le secret de cette pièce que le percussionniste énonce clairement à la fin de son exécution. Si nous avons lu la note de programme et que nous en sommes conscients, l'effet escompté est-il obsolète ?

Cette réalité demeure intolérable. Je me suis beaucoup renseigné sur la question depuis lors, et les mécanismes économiques qui provoquent cet état de fait toujours inacceptable, sont loin d'être anecdotiques. Il suffit de lire les analyses du sociologue suisse Jean Ziegler, qui dénonce les dérives de l'ultralibéralisme, pour être édifié : dumping agricole, accaparement des terres par les grandes puissances, politiques imposées par le FMI, spéculation... Je crois fortement à la nécessité d'une révolution financière et économique internationale. En 2011, toutes les 4" a été pour moi le départ d'une vraie prise de conscience.

La musique est-elle censée déclencher l'émotion qui a initié son écriture ?

Notre lien social passe par l'émotion, au-delà de notre conscience intellectuelle des faits qui nous entourent. Cependant, si la musique est émouvante, les émotions qu'elle suscite – fort heureusement – ne sont pas directement reliées aux faits du monde réel. Ici, par le biais d'une stratégie théâtrale, d'un artifice, les auditeurs sont conduits à prendre subitement conscience d'un sens tu jusque-là. Ainsi, plutôt qu'objectif ultime, à la manière dont l'envisageaient les Romantiques, l'émotion est mise en perspective dans l'espoir de renvoyer chacun à une prise de conscience de sa propre responsabilité.

Si dans quelques années, comme on l'espère, ces 4 secondes fatidiques se multiplient et que ce tempo tragique ralentit, votre pièce sera-t-elle obsolète ?

Je l'ai écrite sous l'influence de certaines pièces de Xenakis, comme *Rebonds*. La jouer plus rapidement que le tempo indiqué sera difficilement possible. Cependant, elle est conçue pour pouvoir être jouée plus lentement. J'espère donc, pour tout dire, qu'on la jouera plus lentement l'année prochaine, et ainsi de suite...

Peut-on écouter cette pièce en l'affranchissant de son contenu initial, du sens qui lui est consubstantiel ?

Elle est habitée par un récit. Paul Ricœur prétend que le propre de l'homme n'est pas le rire (puisque certains gorilles et dauphins rient aussi) mais le récit. J'espère qu'une fois le récit élucidé, la pièce gardera un intérêt. Et qu'elle sera écrite indépendamment de ce sens déterminé comme une bonne pièce pour percussions solo. C'est l'enjeu. Il ne s'agit pas de dissimuler une aporie artisanale derrière une vague idée d'engagement.

C'est aussi une expérience cependant, car j'aimerais pouvoir commencer un nouveau cycle de pièces solo « engagées ». On écrit souvent pour un public idéal qui n'existe pas, un autre soi-même – ou simplement un Autre – qui serait un auditeur attentif ! Ce public-là est différent d'un public réel inscrit dans une citoyenneté, et si on le laisse trop faire, il peut conduire à l'autisme.

Comment concilier l'engagement, l'art et l'artisanat ?

Il est facile de se retrancher derrière la question de l'artisanat pour cloisonner les différents genres musicaux. Par ailleurs, il serait naïf d'embrasser avec une conviction non réfléchie l'idée générale que la musique est universelle et parle à tous. La musique ne dit rien ou peut tout dire. L'artiste cependant vit aussi dans la société et j'ai senti que si je n'avais pas envie de faire de la politique au sens strict, je ne pouvais plus « me taire »...

Qu'est-ce qui fait que l'artisan devient un artiste ?

On a fortement sacralisé la question de l'artiste dans notre civilisation, comme si dans certaines activités humaines moins directement utiles que d'autres, le fait de ne pas se contenter de faire comme on a appris était particulièrement significatif. Dans toute activité, on peut être dans l'automatisme ou dans l'humanité. Ce qui implique qu'on engage quelque chose qui dépasse les contraintes qui nous ont été fixées et nous mette davantage en question. En essayant d'être artiste, je vise un monde où l'être humain dans n'importe quelle activité pourrait engager quelque chose qui le mette en question mais aussi le réaligne. Je pense que l'artiste réalise l'artisan en tant qu'être humain.

A partir du moment où l'on tente de se surpasser, on essaie d'être

artiste. Ou d'être humain. Je ne fais pas de différence. C'est peut-être plus difficile dans certains métiers; je trouve d'ailleurs que le cloisonnement du travail fait le malheur de l'Humanité.

Le sens de la responsabilité oriente-t-il l'artiste ?

Je crois que l'émotion et le sens de la responsabilité nous humanisent. Et peut-être le récit. Ce qui est anti-déconstructiviste ! Foncièrement d'ailleurs, dans ma manière de travailler, je me sens dans le récit et dans l'enthousiasme d'une action à mener maintenant et à tout prix. Mais je ne voudrais pas non plus avoir l'air d'un curé qui porte sa croix ! Je n'envisage pas tout cela sans une certaine ironie. Je vois bien qu'il s'agit de mon propre défi à la mort : Les Lettres soufies, 28 pièces annoncées, 10 ans pour les 14 premières. Ce constat m'amuse aussi. C'est dans la prise de distance avec ce que je viens de faire que je retrouve l'enjeu et la force de continuer.

Quand j'observe sur moi-même combien l'émotion a pu prendre, en particulier dans mon propre travail, j'en souris immédiatement. On ne peut pas occulter le divertissement : si nous jouons une pièce « responsable » qui ennuie tout le monde, on rate notre coup. Il faut donc « saisir » le public mais sans « mentir », sans séduire avec veulerie dans le but de convaincre sur de mauvais enjeux... On ne peut donc pas faire le détour de la responsabilité et d'une certaine distance critique.

Lorsqu'on commence à « façonner », à « manipuler » l'émotion, même au sens artisanal, l'on devient apprenti-sorcier. On est donc responsable. De ce fait, j'essaie de garder une certaine distance. Et quand ça marche, cette émotion me fait rire. L'émotion la plus pure est celle qu'on atteint en se détachant. Elle prend une valeur unique et universelle.

Le passage d'un genre à un autre vous semble aujourd'hui plus évident, dirait-on ?

Auparavant, je m'enfermais dans un genre – ou plutôt alternativement dans des genres étanches –, par inquiétude. Je me décroïssonne... ne trouvant pas de réponse intellectuelle au cloisonnement. C'est une responsabilité que j'ai abandonnée car elle n'était pas juste pour moi !

07/21 - Bernard Foccroulle

Dialogue et Médiation

Directeur du Festival d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence depuis 2007, Bernard Foccroulle, Liégeois d'origine, partage maintenant son existence entre Bruxelles et le Sud de la France après avoir dirigé La Monnaie pendant 15 ans, de 1992 à 2007, et participé activement à la création d'Ars Musica en 1989. Organiste à la discographie riche et dense, de la Renaissance

au contemporain, il mène son travail de compositeur au plus proche de son époque, investi des histoires qui la nourrissent et la diversifient : Il me semble qu'un des enjeux nécessaires et des plus passionnants aujourd'hui est de créer des formes de dialogue et d'échange entre les civilisations, pour que la culture occidentale écoute et accueille les cultures traditionnelles, loin de tout rapport dominant/dominé ou d'exotisme récupérateur. J'ai très envie d'intégrer à mon travail de compositeur des matériaux d'autres cultures, ce que j'ai peu pratiqué jusqu'à présent dans ma propre écriture. En revanche, j'ai fait quelques concerts avec le chanteur palestinien Moneim Adwan, qui vit aujourd'hui à Aix. Je l'avais invité à la Monnaie en 2006 et depuis 2008 il dirige à Aix le chœur Ibn Zaydoun qui se consacre à la musique arabe. Nous avons exploré ensemble la dimension interculturelle de l'improvisation et de la création. J'aimerais aujourd'hui la développer dans l'écriture musicale.



Le désir d'un dialogue interculturel

Dans la création musicale, théâtrale ou chorégraphique, ce qui me touche le plus manifeste souvent une capacité de dialogue entre les cultures. Alors que la musique occidentale s'est aventurée très loin dans les raffinements d'écriture (parfois à la limite du réalisable), il me paraît important de revenir à l'oralité et à l'improvisation.

Il y a à Marseille une très importante communauté comorienne dont la plupart des familles ont gardé des liens avec leurs îles d'origine, proches de Madagascar. Le Festival d'Aix a mené un projet passionnant avec un certain nombre de femmes et d'enfants autour de berceuses recueillies parmi leurs traditions. Leurs textes, axés sur la transmission, sont bien plus dramatiques que ceux des berceuses occidentales censées endormir les enfants ; ils portent la mémoire des événements des villages, de leurs souffrances, des massacres qui y ont été perpétrés... Leur musique modale est

très belle ! Nous avons présenté le 11 mai 2012 à Marseille et le 13 à Aix un petit spectacle vraiment magnifique, avec une vingtaine de participants, dont huit femmes, leurs enfants, quelques adolescents d'autres familles, deux musiciens du London Symphony Orchestra et trois jeunes musiciens provençaux.

De complicités en compagnonnages

Les festivités des 50 ans de Musiques Nouvelles invitent Bernard Foccroulle à se promener dans un passé musical relativement proche, fertile en rebondissements auxquels il a très souvent participé : C'est essentiellement à Liège que j'ai eu l'occasion d'entendre puis de participer aux concerts de Musiques Nouvelles. J'avais 18 ans. La vie musicale liégeoise rayonnait de dynamisme et de vivacité. Henri Pousseur donnait cours de composition au Conservatoire, Pierre Bartholomé dirigeait l'ensemble, Philippe Boesmans composait et animait différents groupes... Je me souviens avoir participé à des concerts hors-normes, comme le Midi-Minuit : un moment très « pousseurien » d'utopie musicale. A chaque étage et dans chaque salle du Palais des Congrès se donnaient des concerts très différents, toutes portes ouvertes et sons mêlés ! C'était assez neuf que toutes les musiques tentent de trouver des points de rencontre. Un an plus tard, il y a eu Stravinsky au futur, au Musée de la Boverie. J'ai suivi ces projets à la fois comme spectateur et jeune étudiant du Conservatoire. Je suis devenu assez rapidement proche des musiciens de l'ensemble. Je terminais mes études et j'ai pu participer à différents concerts liés à des œuvres d'Henri Pousseur ou de Philippe Boesmans...

Je n'intervenais pas à Musique Nouvelle de façon aussi suivie et régulière que Walter Boeykens ou les Kuijken qui étaient quasi incontournables. L'orgue et le synthétiseur étaient plus marginaux. Cependant, nous avons créé vers la fin des années 1970, Georges-Élie Octors, Marc Hérouet, Georges Deppe et moi, un quatuor de synthétiseurs : le Quatuor Daleth. Ce fut une aventure passionnante sur le plan humain et artistique, mais au résultat extrêmement limité, truffé de problèmes techniques parfois désastreux. Lors d'un concert à Flagey, qui reposait sur la spatialisation du son, quelqu'un avait débranché les hauts-parleurs arrière ! Cela nous a quand même permis de vivre un compagnonnage à quatre dans l'exploration de synthétiseurs encore très artisanaux, pour l'essentiel analogiques et monodiques – j'avais un synthétiseur biphonique, ce qui était une avancée considérable ! Georges-Élie Octors et moi avons depuis lors développé une relation personnelle très amicale. Nous nous sommes retrouvés à La Monnaie autour du travail d'Anne-Teresa de Keersmaeker et d'Ictus.

Gestes

L'enregistrement de Gestes (1985) pour trois clarinettes, trois cuivres et cinq percussions sous la direction de Georges-Élie Octors fait partie du coffret anniversaire des 50 ans de Musiques Nouvelles.

A cette époque, j'étais surtout actif en tant qu'organiste. Je donnais des

concerts, enregistrés et faisais beaucoup de musique contemporaine en solo ou en petits groupes. J'enseignais l'analyse musicale au Conservatoire et je m'impliquais beaucoup dans les Jeunesses Musicales... La composition, avant la Monnaie, n'était pas encore vraiment au centre de mes préoccupations. Chaque année cependant, j'écrivais de petites pièces pour orgue, viole de gambe, etc. Gestes est ma première pièce pour un ensemble un peu plus important. Je m'intéressais alors à retrouver une forme de communication avec le public. Je reste préoccupé par la médiation entre création et participation du public. Beaucoup de concerts de musique contemporaine n'étaient plus fréquentés que par un public très réduit. Je me souviens même d'un concert de l'ensemble, à Lille, où il n'y avait pas le moindre auditeur ! J'étais à l'époque particulièrement impressionné par la dimension gestuelle de certaines pièces de Stockhausen (Momente, par exemple), de Berio (les Sequenzas pour instrument seul, Sinfonia, etc.) ou de Ligeti. Une gestualité qui tient à la fois de l'élan, l'impulsion, la continuité et la rupture. Le geste s'oppose peut-être à l'abstraction que la musique contemporaine a parfois poussée jusqu'à l'extrême.

Pour être sincère, ne l'ayant pas réécoulée depuis très longtemps, je ne suis pas sûr que Gestes soit une pièce tellement... gestuelle ! En tout cas, cette pièce a été pour moi une sorte de laboratoire.

Depuis la fin de mes études au Conservatoire, je me sens très concerné par la lisibilité d'une pièce et la possibilité qu'elle offre au public de s'approprier un univers sonore qui n'est pas celui du quotidien. Inviter les compositeurs à faire un pas au-delà de leur bulle me tient à cœur. C'est pour cette raison que je me suis investi dans les Jeunesses Musicales dans les années 1985-1990, et que j'ai pris ensuite la direction de la Monnaie. Je n'étais pas prédestiné à devenir directeur d'opéra... et je travaille toujours ces questions au Festival d'Aix.

08/21 - Jacqueline Fontyn

Grâce et Merveilles

Compositrice depuis son plus jeune âge et généreuse pédagogue, Jacqueline Fontyn a fêté ses 80 ans en 2010 avec le sourire espiègle d'une petite fille : modeste, charmant et émerveillé. Cette grande dame de la musique, appréciée bien au-delà des frontières de la Belgique, ne manque pas d'humour ni de lucidité sur son parcours personnel ou sur l'histoire de la musique dite « contemporaine ». Cependant, elle s'y penche avec délicatesse et discrétion, heureuse de pouvoir aujourd'hui encore vivre de sa passion, sans tambour ni trompettes mais avec émotion. Méandres, sa toute dernière pièce en 2011, est aussi la première que lui commande Musiques Nouvelles depuis la création de l'ensemble en 1962 et fait partie du coffret anniversaire des 50 ans.

En général, c'est la commande ou la demande d'interprètes qui s'intéressent à ma musique qui me motive ou m'inspire. Cette fois-ci, c'était Jean-Paul Dessy pour Musiques Nouvelles. Pendant des semaines, voire des mois, je pense à l'œuvre, j'essaie d'en tracer les contours, d'en dessiner la forme. J'ai toujours un carnet à portée de main, de jour comme de nuit. J'y note des idées sur l'écriture instrumentale, le jeu d'ensemble, des esquisses musicales, etc. Mais en cours de travail, je garde la liberté de modifier mes plans selon la fantaisie de l'instant.



La plupart des titres de ses pièces, simples et visuels, ouvrent des univers poétiques.

Pour beaucoup de mes œuvres, le titre vient après. D'ailleurs, il est parfois plus difficile à trouver que la musique; il est quelquefois suggéré par des amis. C'est plus simple lorsqu'il s'agit de poèmes mis en musique comme Alba ou Mouettes. Par ailleurs, certaines pièces instrumentales ont été inspirées par des poèmes; c'est le cas, entre autres, pour Le Gong (Robert Guiette) pour piano ou Compagnon de la Nuit (Emile Poncin) pour hautbois et piano. Ces titres-là sont plus littéraires que visuels, mais il y en a de purement picturaux, comme On a landscape by Turner ou In the green shade, d'après un dessin que j'avais vu au Musée asiatique de San Francisco. En visitant le musée de Vienne, j'ai admiré un tableau de Brueghel qui s'appelait Horizon et je l'ai choisi pour titre d'un de mes quatuors à cordes, que je composais à ce moment-là.

Si j'aime les tableaux que je veux évoquer, je ne cherche cependant pas à en faire une description mais plutôt à en rendre l'atmosphère ou du moins celle qu'ils me suggèrent. Pour Méandres, je vous avouerais que j'ai puisé dans une liste de titres que je garde en réserve. Quand je trouve un mot joli ou spécial, dans des recueils de poèmes par exemple, je le note... J'aime le mot « méandres » et certains climats dans ce morceau peuvent s'y référer. Particulièrement le début, un peu sombre, ou certains passages qui se veulent mystérieux.

Comment Jacqueline Fontyn définit-elle sa « démarche esthétique », sa recherche de compositrice ?

C'est très difficile à définir soi-même; certains emploient, à propos de ma musique, l'expression « impressionnisme moderne », mais je ne tiens pas vraiment à me situer...

Comme il est beaucoup plus rare de rencontrer une compositrice qu'un compositeur, difficile de résister à l'envie de lui demander ce que signifie pour elle l'idée de « création au féminin ».

Voilà un sujet dont je ne me suis jamais préoccupée. En 1977, j'ai été invitée à Cologne pour y assister à un Congrès international « Frau und Musik » car on y jouait deux de mes œuvres. Je me suis trouvée face à des femmes mécontentes et frustrées et cela m'a étonnée et même choquée. Bien sûr, il y a eu – et il y a sans doute encore – des préjugés envers les femmes compositeurs. [...] En ce qui me concerne, être fille fut sans doute une grâce! Mon père aurait voulu être ingénieur, mais il était le neuvième de dix enfants et financièrement il ne pouvait s'inscrire à l'Université. C'était le début du siècle (il était né en 1888) : il s'est tout de suite trouvé un travail et il a très bien mené sa barque. De ce fait, si j'avais été un garçon, je crois que j'aurais dû avoir « un vrai métier », car on ne peut pas vivre de la musique...! Je n'ai hélas pas eu l'occasion de lui en parler car, de son vivant, cette question ne m'avait jamais effleurée. D'ailleurs mon gentil papa m'a toujours fort encouragée et aidée à poursuivre mes études. C'est ainsi que, dès mes seize ans, il m'a permis de me rendre à Bruxelles, toute seule! C'était assez exceptionnel à l'époque. Mes leçons chez Marcel Quinet étaient consacrées à l'apprentissage des écritures théoriques : de l'harmonie, du contrepoint et de la fugue. Mais je voulais que la moitié de la leçon au moins fût dédiée à la composition.

Après plusieurs années, mon professeur m'a dit : « Il faut que vous changiez d'air! Allez trouver Nadia Boulanger. » Je suis donc allée à Paris où la grande dame m'a reçue dans son luxueux appartement. Elle a regardé une de mes œuvres et l'a critiquée assez sévèrement. Elle m'a invitée à sa réception du mercredi où je me suis trouvée au milieu d'un cercle imposant de musiciens et d'étudiants, dont plusieurs futures stars. Mais le lendemain, je faisais la connaissance de Max Deutsch, disciple de Schoenberg. Et j'ai tout de suite compris que c'était lui qui me ferait changer d'air. Il m'avait dit : « Je vous plongerai dans un bain de musique »!

09/21 - Michel Fourgon

Un cheminement libre et singulier

Michel Fourgon explore la musique avec curiosité et appétit, au fil de ses coups de cœur, de ses rencontres et des hasards heureux

qui ponctuent sa route. Du solo instrumental au grand orchestre avec soliste, de la musique de chambre à la musique d'ensemble, des pièces vocales à l'opéra, avec ou sans dispositif électronique, il s'intéresse également au domaine théâtral, collabore avec des plasticiens, des photographes et des écrivains, écrit lui-même sur la musique et consacre une grande partie de son temps à l'enseignement au Conservatoire de Liège. L'imprévu s'inscrit chez lui dans la continuité d'une démarche gourmande, émancipée, intensément créative et profondément signifiante. Un plongeon dans l'inconnu, aussi entier qu'intelligent.



Votre Micro-concerto pour piano solo et 16 instruments fait partie du coffret anniversaire des 50 ans de Musiques Nouvelles. A quel moment de votre parcours musical cette pièce, qui date de 2006, se réfère-t-elle ?

Claude Ledoux, Denis Bosse et moi avons lancé un projet avec L'Atelier musicien, en collaboration avec Musiques Nouvelles : nous désirions tous trois écrire une pièce concertante pour soliste. Claude Ledoux a écrit un concerto pour flûte et Denis Bosse un concerto pour alto. Comme je travaillais depuis plusieurs années avec Marcel Cominotto, j'avais envie d'écrire ce micro-concerto pour lui. Je venais de terminer un concerto pour clarinette pour Jean-Pierre Peuvion et l'Orchestre Philharmonique de Liège et j'étais encore dans la réflexion concertante. Je n'envisage pas le concerto selon la conception beethovenienne de lutte entre l'orchestre et le soliste; j'ai donc voulu tisser des relations « amicales » entre ces deux pôles. J'ai conçu l'ensemble de 16 instruments comme un petit orchestre de chambre.

D'où son intitulé : Micro-concerto ?

Oui, car il ne dure que 14 minutes. Mais le titre est à double-sens : il évoque également le microphone. Le piano lance certaines phrases

qui sont amplifiées par l'orchestre, comme à travers un micro.

Vos titres sont souvent des clin d'œil, des images, des figures de style. Citons pêle-mêle Le Tracé s'envole (pour chœur et orchestre – 2011), Les Eckervices (fantaisie madrigalesque – 2007), Les Poissons n'ont pas de conversation (2004), Kasimir et son double (2002-2011), Trois chansons de Maldoror (2000), etc. Votre rapport à la littérature est-il essentiel ?

Terriblement! Je ne pourrais pas vivre, ni composer sans lire. J'ai toujours quatre ou cinq livres sur ma table de chevet. J'ai beaucoup écrit de musique vocale. Et j'aime imprégner à mon écriture instrumentale une certaine forme de « vocalité ». Ce qui me marque, je l'emporte souvent dans ma musique.

Ce micro-concerto contient-il des échos littéraires ?

Non, je me suis astreint dans ce cas à une œuvre plus « pure », comme dirait Boulez, sans référence littéraire ni autre. Parfois, je m'inspire d'une peinture ou d'un objet extra-musical qui devient le départ ou le déclin d'une composition. Mais ce n'est pas du tout le cas ici. Je me suis inspiré du piano, très concrètement, en explorant ses possibilités techniques. Je n'ai pas essayé de faire une œuvre ultra-virtuose, bien que le pianiste l'ait trouvée difficile. Je désirais faire sortir la poésie de cet instrument, par des assemblages de timbres. Ma démarche se situait donc dans la concrétude mais aussi par-delà le concret.

Cela a-t-il représenté une charnière dans votre écriture ?

Non, le Micro-concerto est dans la continuité de ma démarche : chacune de mes pièces est une tentative d'approche d'un territoire particulier. Celle-ci touchait à celui de la musique pour elle-même, hors de toute référence.

Vous parlez volontiers, dans vos écrits ou vos entretiens avec des compositeurs (Les Carnets du Forum), de l'importance de la « jouissance sonore ». Qu'entendez-vous par là ?

Je ne sépare pas la vie de l'art. Je n'ai donc pas la même attitude que mon ami Victor Kissine, qui se réclame « classiciste » et pense que la sphère de l'art et celle de la vie ne sont pas des espaces poreux. C'est une position que je respecte, évidemment, mais pour ma part, je me sens comme Mahler. J'aime aussi faire la fête, parler avec les autres, enseigner. Les compositeurs nous disent beaucoup d'eux-mêmes dans leur musique : je crois que l'on écrit comme on est.

Quel est votre instrument ?

J'ai joué de la guitare, de la flûte, du piano. J'ai beaucoup chanté aussi. Mon premier instrument a été le piano et même si je n'en joue pas très bien, j'aime le jouer! Ma mère enseignait le solfège et mon père la méthodologie du solfège; tous deux jouaient beaucoup à la maison. J'ai entendu le piano toute mon enfance.

Vous composez au piano ?

Même si je pianote un peu, en général je compose à ma table. Je ne conçois pas la musique en la jouant. Je l'entends dans ma tête.

Comment êtes-vous entré en musique ?

Naturellement, puisque mes parents étaient musiciens. Vers 13 ans, j'avais terminé l'Académie de musique, alors que j'étais avec des étudiants de 18-19 ans. Par réaction, j'ai décidé d'arrêter. J'ai recommencé vers 16 ans, librement. C'était ma décision : un nouveau départ, un vrai choix. Sans être en révolte, j'avais besoin de m'affirmer.

J'ai toujours été assez éclectique : rock et classique sans distinction. Mais je n'écris pas du tout de musique rock. Si j'ai joué, adolescent, dans un groupe de rock, je n'ai fait que du « classique » par la suite. Je n'aime pas le mot « contemporain ». C'est trop connoté « musique expérimentale inaudible pour intellectuel à cheveux blancs ». Je préfère dire « musique vivante ».

Vous terminez actuellement l'écriture d'un opéra consacré à Lolo Ferrari. Qu'est-ce qui vous a conduit vers l'histoire de cette femme déformée à outrance par la chirurgie esthétique ?

Un hasard. Depuis Maldoror (que nous avons monté en 2000 avec Musiques Nouvelles), je ne pensais plus à l'opéra... jusqu'à ce que Frédéric Roels (à l'Opéra de Wallonie à l'époque) m'appelle. Nous sommes tombés d'accord sur l'emploi d'une voix de type baroque, d'une guitare électrique et d'un orgue Hammond, ce qui donnerait à l'ensemble des couleurs moins bourgeoises que celles de l'opéra traditionnel. Mais nous avons dû attendre que Frédéric soit devenu directeur de l'opéra de Rouen pour nous y mettre réellement.

Son livret pointe formidablement l'aspect social et humain de Lolo Ferrari. Quand je prononce son nom, je vois des yeux écarquillés et des sourires en coin. Jeune, Lolo Ferrari était jolie. D'une petite famille de bourgeoisie de province, elle est tombée sur un Pygmalion qui l'a remodelée... avec son accord. C'est une victime consentante qui voulait la célébrité. Elle a subi 22 opérations de la poitrine, jusqu'à l'extrême disproportion, et elle en est morte. Atteinte de dysmorphophobie (elle n'acceptait pas son corps, envahie par la crainte de la laideur), elle s'est suicidée de manière lente. Le sexe à travers ses multiples opérations devient monstrueux ! Comme une bête de foire, elle est acculée à un exhibitionnisme tragique. C'est assez pervers. Écrire un opéra d'une telle noirceur pendant trois ans est parfois déstabilisant et même déprimant : on avance dans le noir. Mais ce sujet, tout à fait contemporain, est passionnant. Nous avons retravaillé chaque scène, écrite par Frédéric Roels, avec Michaël Delaunoy, avant que Frédéric ne les relise à son tour. C'était un réel travail d'équipe. L'opéra sera créé les 8, 10 et 12 mars 2013 prochains à Rouen.

Comment abordez-vous la rencontre du texte, de l'image et de la musique ? La consonance n'étant pas prioritaire...

... elle n'est pas interdite non plus ! Je tiens cela d'Henri Pousseur, qui a été mon maître, et sur les genoux duquel j'ai sauté étant petit. Pierre Bartholomée a dit : « Pousseur nous a rendu la consonance ». Il la pensait avec liberté. Je crois qu'il faut toujours être en phase avec la liberté, comme l'a écrit Debussy. Pousseur m'a appris à être libre. Il a été le premier à remettre en cause le petit cénacle sériel... On l'a beaucoup massacré ensuite. J'essaie de garder ces principes chèrement conquis, dans ma musique : c'est une manière de ne pas être académique et de garder ma singularité.

J'adore Joyce. Si je ne l'avais pas lu, je ne serais pas ce que je suis. Il en est de même pour La recherche du temps perdu. De telles œuvres, si singulières et universelles, nous enrichissent. Le sens de la vie d'un artiste, c'est d'essayer d'être libre et singulier. Proust et Joyce nous le montrent avec une force inouïe !

La musique a-t-elle un sens ?

Pour moi, fatalement ! Mais pas celui du langage parlé ou littéraire. Bien qu'elle nous parle. Nietzsche dit que la musique est une sorte de métaphysique qui éclaire mieux la métaphysique que la métaphysique elle-même ! D'après lui, on apprend plus de choses sur la métaphysique en écoutant de la musique qu'en ouvrant des livres de philosophie. Elle touche à notre être profond, indiciblement.

Pourtant, chez vous, la musique et les mots se rencontrent souvent. Ont-ils besoin les uns des autres ?

Les mots, c'est déjà de la musique. François-Bernard Mâche m'a dit un jour : « Peut-être que le langage parlé est une forme de musique spécialisée en communication ». Les mots sont des sons... Même si Valéry affirmait : « La poésie, c'est choisir entre le son et le sens », y a-t-il tant de différence entre poésie et musique ? Je ne les sépare pas, sans être tout à fait catégorique. J'ai travaillé aussi avec des peintres, des photographes, des poètes... J'ai besoin d'un contact avec l'altérité. Je ne suis pas un artiste solitaire dans une tour d'ivoire.

La musique est-elle pour vous le vecteur d'une quête ?

C'est une sorte de cheminement vers... on ne sait quoi. L'important, c'est le cheminement. Ce bout de route nous permet de transmettre à d'autres nos expériences. Je le fais très concrètement avec mes étudiants au Conservatoire. C'est passionnant, d'être un maillon. La postérité est un attrape-nigaud. Il faut accepter cette forme d'errance instinctive qui n'est pas sécurisante.

Quel est votre chemin ?

Il s'établit avec longueur et lenteur. Je ne sais pas écrire vite. On avance... Je ne suis pas sûr que les artistes soient les plus clairvoyants sur eux-mêmes. J'ai eu beaucoup de chance de rencontrer des gens bien : des institutionnels comme des musiciens sincères ont défendu ma démarche un peu en marge, et ce depuis mes débuts.

10/21 - Gilles Gobert

À l'état brut

« J'habite un appartement quasiment vide, je ne garde pas grand-chose, je bois du thé vert... mais je suis très loin d'être zen. Je ne pratique pas l'épuration comme une quête fondamentale. Je suis juste attiré par les choses simples. »

Gilles Gobert



Le compositeur Gilles Gobert se décrit avant tout comme un homme d'action :

Je n'élabore pas de théorie et n'ai jamais écrit d'articles. J'ai dirigé des chœurs puis créé l'ensemble ON pour le plaisir du contact direct avec la musique. Aujourd'hui, Gilles Doneux et moi avons monté un duo d'ordinateurs. Si je compose, je suis également un musicien qui désire jouer. Interpréter la musique que nous composons, et celle des autres, nous confronte à des problématiques qui ne sont pas toujours soulevées à travers la composition seule.

En 2007, Gilles Gobert écrit pour Musiques Nouvelles sa Pièce pour piano, quatuor et percussions, dont l'enregistrement fait partie du coffret-anniversaire des 50 ans de l'ensemble.

C'est la première pièce qui soit réellement représentative de la manière dont j'écris aujourd'hui. J'y traite l'écriture instrumentale de façon plus globale, selon des plans plus généraux, très certainement influencé par les techniques et le rendu sonore de la musique électronique. Pour qu'un son électronique soit intéressant, riche et profond, il faut le construire, le coupler, l'enrichir, le sculpter... Alors seulement il peut prétendre à une écoute suffisamment introspective. J'appréhende le

phénomène sonore comme un objet à creuser, où mener une recherche interne. C'est la relation plastique au son qui a toujours motivé ma démarche musicale. En électronique, on utilise par exemple des systèmes de filtres dont j'ai, entre autres, appliqué le principe sur cette pièce acoustique dédiée à Musiques Nouvelles.

Qu'est-ce qui, chez Gilles Gobert, détermine l'élan créatif ?

Une idée sonore... qui apparaît souvent à la faveur d'une commande et d'un contexte précis. Je n'ai jamais écrit de pièce sans demande préalable de musiciens. Je vis au présent et rêve rarement à une pièce future quand je suis occupé à en écrire une. Cependant, et c'est là un paradoxe : une fois le contexte planté (échéance, nombre et qualité des musiciens, type de concert...), je n'en tiens pas vraiment compte ! De toutes ces données purement matérielles germe un projet purement artistique tout à fait indépendant, et pour lequel j'essaie d'aménager les conditions initiales.

À la tête de l'Ensemble ON, Gilles Gobert n'impose pas ses goûts et propose aux compositeurs un outil inédit pour tester la sonorité de leurs pièces.

Je me mets au service de la partition que j'aime diriger et travailler, en me positionnant comme un musicien d'orchestre. Si je ne devais diriger que ma musique de prédilection, nous ferions encore moins de concerts ! Du reste, la programmation artistique de l'ensemble ON se fait régulièrement de manière collective avec les autres musiciens. Je ne veux pas restreindre ON à une esthétique ou un langage, aussi puissants soient-ils. Bien sûr, cela peut poser un problème d'identité à l'ensemble. À sa création, l'intention première de l'ensemble ON était de mettre un outil à la disposition des compositeurs afin de permettre des tests, des répétitions publiques... Mais les compositeurs n'osent pas toujours nous solliciter pour expérimenter certaines de leurs pièces que d'autres créeraient ensuite. C'est dommage, nous voulons être au service de la création musicale, comme un laboratoire d'expérimentation.

La musique a-t-elle un sens ?

Évidemment, sinon je n'en ferais pas ! Toutefois, il n'est pas sémantique : aucune musique n'a jamais rien raconté pour moi. D'ailleurs, je ne titre pas mes pièces autrement qu'en décrivant la formation auxquelles elles se destinent : je préfère éviter d'orienter au préalable l'écoute de l'auditeur. La musique ne m'évoque jamais de sens littéraire ou imagé. Le discours musical ainsi que les couleurs harmoniques sont en revanche capitaux pour moi. À cet égard, une pièce continue d'influencer mon écriture actuelle : « Filter Swing », d'Helmut Lachenmann, extraite du cycle Ein Kinderspiel. Un bloc sonore sans cesse filtré s'y répète pendant trois minutes et demie. Le résultat du filtrage est qu'en arrière-plan s'y découvre une palette sonore colorée merveilleuse. Je lui dois beaucoup et prends moi-même beaucoup de plaisir à travailler la couleur.

La musique n'est pas la chose la plus importante pour moi, elle n'est qu'un (excellent !) moyen de s'épanouir et de communiquer. Mais à travers elle, je m'inscris dans la société : elle donne un sens social, politique, amical et professionnel à nos actes. Les auditeurs trouvent dans la musique une nourriture spirituelle, un plaisir sensuel, une vision du monde et le plus souvent, malheureusement, un simple divertissement. Essayez de castrer l'art ou de l'orienter... la vie serait tellement triste!

11/21 - Victor Kissine

Organiser le temps

Entretien de 2008 avec Noël Godts paru dans la *Revue#03* de Musiques Nouvelles
Sa pièce *Partita* figure au sommaire du coffret des 50 ans de Musiques Nouvelles.

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.



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

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 considérera 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 transcendante, 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 ou 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, Shirley 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 Etats-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.

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 débutent ; j'essaie de partager ce que je considère comme des découvertes. C'est tout.

12/21 - Claude Ledoux Méthodologie des bifurcations

« Selon le physicien Ilya Prigogine, les théories du déterminisme et du chaos ne tiennent pas face aux changements de cap qui, au cœur de la matière, correspondent à des phases de non-équilibre, où le sens de la bifurcation est imprévisible. Plus que la matière, ce sont les chemins qui la relie qui nous

important : ils créent des configurations de fragments.

On peut y déceler, selon moi, une méthodologie.

Il faut peu de choses pour passer d'un état à un autre. C'est sur la trame de ce mouvement, sur sa dynamique que se situe notre imaginaire. »

Claude Ledoux



Impossible d'ailleurs d'arrêter celui de Claude Ledoux... Etudiant en peinture à l'Académie des Beaux-Arts, et en musique au Conservatoire de Liège, il opte dès 1994 pour la chorégraphie du geste musical et sillonne le monde à la rencontre de l'inépuisable altérité qui l'émerveille, l'inspire et nourrit sa musique. Le Festival Ars Musica dont il fut le commissaire en 2012 témoigne encore de sa passion insatiable pour l'altra cosa, autre cause et autre chose... Lorsqu'il écrit *Torrent* en 1995 à l'intention de Jean-Paul Dessy, il revient d'Inde dont il a découvert « les délicates et voluptueuses microtonalités ». C'est cette pièce de jeunesse qui figure dans le coffret-anniversaire des 50 ans de Musiques Nouvelles.

A cette époque, Jean-Paul Dessy, Patrick Davin et moi étions en grande connivence. Nous avons formé l'ensemble Synonyme dans les années 80 et nous étions tous trois au conseil d'administration de Musiques Nouvelles. *Torrent* était destiné à Jean-Paul et Patrick le dirigerait : c'était l'occasion rêvée de jouer les pieds nickelés de la musique contemporaine ! Ce témoignage est un moment historique qui nous relie tous les trois, comme une fulgurance de jeunesse. J'avais 35 ans et j'étais sidéré par les folles pratiques musicales indiennes. En Inde, l'oreille se divise en 22 shrutis : ce sont presque des quarts de ton. Les professeurs exigent de leurs étudiants qu'ils les chantent ou les jouent avec exactitude. Nous n'avons en Occident qu'une approximation au demi-ton. Les Indiens la placent au vingt-deuxième d'octave ! J'ai eu envie d'écrire une pièce qui serait totalement microtonale.

Tous les musiciens de *Torrent* doivent donc, en principe, jouer avec exactitude des micro-tons, des inflexions, ce qui, pour nous qui ne sommes pas formés à jouer avec justesse ces gammes non tempérées, est une utopie.

Jean-Paul a accueilli la partition avec une grande excitation ! Nous nous sommes mis à tester ensemble de nouvelles modalités de jeu. J'avais moi-même composé ce concerto un violoncelle entre les mains, expérimentant certaines pressions d'archet ou d'invisibles positions des doigts. Jean-Paul s'y essayait avec étonnement et en tirait d'incroyables révélations sonores. Cette interaction si heureuse me réjouissait. Un compositeur comme moi, qui triturait un instrument qu'il connaissait peu, pouvait ouvrir grâce à sa naïveté, des perspectives inattendues à un violoncelliste expérimenté. J'adore bidouiller ; je suis très tactile. J'aborde souvent la musique sous son incarnation, sa corporéité, comme si elle était inscrite dans nos cellules et nos mouvements. Parfois des musiciens me disent : « Ce que tu as écrit là est curieux. Tu transcris sur papier des choses qu'écrirait un débutant... mais elles sont poussées ici dans une dimension artistique ». Dans ses lettres, Van Gogh raconte son désespoir de ne pouvoir peindre des glaciés avec des composants sophistiqués, à la manière des peintres pompieri du XIX^e siècle. Il « bricole » alors, comme dit Levi-Strauss, avec les outils de piètre qualité dont il dispose. Et sa démarche devient tout à fait originale. Je pense que de telles démarches peuvent exister en musique : on bidouille et l'on se sert des tabous de jeu et d'écriture comme d'une nouvelle matière inexploitée.

Il nous faut alors convaincre les instrumentistes de retrouver un geste quasi primaire : le geste primitif et instinctif des enfants. Comme celui de Miro. Avec Jean-Paul, nous avons construit pierre à pierre un édifice tout à fait surprenant, un torrent qui nous emportait mutuellement toujours plus loin dans l'impossible : « On ne peut pas jouer comme ça... Ça ne se fait pas. Mais... ça marche ! »

Cette audace un peu folle, Claude Ledoux, ne s'émousse-t-elle pas avec le temps ?

Vers 40 ou 50 ans, on se demande comment rester fou tout en étant efficace. Qu'est-ce que la folie, si ce n'est la non correspondance à une procédure normative ? Il faut différencier la folie compulsive de la folie artistique. La première est impossible à maîtriser, on la subit sans pouvoir s'en échapper. La seconde est une mise en abyme de la folie : on peut la manipuler. Si nous étions vraiment fous, nous tournerions compulsivement sur nous-mêmes. Je reviens toujours à Ligeti : « On peut être aussi imaginaire que possible ; un jour ou l'autre, on devient académique de soi-même. » Traduisons ici : « On peut être aussi fou que possible, on devient un jour une norme de soi-même ». Il faut par conséquent demeurer assez fou pour découvrir d'autres horizons, d'autres rêves. Prendre le bateau, oser affronter la tempête au grand large... La folie de la folie, c'est devenir assez fou pour la manipuler !

Depuis *Torrent*, comment votre musique a-t-elle évolué ?

Ce qui a modifié ma perspective, c'est le regard que je porte sur le monde et le voyage, dans toutes ses dimensions. Après l'Inde, j'ai voyagé en Asie. Je suis allé sillonner le Brésil et le Japon. J'ai épousé une Japonaise. Les découvertes d'autres cultures, d'autres modes de pensée m'ont nourri de façon considérable. Cette dimension a toujours fait partie de ma musique : « Qu'y a-t-il chez l'autre ? »

Enfant, j'habitais un village minier entre Namur et Charleroi qui, à la fin des années 60, était pour moitié habité d'Italiens. Vivre avec eux au quotidien, car c'étaient mes camarades de jeu et d'école, partager leurs repas, préparer les pâtes à la main alors que mes parents les achetaient dans le commerce... tout cela m'émerveillait. Je n'acceptais pas tout, mais j'apprenais que d'autres traditions existaient.

J'appelle ça des « transpirations de culture ». Il y a toujours des porosités et des connivences moléculaires entre les cultures, qui garantissent notre humanité.

Finalement, pour moi, la musique n'est pas uniquement l'aventure du sonore. C'est une aventure humaine, de la pensée. La musique n'est jamais qu'un avatar de la communication de ce que je vis et rencontre, de ma façon de penser le monde, comme la peinture ou tout autre art.

Qu'est-ce qui vous remue et vous bouscule aujourd'hui ?

J'ai été élevé dans la culture populaire. Puis le conservatoire me formant aux musiques nouvelles m'a fasciné, mais aussi enfermé dans de nouvelles normes. Le fait d'être compositeur de musique contemporaine, c'était affirmer appartenir au monde de la musique savante. Alors, il fut un temps où je n'ai plus osé écouter Deep Purple et Pink Floyd, ces musiques que j'aimais adolescent... Finalement, cet amour pour les musiques populaires est revenu de manière un peu insidieuse, à travers les musiques traditionnelles non européennes. C'est comme si j'avais éprouvé une frustration, un manque. J'avais besoin d'autre chose... Henri Pousseur avait entrepris cette démarche bien avant moi.

Depuis l'avènement du nouveau siècle, les tabous s'écroulent, ce qui m'a permis de retrouver mes amours de jeunesse aux côtés de ma fille qui a maintenant 17 ans. Ça se ressent dans ma musique. La toute dernière pièce que je viens d'écrire s'appelle Dance with Rihanna, Ligeti behind the door ! Je l'ai dédiée à Jean-Philippe Collard Neven. J'étais en train de composer une série de pièces destinées à un album pour la jeunesse, quand je me suis mis à analyser les déplacements rythmiques, les superpositions peu banales et les structures parfois complexes de la musique de Rihanna... Ma pièce est finalement une sorte de météore, née de ma plume par pur désir personnel.

Toutes les musiques vous intéressent-elles ?

Je ne fais pas de classifications esthétiques. Si tout un pan de notre

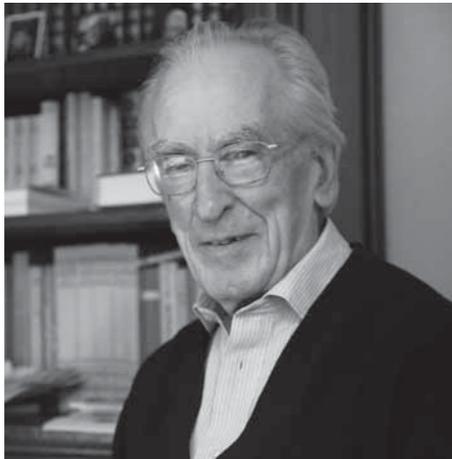
philosophie occidentale est basé sur les catégories, je suis davantage marqué par la pensée de Levi-Strauss : «L'avenir sera à celui qui pourra créer un chemin dans cette entropie de la connaissance». Entre les fragments du monde qui nous parviennent aujourd'hui, nous sommes une sorte de lien électrique, de nuage fragmentaire de la connaissance. Un rhizome céleste.

13/21 - Jacques Leduc

Compagnon chevalier

« Notre langage personnel doit pouvoir se nourrir du compagnonnage des autres. »

Jacques Leduc



La noblesse du Chevalier Jacques Leduc (anobli en 2001) se reconnaît tant à la valeur morale et intellectuelle de ses propos qu'à l'amour sincère de la beauté et de l'élévation qui régit sa musique. Humour, espièglerie et tendresse émaillent des œuvres qui folâtraient volontiers avec le classicisme. Pied de nez à l'académisme, sans être délurées, ses pièces cultivent l'échange intelligent : un humble et inventif dialogue formel qui débusque la fantaisie sans négliger la rigueur. D'*Impromptus* (1964) en *Bagatelles* (1978), de *Sortilèges africains* (1966) en *Sonnerie gauloise* (2008), de *Pochades* (1977) en *Badinerie* (1999), de *Poèmes de mon Isba* (1975) en *Fêtes galantes* (1966), ou de *Regrets* (1975) en *Burlesque et autres bizarreries* (2009), son œuvre compte à ce jour plus de 80 opus pour ses 80 printemps, puisque Jacques Leduc est né le 1^{er} mars 1932.

La composition, nous confie-t-il, ne l'a jamais quitté, même si

sa vie familiale et ses nombreuses fonctions l'ont entravée tout un temps. Directeur de l'Académie d'Uccle, professeur (successivement d'harmonie, de contrepoint et de fugue) au Conservatoire Royal de Bruxelles, recteur de la Chapelle musicale Reine Elisabeth, président de la SABAM, de l'Union des compositeurs belges, et, en 1992, de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, Jacques Leduc impose pourtant à son travail un rythme soutenu et une riche diversité, développant des pièces symphoniques et concertantes, de musique de chambre ou pour solistes.

Le 26 avril 2012, l'ensemble Musiques Nouvelles créait, sous la direction de Jean-Paul Dessy, une de ses dernières œuvres, lors d'un concert en son honneur à l'Académie royale de Belgique. L'enregistrement de cette pièce fait partie du coffret anniversaire des 50 ans de l'ensemble.

Echanges n'est pas une œuvre de commande. C'est moi qui ai pris la décision de l'écrire. Jean-Paul Dessy voulait une œuvre nouvelle mais il m'a laissé l'entière liberté de choix. Je me suis toujours fort intéressé à la guitare ; j'ai écrit des pièces pour guitare seule (dont l'une a eu jadis un prix en Italie), ou pour chant et guitare... et je voulais dédier à cet instrument une sorte de mini-concerto en un mouvement, accompagné de cinq cordes (violin, alto, violoncelle, contrebasse) et de cinq vents (flûte, hautbois, clarinette, cor et basson), sous forme de dialogue. Ce n'est pas l'émotion, ni l'affect qui guident mon écriture mais bien davantage l'objet lui-même, et sa forme.

Voici pour nous l'occasion de rebondir et d'entamer nos échanges... Est-ce donc, Monsieur Leduc, ce qui vous apparaît en posant sur votre écriture un regard rétrospectif ?

L'inventivité structurelle me motive. Je n'ai jamais été inféodé à une école ni à un style particulier. Il fut un temps où il fallait écrire sériel. Loin de moi cette injonction directive ! Je constate avec plaisir qu'aujourd'hui nous nous sommes dégagés de ce dogmatisme. Ma musique n'est pas avant-gardiste, mais je me suis toujours intéressé aux musiques d'aujourd'hui. A 20 ans, sans doute excluais-je certaines choses. Cet âge est souvent rigoriste et intransigeant. J'adorais Bartók, Stravinsky, Messiaen bien sûr, et ce grand mélodiste qu'était Poulenc... Je suis très attiré par la culture française et affectivement tenté par l'héritage debussyste et ravélien.

Mes affinités sont mouvantes et évolutives. J'ai beaucoup d'admiration et d'amitié pour Pierre Bartholomé qui s'est ouvert à toutes sortes de styles différents. Nous nous sommes connus quand il avait 14 ans et moi 19, il y a soixante ans. Nous avons pris des chemins différents, en gardant toujours cette écoute, cette connivence et cette affection réciproques. Rencontrer des personnalités qui nous enrichissent est passionnant : nous ne vivons pas seuls et les autres nous apportent tellement !

Qu'est-ce qui guide votre pensée musicale ?

Le professionnalisme. Il faut se lancer dans la créativité en assurant ses arrières, c'est-à-dire par une connaissance technique approfondie. J'appartiens à cette génération qui a reçu une éducation académique au conservatoire : l'harmonie, le contrepoint, la fugue, la composition, l'orchestration. Tout cela est un peu remis en question aujourd'hui. La structure des études a été modifiée et je ne me prononce pas sur le bien-fondé de ces décisions. Ce que j'ai appris, en ce qui me concerne, m'a beaucoup servi pour écrire. J'ai acquis une technique d'écriture qu'il m'a certes fallu développer et raffiner pour l'ouvrir à d'autres perspectives. Cependant, le sens de la construction (qu'il s'agisse de l'écriture d'un quatuor à cordes ou d'une symphonie) se base sur une tradition qui peut être revivifiée. Henri Pousseur a reçu un prix de fugue au conservatoire de Bruxelles ! On peut donc très bien larguer les amarres à partir d'études académiques, et voguer très loin. Le professionnalisme est indispensable, qu'il soit basé sur une tradition académique ou, à partir d'une étude approfondie des langages d'aujourd'hui, sur une analyse de partition (Jean-Marie Rens et Jean-Pierre Deleuze sont de merveilleux analystes qui ont développé ce sens de l'approfondissement de l'étude des langages), ou bien encore sur une écoute attentive et répétée.

La beauté, en musique, signifie-t-elle quelque chose pour vous ?

C'est éminemment subjectif ! « De gustibus et de coloribus »... vous connaissez l'adage. J'aurais bien du mal à vous donner ma définition de la beauté. Je suis touché par un lever de soleil, par la nature, le sourire d'un enfant, une mélodie, une page de Mozart ou de Bach, le raffinement de Debussy, le chatolement sonore de Ravel... C'est indéfinissable. La lecture d'un ouvrage poétique me transporte : Baudelaire, Verlaine parmi les plus anciens.

Recherchez-vous la beauté dans votre propre musique ?

Bien sûr ! Fatalement ! J'essaie fort modestement. Nous parlions de Poulenc. C'est un mélodiste extraordinaire. On n'écrit plus aujourd'hui dans ce langage tonal un peu développé, mais il me ravit souvent. Récemment, j'ai vu la merveilleuse exposition de Munch à Paris, et celle de Fra Angelico où s'ouvre le paradis ! Je crois avoir le bonheur de pouvoir m'extasier et m'émerveiller devant beaucoup de choses. Les œuvres d'art, le commerce des gens, l'amour, sa beauté, la nature qui s'éveille...

La créativité artistique vous incite à demeurer dans l'action. C'est un facteur de jeunesse. J'ai le grand bonheur de pouvoir garder l'esprit en éveil et de m'intéresser aux jeunes générations.

Au XXI^e siècle, que signifie pour vous le mot « contemporain » ?

Son sens est très large et très ouvert. Le miracle, c'est que nous constatons une coexistence pacifique de différents modes de pensée. Avec

le recul, il nous paraît que les autres époques étaient plus univoques. Aujourd'hui, grâce aux moyens modernes de connaissance, après l'imprimerie, l'extension des bibliothèques, les universités et les voyages, l'intrusion de l'internet nous permet d'avoir une contemporanéité exemplaire. Nous prenons connaissance de l'extrême variété de la pensée contemporaine.

Lors de la première moitié du XX^e siècle, pensez que des compositeurs comme Sibelius, Richard Strauss mais aussi Webern, Berg, Stravinsky et Ravel ont coexisté ! Si vous leur aviez posé la question...

Vous avez enseigné pendant 40 ans. Quels conseils donneriez-vous aujourd'hui à un jeune compositeur, et plus largement à tout jeune musicien ?

J'ai enseigné au Conservatoire pendant 40 ans, à la Chapelle musicale Reine Elisabeth et dans les académies de musique. J'avais une vingtaine d'années quand je suis entré comme professeur de piano et de solfège à l'Académie de musique d'Uccle, dont je suis devenu le directeur. Quand j'étais professeur de fugue au conservatoire, le premier prix de cette spécialité donnait accès à des études supérieures de composition et de direction d'orchestre mais surtout à la direction d'une académie de musique. Plusieurs de mes élèves ambitionnaient un tel poste dans leur ville de naissance. Je leur répondais toujours : « C'est bien et légitime car vous devez pouvoir gagner votre vie, surtout si vous fondez une famille. Mais, de grâce, restez avant tout des musiciens ! Quelle que soit votre activité instrumentale (pianiste ou musicien d'orchestre), que vous soyez chanteur, chef ou compositeur, faites de la musique avant toute chose ! Soyez avant tout des créateurs et/ou des interprètes, et vivez la musique. » Il faut rester attentif à ce qui se passe, quelle que soit notre formation. Restons ouverts à toutes les orientations.

Il est crucial évidemment de se forger un style et l'on ne peut se contenter de faire des pastiches. Mais notre langage personnel doit pouvoir se nourrir du compagnonnage des autres. On ne peut rester obtus. L'écoute attentive et l'analyse permettent à notre écriture d'évoluer. Le plus bel exemple est celui de Stravinsky, qui à la fin de sa vie, a recueilli l'héritage de Webern, même si les musiques sérielles n'étaient pas sa tasse de thé. Un compositeur doit se forger un langage personnel, ancré sur une connaissance du passé et du présent, et ouvrir la porte à l'avenir...

14/21 - Philippe Libois

Architectures hybrides

Propos recueillis par Isabelle Françaix et Camille De Rijck

Etudiant en mathématiques et en physique, puis formé à la musique classique, Philippe Libois se tourne d'abord vers le jazz,

compose ensuite pour le théâtre, le cinéma et la danse contemporaine, éprouvant quelque réticence à se voir désigné « compositeur ». C'est un bien grand mot, car j'écris peu de musique contemporaine. Je suis plutôt un touche-à-tout. C'est ma nature : pianiste, compositeur, ingénieur du son, j'ai un studio d'enregistrement. J'ai enseigné pendant quelques années les mathématiques et la musique en école normale. Mon parcours est assez sinueux. J'ai d'abord essayé de lutter contre cette nature qui me porte toujours à faire ce que je n'ai pas ou plus fait depuis longtemps. Aujourd'hui, je la respecte et suis très éclectique.



Avez-vous été tenté de mêler les mathématiques à la musique ? Ou est-ce une évidence ?

J'y ai été porté par Boyan Vodenitcharov, avec qui j'ai travaillé l'improvisation libre en jazz. Dans la foulée, je suis allé jouer au Travers, cet ancien lieu mythique du jazz, pour donner un concert de musique free. L'improvisation, ça ne s'improvise pas ! Il faut en préparer les matières pour aller rechercher dans la composition instantanée ce que l'on a pré-travaillé. Dans mon studio d'enregistrement, j'ai placé deux micros dans le piano et passé les sons dans le rack d'effets. Cela comblait un désespoir de pianiste : une fois que la note est attaquée, quand le marteau a percuté la corde, le pianiste n'a plus aucun contrôle sur le son, sauf avec la pédale de droite. Il ne peut pas moduler l'intensité, le timbre, ni la hauteur d'un son. Et tout à coup, en y injectant de l'électronique, je parvenais à donner vie à cette note qui continuait après l'attaque du marteau sur la corde ! Au Travers, j'ai donc donné une première partie acoustique et une seconde où je traitais le piano en direct avec ce module d'effet rudimentaire qui réalisait des boucles de sampling de 2 secondes.

C'est ce qui a donné lieu aux Études sur les effets dont la quatrième fait partie du coffret-anniversaire des 50 ans de Musiques Nouvelles,

chez Cypres. A ce concert assistait Jean-Paul Dessy qui m'a proposé d'écrire dans la foulée une pièce pour un instrumentarium de six musiciens. Ça s'appelait Carte Blanche au compositeur. Je suis allé frapper à la porte du Centre Henri Pousseur (CRFMW à l'époque) et j'ai pu élaborer des patches d'effets avec Patrick Delges et Jean-Marc Sullon, en fonction des besoins. Je les ai expérimentés dans un premier temps sur le piano, en concert, puis les ai affinés et appliqués sur deux pièces pour six instruments acoustiques. Le feed-back étant positif, Jean-Paul et moi avons décidé de continuer le projet. Nous avons créé quatre études à la Machine à Eau, en ajoutant de la danse avec As Palavras. La boucle était bouclée, après une suite d'heureux hasards.

La rencontre entre l'acoustique et l'électronique génère-t-elle un dédoublement du temps ?

L'électronique exige une autre gestion du temps que celui de l'acoustique. Dans l'une des quatre études, La granulation, les musiciens ne jouent que de petites séquences. L'ordinateur explore l'intérieur comme avec un microscope. On peut piquer sur une attaque de note de piano, détacher un grain sonore, travailler sur sa structure, le rendre plus rugueux ou plus lisse, le disposer dans l'espace... Avec des séquences très courtes, on tire sur le temps, dont la perception devient tout à fait différente.

Avez-vous l'impression de créer un autre espace que celui dans lequel nous vivons et entendons normalement les sons ?

On peut spatialiser les sons avec des diffuseurs et travailler en deux ou trois dimensions. Cependant, la spatialisation n'est idéale que si on est au centre de l'espace. C'est donc souvent un leurre.

Vous considérez-vous comme un architecte des sons ?

Ce terme m'intéresse car il fait appel à des espaces, des dispositions, des couleurs, des volumes, des matières... En studio, je fais la prise de son, le mixage, l'application des effets. Finalement, c'est un peu mettre les sons en architecture, dans la continuité d'une vision de compositeur.

Compositeur, vous êtes aussi interprète. Ressentez-vous une forme de jalousie quand vous n'interprétez pas vos œuvres ? Ou au contraire éprouvez-vous une certaine curiosité ?

J'ai joué dans mes quatre Études sur le sampling parce que Jean-Paul Dessy m'avait octroyé cinq instrumentistes. Mais j'en voulais six : deux claviéristes, synthé et piano. Je me suis mis dans l'orchestre, ce qui n'est pas forcément une bonne idée, car on n'a pas de recul.

N'y a-t-il aucune valeur ajoutée à être interprète de ses œuvres ?

Certes. Dans cet album, certaines parties de claviers sont improvisées. Il est évident qu'en les improvisant moi-même, je savais où je voulais aller. J'aime beaucoup l'improvisation. La plupart des compositeurs

démarrent avec la composition instantanée avant l'écriture. J'aime aussi laisser une marge de manœuvre à l'interprète, à condition de le cadrer. L'instrumentiste peut être efficace s'il sait improviser (ce qui n'est pas le cas de tous), si ça l'intéresse et si on lui donne un cadre de travail. J'ai écrit une pièce qui repose sur les « delays » (décalages du son) et dont le troisième mouvement démarre par une grande introduction de percussions. Louison Renault avait droit à neuf coups de pédale pour entrer des sons qu'il emmagasinait dans des delays de plus en plus courts. Il créait sa propre pulsion rythmique et rejoignait dessus. Là, c'était un plaisir, pour lui comme pour moi je pense !

A contrario, pourriez-vous vous sentir trahi ?

En prenant le risque de l'improvisation, on doit jouer le jeu à fond et respecter la personnalité du musicien à qui on la confie.

Vous reconnaissez-vous dans une école plutôt qu'une autre ?

Je n'aime pas les classifications. Je suis plutôt hybride. Je suis parfois influencé par des courants musicaux que j'aime particulièrement : le début du XX^e, Prokofiev, Stravinsky, etc. Mais ça peut être Bach, les musiques contemporaines, le jazz... Tout m'intéresse et rien ne m'intéresse : il y a de bonnes et mauvaises choses dans tout.

Existe-t-il une musique fondatrice qui vous ait incité à devenir compositeur ?

Je suis arrivé de façon fortuite à la composition. Mes parents m'avaient inscrit à un cours de piano. Au début, je n'aimais pas trop... Petit à petit, j'y ai pris goût. J'ai découvert le répertoire en jouant. Mon premier professeur me faisait jouer les Romantiques et les Classiques. Le second m'a fait travailler Prokofiev : ses septièmes majeures, ses dissonances jazzy... C'était bizarre, mais je m'y suis familiarisé. Henri Pousseur étant directeur au Conservatoire de Liège, on y jouait de la musique contemporaine. J'y suis venu progressivement. C'est en jouant et en écoutant qu'on peut se dire « j'aime » ou « je n'aime pas » ; il faut essayer, comme en cuisine.

En tant que compositeur, avez-vous le souci d'être compris ?

L'auditeur ne comprendra jamais toute la démarche qui se trouve dans la tête de l'artiste : peu importe d'ailleurs, c'est même parfois préférable. Mais cette démarche se doit d'être claire pour l'artiste lui-même, sinon l'auditeur n'en ressent pas la cohérence. L'esprit cherche toujours à créer des liens, à donner du sens, même inconsciemment... Peu importe pour l'auditeur qu'il comprenne le processus, pourvu qu'il ressente la rigueur d'une architecture.

La musique, c'est donc sérieux ?

Dans la pratique, certes. Mais le jeu est nécessaire, tant pour l'interprète que les auditeurs. Il faut y prendre du plaisir : ne dit-on pas « jouer d'un instrument » ? Et la vocation première de l'art n'est-elle pas de nous

emmener dans une autre dimension, pour nous aider à échapper ne fût-ce qu'un moment à la (parfois) triste réalité des choses ?

15/21 - Anne Martin

Jouer avec le temps

“La musique, comme le jeu, est une forme de structuration du temps par des personnes qui le passent ensemble.”

Anne Martin



En 2009, Anne Martin, forte d'un diplôme en philosophie, aborde un tournant professionnel radical : elle devient professeur de français, d'histoire, de sciences humaines et de morale dans l'enseignement secondaire. Elle suspend alors ses activités de compositeur pour se consacrer entièrement à la gestion de classes d'adolescents entre 13 et 20 ans, dont certains savent à peine lire. Cette époque est pour elle l'occasion de faire un bilan de sa production musicale à laquelle elle revient très naturellement aujourd'hui, tout à fait à l'aise dans ces deux univers professionnels distincts. Elle a d'ailleurs étudié la philosophie à l'université en même temps que l'écriture musicale au conservatoire : *Je me suis dirigée assez tôt vers la composition, même si j'ai perdu du temps à étudier d'abord le piano au conservatoire sans en terminer le cursus. Cependant, j'apprenais beaucoup par moi-même et fréquentais assidûment la Médiathèque et les bibliothèques. J'étais inscrite au cours d'harmonie classique à l'académie. Par la suite, les cours de Claude Ledoux au Conservatoire et sa personnalité très enthousiaste m'ont transportée. Je savais que je devais composer. C'était et c'est toujours nécessaire. Je dois le faire, quels que soient l'énergie et le temps que cela exige.*

Qu'est-ce qui l'incite donc à s'asseoir à sa table de travail pour entamer l'écriture d'une pièce ?

Le plaisir ! Et une proposition de réalisation concrète. Je ne compose pas sans avoir la certitude que la pièce sera jouée. Si j'ai une opportunité et éventuellement un budget, l'écriture est un cheminement naturel.

Sa pièce *Hepta*, créé en 2003 par Musiques Nouvelles, fait partie du coffret anniversaire des 50 ans de l'ensemble. Comment cette pièce s'est-elle construite ? Autrement dit, quel en a été le cheminement ?

Je voulais que la musique vienne du silence. Et travailler cette zone où le son, pas tout à fait audible, n'est certainement pas encore musical. À l'origine, je l'avais appelée *Passages*. Ensuite, je l'ai intitulée *Hepta*, 7 en grec, car la pièce est aussi construite autour de ce chiffre : sept musiciens (sans chef), le clarinetiste au centre, deux flûtistes et le quatuor à cordes (2+2) l'encadrent, et le 7 qui est la carte centrale des 13 cartes d'une couleur. Sachant que cette pièce durerait environ treize ou quatorze minutes, je me suis demandé comment en organiser le temps à partir d'un seul principe et j'ai repensé aux jeux de cartes de mon enfance. *Hepta* est la présentation de tout un jeu de cartes, d'un seul jeu. On arrange les 52 cartes de quatre couleurs et on les dévoile au fur et à mesure pour que certaines apparaissent dans tel ordre, tandis que les autres restent voilées. À chaque carte correspond l'identité d'un temps musical prédéfini, les cartes voilées n'étant qu'un souffle ou ébauche de son.

La musique a-t-elle un sens ?

Certainement, puisqu'elle se déroule dans le temps ! Mais a-t-elle une signification ? Que peut-on dire d'une musique avec les mots. J'ai beaucoup lu *Les Confessions de Saint Augustin* qui s'interroge sur ce paradoxe : « Qu'est-ce donc que le temps ? Si personne ne me le demande, je le sais : mais que je veuille l'expliquer à la demande, je ne le sais pas ! » Il en va de même pour la musique.

Les titres des pièces d'Anne Martin, pourtant, sont poétiques et évocateurs : *Les sept moments de l'arc-en-ciel*, *A remonter le temps*, *Hepta*...

Chacune de mes pièces a une cohérence interne, mais la signification est plus évidente quand je travaille directement sur des textes comme *L'épiphanie de la rose* de Gaston Compère. Les mots sont parlants, il suffit de les suivre, le poème ayant sa propre musicalité.

Philosophe, Anne Martin invente un système à chacune de ses pièces ; poète, elle le travaille jusqu'à l'ouvrir vers des chemins d'indéfinition ; musicienne, elle entre en résonance... Se reconnaît-elle des influences ?

J'aime les musiques extrêmement réfléchies, davantage pour le con-

cept qui les travaille que pour leur résultat sonore. Je limite ma liberté, quitte à changer mes principes avec souplesse en cours d'écriture.

16/21 - Benoît Mernier

La forme en quête de naturel



En juin 2012, lors de notre rencontre, Benoît Mernier peaufinait l'écriture de son deuxième opéra qui sera créé en mars 2013 à La Monnaie : *La Dispute*, d'après une pièce en un acte de Marivaux, « très étrange, moderne et dérangement ». Le théâtre le porte, comme toute contrainte formelle qui demande à la musique de trouver dans cette rencontre ses chemins de traverse. Grâce aux exigences de la substance théâtrale, le compositeur se sent allégué du surmoi qui peut paralyser l'écriture : *La musique donne un autre sens à la pièce que celui divulgué par le texte*. Cependant, elle est tenue d'en comprendre le concentré, la liqueur filtrée par la lecture-relecture du dramaturge, du librettiste, du metteur en scène et du compositeur. C'est très excitant, car me voilà naturellement obligé d'écrire chaque note dans un rapport étroit avec ce sens-là. L'opéra est l'exact opposé d'un préalable formel. Au contraire, la forme surgit dans l'écriture, à partir de la réflexion théâtrale. Chaque son lui donne corps. Je me permets donc d'écrire certaines choses qu'il me serait impossible de destiner à un quatuor, par exemple.

Cette prise de conscience des nœuds existant entre une conception formelle, une pensée musicale et son application, Benoît Mernier la relie à l'écriture des *Niais de Sologne*, pièce pour petit ensemble instrumental créée par Musiques Nouvelles en 2000, sous la direction de Fabian Panisello, et qui figure dans le coffret anniversaire des 50 ans de Musiques Nouvelles.

Les *Niais de Sologne* ont été à la pointe d'un travail qui fut sans doute le plus conceptuel, abstrait et formel de ma pratique de compositeur. À cette époque j'étais passionné par le principe de modulation de tempo. Pour une même vitesse, la pulsation donne l'impression que le rythme est plus rapide ou plus lent. En écrivant cette pièce, je voulais créer une abstraction formelle grâce à ce principe rythmique. Certains compositeurs passent leur temps à ne faire que ça : ils travaillent sur des esquisses six mois durant avec des plans, des grilles de hauteur et de temps, puis une fois leurs formes faites, ils les remplissent très vite. Je travaille d'ordinaire tout à fait a contrario, guidé par le naturel.

Pour moi, la modulation de tempo, utilisée ponctuellement, permettait de créer dans une pièce une impression de flexibilité temporelle contrôlée similaire à l'improvisation. L'improvisation, soit, mais lorsqu'on l'envisage pour huit musiciens, il faut portant l'organiser ! C'est une technique qui, poussée à l'extrême, m'a éclairé très vite sur le hiatus entre le discours naturel que j'espérais et la grille préformée que j'avais élaborée. Plutôt que d'envisager des compromis ou tordre les choses, j'ai cherché un troisième niveau de travail. Ne pouvais-je trouver une sorte de méta-improvisation : une improvisation retravaillée qui donne le sentiment d'un discours improvisé ? Cela me renvoyait à la question essentielle : « Pourquoi essayer d'être formel ? », ou plus précisément : « Pourquoi cette manière de penser la forme ? Sans en arriver au niveau de pensée structuraliste, c'est pour cette pièce que j'ai réalisé les plus beaux diagrammes analytiques ! Je pourrais en faire une belle conférence en expliquant les rapports temporels... mais l'intérêt n'est pas là. Il s'agissait plutôt de me coltiner à une manière de penser la musique aujourd'hui et de prendre acte de la tension résultant entre la préoccupation formelle et la volonté d'une éloquence discursive que je souhaitais naturelle. D'où la question : « Où est ma voie à moi ? »

Avec notre étonnement, le champ du dialogue est largement ouvert, quitte à pousser Benoît Mernier dans ses derniers retranchements, bien loin d'y trouver un cul-de-sac. Benoît Mernier, désiriez-vous vous confronter à la forme pour légitimer votre naturel ?

Exactement ! Et mené par ce surmoi qui était le lot de beaucoup de compositeurs (surtout de ceux dont la génération me précédait) : celui de la modernité et son cortège : complexité, formalisme, pré-formalisation, négation de l'intuition ou de l'arbitraire. J'ai distillé tout cela progressivement jusqu'à ce que je me demande ce qui était le plus important : se légitimer par rapport à cette idée de la modernité ou simplement essayer de se trouver soi-même. La seconde option ne veut pas dire : « ne pas travailler » ! Le surmoi avait tendance à affirmer : « Si tu ne fais pas ce travail de formalisation, tu es gagné par la paresse ou par un hédonisme facile : celui de l'improvisateur qui jouit des sons produits instantanément. » Certes, la composition ne se définit pas dans l'instant ; il existe clairement une distance entre l'écrit, le moment

d'écriture et l'interprétation... mais suspecter l'hédonisme comme une fuite vers la paresse est une idée sournoise.

Les *Niais de Sologne* ont pour moi une importance loin d'être négative. En écrivant, j'ai appris beaucoup sur moi-même et sur ce rapport entre forme et naturel. J'ai le sentiment que cette pièce sonne avec sincérité grâce au travail de pliage que j'ai dû opérer par rapport à cette idée de formalisation préalable. Le titre que je lui ai trouvé à la fin de mon travail en est sans doute un peu le reflet. Les *Niais de Sologne* sont aussi une pièce de Rameau qui n'a rien à voir avec ce que j'ai écrit. Mais il s'agit d'une expression qu'on utilisait au XVIII^e, comme l'indique un dictionnaire de l'époque : « Le *niais de Sologne* est celui qui se trompe à son profit. Ces matois qui font les *niais* et entendent bien leur compte et qui souvent trompent les autres. » Voilà qui me convenait tout à fait : mon travail préformel ne laissait présager en rien ce que la pièce allait devenir : une danse un peu drôle à la toute fin. Ce titre évoque aussi la fidélité à soi-même : s'agit-il d'être fidèle à une pensée purement formelle ou à un imaginaire libre et arbitraire ? N'est-ce pas plutôt la quête de la pointe même de l'imaginaire, qui se donne les moyens d'un dépassement ?

Au bout du compte, même si j'ai peu réutilisé ce procédé par la suite (ou du moins de façon moins contrainte), j'ai découvert qu'une certaine manière de travailler, en affrontant la forme, permettait de me dépasser. La musique ne va pas nécessairement là où on la croyait se diriger et elle trouve une troisième voie. Il faut l'accepter et l'assumer.

André Gide n'écrivait-il pas dans *La porte étroite* : « Il est bon de suivre sa pente pourvu que ce soit en montant » ?

C'est cela : je ne suis pas mon penchant naturel qui serait d'écrire note après note dans un flux chronologique et sensoriel, mais j'essaie d'avoir un préalable formel avec lequel je dois me démener pour plier mon discours, ou plus exactement plier l'enveloppe formelle que j'envisage, et trouver avec ce qui me vient naturellement une sorte d'harmonisation

Cela nécessite aussi une certaine audace, comme celle d'*Oedipe sur la route* qu'Henry Bauchau conduit à « suivre son propre vertige ». Avez-vous l'impression de suivre le vertige de la musique ?

Celui de mes propres craintes en tout cas...

La musique vous maintient-elle sur une crête ?

L'ambivalence est permanente dans les émotions, dans le réel... C'est passionnant et difficile. Nous y sommes toujours confrontés, même dans les moments de plénitude... L'ombre et la lumière sont mouvantes. La musique est pour moi le moyen idéal d'en rendre compte. Elle n'enferme pas la compréhension. Chacun peut la percevoir différemment. Elle est indicible. Toute tentative de formalisation ne peut lui ôter

cette essence. Si cela était, il y aurait un problème. Nous serions passés à côté de quelque chose, quelque chose de fondamental.

17/21 - Paul-Baudouin Michel

Organiser le temps ?



Amoureux de littérature, curieux de l'évolution scientifique, soucieux d'observer la pointe de la modernité, Paul-Baudouin Michel ne se laisse pas dépasser par l'informatique : un ordinateur trône dans son bureau, sur lequel il écrit ou recopie ses pièces musicales en cours, satisfait de voguer librement sur internet quand une question le taraude. Il a récemment répertorié son œuvre qui compte à présent 196 numéros d'opus. Il a donné des dizaines de conférences sur les musiques d'aujourd'hui et fait partie depuis 1997 de l'Académie Royale des Sciences, Lettres et Beaux-Arts de Belgique, où Musiques Nouvelles donne un concert en son honneur le 5 mai 2011. Sa carrière dans l'enseignement, d'où il est retraité depuis 1995, l'a conduit à la direction de l'Académie de musique de Woluwe-Saint-Lambert pendant 32 ans où il fut également professeur d'harmonie et d'histoire de la musique. Il enseigne la composition aux Conservatoires Royaux de Mons et de Bruxelles ainsi que l'analyse musicale à la Chapelle Reine Elisabeth. Expérimentateur, Paul-Baudouin Michel demeure à 80 ans, un chercheur-créateur.

Mon âge me donne une vue d'ensemble. Il n'y avait pas spécialement de tonalité dans mes premiers essais mais plutôt une polymodalité. C'était instinctif. Ensuite, mes pièces sont devenues « non tonales » en restant thématiques. Beaucoup sont restées inachevées. Dès le début, j'ai été intéressé par la phraséologie et le développement motivique.

J'ai découvert assez rapidement le système dodécaphonique. En 1961, à Darmstadt, « si on n'est pas sériel, on ne vous joue pas : il faut en tirer les conséquences », disait-on. Appliquer le principe sériel aux durées, aux timbres, aux intensités, aux enveloppes ne me convenait pas. Tout y étant sérialisé et sans aucune répétition, n'importe quoi peut arriver n'importe quand. Le résultat donne l'impression d'un chaos. C'est un paradoxe : plus l'organisation et l'ordre s'installent avec excès, plus croît le taux d'entropie. C'est aussi vrai dans la société. Pour moi, il n'y a pas de hasard. Le hasard, c'est la poubelle dans laquelle on dépose avec des mains tremblantes ce qui n'a pas encore été expliqué. C'est de la paresse ou de la régression mentale.

La musique est avant tout l'art du Temps, comme la danse et le cinéma. L'unité du temps classique en Occident, c'est la grande valeur : la ronde qu'on divise en deux blanches et que l'on subdivise en quatre noires. Mais dans la musique indienne et une grande partie de la musique asiatique, c'est la petite valeur qui est l'unité : l'épaisseur du présent, le Matras que l'on additionne et multiplie en Tala. C'est le temps qui s'ajoute au temps et semble infini...

L'œuvre ouverte ou mobile m'a davantage intéressé car elle se distingue de l'aléatoire. C'est un travail sur la forme. Libration 1 pour piano, par exemple, est une œuvre « à parcours », une sorte d'exploration en apesanteur. Il lui faut donc trouver un langage et un style qui lui soient propres sous peine de glisser sur une pente savonneuse. Ce qui relève de l'heuristique : il faut dégager les règles de notre recherche.

Pour Paul-Baudouin Michel, la créativité se trouve avant tout dans l'inspiration et se manifeste dans l'imagination de combinaisons sonores. Il attache une forte importance au style, citant volontiers Buffon : « Le style, c'est l'homme même ». Le sien a fortement évolué : De plus ou moins tonal-modal, il est devenu en peu de temps vaguement sériel et puis... j'ai beaucoup cherché, analysé. Je me suis aperçu que je me répétais. C'est la façon dont on traite les choses qui est importante. Pendant une trentaine d'années, avec l'aléatoire et le sérialisme, l'harmonie a été massacrée. Le dernier mot de Schoenberg sur son lit de mort a été « Harmonie ! » Comment interpréter cela ? En examinant l'emploi des séries chez les Viennois, on remarque que dans la structure interne d'une série dodécaphonique (notamment chez Webern et le dernier Schoenberg), se trouvent de vrais carrés magiques, ce qui réduit les intervalles et les harmonies. Le style, pour moi, est en grande partie une couleur harmonique et mélodique.

Terza Rima est l'un de ses derniers opus et figure dans le coffret anniversaire des 50 ans de Musiques Nouvelles : Cette pièce s'inspire de la phraséologie de la Divine comédie : les rimes embrassées ABA, BDB, CDC... Toutefois, elle ne se réfère pas au texte de Dante ni à son sens. La phraséologie n'est pas classique. Les instruments à sons non entre-tenus (médiants et aigus) suscitent une certaine couleur. Les motifs et les thèmes reviennent avec quelques variantes. Le nombre d'harmonies est

limité. J'y fais intervenir une *sanza* comme élément théâtral. J'ai été très jeune attiré par le théâtre et l'opéra ; j'ai d'ailleurs écrit quatre opéras, dont *Jeanne La Folle*, grande fresque historico-politique...

Musiques Nouvelles a créé le 5 mai 2011 à l'Académie Royale de Belgique deux mouvements de son tout dernier opus, Seize interludes poétiques pour piano, écrit en août et septembre 2010. Le seizième interlude, (...nocturne cellulaire...), était resté inachevé depuis 1952. J'avais vu un film de Cayatte en noir et blanc : des lumières nocturnes traversaient les barreaux de la cellule d'un prisonnier. Cela m'avait frappé. C'est très personnel mais le titre, qui est à peine une suggestion, pourrait être tout autre, comme l'indiquent les points de suspension. En ce qui concerne (...ondes fractales...), toute musique étant une onde, on peut imaginer qu'elle s'ornement de ondeslettes puis d'ondelines. L'ensemble monte et descend, ce qui constitue l'onde-mère. On y trouve les 12 sons. C'est un univers fractal vu à travers un microtéléscope de la NASA ! L'onde s'accélère à la fin en valeurs plus longues. Comme chez Honegger, dans *Pacific 2.3.1.*, au fur et à mesure que le train accélère, le tempo diminue. On obtient une stroboscopie sonore de nature « technopsychoscientifique ». Autrefois, on s'inspirait des lacs, des clairs de lune, des nuits, des paysages ou d'un vers poétique... mais à notre époque, le champ d'inspiration s'est étendu. Nous évoluons de plus en plus vite. Ces interludes sont un peu le carnet d'impressions d'une pensée intellectuelle qui évolue.

18/21 - Denis Pousseur

Mouvement

En l'absence d'un entretien avec le compositeur (ceci n'étant que partie remise), voici, après une brève introduction à son œuvre, sa présentation de *Mouvement*, pièce incluse dans le coffret anniversaire des 50 ans de Musiques Nouvelles.

L'œuvre musical de Denis Pousseur rejette les définitions univoques et arrache les lambeaux d'une étiquette « musique contemporaine » de plus en plus vague et difficile à ajuster sur les productions des compositeurs de notre époque. Autodidacte indiscipliné selon ses propres mots, né dans une famille hautement créative et féconde, fils d'un père prospectif et initiateur qui se réjouit du talent rebelle et audacieux de son fils, Denis Pousseur, à l'écart de tout académisme, interroge le passé et explore le futur. Il dévoue une grande partie de son temps au programme *Sequenza* d'aide à la composition, enseigne et conçoit des projets multidisciplinaires ouverts à la technologie de notre époque, même si la capacité des infrastructures culturelles est encore peu propice à les accueillir. Curieux et lucide, il

reste insoumis et disponible au futur... Si Denis Pousseur s'est davantage orienté vers la musique écrite dans les années 90, les musiques liées à la danse, au théâtre, au cinéma plus qu'une étape de son parcours sont une facette de son travail, qui n'est pas obsolète, souligne-t-il, puisque j'enseigne dans le domaine des musiques appliquées, c'est-à-dire liées à un autre média.



Mouvement est le prolongement d'une idée formelle mise en œuvre dans *Le Silence du Futur* (1992-93) : réunir un trio représentant les trois grandes familles instrumentales (cordes, vents et sons amortis) et les faire dialoguer dans une forme soucieuse d'équilibre où les trois « caractères » sont tour à tour mis en valeur. *Le Silence du Futur* (pour clarinette, violon, et piano) alterne neuf solos, duos et trios. Dans *Mouvement*, le violon est remplacé par le violoncelle et le piano par le marimba. La pièce, nettement plus courte, ne se déploie que sur trois mouvements. Le premier trio donne à la clarinette basse un rôle central légèrement coloré d'influences jazz, il est suivi d'un solo de violoncelle assez méditatif, et le cycle se termine par un trio très énergique contenant un grand solo de percussion. Ce troisième mouvement étant resté inabouti, les deux pièces réunies ici sont les deux premières parties de cet ensemble que l'on peut aussi entendre comme deux pièces indépendantes.

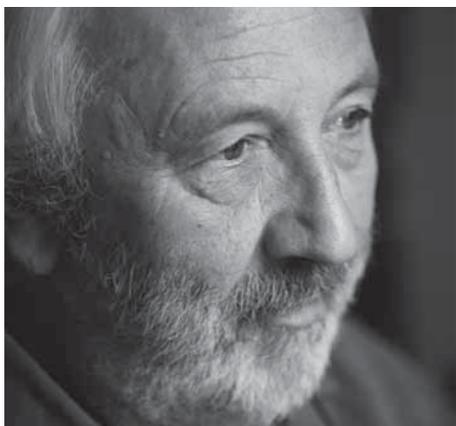
19/21 - Jean-Marie Rens

La complexité décomplexée

« Dans notre société polyculturelle, le paysage musical s'est affranchi de nombreux tabous. Comment des esthétiques autrefois dites « légères », tels que le jazz, le pop ou le rock, peuvent-elles contaminer la musique « sérieuse » ou « savante » ?

Ces qualificatifs paraissent désuets à notre époque, mais ils ont paralysé bien des compositeurs dès le milieu du XX^e siècle et favorisé le divorce toujours épineux de la musique contemporaine et de l'auditeur. Je me suis moi-même autocensuré à mes débuts. J'assume pleinement aujourd'hui les allers retours entre les esthétiques, pourvu qu'une œuvre soit réfléchie, travaillée et offre de multiples lectures. »

Jean-Marie Rens



Directeur de l'Académie de Musique de Saint-Gilles et professeur d'analyse musicale au Conservatoire de Liège, Jean-Marie Rens donne également de nombreuses conférences en Belgique et à l'étranger, en particulier pour la Société Belge d'Analyse Musicale dont il a été le vice-président pendant de nombreuses années. Cet analyste et compositeur passionné ne mâche pas son credo : *Je suis boulézien dans l'âme et en particulier au niveau de la complexité de la pensée. Mais cette complexité, si grande soit-elle, ne doit jamais reléguer la perception de l'auditeur au second plan. Aujourd'hui, dans mon travail de compositeur, cette complexité côtoie diverses esthétiques. Par exemple, je ne crains absolument plus que ma musique témoigne des réminiscences de mon passé musical, celui du rock et du jazz qui peuvent s'y intégrer avec pertinence : Genesis, Pat Metheny, Keith Jarrett... L'analyse joue également un rôle important dans mon travail compositionnel. L'écoute et l'analyse de toute pièce, quel que soit son genre et si elle est dense, sont, pour moi, de véritables leçons de composition. Quand vous êtes gamin, vous démontez des jouets pour comprendre comment ils fonctionnent. Il en va de même d'un texte, ou d'une musique : il ne faut pas avoir peur de les manipuler, les démanteler, les tripoter ! C'est là qu'on apprend la musique !*

Comment donc « tripote »-t-on une œuvre en musique ?

La musique est, entre autres, une affaire de combinatoires. Ce sont des stratégies que le compositeur met en œuvre. En les modifiant, on tente d'emmener une pièce ailleurs. Prenons des sonates de Beethoven et écrivons d'autres transitions que les siennes : c'est ce que je fais en classe. Nous les jouons et... c'est moins bien ! On se rend compte de l'intérêt du choix souvent étonnant de Beethoven à la lumière de notre propre trajectoire qui emprunte généralement le chemin de la norme.

Comment abordez-vous l'écriture de vos propres pièces ?

J'organise d'abord mon discours dont la temporalité, et par conséquent la forme est capitale. Une fois cet aspect formel élaboré à partir d'une idée génératrice, c'est alors un travail de déploiement, de transformation, de variation qui s'opère. Comment, à partir d'une simple idée musicale, élaborer une pièce de plusieurs minutes ? C'est, avec l'aspect formel, une des priorités dans mon travail. Travail qui peut se comparer en partie à de la recherche.

Qu'en est-il de Zap, pièce que vous avez écrite pour Hughes Kolp et dont l'enregistrement fait partie du coffret anniversaire des 50 ans de Musiques Nouvelles ?

Zap reflète mon intérêt pour les musiques non classiques, notamment le flamenco et la musique indienne – sans oublier ces vieux fantômes de mon passé musical que sont le jazz et le rock ! On y passe d'un style à un autre, comme le suggère son titre, afin d'en explorer les différentes énergies. J'y ai envisagé divers types d'écriture pour guitare classique, flamenco, jazz... Du reste, il y a eu trois versions de cette même pièce : une pour guitare acoustique (choisie pour l'enregistrement), une pour guitare électrique et une pour guitare folk. L'écriture de Zap est un travail artisanal, comme celui d'un ébéniste, après une première impulsion, très naturelle et spontanée envers cet instrument que je connaissais un peu moins bien que d'autres. A posteriori, je m'amuse des idées qui sont à la base de la construction : cette partition est truffée de proportions divines comme la facture même de la guitare.

Que recherchez-vous au cœur d'une œuvre ?

Je parle rarement de ce que la musique peut évoquer à mes étudiants. C'est très personnel et tellement complexe. En revanche, je pointe, pour la compréhension et l'appréciation d'une œuvre, l'agencement de sa forme et de son matériau. C'est donc une démarche plutôt structuraliste laissant moins de place à l'herméneutique. Quelle est la première impression globale qui ressort de sa structure ? Ensuite, il s'agit de l'étudier dans le moindre détail. Célestin Deliège proposait d'ailleurs à ses étudiants d'aller jusqu'au « briquillon ». Mais il faut ensuite prendre le recul nécessaire pour en retrouver la globalité, fantastiquement enrichie du chemin parcouru. C'est sans doute une sorte de rite initiatique.

20/21 - Todor Todoroff

Cinématique de l'imagination

Entretien de 2009, en intégralité sur musiquesnouvelles.com



Aujourd'hui musique et recherches technologiques de pointe forment un couple inventif, novateur et fécond. Beaucoup de jeunes compositeurs ont bénéficié d'une formation scientifique poussée et interrogent le langage électronique. Le compositeur Todor Todoroff est en Belgique l'un des musiciens les plus actifs en ce domaine. Depuis mars 2008, il a repris ses recherches à la Faculté Polytechnique de Mons, dans le cadre du projet numérique. Membre fondateur et président de la FeBeME (Fédération Belge de Musique Électroacoustique) et d'ARTEM (Art, Recherche, Technologie et Musique, Bruxelles), membre du bureau de la CIME (Confédération Internationale de Musique Électroacoustique), il développe des outils d'aide à la composition et des systèmes interactifs pour installation sonore et pour la danse, amoureux passionné des sons, de leurs possibles et de leurs rencontres.

Mon parcours n'est pas très linéaire, compte tenu de mes premières approches musicales : quelques années de piano avec un prof privé lorsque j'étais enfant-adolescent. J'ai d'abord été intéressé par les montages électroniques qui produisaient du son et j'ai construit un synthétiseur vers 16 ans. J'ai « auto-éduqué » mon oreille en fonction des circuits que j'élabore. Vers 8 ans, je construisais de petites radios extrêmement mauvaises avec juste une diode, une bobine... tout ce que je trouvais ! Je démontrais des postes, des téléviseurs, je remettais les pièces ensemble et j'avais de petits écouteurs à cristal qui n'ont pas besoin de beaucoup d'énergie pour produire du son. Je les écoutais avant de m'endormir : sur les ondes courtes, j'entendais un mélange (car cela ne se syntonisait pas correcte-

ment) de russe, de chinois, etc. Mais il y avait cette sonorité : cette magie de choses très lointaines et qui venaient à moi. Je pense que ça a beaucoup orienté mon travail avec les voix parlées plutôt qu'avec les voix chantées ! Ensuite j'ai voulu apprendre à construire des instruments, c'est pourquoi j'ai fait Polytechnique. Je voulais faire de la musique mais mes parents y étaient assez opposés car ce n'était pas une profession qui permettait de gagner sa vie ! Après Polytechnique, je suis allé au Conservatoire et j'ai étudié chez Annette Vande Gorne. Je me suis trouvé à un point de rencontre : j'avais développé une pratique assez expérimentale (et très incomprise de mon entourage) et une autre plus dans l'air du temps car j'appartenais à un groupe qui faisait de la New Wave... La partie plus expérimentale m'intéressait davantage mais autour de moi, on disait : « Ces choses-là ne ressemblent à rien... » En arrivant chez Annette Vande Gorne, une série d'horizons se sont ouverts. J'avais une assez grande maîtrise technologique mais la plupart du temps, je n'étais pas très attiré par la formalisation ni la composition. Je me contentais de la découverte de matières sonores et je me laissais un peu bercer par la sensualité des sons. Je n'éprouvais pas le besoin de les structurer pour en faire des morceaux, puisque de toute manière, j'étais persuadé que personne ne voudrait les écouter.

Là, j'ai découvert une série de techniques d'écriture dont j'ignorais tout. Très étonnamment, j'avais travaillé avec des enregistreurs à bande depuis mes 13-14 ans, mais j'avais fait surtout des boucles, avec des enregistreurs distants, des bandes qui traversaient la pièce, etc., mais je n'avais jamais vraiment coupé la bande ! Coller une bande était un acte qui ouvrait toute une série de perspectives. Puis en 1991, les samplers se sont perfectionnés et les techniques se sont affinées.

Pour vous, Todor Todoroff, la musique contemporaine est donc intimement liée aux évolutions technologiques ?

Leur rencontre permet d'exprimer une certaine complexité dans un sens qui n'est pas purement abstrait ni théorique. Il s'agit de refléter la vie. Comme le montraient déjà mes petites radios, on perçoit simultanément des événements, des faits ou des instants parallèles et tout à fait indépendants, des « streams » qui en se juxtaposant créent des accidents qui peuvent produire quelque chose de fort. Cela évoque un travail sur le hasard tel que Cage a pu le faire... J'explore cette dimension depuis quelques années. Dans un concert ou un film, j'aime qu'il y ait plusieurs grilles de lecture ; je n'apprécie pas d'être trop dirigé et je préfère les histoires ou les œuvres dans lesquelles une série de fils différents permettent à l'auditeur ou au spectateur d'avoir une écoute et une vision créatives et de réinventer son histoire. Pour moi la recherche est au moins aussi importante que la composition.

Qu'est-ce qui motive votre recherche ?

En général, elle est ouverte en permanence à la technologie. Je passe encore beaucoup de temps à construire des éléments électroniques, essentiellement des capteurs qui réagissent aux mouvements. Je pro-

gramme également des algorithmes de traitement du son qui peuvent le modifier. Le mapping m'intéresse surtout : il s'agit de la correspondance entre des valeurs qui viennent des capteurs et les paramètres des instruments. Le même instrument virtuel (qui peut créer ou transformer du son) peut sonner extrêmement différemment en fonction de la manière dont on le contrôle. En cherchant des mécanismes de contrôle, on organise presque automatiquement le son. On est déjà un peu dans la composition. C'est en cherchant que les idées fusent, évoluent et se concrétisent. Parfois je pense à une manière d'organiser les sons qui n'existe pas encore (ou que je n'ai pas entendue) et je réfléchis à la création de logiciels capables d'atteindre cet idéal.

J'aime la poésie un peu immatérielle de la musique électroacoustique. Elle n'est pas nécessairement liée à la présence de quelqu'un sur scène. Par ailleurs, la spatialisation m'intéresse beaucoup. La localisation des sons en différents endroits de la salle de concert offre une transparence supplémentaire, comme lorsque l'on passe de la mono à la stéréo. Avec plusieurs haut-parleurs, on peut générer une autre forme de poésie composée d'éléments stables dans l'espace en relation avec des éléments mobiles. C'est une cinématique de l'imagination.

21/21 - Hao Fu Zhang

Le sens de l'humain



Des extraits de sa pièce *Luo Gu Jing* font partie du coffret anniversaire de l'ensemble Musiques Nouvelles. Cet entretien figure dans notre *Revue#04*.

Né en Chine en 1952, Hao Fu Zhang habite la Belgique depuis 1987 où il compose dans le bonheur de la rencontre entre deux cultures, deux langages musicaux qui fusionnent en lui. De fait,

la mémoire et le présent se rejoignent dans sa belle imagination musicale, savante et lyrique.

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

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

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

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

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

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

Quel est le sens de l'écriture musicale ?

Deux choses sont essentielles pour que nous puissions trouver notre originalité : un concept et sa réalisation à travers notre propre sensibilité. Certains pensent que, pour cela, on ne peut plus jouer de piano sans le casser. Cependant, si l'on ne respecte pas l'essentiel de l'art que nous pratiquons, notre démarche échoue et devient inutile. Prenons l'exemple des théières chinoises dont la conception est un art séculaire. Il en existe de toutes tailles, de toutes formes, de toutes les matières et de toutes les couleurs. Pourtant, toutes sont soumises à trois conditions essentielles : elles doivent avoir un orifice qui accueille l'eau frémissante, un bec verseur et une anse. Et le bec verseur doit être plus haut que le niveau de l'eau qui sans cela déborde ! À partir de ces règles

qui définissent l'art et l'utilisation de la théière, l'artiste peut déployer librement sa créativité. L'inventivité ne peut négliger la pratique, sinon une théière n'est plus une théière.

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

Quel est votre parcours de compositeur ?

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

Qu'entendez-vous par « souffrances » ?

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

Désirez-vous transmettre un message à travers la musique ?

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

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

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

Dans ma musique, je voudrais trouver la sagesse analytique et le plaisir de l'originalité. Les premières musiques du monde étaient jouées pour exprimer la joie ou la tristesse ! En Chine, dans la province d'Hu-

bei exceptionnellement, on chante lors des funérailles. Quelles que soient les traditions, la musique n'est pas séparable du sentiment. C'est important.

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

Il s'agirait d'intégrer deux cultures ?

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

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

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

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

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

Vous sentez-vous influencé par la musique traditionnelle chinoise ?

J'aime beaucoup l'opéra-théâtre de chaque région, surtout au nord-ouest. Je suis né à Xian au centre de la Chine ; c'est l'ancienne capitale. J'adore l'opéra de cette région, ainsi que les musiques folkloriques et rituelles. C'est dans mon sang. Je suis surtout touché par la musique du nord-ouest dans les hauts plateaux : ils sont désertiques et pauvres et leur musique est très profonde, sortie du cœur. L'important, c'est la façon dont on utilise et développe ces influences qui sont en nous. J'écoute de la musique classique et contemporaine ; j'analyse tous les genres possibles. J'aime étudier leur valeur. J'aime me demander pourquoi certaines musiques ont une vitalité et d'autres pas, pourquoi elles peuvent durer, ce qui crée leur longévité... C'est le cœur et l'oreille qui ressentent cela, puis notre réflexion et notre expérience l'étudiant ! Mais pourquoi ? Comment l'expliquer ? Pouvez-vous expliquer pourquoi vous aimez ce thé ou ce vin, pourquoi il est bon ?

Instantanés

texte : Isabelle Françaix
dessins : Bert de Keyser



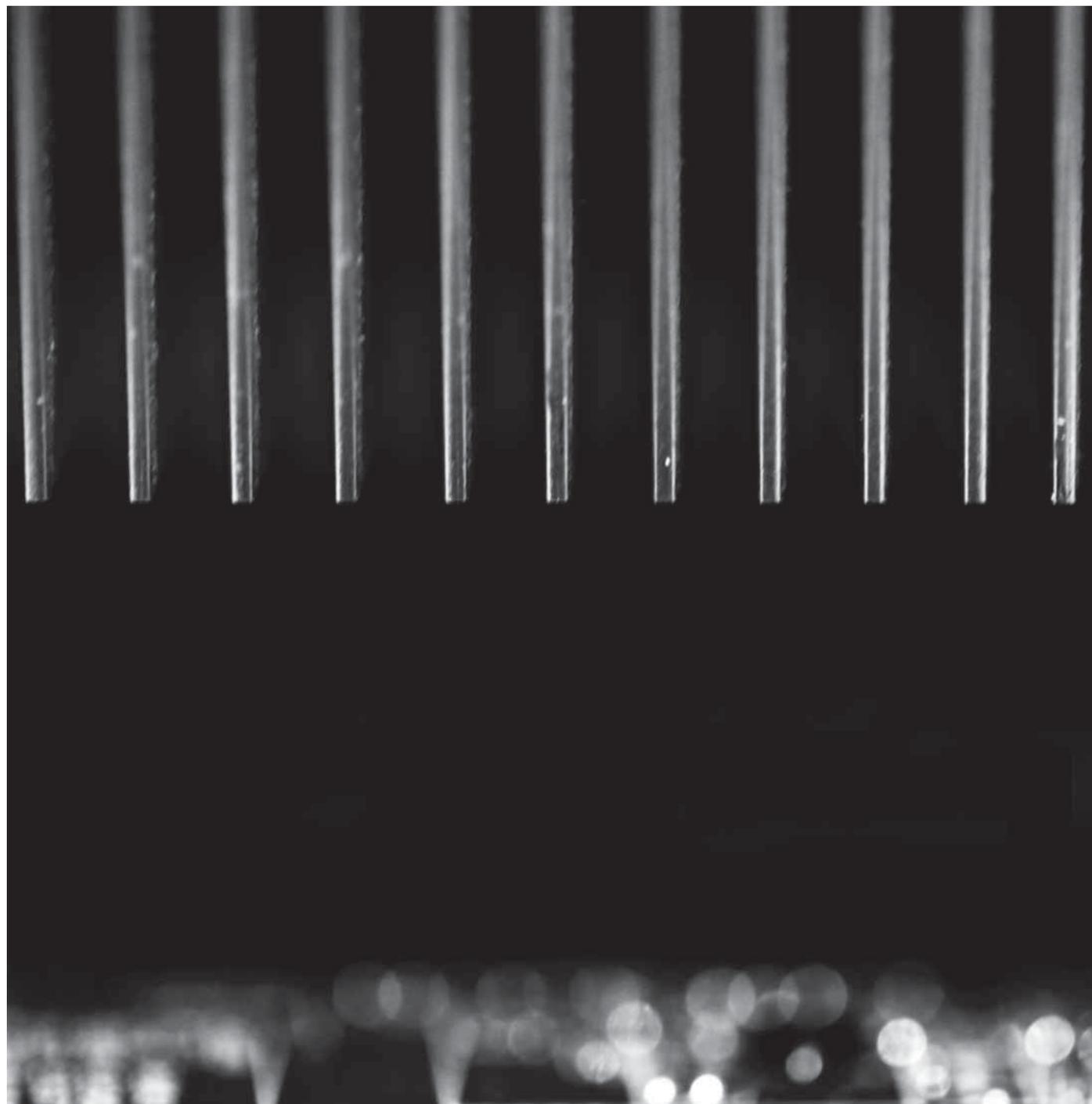
SELVIFR

Bert de Keyser



Claude Ledoux avait eu l'excellente idée d'inviter cet artiste peintre, dessinateur et aquarelliste de renom à croquer tous les concerts du Festival Ars Musica 2012 ! Le compositeur ne fut pas en reste pour broser son portrait et exposer ses dessins sur le site arsmusica.be : *Vous l'aurez probablement aperçu à l'un ou l'autre concert, lunettes fines et visage altier surmonté de son aura de cheveux blancs ; à moins qu'il n'arbore son surprenant chapeau à la Bruegel qui ne cesse de faire sa fierté depuis son acquisition à Bilbao. Bref, impossible de ne pas le manquer, lui, ce solitaire feutré royalement dans la loge surplombant la scène, comme pour mieux scruter les mouvements minutieux des musiciens ; ou encore immergé au sein du public, crayons et pinceaux à la main, pris sur le fait, dans un élan vibratoire généreux comme pour tenter l'impossible translation du sonore vers le visuel. [...]* Bert De Keyser est un « passeur » qui se joue d'une dérive des regards faussement négligée, esquissée oserais-je dire, et pourtant si essentielle à la découverte de notre humanité par le biais de nos sens. Yeux et oreilles, même combat !

Toujours curieux de nouvelles rencontres et d'une générosité sans pareille, **Bert de Keyser** était dans le public du Studio 4 à Flagey, le 24 janvier 2012, lors du concert de Musiques Nouvelles dédié à la compositrice grecque **Eleni Karaindrou** dans le cadre des 75 ans de Flagey. Quelques traces de « la poussière du temps »...



Aujourd'hui

texte : Jean-Paul Dessy (*Revue #03* – 2009)
photographies : Isabelle Françaix - Le non-pays

la musique contemporaine

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.

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, victorieuse, 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 célébrent 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.

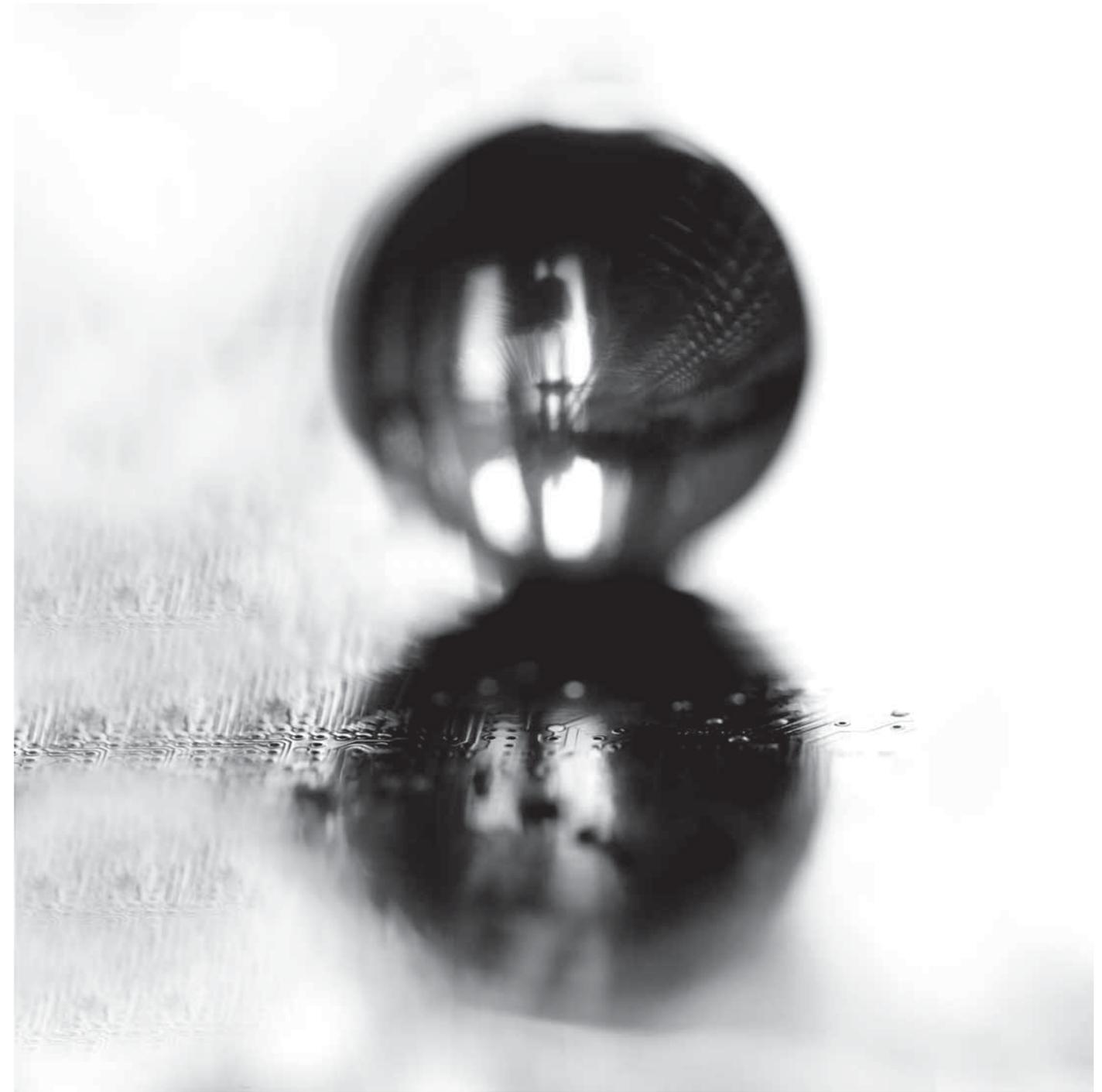
La musique intemporaire se reconnaît des fraternités multiples par-delà les époques et les genres. Le folklore imaginaire d'aujourd'hui a la taille de l'univers ; il peut s'abreuver aux sources fécondes des musiques du monde dont les richesses résistent à la *world music*, à celles des musiques populaires 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 tempore l'éternité. Elle ne veut rien dire mais le dit bien et celui qui l'écoute s'écoute.





L'éternité ?

texte : Isabelle Françaix
gravures et dessins : Florian Georgin

la ASYMÉTRIE des anges



Les 11 et 27 septembre 2011, **Musiques Nouvelles**, sous la direction de **Jean-Paul Dessy**, donnait deux concerts monographiques consacrés à **Arvo Pärt** pour son septante-sixième anniversaire, successivement à l'Église Saint Nicolas (Mons) et la Chapelle des Minimes (Bruxelles), autour de la création belge de la *Symphonie n°4 Los Angeles* du compositeur estonien.

“ *Ma vie n'est pas cette heure abrupte,
où tu me vois toujours en hâte.
Je suis un arbre devant mon décor,
je ne suis qu'une de mes nombreuses bouches,
celle qui la première se fermera.*

*Je suis le calme entre deux sons
qui s'accommodent mal l'un avec l'autre :
car le son de la mort veut monter plus haut.
Mais dans le sombre intervalle,
tous deux tremblent.
Et le chant reste beau. ”*

Rainer-Maria Rilke *Ma vie n'est pas*/Extrait du *Livre d'heures* 24/09/1899

David Sanson, dans son récent ouvrage consacré à **Arvo Pärt** (*Actes Sud/Classica*, 2012), met en miroir le cinéma d'**Andrei Tarkovski** et la musique d'Arvo Pärt, tous deux soulevés par un même élan vers la vérité, une soif identique pour le spirituel. *L'art contemporain a fait fausse route quand il a remplacé la quête du sens de la vie par l'affirmation de l'individualité pour elle-même* (Andrei Tarkovski, *Le Temps scellé*, p.39, cité par David Sanson, Arvo Pärt, p.11). Cette même exigence de l'invisible au cœur de la vie quotidienne, cette ascèse tendue vers l'essentiel habitaient également le poète **Rainer-Maria Rilke**, dont Arvo Pärt cite volontiers « Le livre de la vie monastique » du *Livre d'heures en évoquant Fratres*, cette pièce pivot au cœur de son œuvre, dont le temps lisse, simple et épuré sourd d'un subtil travail d'écho entre la voix mélodique et la voix tintinnabulante. *Je travaille avec peu d'éléments : une ou deux voix, un accord parfait, une tonalité. Les trois notes d'un accord parfait sonnent comme des cloches, c'est pourquoi j'appelle cela tintinnabuli... C'est un espace dans lequel j'aime errer quand je cherche des réponses à ma vie, ma musique et mon travail.* (Arvo Pärt – *Livret ECM*)

De même que David Sanson éclaire la proximité qui unit comme frères d'âme le compositeur estonien et le cinéaste russe, nous aimerions nous approcher de l'Ange qui hante la musique d'Arvo Pärt et la poésie de Rainer-Maria Rilke, de cet infini où tout se perd et où advient le chant, cette parole sans parole qui désire s'incarner...

“Chante le monde à l'Ange, et non pas l'ineffable :
Tu ne peux devant lui te vanter des splendeurs de ton seul sentiment ;
Dans l'univers où il éprouve un plus sensible sentiment, toi tu es un novice ;
Montre-lui donc, simple, la chose, génération après génération
Lentement façonnée, et qui vit comme nôtre,
Près de la main et dans notre regard.”
Rainer-Maria Rilke « Neuvième élégie » (*Élégies de Duino*, 1912-1922)

Selon **Rilke**, l'homme et l'Ange ont à s'échanger ce qu'ils ne peuvent atteindre seuls : l'Ange détient la puissance spirituelle que l'homme accomplit patiemment en façonnant le réel qui l'entoure, frémissant de saveurs et de sensations. Entre le ciel et la terre existe une continuité exaltante : *notre tâche est de graver en nous la demeure provisoire et périssable de la terre si profondément, si douloureusement et si passionnément qu'elle puisse ressusciter « invisiblement » en nous. Nous devons accomplir la transfiguration du visible dans l'invisible*, écrit-il le 13 novembre 1925 dans une lettre à son éditeur.

Arvo Pärt relie étrangement son exploration du sérialisme dans les années 1960 à un esprit (auquel le dodécaphonisme ne songeait certainement pas à cette époque) né du besoin vital de se distancier de la douleur et des interdits de l'Union Soviétique. *Peut-être pourrait-on utiliser l'image d'un monde supraterrrestre, dont toute souffrance humaine aurait été bannie pour faire place à une vision plus objective et distanciée,*

suggère Arvo Pärt à propos de Perpetuum mobile (Conversation avec Arvo Pärt, Enzo Restagno - Actes Sud/Classica, 2012, p.55). Il poursuit : A cette époque, je me figurais que toute formule mathématique pouvait être traduite musicalement. Je pensais qu'ainsi, on pouvait composer une musique plus objective et plus pure. Si j'avais réussi à trouver d'autres moyens de créer une musique entièrement dénuée d'émotion, alors j'aurais pu m'éloigner du dodécaphonisme. (Ibid., p.55)

“Tout Ange est terrible.
Et pourtant, malheur à moi !
Pourtant je vous invoque, oiseaux de l'âme,
Si près de nous êtres mortels, en toute connaissance.”
Rainer-Maria Rilke « Deuxième élégie » (*Ibid.*)

« Tout Ange est terrible », messenger impalpable de l'immatériel et de l'indicible, tout entier résonant d'absence pure, accomplissement parfait d'une quintessence idéale. De la même manière, l'écrivain français **Maurice Blanchot** notait dans *L'Entretien infini* : *Ce qui s'écrit fait appel à ce qui ne s'écrira jamais* (Editions Gallimard, 1969). Lorsqu'Arvo Pärt entend par hasard, dans les années 1970, un chant grégorien dans un magasin de disques, c'est d'une intuition de cet ordre qu'il est profondément pénétré. *Je découvris alors un monde qui m'était inconnu : sans harmonie, sans mètre, sans couleur sonore, sans orchestration, sans rien.* (*Conversation avec Arvo Pärt*, Enzo Restagno – *Ibid.*, p.59) Ce « rien » lui fait entendre soudain que *les lignes avaient une âme* (*Ibid.*, p.60). Si cette découverte le plonge dans quelques années de mutisme avant qu'il ne puisse écrire *Für Alina* en 1976, c'est peut-être bien qu'en effet, « tout ange est terrible » et qu'il faut au compositeur apprendre à se libérer, comme l'explique son épouse Nora, des *règles froides et mortes* qu'il avait observées jusque-là, pour retrouver une impulsion nouvelle *de liberté et de créativité* (*Ibid.*, p.82). *Le style tintinnabuli*, commente-t-elle avec acuité, *est une forme de tension entre deux voix qui se polarisent, comme le font, en électricité, les pôles positif et négatif.*

“Nous ne sommes pas dans l'Ouvert ;
à nous de faire que l'Ouvert soit en nous.”
Rainer-Marie Rilke (*Élégies de Duino*, 1912-1922)

Enregistrée en 2009 chez ECM sous la direction d'Esa-Pekka Salonen, *La Symphonie n°4 Los Angeles* d'**Arvo Pärt** est dédiée à **Mikhaïl Khodorkovsky**, magnat du pétrole russe abusivement emprisonné en Sibérie depuis 2005. Son second mouvement, *affannoso*, qui se traduit par « oppressé », évoque certes la respiration que l'angoisse étreint mais tout autant la résistance à l'oppression. Les cordes romantiques, les cloches oniriques et le silence s'y affirment avec puissance, lenteur et résonance, au rythme soutenu des timbales et des percussions. Ethique et esthétique se fondent au blanc vers l'éternité. Ce sont les fêlures de notre monde qui nous ramènent à notre essence, celle de

la disparition même, que la musique invoque et dont les Anges, symboles éoliens d'une présence-absence pleine et muette, portent le message.

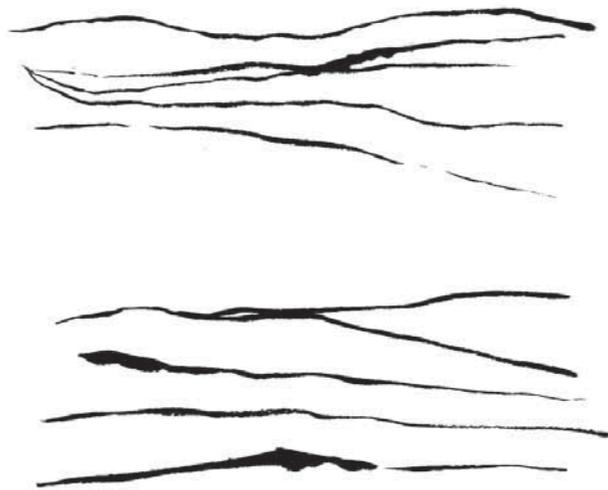
“Pour moi, il s'agit d'une oscillation qui laisse naître
comme une résonance. C'est le secret de la musique,
de toute musique, quelle qu'elle soit.”
Arvo Pärt à propos de *Cantus* - Actes Sud/Classica, p.99

De l'Ange à l'homme, de l'homme à l'Ange... le temps d'une vie en musique.



Florian Georgin

Florian Georgin est né en France le 16 juillet 1970. Il commence la gravure en taille-douce en 1992 avec le peintre-graveur **Maurice Maillard**. En 1996, il rencontre l'imprimeur **René Tazé** auprès de qui il effectue des tirages de gravures à la pointe sèche, au burin, à la manière noire, à l'aquatinte. Il imprime notamment des œuvres de **Richard Davies** et **Philippe Favier**. Il rencontre la galeriste **Michèle Broutta** en 2000. Depuis 1999, ses gravures sont en permanence à la galerie La Hune Brenner à Paris. Sa dernière exposition, *Amour profane, Amour sacré* s'est tenue en décembre 2012 au Préau, à Chartres. *De mémoire, l'Ange ne se dresse pas contre l'autre ; il est l'image de la partie manquante des égarés, des vivants touchés par la compassion, l'injustice, le mépris. Le médiateur de celui qui entend en dehors de tout dogme, loin des certitudes qui excluent [...].* Extraits de propos de Florian Georgin sur son site personnel : florian.gravures.peintures.over-blog.fr. (Gravures : *Manière noire – Vater unser – Anges aux étoiles*).



Mémoire vive
entretien : Isabelle Françaix
photographie & encre : Isabelle Françaix

Entretien avec
Henri Lambert

le prêtre et le poète

Deux « drôles de types » en amitié

laissait les femmes et les enfants à la maison, chacun prenait son bâton et on partait... On marchait. On ne pipait mot. De temps en temps, Léo s'arrêtait : « Qu'est-ce que t'en penses ? » et il reprenait la route. On se promenait pendant deux heures puis on rentrait. Marie demandait : « Vous avez parlé de quoi ? ». « De tout... et de rien », répondais-je. Notre amitié n'avait pas besoin de se dire. C'étaient des moments privilégiés.

“Ce sont de drôles de types qui traversent la brume
Avec des pas d'oiseaux sous l'aile des chansons”

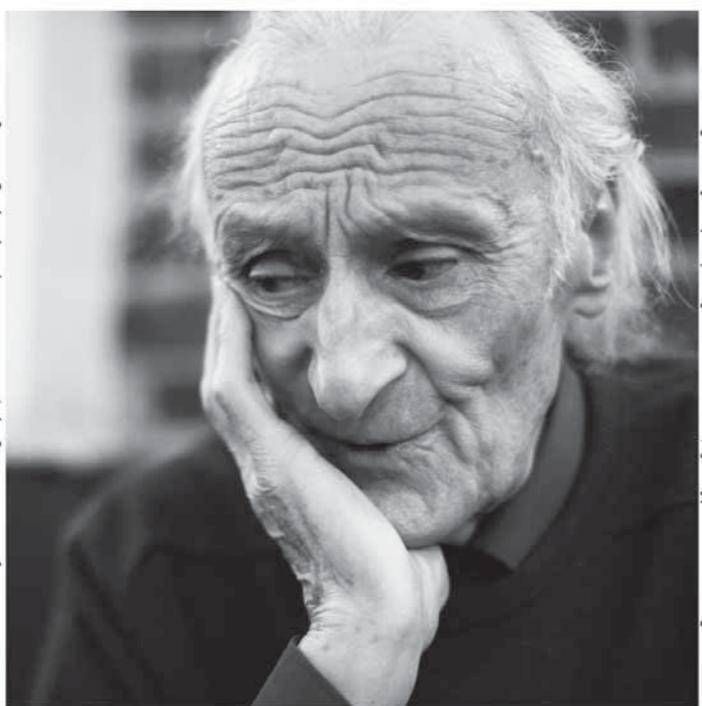
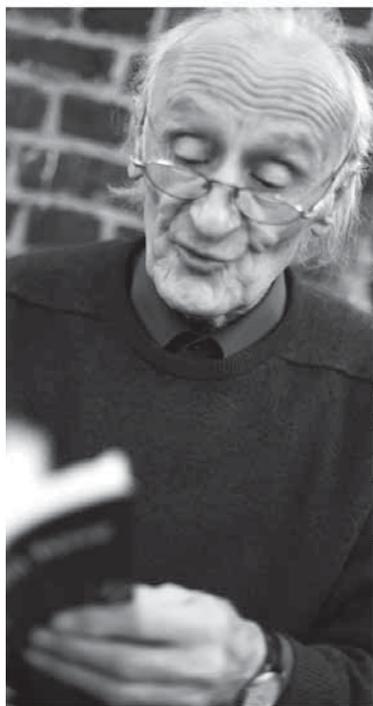
Les Poètes – Léo Ferré

“Il y a des aventures inexplicables, inexplicables.
Léo Ferré, c'est un drôle de type, comme moi !
Il avait découvert en moi le perpétuel indigné qu'il
était.”

Henri Lambert

Le père jésuite **Henri Lambert**, professeur de rhétorique pendant trente ans au collège Saint-Servais de Liège, puis aumônier des artistes à la Cathédrale des Saints Michel et Gudule de 1992 à 2003, a raconté bien des fois l'histoire de sa rencontre avec **Léo Ferré** : *Tout est dit dans le livre publié aux 3 Orangers en 2003, Dans les pas de ... Léo Ferré, au terme d'une belle journée d'entretiens à bâtons rompus avec Luc Vidal, créateur et animateur des Cahiers d'études Léo Ferré, et Philippe Olivier, écrivain mélomane qui a fidèlement réorchestré nos échanges.* Henri Lambert tape du doigt sur la table avec énergie, un geste qui ponctue fidèlement chacune de ses remarques tandis que s'allume son regard facétieux, tout à coup happé dans un ailleurs indiciblement présent : la vivacité d'une amitié que la mort de Léo Ferré n'a pas éteinte et qui le nourrit encore. *Les journalistes me demandaient toujours la même chose (la fameuse rencontre !) mais aucun ne me posait la question de ce que Ferré et moi faisons ensemble quand nous nous retrouvons... Quand j'allais chez lui, à Castellina in Chianti où il s'occupait, avec son épouse Marie, des olives et du vin, on*

Quand Léo est mort, le téléphone a sonné à trois heures du matin. C'était Hubert Grootclaes, son photographe, un grand ami et le parrain de ses enfants. Marie souhaitait enterrer Léo à Monaco : « – Faites quelque chose, Henri ! – Vous voudriez quoi, Marie ? – Je ne sais pas. De toute façon, vous feriez n'importe quoi, que Léo vous pardonnerait ! » J'ai improvisé. Et j'ai déposé sur son cercueil une fleur d'orchidée blanche. Il les aimait.



“ Je ne partageais pas tout avec Léo, bien sûr, mais j’étais son ami. Et si j’étais son ami, c’est parce que nous avons en commun un amour immense de l’homme. [...] J’espère que là-haut il fera un bœuf infernal avec Brel et Brassens, et qu’il fera tomber sur le monde une pluie de justice et d’amour. [...] Devant cet homme que l’on a parfois pris pour un mécréant, moi, prêtre, je m’incline ”

Dans les pas de ... Léo Ferré – Éditions Les 3 Orangers – 2003 – p.14

Une rencontre essentielle

J’ai fait du droit à l’université. J’hésitais entre devenir avocat, professeur ou comédien. J’aimais lire les textes de mon époque et j’ai suivi parallèlement à mes études universitaires quelques cours à l’IAD... Mais ma mère qui était institutrice ne tenait pas à ce que j’emprunte ce chemin peu sécurisant. Je me sentais une vocation depuis le collège... Quelle institution pouvait m’accueillir, avec mon tempérament ? Je ne voulais pas abandonner le théâtre. Je suis entré chez les Jésuites. Au collège Saint-Servais de Liège, le recteur m’a soutenu dans mes initiatives littéraires. J’y suis devenu prof de rhétorique pendant trente ans et metteur en scène dans le cadre de l’école et en dehors. J’ai commencé au Théâtre de l’Etuve avec les Dialogues d’exilés de Brecht aux côtés d’Alexandre von Sivers, Philippe van Kessel et André Lenaerts. C’était la première fois, je crois, qu’on jouait la pièce en Belgique.

J’étais un jeune prof, un indigné et un spontané. Je le suis resté. Je n’ai pas peur de la parole. J’ai pris des risques et je les ai assumés. Mes élèves pouvaient choisir les livres à partir desquels on discutait. Certains ont proposé Colette. Pourquoi pas ? Je leur ai fait lire Le voyage au bout de la nuit, de Céline. Il faut sortir de cette idée fondamentale qu’on n’enseigne qu’à l’intelligence. L’intelligence a des tentacules. Il faut du feeling ! De l’inspiration !

En 1969, j’avais découvert la chanson française et son impact pédagogique : cinq phrases, un couplet et ça parle ! J’avais entendu Ferré et j’ai eu envie de l’inviter dans la salle de spectacle du collège. Quelle histoire ! La presse s’est déchaînée, la radio en parlait toutes les heures : un anti-calotin chez les Jésuites ! Des bourgeois parents d’élèves voulaient payer son cachet pour qu’il ne chante pas. L’école m’a soutenu. On a donc loué le Palais des Congrès et on a rempli deux fois la salle de 1000 places. C’était l’époque où Léo croyait que le public ne l’aimait plus... Les jeunes dans la salle se sont levés pour l’acclamer ; il s’est dit : « je ne suis pas mort », et puis il avait rencontré quelqu’un qui s’était mouillé avec lui. Quand je l’ai contacté, tout au début, il ne savait pas qui j’étais. En arrivant à la gare de Liège, il râlait. On a pris un café avec son impresario, **Maurice Frot**. J’ai ouvert toutes les coupures de journaux et les ai étalées devant ses yeux. « C’est la merde, ici ! » a-t-il dit, puis il a ouvert de grands yeux : « Mais, t’es

curé, toi ! Qu’est-ce que tu te fous sur le dos avec un mec comme moi ! T’es impossible ! Maurice, on chante pour ce mec ! ».

Il a chanté deux soirs et deux fois il a terminé par Ni Dieu ni Maître, comme à son habitude, mais en précisant : « Pour Henri ». Ces concerts l’ont apaisé. Moi, j’attendais les repréailles... Et je suis resté trente ans dans le collège, avec mon style et ma pédagogie. Léo Ferré y a été pour quelque chose. Je le lui dois.

Quand Léo a quitté Liège, il m’a dit : « On ne peut pas s’oublier ! » Notre relation d’amitié était plus qu’une affaire d’esthétique.

“ Cela devint un grand événement pour lui et pour moi : nous étions uniques l’un pour l’autre... [...] Oui, il lui est arrivé de me parler de ses affaires. Mais l’essentiel était ailleurs, dans la rencontre. ”
(Ibid. – p.70)

Deux écorchés... et la création

La vie a-t-elle un sens ? Une fois la question posée au père Lambert, il plante son regard dans le vôtre, avec cette chaleureuse détermination qui émane de chacun de ses propos : La vie a le sens que vous lui donnez. Dieu... je ne l’ai jamais rencontré ; Jésus-Christ, oui, je le connais, c’est un frère. Mais je crois que l’Art sous toutes ses formes conduit vraiment au Spirituel, car il nous remet en contact avec la Création. Ce que j’aime chez les artistes, ce n’est pas qu’ils croient en Dieu ou non... Ils sont tellement proches de la création qu’ils disent quelque chose que les autres ne disent pas.

Un jour, je suis allé voir En attendant Godot, de **Samuel Beckett**. J’ai été sidéré par ce texte. Je l’ai lu aussitôt. Quelle poésie ! Qui attend quoi ? Peu importe ! C’est la même chose dans Le désert des Tartares, de **Dino Buzzati** : qu’attend le soldat ? Quelque chose va arriver et on essaie de deviner ce que ce sera... Mais rien n’arrive. Ou si... la Mort. Mais entre-temps, c’est l’attente : cette tension vers quelque chose qu’on ne connaît pas, qui n’arrivera peut-être pas, mais qui nourrit l’âme.

Léo était poète dans l’âme mais en technique, c’était un musicien. Les poètes, il les a magnifiquement mis en musique : **Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud**... Puis à la fin de sa vie, le piano de **Popaul Castanier** ne lui a plus suffi. Il s’est imaginé qu’il lui fallait un orchestre derrière lui pour chanter. Il avait besoin de se rassurer. Il y a une chose qu’il ne faut jamais oublier chez Ferré : c’était un prophète, et un prophète n’est jamais aimé de tous. Il dérange toujours. Or Léo était un indigné, mais c’était aussi un grand inquiet. Lors du dernier concert qu’il a donné à Liège à la fin de sa carrière, il s’est arrêté de chanter au beau milieu de son récital et s’est

mis à chercher un papier dans sa poche. Un mec a crié du fond de la salle : « Vas-y, Léo : on t’aime ! » Il lui a crié publiquement ce que tout artiste hésite à croire.

Léo n’a pas su ni pu trouver la sérénité à la fin de sa vie. Il n’y a pas de point d’orgue chez lui. Il n’y a qu’un cri. Pourtant, quand on écoute ses chansons comme L’île Saint-Louis, Le Bateau espagnol, Le chien, Madame La Misère... Quelle poésie ! Plus tard, il a cru qu’il ne pouvait devenir lui-même – pardonnez-moi l’expression – que lorsqu’il « gueulait », qu’il entraînait les foules, que les gens l’applaudissaient... « Attention Léo, lui disais-je, t’es pas que ça ! » Voilà pourquoi, quand on partait marcher ensemble, on se taisait. C’étaient des moments privilégiés. Il avait besoin d’un silence intérieur qu’il n’a pas toujours eu. Il a parfois cru qu’il pouvait s’en passer, mais ce n’était pas vrai.

Maurice Frot disait : « Tu ne te rends pas compte de ce que tu étais pour lui ! » Et lui, savait-il ce qu’il était pour moi ? C’était un homme profondément riche. Je le comprenais très bien. D’une certaine façon, j’étais écorché comme lui, mais j’ai trouvé ma vocation de jésuite, ce qui m’a permis d’atteindre un équilibre. A la fin de ma vie, aujourd’hui, j’en jouis. Je suis heureux de ce que j’ai fait. Léo a voulu chanter jusqu’au dernier moment ; il allait chanter à Mulhouse, s’est senti mal, est rentré chez lui et il a attrapé la mort.

« – Allô ? Qui est à l’appareil ? ... Qui ? ... La Mort ! J’ai quelque chose à voir avec vous ? ... Et c’est pour quand ? ... Ah bon. » C’est Léo, ça. Il le faisait souvent. Ça explique bien le personnage. Il faut le décrypter.

L’Opéra du pauvre : une divagation spirituelle

“ Cet opéra est plus qu’une fresque, plus qu’une allégorie : une expérience symbolique, une quête initiatique vers les pays du bonheur, un marché aux images où ne sont acceptés pour paiement que des oreilles et des yeux capables de recevoir une œuvre où se côtoient Apollinaire, Rimbaud, Verlaine, Bachelard et la baleine bleue. ”
Dans les pas de ... Léo Ferré – Ibid. – p.62

Ferré l’a écrit à la fin de sa vie. Il était bouleversé. Les textes sont longs, très longs... J’appelle ça « sa logorrhée ». Il faut pouvoir se la farcir ! Je lui disais de temps en temps : « Arrête, Léo, reviens aux poètes ! » Ces textes qui n’en finissent pas, c’est une divagation, mais une divagation spirituelle ! Tous ces états d’âme mis ensemble, ils le sont dans une intention spirituelle ! La mise en scène de **Thierry Poquet** l’a bien saisi.

Mais la longue tirade de **Michel Hermon**, magnifique, à la fin du spectacle, c’est long ! Même si le comédien est extraordinaire. Dans son article

paru dans Le Soir du 8 décembre 2011 à l’issue de la création du spectacle à Mons (NDLR : Superbe, L’Opéra du pauvre existe enfin !), **Thierry Coljon** a tout à fait raison de souligner que c’est du pur Léo Ferré. Léo ne savait pas s’arrêter... C’est impressionnant !

« Reprends les poètes ! », lui répétais-je. Il me répondait : « Mais... si les gens demandent une de mes chansons ? – Chante-la ! Tu es poète aussi à ce que je sache ! Cette blessure, ça vaut tous les bouquins ! Tu dilues dans tes grands textes une âme que tu avais quand tu chantais seul au piano. » C’est ainsi qu’il a repris en tournée le spectacle de deux heures sur les poètes. C’est la seule fois où j’ai peut-être eu une influence sur sa conception d’un spectacle.

“ Jacques Higelin dit un jour à Léo : - Tu n’es finalement pas si seul que tu le dis... Tu as raison, lui répondit-il, je suis accompagné de l’essentiel. ”
Dans les pas de ... Léo Ferré – Ibid. – p.94

“ Il importe que le mot amour soit rempli de mystère et non de tabou, de péché, de vertu, de carnaval romain des draps cousus dans le salace et dans l’objet de la policière voyance ou voyeurie.

Nous mettrons de longs cheveux aux prêtres de la rue pour leur apprendre à s’appeler dès lors monsieur l’abbé Rita Hayworth monsieur l’abbé BB fricoti fricota et nous ferons des prières inversées. ”

Extrait du Chien - **Léo Ferré**



Hors temps

texte et photographies : Isabelle Françaix
répétitions de *L'Opéra du pauvre* – septembre 2011
graphisme CD : Luc Van de Velde

L'opéra Fidèle du pauvre



Depuis que les chemins de **Thierry Poquet** et de **Jean-Paul Dessy** se sont croisés, le metteur en scène et le metteur en sons (forts de leur collaboration dans *Saint Kilda*, *l'île des hommes-oiseaux*) rêvent de faire surgir dans un théâtre les gueux et les putains, l'ombre et la Nuit, la farce et l'amour de l'ultime chef-d'œuvre de **Léo Ferré** : *L'Opéra du pauvre*, qu'il chantait seul sur scène.

Nous avons rencontré Marie et Mathieu Ferré, leur fils. Grâce à leur confiance, nous avons pu monter un Opéra du pauvre fidèle à son auteur et incarné par sept acteurs-chanteurs, un acrobate, et un orchestre de chambre. Sans déranger un seul mot ni une seule note, les interprètes incarnent sa parole à bras le corps, à pleine voix.

“En-chanté” en deux mots parce que la chanson quand elle prend cette dimension est vraiment du registre de la création la plus contemporaine.”

David Jisse sur France Musique, *La Chronique Contemporaine*, 22/12/2011.

Ferré, une conscience poétique à la chanson moderne

Ferré, le Libertaire et le Poète ; Ferré l'Amour, l'Anarchie ; Ferré la Solitude et la Tendresse... Ferré le chanteur, l'auteur, le compositeur, traîne la poésie dans la rue et tutoie le ciel ! À ses côtés dansent les *âmes gercées des copains d'la Neuville, frangins d'la Night* écorchés vifs et maudits, ténébreux au *cœur criblé d'azur*. Villon, Rutebeuf, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Jehan Rictus, Corbière, Apollinaire, tous ceux *qu'ont la vie brève / Comm' la fleur des champs / Et qui viv'nt en rêve / Pour gagner du temps*, il les connaît du fond des songes, les a mis en musique et offerts au grand public, saisi de se découvrir une intimité si soudaine et renversante avec la poésie. La poésie ? Oui, la poésie : celle qui n'a pas peur des mots, qui claudique grandiose, remercie Satan et s'enfuit dans *la tête d'un fou, ou bien chez les voyous*. La voix chaude et profonde, le souffle rauque, Léo Ferré brandit le nerf moral et accusateur de la poésie sans perdre de sa douceur lumineuse, de son âpreté ni de sa volupté. La musique palpite en chacun de ses mots ; ses vers sont organiques, sa verve archaïque et sans âge. Elle coule en images baroques, mêle l'argot à la littérature, fleurit sur le fumier des villes. *Muss es sein ? Es muss sein ! Nous, c'est dans la rue qu'on la veut la Musique ! Et elle y viendra ! Et nous l'aurons la musique !* Et la poésie ? La poésie sera lyrique ou ne sera pas ! Beethoven, Mozart, Debussy, Ravel, Bartok, Satie... voilà d'autres *copains d'la dure, copains d'la bise, copains du soir* qui se mêlent à la plèbe du XX^e siècle et façonnent une conscience poétique à la chanson moderne.

La parole à nu

En 1983, Léo Ferré a 67 ans, l'imaginaire à vif et le même goût de la mesure qu'à 20 ans. S'il a renoncé à mettre en musique *Les Chants de Maldoror*, il dirige des symphonies de Ravel et de Beethoven qu'il n'hésite pas à mêler à ses propres compositions. Il a cependant dompté sa révolte dans une écriture plus dense, plus sereine et féroce ironique. Il est temps pour lui de reprendre *La Nuit*, un ballet oratorio que lui avait commandé Roland Petit en 1956 et de le transformer en une œuvre ambitieuse, allégorique et flamboyante. *L'Opéra du pauvre*, pour sa *frangine en noir*, il le chantera seul sur scène, paraphrasant peut-être son copain Rimbaud d'*Une saison en enfer : Je devins un opéra fabuleux*. Il y adjoint encore *Le Chant du hibou*, une ballade instrumentale pour violon et orchestre en trois mouvements, et deux chansons extraites de *La Vie d'artiste*, livret d'un opéra grinçant et quasi autobiographique qu'il écrivit en 1952 pour le concours Verdi à la Scala de Milan : *La chemise rouge* et *Miseria*. Prophète dénonciateur et annonciateur, Ferré condense ses forces vives dans *L'Opéra du pauvre* et veut le mener à terme de bout en bout, seul sur scène, la parole à nu : *La mise en scène de L'Opéra du pauvre n'est pas à envisager, ni au théâtre ni au cinématographe. Dans le cas où l'auteur changerait d'idée, un jour ou une Nuit, il est*

singulièrement rappelé au metteur en scène éventuel qu'il n'en pourra rien changer, de l'esprit et de la forme.

Le Chant de la Nuit

La Nuit, Léo Ferré l'a fréquentée, troublée, malmenée et aimée au fil de sa vie et de ses chansons : le titre original de son *Opéra du Pauvre* n'était-il pas *Le Chant de la Nuit* ? Impudique ingénue, mystère en ofrande, c'est elle qui donne au Pauvre son théâtre de misère, sa poésie au couteau, ses yeux battus et ses douces chimères : *Mon sexe est de musique. Et les saxos vibrants ne vibrent pas pour rien... Quand le soleil fauche son crêpe au crépuscule, ça fait le crêpe sur le cul... Et ça ranime ! Les musiciens, alors, donnent le la, et sombrent !* Splendide et sensuelle, femme d'ivresse et d'érotisme, La Nuit affole jusqu'à l'ivresse, arme les assassins, cache les adultères, désarme les juges, emballe la vertu. *L'Opéra du Pauvre* raconte son procès, baroque et dérisoire : Miss Night est accusée d'avoir supprimé Dame Ombre, *juste comme le soleil se couchait, entre chien et loup*. L'Ombre n'est-elle pas la preuve de nos deux pieds sur terre ? Le juge est un corbeau et le greffier un coq, les gendarmes sont des canards ; le hibou est l'avocat de la nuit, cela va de soi. Les noctambules défilent nombreux pour témoigner à sa décharge.

Distribution

Mise en scène : **Thierry Poquet** - Direction musicale : **Jean-Paul Dessy**

Delphine Gardin (la nuit)

Nathalie Cornet (la cloîtrée, la mort, la première professionnelle)

Muriel Legrand (miseria, la baleine bleue, la deuxième professionnelle)

Michel Hermon (le poète, le hibou) - **Christian Crahay** (le corbeau)

Lotfi Yahya (le coq) - **Thomas Dechaufour** (le chat)

Patrick Sourdeval (le narrateur, calva, le ver luisant, l'enfant)

MUSIQUES NOUVELLES L'ENSEMBLE

Sous la direction de **Jean-Paul Dessy**

Antoine Maisonhute (violon solo) - **Chikako Hosoda** (violon)

Maxime Desert (alto) - **Jean-Pol Zanutel** (violoncelle)

Etienne Charbonnier (contrebasse) - **Charles Michiels** (clarinette)

Ogier Bibbo (saxophone) - **Luc Sirjacques** (trompette)

Adrien Lambinet (trombone) - **Marie-Claude Roy** (piano)

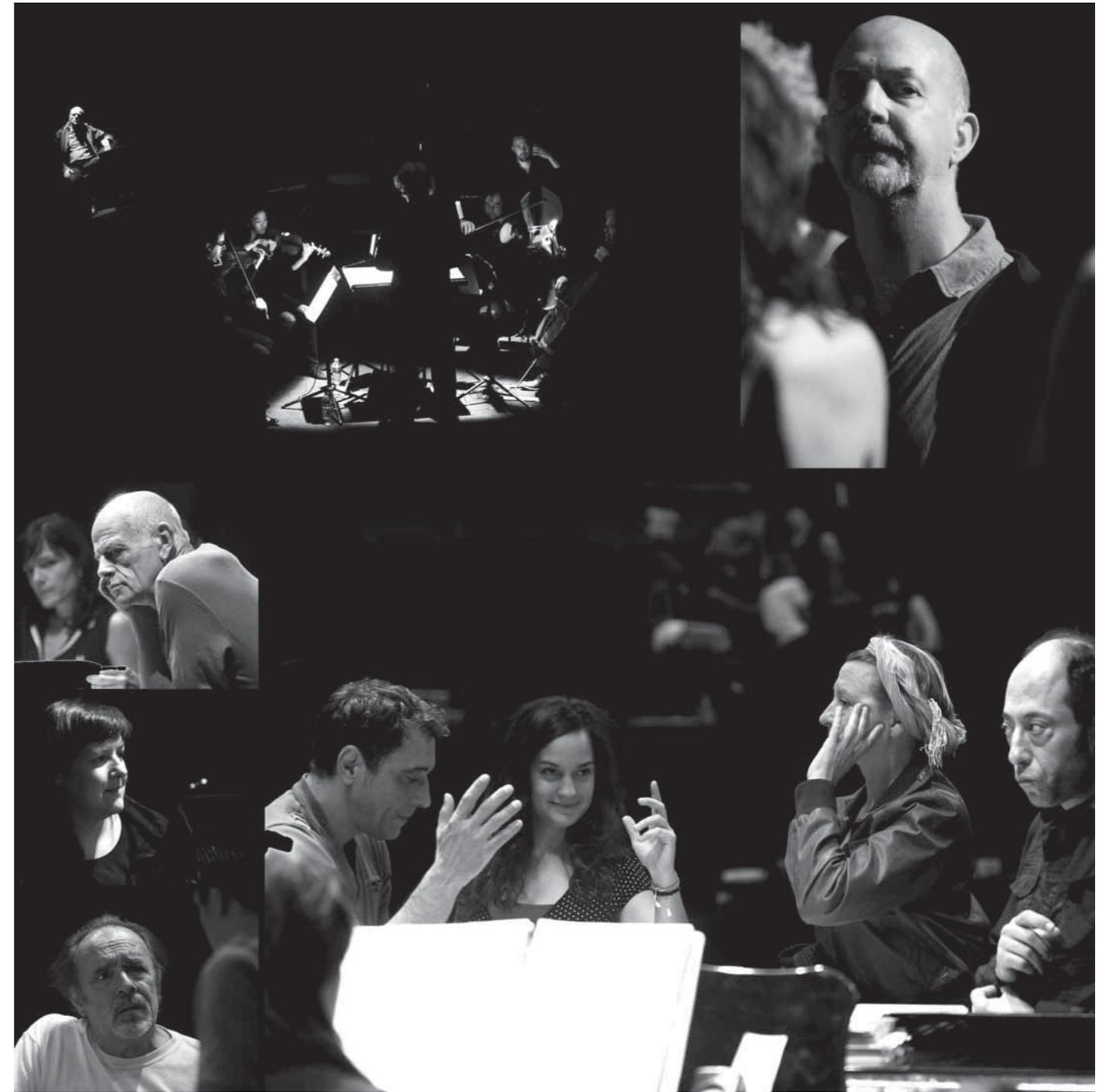
Vincent Bruyninckx (claviers) - **Louison Renault** (percussions)

Didier Cousin (conseil artistique) **Juha-Pekka Marsalo** (chorégraphie)

Daniel Léon (ingénierie sonore) - **Fred Vaillant** (réalisation images)

Guy Simard (lumière) - **Anne Guilleray** (scénographie)

Maggy Jacot (costumes) - **Thibault Dubois** (direction technique)





Brèche

auteur : Ludovic Joubert
introduction et photographie : Isabelle Françaix

d=double

La musique et son double ?

Nous pensons pouvoir communiquer en utilisant un langage, certes codé mais souvent choisi. Freud et ses émules nous ont appris combien les mots nous expriment davantage que nous ne les maîtrisons. Il se glisse toujours un horla dans notre discours, passager clandestin de nos conversations les plus banales. Or, que devient ce double bavard dans un monde que multiplie le virtuel par le biais de l'électronique ? **Ludovic Joubert**, qui enseigne le français et ses méandres, s'interroge en-deçà des mots sur les subtilités d'un univers mental que nous croyions avoir balisé et qui, en s'accroissant (ordinateur, iPod, iPad, iPhone, internet, etc.), nous instrumentalise. D'autant que d'un être à l'autre, il nous échappe et nous intrigue encore. Est-ce donc là que se nourrit notre inépuisable inventivité ?

Mais, outre les anges inspireurs et les démons nocturnes, que diantre cela a-t-il à voir avec la musique ? *Free streaming, podcast, radios on line...* la musique s'écoute et se télécharge en ligne ; surtout elle s'écrit et se compose électroniquement, exploratrice aujourd'hui d'une nouvelle lutherie numérique. **Jean-Paul Dessy** installe d'ailleurs « l'extension du corps sonore », au cœur des recherches de Musiques Nouvelles, des *Expériences de vol* menées avec le **Studio électronique Art Zoyd** au début des années 2000, en passant par les comprovisations électro-contempo avec **Robin Rimbaud** jusqu'au duo violoncelle/tablette Wacom (*Métastasis* – 09/05/2012) aux côtés de l'ingénieur-musicien montois **Nicolas d'Alessandro**.

D-double, la nouvelle de Ludovic Joubert, passe au scanner les méandres de notre créativité et crible de doutes notre mémoire, piratée par les communications cellulaires et les accidents digitaux. Quand l'imagination investit le moindre câble et la plus infime connexion, le temps se déploie et de nouveaux circuits se dessinent... Vers un autre langage, une autre logique, un univers inouï ? *D-double* ouvre des brèches dans nos certitudes.

Dans un futur proche, mes séjours chez mes parents devenaient de plus en plus pénibles. Ma mère trouvait toujours quelque chose à me reprocher, à commencer par la raréfaction de mes visites, alors que je franchissais beaucoup plus souvent qu'elle les six cents kilomètres qui nous séparaient. Je me souviens de lui avoir objecté qu'au contraire, quand je venais, cela avait toujours l'air de l'ennuyer un peu, de la forcer, à quoi elle a répondu : « Ah, parce qu'en plus tu voudrais être accueilli comme un prince ? ». Souvent, pendant mes séjours, elle écoutait des opéras ou des cantatrices de marbre à plein volume, stratégie que j'ai baptisée « quatrième mur ». Quant à mon père, en plus du fait que ma mère a toujours raison, sauf quand elle s'en prend à lui, où « là, elle est vraiment injuste », il suffit que j'ouvre la bouche pour avoir tort. C'est magique, presque.

Je fais l'impasse sur le psychodrame familial bis ou trisannuel qu'était devenue mon existence jusqu'à ce qu'un inconnu me fasse une proposition inespérée. Pourquoi ne pas envoyer mon double chez mes parents ? Mon double ? Il ne m'a pas laissé le temps de poser plus de questions, m'a expliqué qu'il maîtrisait une technique permettant de réaliser un double parfait de qui que ce soit, doué des mêmes facultés et des mêmes souvenirs que son modèle, et donc apte à faire illusion auprès de n'importe quelle personne de mon entourage. Vous pensez si j'étais intéressé. D'ailleurs c'est déjà à une sorte de double que je devais cette rencontre : mes séances de promenades sur internet avaient créé une version électronique de moi-même, qui se montrait réceptive aux services les plus divers (apparemment, de nombreuses bonnes âmes s'étaient mises en tête de me faire gagner au casino, de me faire acheter des montres de luxe, d'optimiser mes performances sexuelles ou d'agrandir mon pénis). Voilà donc comment ce démarcheur (je suppose que c'est comme cela qu'il faut l'appeler) avait été dirigé vers moi. « Vous me laissez le soin de réaliser votre double, un double qui, je vous le garantis, trompera même votre mère ; les pères sont beaucoup plus faciles à bluffer, m'a-t-il expliqué avant de me demander si ma mère était toujours en vie.

Et comment.

« Je simplifie, a-t-il poursuivi, nous l'enverrons à votre place, à condition que vous preniez en charge tous les transports, comme s'il s'agissait de vous-même ; pendant la durée de ses missions, vous devrez limiter votre vie sociale

et vos sorties au minimum, cela va sans dire, histoire que personne ne puisse prétendre vous avoir vu à deux endroits à la fois ; vous ne paierez son emploi que le temps que dureront les missions. Vous avez la garantie que jamais nous ne le louerons à qui que ce soit d'autre. La seule condition est que vous ne pourrez jamais le rencontrer. Un rapport détaillé (compris dans le forfait) vous sera envoyé après chaque mission.

Je ne sais pas si on lui avait déjà posé la question que je lui ai posée : « En supposant donc que ce double soit une réplique parfaite de moi-même, est-ce que mes parents ne risquent pas de se douter de quelque chose ?

— Il y a toujours un risque. Mais de deux choses l'une : soit c'est votre double qui va chez vos parents, soit c'est vous... »

Il m'a instantanément convaincu. Et ajouté :

— Et puis s'il y a une chose dont je suis sûr, qui garantit le succès de ma petite affaire, c'est que même si tout le monde finit par savoir que nous existons, la majorité des gens est portée à penser que leur fils, leur père, leur petite amie ne leur ferait pas cela, qu'on ne leur ferait pas le coup du double. Pas à eux. Il y a bien des gens qui sont persuadés que leur famille a déjà été remplacée par des doubles, mais pour ceux-là, on ne peut rien.

Il m'a proposé une semaine à prix réduit à l'essai.

Mon double a pris à ma place le train qui m'avait emmené si souvent dans ma région. Il en est revenu. Après une semaine de semi-réclusion, j'ai lu le rapport qu'il avait rédigé (je ne sais pas vraiment comment ils font, si c'est mon double qui rédige ou s'il raconte son séjour à une secrétaire... bref). Ma mère m'a appelé le soir même pour savoir si j'étais bien rentré (ce que, n'étant pas parti, je n'avais pas vu venir, alors qu'elle m'appelle systématiquement au terme de chacun de mes séjours). Elle m'a remercié pour les fleurs, qui sentaient vraiment très bon. Je ne lui avais pas offert de fleurs. C'était une initiative de mon double ou de la société qui l'avait envoyé. Le résultat est le même.

Curieusement ça coûte deux fois rien. Je serais donc très étonné que soient impliquées des techniques onéreuses telles que la manipulation génétique, la cybernétique ou seulement la robotique.

A mon avis c'est plutôt une histoire d'hypnose.

Cela dit, ma mère ment tout le temps.

Que croire ?



Extension du corps sonore

texte et photographies : Isabelle Françaix

METASTASIS mutations

“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 plans de l'évolution humaine qui doivent dialoguer sous peine de s'étioler l'un et l'autre.”

Jean-Paul Dessy Revue#3 Musiques Nouvelles « Extension du corps sonore », p25

Docteur en Sciences Appliquées de l'Université de Mons depuis 2009, **Nicolas d'Alessandro** est un guitariste passionné qui a fusionné ses talents de musicien et de chercheur pour mettre au point une utilisation inhabituelle du matériel informatique. Ses travaux en Belgique (Institut numediart à l'Université de Mons) et au Canada (Universités de Montréal et de Colombie Britannique à Vancouver) visent à transformer les interfaces dominantes de notre époque (iPhone, iPad) et tablette graphique (HandSketch) en instruments de musique recréant la voix chantée et parlée.

Sa pièce *Metastasis#2*, jouée à Mons le 9 mai 2012 dans le cadre des Journées d'Informatique Musicale (organisées par l'Institut numediart) est, nous explique-t-il, un travail sur l'invasion et la corruption du corps. Il est question de fabriquer de nouveaux instruments de musique : des corps sonores chargés d'humanité, qu'ils soient acoustiques ou numériques. De tout temps, la vocation de l'instrument de musique est transformationnelle. Il s'agit de changer l'humain par le geste. Cette amorce

de métamorphose se dresse contre le processus invasif de la maladie, *metastasis* en grec impliquant une évolution irrémédiablement continue. Peut-on donner un sens à l'absurdité du cancer ou, du moins, répondre à notre peur de la mort ? Nicolas d'Alessandro définit sa recherche technologique et musicale comme *un travail méticuleux pour transcender l'absurdité, la peur et la colère, et faire naître la sérénité, la spiritualité*. *Metastasis#2* installe un duo entre tablette graphique et violoncelle augmenté technologiquement, ce qui permet au violoncelliste des jeux de dédoublements et de modifications timbrales en temps réel. Brouillant les pistes entre l'humain et le synthétique, la vie et la mort, la contemplation et l'angoisse, la pièce qui s'accomplit comme une « comprovisation » entre Jean-Paul Dessy et Nicolas d'Alessandro (néologisme emprunté à Diemo Schwarz/Ircam) est à la fois prédéterminée par des choix éprouvés en répétition et improvisée dans l'instant du concert.

“Si l'objet inerte qu'est un violoncelle ou une tablette accède à la vie, c'est qu'on l'anime au sens très spirituel du terme : on lui donne une âme et un souffle. [...] Fondamentalement, nous sommes pure matière et l'esprit ne souffle pas dans le vide : il souffle dans la matière, dans le travail, dans le corps.”

Jean-Paul Dessy *ibid.*, p27



Déjà demain

texte : Éric Denut
photographie : Isabelle Françaix

Kedavra

La création musicale sans intermédiaire – enjeux et perspectives

Avada Kedavra : dans la saga *Harry Potter* de **J.K. Rowling**, formule magique qui provoque la mort instantanée et sans douleur de celle ou celui qui en est la cible, à l'exception du héros éponyme (protégé par le sacrifice de sa mère) et de l'anti-héros Voldemort (qui parvient à diviser son âme en sept parties distinctes, dénommées « horcruxes », à des fins d'invulnérabilité).

La désintermédiation, un phénomène inéluctable ?

S'il vous arrive d'aborder avec des professionnels de l'internet la question de la désintermédiation dans le marché de la musique, autrement dit de la liberté offerte à tous de participer au « débat public » sans passer par un intermédiaire (éditeur, producteur phonographique, programmateurs, agent, critique, etc.), leur réponse n'est pas de savoir *si* celle-ci aura lieu, ni *comment* elle aura lieu, mais *quand*. La révolution de l'audience devenant média par le miracle de la gratuité de copie des biens dit informationnels (texte, image, son, présen-

tés sous leur forme numérique) : voilà une réalité tenue pour certaine et pour laquelle la seule incertitude réside dans son *timing*.

Selon certains observateurs la désintermédiation est même un phénomène déjà accompli, avec les deux déferlantes de l'essor inexorable de l'autoproduction phonographique (de Radiohead, qui s'exonère d'un producteur phonographique avec *In Rainbows* en 2007, au groupe 1995, qui vend 10.000 exemplaires de son premier album en 2011 alors qu'il est encore largement inconnu¹) et de la consolidation de l'artiste « 3en1 » comme modèle dominant, à la fois « média » (création et production de titres inédits, clips en avant-première, apparitions live en exclusivité), « agence de presse » (trafic d'informations entrantes et sortantes sur les comptes et pages Facebook, les comptes Twitter, les sites Internet pilotés en propre, sans parler de l'écosystème numérique provoqué par les fans) et « groupe de communication » (le concert et/ou la synchronisation financent le disque).

Pour d'autres, le véritable tsunami qui va bouleverser de fond en comble le paysage de l'édition musicale, des labels phonographiques, voire, par extrapolation, du management d'artistes et du spectacle vivant (la musique en concert n'étant pas reproductible à coût nul, elle ne semble pas susceptible de subir le choc de la désintermédiation dans les mêmes proportions que la musique devenue « digitale », sans pour autant s'en sortir totalement « indemne » comme on le verra) est

encore devant nous : les barrières à l'entrée de l'investissement artistique et de la notoriété dans le domaine musical seraient selon eux trop élevées pour permettre de généraliser à partir de quelques réussites l'installation définitive d'un nouveau modèle. Même si tout un chacun peut désormais proposer son opus littéraire², graphique ou vidéo en direct sans passer par les intermédiaires traditionnels et que les réseaux sociaux diffusent en exclusivité, avant qu'elles ne soient reprises ensuite par les médias traditionnels, l'information « chaude » en provenance de Tripoli, Téhéran ou Damas avec des images provenant des populations sur place, produire de la musique et inciter à son audition nécessitent que les outils numériques, de la production musicale à son marketing, soient suffisamment démocratisés en amont et en aval : or, ils ne le sont qu'en partie, la musique restant un art où la nécessité de faire interpréter l'œuvre implique un travail, donc un coût, et le web n'étant pour l'instant, à l'instar des mass médias de type TV ou radio, qu'un amplificateur de notoriété³. Pirater et/ou échanger des productions musicales financées par autrui est une chose, assumer soi-même ces productions et organiser leur partage en est une autre.

Ces différences d'opinion posées sur la vitesse de réalisation de la révolution en cours, pas de doute cependant aux yeux de l'ensemble des professionnels de l'internet : ces grands « démocratisateurs » (le terme est de Steve Jobs, introduit dans son célèbre entretien au magazine *Wired* en 1996⁴) que sont le web et la numérisation galopante de tous les biens informationnels, ces « redistributeurs de cartes » capables de faire émerger des talents et des œuvres qui, sans eux, seraient restés dans l'ombre, ont beau agir de manière plus lente dans la musique que dans la création littéraire, journalistique, visuelle ou photographique, il n'en sont pas moins inexorables. Et avec eux les formidables gisements de créativité, d'innovation, d'expérimentation que permet une allocation de l'investissement cognitif supplémentaire (le fameux « surplus cognitif » de Clay Shirky⁵) libéré des carcans des technologies analogiques et des modèles économiques qu'elles impliquaient. L'intermédiaire, qu'il soit investisseur « financier » dans le cas de l'éditeur graphique ou phonographique, « temporel » (le découvreur de talents qui leur consacre son énergie et son temps) dans le cas du programmeur, de l'agent, du manager, du tourneur, ou « communicationnel » dans le cas de l'attaché de presse ou du critique, sera tôt ou tard submergé par le nouvel empowerment de l'artiste numérique et de sa nouvelle sociabilité globalisée faisant fi des frontières matérielles, allant en amont des fonds crowdsourcés qu'il pourra lever directement⁶ grâce à elle à un aval communautaire faisant son miel du goodwill de ses fans. C'est ainsi que la formule numérique et du réseau (dont l'utilité croît, comme on sait, au carré de ses membres), qui semblerait presque « magique » tant elle a révolutionné en un temps record les modèles économiques de nombreux marchés informationnels, condamnerait inéluctablement l'intermédiaire, dont la parole n'est désormais qu'une voix parmi toutes les autres, à une redistribution des cartes et une mise

à plat des barrières à l'entrée qu'il avait parfois patiemment construites sur plusieurs décennies. A moins bien entendu qu'à une magie ne s'en oppose une autre...

L'intermédiaire sauvegardé

A moins en effet que cette mort annoncée de l'intermédiaire ne puisse être évitée, comme dans le cas de la formule de Harry Potter, par le sacrifice d'une « mère » (l'État, protecteur de l'intérêt général), ou par la ventilation de ses propres fonctions vitales sur plusieurs dimensions.

Plusieurs arguments semblent plaider pour un État protecteur (allant jusqu'au sacrifice ?) des médiations éditoriales au nom de l'intérêt général, à commencer par ceux développés par l'héritier d'une célèbre dynastie éditoriale française, Antoine Gallimard⁷:

- Les médiations actuelles, titulaires de droits de propriété leur permettant la gestion d'un vaste portefeuille d'œuvres, contribuent selon lui de manière décisive à la diversité de l'offre : par la péréquation des investissements entre projets visibles à forte rentabilité et projets plus incertains mais néanmoins porteurs de sens, les domaines les plus fragiles et moins rentables de la création leur devraient leur accès au marché. Supprimer les médiations reviendrait à leur interdire toute opportunité de rencontrer leur public, même restreint.
- Les médiateurs sont dans un rapport de force avec leur environnement (notamment les publics et les tuyaux) moins défavorable que ne le seraient des créateurs esseulés : avec un partage de la valeur différent (développement de la gratuité sous la pression des publics, dépendance à terme vis-à-vis des tuyaux et de leurs formats), les créateurs seraient en quelque sorte désincités à créer. Déstabiliser les médiations reviendrait in fine à l'effet (contre-intuitif il est vrai) d'un assèchement de la création.
- Les médiations permettent de mutualiser certains frais fixes qui, sans un volume d'affaires suffisant, se révéleraient vite intenable et pénaliseraient le niveau de revenus que les créateurs sont en droit d'attendre de leur travail.

Arguments auxquels on pourrait ajouter celui que la ministre française de la culture, Aurélie Filipetti, a fourni, peu après sa nomination, pour la sauvegarde d'un écosystème réglementaire favorable à la survie de la médiation, à savoir l'apport indispensable de « l'homme de l'art » (l'éditeur littéraire dans le cas présent) pour l'accomplissement de l'œuvre : « On a besoin de cette médiation, pour se reconnaître, soi-même, comme auteur, et pour savoir que son texte est vraiment un livre. Tous les textes ne sont pas des livres. C'est l'éditeur qui fait la littérature. »⁸

On connaît dans la filière musicale les formes qu'ont pu prendre jusqu'à présent la protection par la puissance publique des médiations éditoriales : elles concernent notamment les mesures particulièrement médiatisées de défense du droit d'auteur, et donc les titulaires de ces droits (notamment les producteurs phonographiques au titre des droits voisins du droit d'auteur), contre les contrefaçons via des mécanismes tels ceux mis en place par l'Hadopi⁹ en France, auxquelles on peut ajouter tous les dispositifs prévus par le législateur de subventionnement de leur action (comme en France le réinvestissement dans la boucle de la création et de la production artistique de 25% des fonds reçus par les sociétés de gestion collective au titre de la copie privée) dont profitent l'ensemble des médiateurs de la branche.

Toutefois, on sait combien ces défenses protectrices sont fragiles au vu des opinions publiques et des financements qu'elles désirent allouer à la défense de la propriété intellectuelle, en tout cas lorsque celle-ci semble protéger collatéralement d'autres intervenants que les artistes eux-mêmes ; aussi est-il probable que la seconde ligne de défense vitale imaginée par J.K. Rowling pour l'anti-héros Voldemort soit plus efficace. Cette diffraction des fonctions vitales en autant de « horcruces », d'âmes externalisées, c'est précisément ce qu'une démarche participative, associant les publics à la vie de l'œuvre, pourrait ambitionner. Lâcher de la propriété pour en faciliter les usages¹⁰, dans un processus à doser naturellement car il ouvre le flanc au risque de perdre le contrôle de son œuvre et de son identité (Voldemort finira d'ailleurs par mourir...), organiser le partage de l'usage pour tirer parti du « surplus cognitif » d'une communauté : telle pourrait être la feuille de route d'une ligne de défense associant par exemple un dispositif communautaire de type « place de marché¹¹ » (susceptible, grâce à un travail de « curation » adapté, de profiler le médiateur comme un « pair » éclairé contribuant à la maximisation de l'utilité du réseau) à une redynamisation des « places du marché¹² » via de nouvelles règles de partage de valeur avec la distribution brick and mortar (libraires et disquaires...), qui, intermédiaires à leur tour auprès des publics, sont autant de prothèses (de fonctions vitales de substitution) susceptibles de « maximaliser l'utilité » (le plaisir, la connaissance, la sensation d'autonomie et de compétence, etc.) qu'ils provoquent auprès de leurs audiences. Après tout, dans un monde où l'utopie du « consomm'acteur » (l'utopie de la fin de la dichotomie entre émetteur et récepteur, horizon d'attente de la désintermédiation) serait réalisée, le créateur n'aurait plus rien à craindre pour ses intérêts puisqu'ils seraient ceux de tous...

La musique savante désintermédiée ?

Regardons dans un second temps de plus près ce qu'il en est des phénomènes de désintermédiation et de leurs perspectives dans la musique savante¹³, cette famille de l'expression musicale à laquelle l'ensemble Musiques Nouvelles appartient et contribue avec le bonheur que l'on

sait. Plusieurs questionnements s'imposent : cette pratique musicale sera-t-elle également inéluctablement soumise à la pression historique de la désintermédiation, impactée par les grands « démocratisateurs » ? Doit-elle anticiper de possibles effets négatifs et savoir organiser sa résistance avec une formule magique ou n'est-elle pas d'ores et déjà efficacement protégée par un engagement fort des pouvoirs publics (toujours favorable aux modèles existants car le non-marché a tendance, à moins qu'il ne soit lui-même parfaitement régulé, à sanctuariser les rentes) et des barrières à l'entrée élevées (niveau d'expertise des artistes et des intermédiaires, de sophistication des répertoires, coût des investissements artistiques) ?

Si la transmission de la musique savante entre créateurs, producteurs et consommateurs est entrée de manière synchrone avec l'ensemble des pratiques musicales dans l'ère du numérique, comme en témoigne l'exemple éclatant du CD comme outil de transmission du répertoire classique enregistré, on doit constater qu'elle n'est actuellement désintermédiée qu'à la marge : très peu dans le cas de l'édition graphique¹⁴ et de manière à peine plus prononcée dans l'activité phonographique. Les médiateurs phonographiques¹⁵ par exemple restent, malgré la part généralement importante d'autofinancement de la plupart des projets discographiques émanant d'ensembles, d'orchestres ou de maisons d'opéra, très largement prioritaires et leur savoir-faire en matière de conception, fabrication, distribution et marketing, encore recherché. La situation en matière de pédagogie musicale, dont certains aspects relèvent assurément du bien informationnel, est semblable à celle de la diffusion sur partition, au disque ou sur scène : hormis quelques notables exceptions¹⁶, la pédagogie de la musique savante reste l'apanage de grandes institutions et soumise à la présence simultanée « matérielle » du formateur et de son élève. Idem en ce qui concerne le concert : on pourra sans difficulté constater que l'implication croissante des orchestres ou des ensembles dans le financement de leur activité scénique (notamment l'investissement en production) n'a pas eu comme corollaire un affaiblissement de l'importance des programmeurs et des institutions qu'ils animent. On s'abonne certes à la saison d'un orchestre ou d'un ensemble, mais celle-ci s'intègre dans la majorité des cas dans la programmation globale d'une salle qui dispose de l'effet de levier communicationnel vis-à-vis des publics¹⁷. Tel ensemble finance en grande partie sur ses fonds propres la création d'une œuvre contemporaine, mais cette dernière est diffusée dans le cadre d'institutions de concert qui concentrent en un lieu différentes propositions et les mettent en perspective. L'existence d'un continuum entre conception des programmes, investissement en production, « curation » des saisons et diffusion des projets, comme le permettra la réalisation d'une maison à Mons (ARSONIC) dédiée à Musiques Nouvelles, reste une exception et un modèle de désintermédiation dans un monde physique encore très largement médiatisé et filtré par des voix « autoritaires ». On peut supposer que cette interface directe entre la création et sa réception favo-

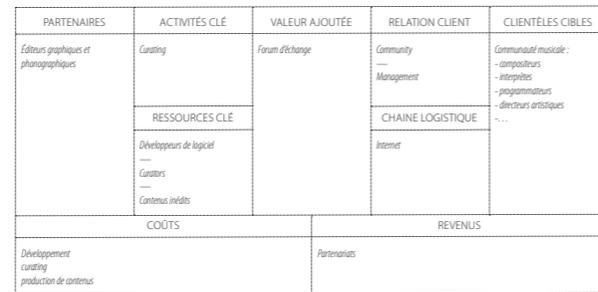
risera, de la même manière qu'elle le fait dans le monde immatériel, les processus collaboratifs – et, qui sait, la co-« curation » de certains projets (phénomène qu'on a déjà vu paraître ici et là, par exemple dans la saison de l'Orchestre de Chambre de Toulouse en France avec ses concerts « à la criée »¹⁸).

A ce constat général on pourrait avancer sans doute quelques raisons assez simples. Dans le cas de l'édition musicale classique, la baisse tendancielle des coûts de gravure (démocratisation des logiciels d'édition) et la possible dématérialisation des flux, entière ou partielle (envoi de fichiers numériques, propositions de print on demand, etc.), tous deux facteurs d'accélération de la désintermédiation, sont contre-balançés par le caractère savant de la composition de musique écrite, provoquant d'une part une limitation, même dans une perspective mondialisée, du nombre d'acteurs susceptibles de passer du statut d'audience à celui de média¹⁹ (d'où des effets réseaux assez faibles, « faibles au carré » pourrait-on écrire) et d'autre part l'exigence, sans aucun doute légitime, d'une rémunération garantie d'un travail (au moins de celui de la gravure, à défaut de celui, plus aléatoire car indexé sur la rémunération juste et équitable – cf. le droit d'auteur traditionnel – du succès de la composition) ayant demandé un talent et un apprentissage particulièrement longs. Les mêmes causes provoquent sans doute les mêmes effets dans le cas de l'édition phonographique : certes les home studios, séquenceurs et autres échantillonneurs ont considérablement démocratisé les pratiques d'enregistrement de certaines musiques, mais la musique savante exige un travail d'interprétation reposant sur une compétence chèrement acquise pour laquelle, hors refinancement assuré majoritairement via la subvention (les orchestres et ensembles du continent européen) ou le mécénat (modèle anglo-saxon), la rémunération nulle (gratuité) ou aléatoire (proportionnelle aux ventes, sans « minimum garanti ») d'un modèle désintermédié semble a priori inadaptée²⁰.

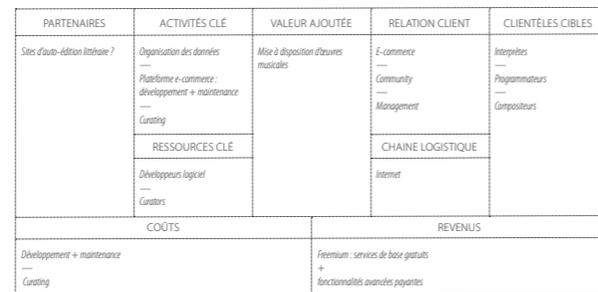
Pour autant il n'est pas certain que l'équilibre de la musique écrite savante penche toujours du côté des modèles existants. Face aux nouvelles opportunités offertes par l'échange ubiquitaire et simultané, les musiciens de la pratique classique vont sans doute également développer des comportements nouveaux et il ne serait pas surprenant que diverses initiatives alliant mise à disposition par les créateurs de propositions éditoriales et expérience sociale ne voient le jour prochainement, par exemple selon les modèles suivants²¹.

Parmi les « nouvelles opportunités », la mise en ligne de partitions contemporaines en lecture seule sur certains sites d'éditeur (comme celui de Boosey & Hawkes²², sans dimension collaborative mais avec de nombreux enrichissements liés à l'activité générale du site : vidéos, documentaires, liens) et de blogs collaboratifs (comme celui de PSNY²³) pourraient se révéler tôt ou tard les prolégomènes de réseaux sociaux dédiés reposant sur d'une part la volonté des détenteurs de droits (com-

positeurs et interprètes d'un côté, médiateurs - éditeurs graphiques et phonographiques - de l'autre) de mettre à disposition en lecture et/ou audition certains de leurs catalogues (ainsi que tous les contenus « augmentés » s'y rapportant), d'autre part la propension des musiciens classiques de découvrir des répertoires, partager et évaluer leurs découvertes, échanger savoir-faire, expertises et idées d'interprétation, voire de programmation. Le modèle économique de ces réseaux sociaux, reposant sur la gratuité d'accès à la communauté et aux informations qui y seraient échangées, pourrait s'approcher du schéma suivant :

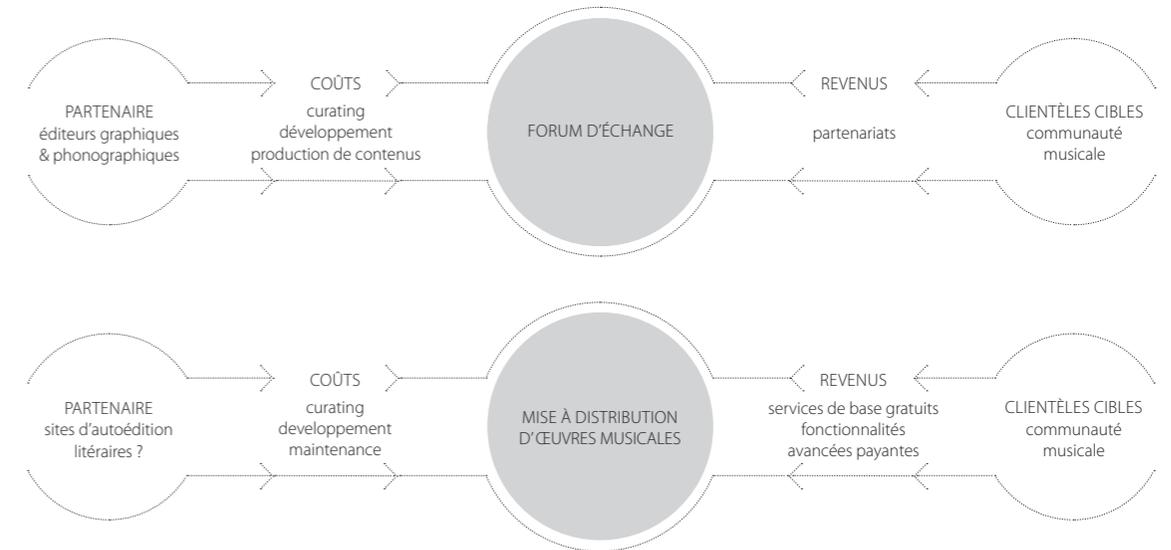


Autres initiatives envisageables : les « places de marché » musicales. Il ne faut pas être devin pour anticiper que les différents sites de compositeurs proposant leurs partitions autoéditées ou d'interprètes leurs auto-productions phonographiques pourraient un jour ou l'autre bénéficier des économies d'échelle d'une proposition similaire à celles, nombreuses, des « places de marché » littéraires : en résulteraient notamment une visibilité plus grande et une infrastructure plus performante (organisation de la vie du réseau) à moindre coût unitaire. Du don à la vente (et/ou à l'abonnement), de la transmission exclusivement numérique à l'envoi physique, toutes les options pourraient être déclinées dans ce modèle d'autoédition musicale qui pourrait éventuellement être un spin-off des médiateurs existants, lesquels auraient ainsi des éléments d'information de première main sur les artistes émergents et leur rayonnement en échange du financement de tout ou partie de l'infrastructure – selon un modèle qui pourrait s'approcher de celui-ci :



On remarquera pour conclure que nous intégrons sciemment les médiateurs traditionnels dans les possibles forces dynamiques sous-jacentes à l'écllosion de schémas désintermédiés dans la musique savante – dans la première proposition dans le cadre d'une démarche de type « horcrux revendiqué » (reprenant le trade-off propriété vs. usage que nous suggérons plus haut en utilisant une communauté d'expérience comme garantie de survie), dans la seconde proposition dans une démarche de « horcrux dissimulé » (potentiellement gagnant-gagnant qui optimise-

rait l'utilité des deux parties : accès au marché pour les créateurs, veille artistique pour les médiateurs). Bien que cela ne présage naturellement en rien de l'impossibilité de modèles désintermédiés « purs », nos propositions reflètent à la fois notre intime conviction du maintien dans la musique savante des fondamentaux agissant comme protecteurs des médiations et notre optimisme dans la capacité des opérateurs actuels à contribuer à la pleine émancipation des externalités positives provoquées par la numérisation des biens informationnels.



1 Sans parler de noms consacrés comme Alain Chamfort, Axel Bauer ou encore Iggy Pop...
 2 La note d'analyse, mars 2012 du Centre d'Analyse Stratégique en France, *Les acteurs de la chaîne du livre à l'ère du numérique*, cite le chiffre de 250.000 livres autoédités aux USA en 2011 (soit presque l'équivalent de la production totale des éditeurs américains). De nombreuses plate-formes d'autoédition littéraire, souvent avec dimension communautaire, ont vu le jour des deux côtés de l'Atlantique – pour en citer quelques-unes : Kindle Direct Publishing (publiant notamment des auteurs ayant déjà une certaine renommée et pour lesquels l'autoédition offre la possibilité de tirer un revenu plus important de leurs ouvrages qu'un contrat d'édition traditionnel ne le permettrait), lulu.com, welovewords (www.welovewords.com), press-books (pressbooks.org), youscribe (www.youscribe.com), jpublie (www.jepublie.com), smashwords (www.smashwords.com), bibliocrunch (bibliocrunch.com)... En amont desquels on trouve des logiciels d'autoédition de plus en plus sophistiqués (iBooks Author), et en aval des réseaux sociaux dédiés à la littérature, comme babelio (www.babelio.com), librarything (www.librarything.fr), goodreads (www.goodreads.com), anobii (www.anobii.com), whichbook (www.whichbook.net) etc. Avec parfois, entre les deux, de nouveaux intermédiaires comme les agents littéraires (comme le fameux Andrew Wylie, qui a signé un contrat exclusif de distribution numérique avec Amazon pour certains titres dont il représente les auteurs, regroupés au sein des bien nommées Odyssey Editions).
 3 Paradoxe : sur internet, la promotion des créateurs et des répertoires obéit plus que jamais à la loi d'airain de « l'économie de l'attention » : les phénomènes de type winner takes all submergent, plus

encore que dans les mass media (on estime en France que, dans les sites musicaux de streaming, 2% des titres représentent 98% des écoutes), l'ensemble des pratiques. Sommes-nous condamnés à avoir besoin de sélection, d'outils structurels comme des concours, des prix, des jurys, des experts, pour faire éclore des « nouvelles stars » ? La génération Y est-elle condamnée au X Factor ?
 4 Steve Jobs, février 1996 dans *Wired* : « The web is an incredible democratizer. The web is going to completely neutralize the advantage of being a large company and spending hundreds of millions of dollars building a distribution channel. [...] We live in an information economy, not an information society. People are thinking less than they used to. The problem of our information economy is that information is usually impossible to get, at least in the right place, at the right time [...] The web bypasses all middlemen. And, it turns out, there are a lot of middlepersons in this society. And they generally tend to slow things down, muck things up and make things more expensive. The elimination of them is going to be profound [...] The internet is a leveling of hierarchy. »
 5 Clay Shirky: *Cognitive Surplus*.
 6 Cf les initiatives comme mymajorcompany (www.mymajorcompany.com), kickstarter (www.kickstarter.com), peopleforcinema (www.peopleforcinema.com), lesnouveauxauteurs (www.lesnouveauxauteurs.com), oocto (www.octo.com), kisskissbankbank (www.kisskissbankbank.com) etc.
 7 Dans un entretien accordé cette année à la revue *Le Débat*.
 8 Propos rapportés dans le quotidien *Le Monde* daté du 5 juillet 2012.
 9 www.hadopi.fr
 10 A noter l'exemple de la maison d'édition Penguin Group qui rachète en

juillet 2012 un acteur majeur de l'autoédition (Authorsolutions) pour plus de 100 millions de dollars, preuve que dans l'édition littéraire, certains intermédiaires sont proactifs dans la reconfiguration de leur marché.
 11 Voir par exemple dans le domaine des musiques actuelles des sites comme Hubbyz (www.hubbyz.com), Noomiz (www.noomiz.com), Riffx (www.riffx.fr), Mupiz (www.mupiz.com) etc.
 12 Pour reprendre des termes souvent cités par Henri Verdier et Nicolas Colin, auteurs de *L'âge de la multitude, Entreprendre et gouverner après la révolution numérique*.
 13 Adoptons ce terme consacré même si on lui préférerait l'anglicisme Art Music, par opposition à la Pop Music, qualifiées en France de manière un peu cavalière de musiques actuelles.
 14 Notons cependant l'existence de quelques rares collectifs de compositeurs « auto-graveurs » (Zeitvertrieb : www.zeitvertrieb.net) et d'un site de vente proposant la diffusion de partitions en co-édition (babelscores.com).
 15 La série *LSO Live* (lso.co.ukpage801LSO-Live) du London Symphony Orchestra en est un des exemples.
 16 Comme Play with a Pro (playwithapro.com) ou Classical Guitar School (www.classicalguitarschool.neten) qui inclut une dimension collaborative. Le site weezic.com propose des accompagnements échantillonnés à vertu potentiellement pédagogique.
 17 Les plus grands orchestres disposent cependant généralement d'un écrit physique qui leur est destiné, auquel certains ajoutent une présence immatérielle, tels les Berliner Philharmoniker (www.digital-concerthall.comlive).
 18 www.orchestredechambredetoulouse.fr Concert-a-la-Criée, 378

19 On pourrait écrire en quelque sorte que, bien que rejoignant le régime de non-rivalité et de non-excluabilité des biens informationnels, les fichiers graphiques (partitions) et audio (enregistrements) de la musique savante restent, de par leur caractère « savant », plus excluants que d'autres phénomènes artistiques. Constat auquel on pourrait ajouter le fait que l'activité d'écoute de la musique savante est conditionnée par une attention à laquelle les pratiques de « zapping » contemporaines facilitées par le numérique (liens hypertextuels, etc) sont orthogonales.
 20 Comme l'écrit Clay Shirky dans *Cognitive Surplus* : « If it's expensive to own and manage the means of production or if it requires a staff, you are in a world of Gutenberg economics. And wherever you have Gutenberg economics, whether you are a Venetian publisher or a Hollywood producer, you are going to have 15th century risk management as well, where the producers have to decide what is good before showing it to the audience. »
 21 Afin de les rendre plus facilement appréhendables, nous optons pour une présentation visuelle synthétique directement inspirée de l'ouvrage *Business Model Generation* d'Alexander Osterwalder et Yves Pigneur. Un business modèle est constitué par 9 éléments : la clientèle cible, la manière dont est envisagée la relation avec le client, la chaîne logistique mise en place pour assurer le lien vers le client, la valeur ajoutée que procure le produit dont il est question, les ressources clés, les activités clés, les partenaires clés et enfin les sources de revenus et les coûts.
 22 www.boosey.com
 23 www.eamd.compsny



RUE DES ARBALESTRIERS



Vers l'avenir

texte : Isabelle Françaix
simulations : H&V – Holoffe Vermeersch Architecture
pictogrammes : Luc Van de Velde

ARSONIC

habiter le son

Du 11 février 2013 au 14 août 2014, l'ancienne caserne des pompiers de Mons, rue de Nimy, deviendra progressivement **ARSONIC**, studio d'expérimentation totalement novateur entièrement dédié au son, d'une capacité de 2500 m² ! À partir du rêve de **Jean-Paul Dessy**, sont prévus dans cet espace patrimonial wallon un auditorium à jauge variable de 300 places au premier étage, avec petit et grand gradins ; un étonnant Passage des Rumeurs inondé de lumière au rez-de-chaussée, dans lequel les curieux pourront promener leurs oreilles ; une mystérieuse Chapelle du Silence dédiée à l'écoute la plus fine ; des ateliers destinés aux enfants ; une salle de répétition et d'exposition et des bureaux permanents.

Les architectes **Holoffe & Vermeersch** y travaillent en étroite collaboration avec le chercheur spécialisé en acoustique **Eckhard Kahle** (Kahle Acoustics, Bruxelles), qui a participé notamment à la réalisation du Centre de Culture et de Congrès de Lucerne, à la rénovation de la Salle Métropole de Lausanne ou à la transformation de Flagey.

“ Comment mêler la nouveauté à un bâtiment existant, dont la façade est classée, dans un quartier historique de Mons ?

Son identité sera pleinement contemporaine. L'architecte a voulu une architecture très créative, pleine d'esprit et de rigueur. Les murs forment des angles droits, mais les lattes de bois modulables nous permettront d'en casser la rectitude. Notre recherche est une danse, notre conception est un jeu à l'intérieur d'un cadre bien déterminé, pour trouver des réponses adéquates. Les contraintes donnent au bâtiment son caractère. Rien n'est gratuit.

Jean-Paul Dessy souhaitait que les musiciens occupent le centre de la salle, ou tout au moins qu'elle soit flexible. Comment optimiser des dimensions limitées en respectant l'espace existant, une sorte de pentagone un peu biscornu ? Cette forme, avec petit et grand gradins, permet beaucoup. Nous avons songé à un réducteur de jauge manuel, combinable avec des écrans de projection, et qui peut fermer les balcons pour créer, dans la grande salle, un spectacle intimiste pour cinquante spectateurs. ”

Eckhard Kahle - Habiter le son – Musiques Nouvelles/ Revue#5 – pp.69-72.





Résonances

texte : Isabelle Françaix
 photographies : Anne Baraquin/Sofam
 logotype ECO : Luc Van de Velde

Orchestral manoeuvre in the sound

Le 6 décembre 2012 à 21h45, **ECO** (European Contemporary Orchestra) rassemblait ses 33 musiciens dans le Studio 4 de Flagey pour son troisième et dernier **Try-Out** lors du **50^e anniversaire de Musiques Nouvelles** ! En cette occasion festive, **Raoul Lay** et **Jean-Paul Dessy** ont dirigé sept créations mondiales, entre lesquelles le metteur en son marseillais **Philippe Petit** a tissé d'étranges et hétéroclites trames sonores du haut de ses platines. Des fantastiques mystères du poème d'**Edgar Allan Poe**, *A dream within a dream*, suggérés par la **Brésilienne Tatiana Catanzaro**, à la magie des prestidigitateurs de *HOP*, évoqué par le Hollandais **Martijn Padding**, le Belge **Benoît Chantry** cherchait, dans ses *Raisons de l'être*, des réponses délicieusement irrationnelles et enivrantes ; son compatriote **Gwenaël Grisi** imaginait le faune de **Debussy** sous mescaline (*Mescalined Faun*), le Roumain **Alin Gherman** rêvait d'*Aventures intérieures et petits miracles*, le Français **François Narboni** invitait à un *Embarquement pour l'outre-là* tandis que l'Américain **Ted Hearne** organisait le monde parallèle, intense et contrasté de *First World*.

small-form

- #1 **gaudeamus muziekweek 01**
10/09/2011 - Utrecht - Pays-Bas
- #2 **Laboratoire sonore**
20/10/2011 - Mons - Belgique
- #3 **Looking for eco**
09/12/2011 - Marseille - France
- #4 **gaudeamus muziekweek 02**
07/09/2012 - Utrecht - Pays-Bas

try-out

- #1 **métamorphoses**
04/06/2011 - Arnhem - Pays-Bas
- #2 **eco on the beach**
15/06/2012 - Marseille - France
- #3 **orchestral manoeuvre in the sound**
06/12/2012 - Brussels - Belgique

Un standard sonore expérimental

Dans le contexte lourd et figé de l'instrumentarium et du répertoire des orchestres symphoniques inchangés depuis le début du XX^e siècle, **ECO** propose une formation plus légère de 33 musiciens (les Try-Out), ainsi que sa déclinaison en petits effectifs (les Small-Forms) pour en tester les sonorités à plus petite échelle et favoriser une interaction féconde entre les musiciens des trois ensembles fondateurs de l'orchestre. Le Français **Télémaque** (dirigé par Raoul Lay), fort de ses expériences transdisciplinaires avec le spectacle vivant, le Belge **Musiques Nouvelles** (dirigé par Jean-Paul Dessy), rodé dans la sonorité des cordes et impliqué dans les nouvelles lutheries, et le Hollandais **De Erepijs** (dirigé par Wim Boerman) largement ouvert au jazz et au rock, se sont donc réunis en 2011 pour combiner la dimension symphonique aux nouvelles technologies, les voix et la lutherie électronique, la force de frappe d'un orchestre et la ductilité d'un ensemble. Les instruments de l'orchestre classique, en redistribuant leur nombre et leur place dans l'orchestre (6 vents, 4 cuivres, 3 claviers, 10 cordes), s'associent à des instruments électriques et électroniques (guitare et clavier électriques) ainsi qu'à 3 voix, ce qui ouvre de nouvelles perspectives aux compositeurs. L'ingénieur du son, qui compte pour un musicien, permet de changer les équilibres sonores d'une pièce à l'autre, suivant la volonté du compositeur. Grâce au DJ/performeur son, le concert se poursuit en continu, en concertation avec les compositeurs et les chefs. Métamorphoses sonores, symphonies métissées, bruissements en-deçà du visible, ECO poursuit la quête d'un équilibre fondé sur le mouvement et la pluralité des inspirations.

Une création riche et diversifiée

La diversité géographique et esthétique des compositeurs retenus à partir d'un appel international, a permis la création d'œuvres originales, libre de tout dictat compositionnel. 19 compositeurs (qu'ils soient originaires d'Europe où y résident) de 13 pays différents, soient 22 pièces, ont été créés entre 2011 et 2012, à Arnhem, Bruxelles, Marseille, Mons et Utrecht :

Alice Berni Italie

01 *Icla*

Tatiana Catanzaro Brésil

02 *A dream within a dream*

Benoît Chantry Belgique

03 *Raisons de l'être*

Pierre-Adrien Charpy France

04 *Brûlures*

George Christofi Chypre

05 *Reflets dans l'eau (Hommage à Debussy)*

Karl Fiorini Malte

06 *Cadavre exquis*

Alin Gherman Roumanie

07 *Aventures et Miracles*

08 *Aventures intérieures et petits miracles*

Lionel Ginoux France

09 *Litanies, couleurs de sable*

Kasia Glowicka Pologne

10 *Music in 3 parts : Wind, Ether, Fire*

Gwenaël Grisi Belgique

11 *Mescalined Faun*

Pete Harden Pays-Bas

12 *Pocket of Resistance*

Ted Hearne États-Unis

13 *First world*

Luca Macchi Italie

14 *Magnetismo aureo*

Ezequiel Menalled Argentine

15 *Retazos*

François Narboni France

16 *Embarquement pour l'outre-là*

Martijn Padding Pays-Bas

17 *Three Reflections on Previous Thoughts*

18 *Hop !*

Christiaan Richter Pays-Bas

19 *Phlegethon*

Vladimir Tarnopolski Russie

20 *Boxing Pushkin*

Jasna Velickovic Serbie

21 *Ombre... Moi non plus*

22 *Kiseonic*

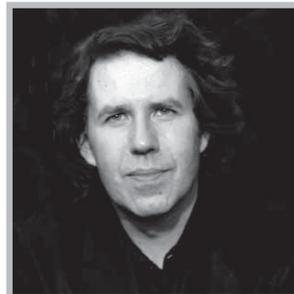
De beaux lendemains ?

ECO était le premier fruit d'une longue réflexion européenne sur la condition et l'avenir de la musique contemporaine à partir du rêve commun de quatre partenaires : trois ensembles épaulés par le **Festival Gaudeamus Muziekweek** (Henk Heuvelmans). Aujourd'hui, déjà fort du soutien du **Programme Culture de la Commission Européenne en 2011-2012**, l'orchestre se lance le défi de conquérir un public plus diversifié entre 2013 et 2015 par la mise en place d'un programme itinérant de créations et d'actions culturelles à partir de cinq pays européens partenaires : la France, la Belgique, La Roumanie, l'Italie et Malte. Ateliers dans les écoles, formations dans les conservatoires, concerts et master-classes, mises à contribution de compositeurs et de musiciens professionnels... tout un programme interactif pour ce Laboratoire Européen d'Expérimentation Territoriale Musicale et Citoyenne !

A suivre...



REVUE #6



JEAN-PAUL DESSY
 DIRECTION ARTISTIQUE
 DIRECTEUR DE PUBLICATION



ISABELLE FRANÇAIX
 PUBLICATIONS / COMMUNICATION
 isabellefrancaix@ramifications.be



LUC VAN DE VELDE
 GRAPHISTE
 designbynumber.net



FABIENNE WILKIN
 COMMUNICATION / DIFFUSION
 fabienne.wilkin@lemanege-mons.be



JULIE GRAWEZ
 ADMINISTRATION
 julie.grawez@lemanege-mons.be



CHRISTIAN FERRO
 RÉGIE TECHNIQUE & MUSICALE
 christian.ferro@lemanege-mons.be

Remerciements

Nous remercions vivement pour sa précieuse collaboration **Marie-Isabelle Collart** qui nous a ouvert les archives documentaires et photographiques du Centre Henri Pousseur, dont elle est la secrétaire générale. Ainsi que le musicologue **Christophe Pirenne**, dont l'ouvrage *Les musiques nouvelles en Wallonie et à Bruxelles de 1960 à 2003* (Mardaga – 2004) a balisé nos recherches.



L'OPÉRA DU PAUVRE
 LÉO FERRÉ



LA (TOUTE) PETITE TÉTRALOGIE
 LIGHT OPERA



Saint Kilda
 MULTIMEDIA OPERA



LES AVEUGLES
 MUSICAL THEATRE



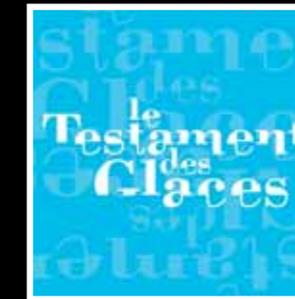
JULIE
 OPERA BY PHILIPPE BOESMANS



L'HOMME QUI S'EFFACE
 OPERA BY PASCAL CHARPENTIER



SONIC CATHEDRAL
 SANCTUARY CONCERT



LE TESTAMENT DES GLACES
 IMAGES BY ALAIN HUBERT



ECO TRY-OUT # 01 - 2011
 MÉTAMORPHOSES



ECO TRY-OUT # 02 - 2012
 ECO ON THE BEACH



ECO TRY-OUT # 03 - 2012
 ORCHESTRAL MANŒUVRE IN THE SOUND



MUSIQUES NOUVELLES - 2013
 50 DOIGTS POUR 50 ANS