



*À André Targe et Jean-Luc Idroy,
aujourd'hui disparus,
personnalités qui ont contribué
à tracer le cap des 38^e Rugissants.*

*Aux compositeurs, musiciens, artistes
qui y ont fait escale pour apporter
et échanger leurs richesses musicales.*



*Aux équipages qui en 22 ans ont permis
au festival de naviguer
parfois contre vents et marées.*



*Aux armateurs institutionnels qui ont investi
dans ces nouveaux archipels musicaux
éloignés des courants dominants.*

*A tous ceux qui ont participé
de près ou de loin,
sur scène ou dans la salle
à l'aventure des "38^e".*

*La bouche aura mangé l'oreille,
la voix verra.*

René Daumal





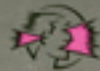
composer **le monde** 22 éditions

TRANSCULTURALITÉ EN ŒUVRES // FESTIVAL 38^e RUGISSANTS

Préface	8-11
Benoît Thiebergien	
Avant-propos	12-17
par Catherine Peillon	
Composer le monde	18-25
par Benoît Thiebergien	
De la nomadité musicale	26-35
par Alexis Nouss	
Vers les chutes et le large	36-39
par Bruno Messina	
Ecrire c'est dire le monde	40-43
interview de Thierry Pécou	
Curriculum vital	44-45
par Zad Moutaka	
Abécédaire subjectif pour ma 38^{ème} rugissante année	46-49
par Pierre Sauvageot	
Les territoires de l'autre	50-53
par Henry Fourès	
L'autre rive	54-55
par Cécile Gilly	
Longtemps et souvent je suis allée aux Trente-huitièmes Rugissants	56-59
par Laure Marcel-Berlioz	
Métissage musical. Quand il est question de détournement	60-65
interview imaginaire par Jean-Paul Bernard	

Sommaire

- 66-67 **Réflexion sur les croisements des cultures, des disciplines, des lieux**
par Carlo Rizzo
- 68-70 **Réflexions sur les créations « interculturelles »**
par Keyvan Chemirani
- 71-74 **Respecter les biolimites**
par Bernard Fort
- 75-77 **Enigme**
par Benoist Baillergeau
- 78-79 **L'art du partage**
par Jean-Jacques Birgé
- 80-85 **Oser la narration**
par Bernard Cavanna
- 86-87 **La musique intemporaïne**
par Jean-Paul Dessy
- 88-95 **Des racines aux fleurs...**
par François Rossé
- 96-107 **22 ans en 96 instantanés**
- 108-133 **Année après année**
- 134-147 **Le film Composer le monde**
- 148-155 **Biographies des Auteurs**
- 157 **DVD index**



39^e RENDEZ-VOUS
UNE
NOUVELLE VAGUE
DE SONS
DU 12 AU 17 JUIN 1989
GRENOBLE
RENCONTRES
INTERNATIONALES
DES MUSIQUES
D'AUJOURD'HUI



Préface

En 1989, année de la chute du mur de Berlin et des débuts de la mondialisation, naissait à Grenoble une curieuse manifestation appelé 38° Rugissants, dont on se demandait si elle était un nouveau régiment de montagnes ou une radio libertaire...

Pourquoi ce nom 38° Rugissants, nous a-t-on demandé si souvent ? Euh ! Et bien vous connaissez les 40° Rugissants ? Non ? C'est un courant marin puissant, creusant l'océan de ses vagues gigantesques au niveau du 40° parallèle de l'hémisphère sud. Sa puissance vient précisément du fait qu'il fait le tour de la planète sans rencontrer d'obstacle, passant juste en dessous du Cap Horn et de la Terre de feu... Ah !

Métaphore maritime d'un voyage autour de la planète, découverte de nouveaux archipels musicaux, Nouvelle(s) Vague(s) de sons, etc. Mais où donc ? A Grenoble, en Isère, 38 !

Bon d'accord, mais quelles musiques alors dans vos 38° Rugissants ? Les musiques contemporaines !

Quoi, de la musique contemporaine ? Mais ça ne marchera jamais, c'est trop confidentiel, ça n'intéresse pas le public !

Pourtant depuis cette époque, le festival a accueilli des artistes du monde entier, produit plus de 200 créations, diffusé quelques 1000 concerts et spectacles et accueilli pas loin de 10 000 artistes...

Nous avons présenté toutes les formes musicales contemporaines sans exclusives : opéras, orchestres, théâtre musical, musiques électroacoustiques et improvisées, installations sonores et multimédias, et bien d'autres formes atypiques sous le regard parfois sourcilieux des gardiens du temple de l'orthodoxie musicale.

Mais très tôt, une préoccupation musicale s'est imposée et ne nous a plus lâchés : comment les musiques migrent, se transforment en se rencontrant, comment les esthétiques s'ouvrent à la diversité des cultures. Nous avons alors invité des artistes de toutes les cultures du monde à faire escale ici, à Grenoble et en Isère pour échanger leurs talents et savoir-faire au cours de rencontres inédites, de projets transculturels. Nous avons créé en contrepoint du festival les >>

>> saisons des Musiques Nomades pendant 12 ans.

L'appel du large nous a conduits alors jusqu'à Nouakchott, Niamey, Dakar, Johannesburg, Taipei, Djakarta, Beyrouth, Salvador de Bahia, Mexico, New York, Montréal... autant de villes avec lesquelles nous nous avons créé des liens pour écrire quelques pages musicales inédites.

Nous avons fait une longue escale en Mauritanie en 2004, pour y fonder le Festival International des Musiques Nomades de Nouakchott avec lequel nous avons nourri un compagnonnage artistique et culturel pendant plus de cinq ans.

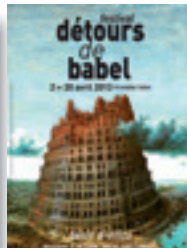
22 ans ont passé...

Depuis 2011, les 38^e Rugissants ont décidé de poursuivre l'aventure différemment en s'alliant avec le Grenoble Jazz Festival, puisant dans l'expérience et l'histoire des deux manifestations, pour aller plus loin dans l'aventure de la création musicale de ce siècle dont la mondialisation bouleverse les codes et les repères culturels.

Ce seront les défis artistiques des « Détours de Babel », portés par le « Centre International des Musiques Nomades », structure permanente dédiée à la création et la production musicale.

Alors ce livre/DVD est devenu une nécessité, une urgence, un témoignage de cet esprit qui a soufflé aux 38^e Rugissants pendant si longtemps, porté par des artistes, musicologues, philosophes, tous nomades, affranchis de toute doxa dominante, curieux et impliqués, qui ont nourri le Festival, à un moment donné de leur parcours.

Grâce à eux tous, les « 38^e » revisitent quelques moments de leur histoire, à cheval entre le XX^e et le XXI^e siècle, entre modernité et diversité, pour mieux lancer des ponts vers les horizons d'un futur métissé à imaginer, notamment à travers les « Détours de Babel ».





Transculturalité(s) en œuvre(s)

En accord avec les temps d'avant-gardes, en 1989, naissait au creux des montagnes, loin de Paris (et bien avant le TGV), un drôle de festival, ni complètement savant, ni complètement populaire, ni exclusivement musiques contemporaines, ni musiques traditionnelles, ni musiques déracinées... Et pourtant tout cela à la fois.

A la fois mais pas en vrac.

Imaginons cette édition initiale présentant du Pascal Dusapin, du Giorgio Battistelli, du *Body électronique*, un grand écart entre Arvo Pärt (sa fameuse *Saint Jean*) et Pierre Boulez (*Le Dialogue de l'ombre double*), le fringant Pierre Charial et ses orgues mécaniques avec Françoise Terrioux et Henry Fourès, le trio de jazz Riessler / Barlow / Barthélémy, *The Beatles* du Mike Westbrook Band, les machines sonores de Frédéric Le Junter... Pour n'en citer que quelques-uns et donner un échantillon de la très grande variété de propositions. Au fond on célébrait la création d'un laboratoire ex vitro, hors du verre, grandeur nature, de la cohabitation (Boulez / Part / Barthélémy) au sein d'une même programmation, mais aussi et surtout un genre assez nouveau relevant de la rencontre de cultures contemporaines d'horizons différents, culturellement, géographiquement éloignées, voire inconnues et incompréhensibles les unes aux autres.

Au cours des 21 éditions suivantes, la bobine de fil rouge s'est dévidée, suivant le cours sinueux du désir, déviant ça et là sous l'impulsion de l'Histoire, de la fin du millénaire, de la progression de cette recherche, mais tenant le cap de l'inattendu, de la rencontre improbable ou inévitable, de l'étonnement, en bref, de la quête d'un sens nouveau.

Et le public a suivi, entre découvertes, surprises, émerveillements, goûtant les inventions en tous genres (concert en téléphérique, concerts de sirènes, installations, joutes slam, concerts sous l'eau, sous casques, etc.), côtoyant des noms fabuleux, mythiques, se frottant à l'insolite.

Un point commun à toutes ces déconcertantes aventures : la mise en œuvre de l'interdisciplinarité, l'affranchissement des genres, la Rencontre (avec un grand R, comme principe dynamique), l'expérimentation...



Composer

Composer, c'est mettre ensemble, combiner, assembler... Le verbe porte en lui-même la notion d'altérité. Celle d'arrangement aussi, au sens du cosmos opposé au chaos. Créer une forme à partir de l'autre, l'hétérogène. Le monde – *mundus* en latin – porte aussi dans son étymologie le double sens d'élégance et de raffinement, les bijoux féminins (le cosmos en grec qu'on retrouve dans cosmétique) et celui de l'univers, du ciel, de la terre habitée (le cosmos de cosmologie)... Composer le monde, c'est alors se substituer au hasard, substituer la volonté créatrice de l'homme à la volonté divine. Une œuvre nouvelle forgée à la rencontre, au dialogue, à la confrontation, à l'altérité.

22 ans d'audaces, ça se fête. On récapitule. Réaliser un film. Ecrire un livre. Raconter à travers un concert de voix singulières – compositeurs, interprètes, philosophes, musicologues, témoins, tous partie prenante à un moment ou à un autre – la geste, *la Légende dorée* des 38^e Rugissants.

Paroles qui éclairent sous l'angle de chaque regard un aspect de ces programmations bruisantes, des problématiques qu'elles abordent, qu'elles explorent au fil du temps et des thématiques annuelles.

Alors quand il s'est agi de donner un sous-titre à cet ouvrage, l'idée de *transculturalité* est tombée sous le sens. Le sous-titre étant là pour expliciter et résumer le dense contenu d'un récit épique.

Nous aurions pu écrire *Transculturalité* au pluriel et *en œuvre(s)* au singulier. Deux visions du monde rivalisent ainsi à travers cette décision syntaxique, quand justement il est question de... composer le monde. La *transculturalité* est un concept mais dans le concret, les phénomènes qui en relèvent sont multiples, diversifiés, disparates – existant dans le particulier, l'accidentel, le subjectif¹, d'où le pluriel.

En *œuvre* c'est au contraire pour toutes les résonances de l'ouvert qui s'exaltent au singulier. La nature alchimique de cette transformation.

Transculturalité (ou *transculturation*) est le terme consacré à un processus proche de l'acculturation², concept que l'on doit à un anthropologue du XX^e siècle³ et dont l'émergence est liée à l'étude des phénomènes des confrontations, des migrations, des mouvances des populations et à la cartographie changeante des identités et de micro identités. Cela dit, la dynamique qu'il sous-tend est aussi ancienne que notre vieux monde : les transformations culturelles d'une communauté au contact d'une ou plusieurs autres racontent l'histoire de l'homme, du monde et de toutes les civilisations. Emprunt, appropriation, adaptation de matériaux, conformation à des modèles... Le rapport se joue dans des oppositions qui ont trait au pouvoir : régional/national, marginal/dominant, minoritaire/majoritaire...

Le créole haïtien, en deuil depuis le décès de l'un de ses plus beaux chantres, en est un exemple fameux, fruit des croisements de langues africaines brodées de mots empruntés (principalement à la langue française et ses dialectes) et affranchi dans la création littéraire. Il est enfant de la colonisation et de la traite négrière et l'assume. Mais le phénomène n'est cependant pas toujours associé à la violence. >>

¹ La vie pour Nietzsche

² Acculturation, définition par Roger Bastide in Encyclopædia Universalis : formé à partir du latin *ad*, qui exprime le rapprochement, le terme acculturation a été proposé dès 1880 par les anthropologues nord-américains. Les Anglais lui préférèrent celui de *cultural change* (moins chargé de valeurs ethnocentriques liées à la colonisation : Malinowski), les Espagnols celui de *transculturation* (F. Ortiz), et les Français l'expression d'interpénétration des civilisations. Mais le vocable nord-américain finit par s'imposer.

³ Fernando Ortiz Fernández (1881-1969),





>> Souvent, il s'agit d'un enrichissement, contenant l'idée d'une plus-value, même si le statut social et le prestige de cette langue nouvelle restent moindres que les grandes langues de culture (*un certain baragouin*, comme disait Jacques Bouton⁴..)

A l'heure des grandes impasses conceptuelles liées à la fin de l'Histoire, au post-modernisme, à la dilution dans le global, le transculturel est au cœur de nombreuses problématiques contemporaines : anthropologiques, esthétiques et politiques. Il apparaît comme l'une des voies possibles, voire le passage obligé pour éviter les impasses où nous sommes engagés historiquement.

L'essor du concept coïncide avec l'avènement de la mondialisation. Il devient un enjeu crucial en offrant une alternative aux oppositions paradigmatiques : local/global, diversité/uniformisation et au *recyclage de cette subjectivité perdue dans un système de « dépersonnalisation⁵ »*. Le transculturel est un chemin déjà contenu dans la modernité. *La vérité de la modernité (...) savoir qu'elle n'est jamais changement radical ou révolution, mais qu'elle entre toujours en implication avec la tradition dans un jeu culturel subtil, dans un débat où les deux ont partie liée, dans un processus d'amalgame et d'adaptation. La dialectique de la rupture y cède largement à une dynamique de l'amalgame⁶.*

Le champ lexical de la transculturalité s'étend du nomadisme - ou de la *nomadité* - au métissage et à l'hybridation. C'est par ce type d'infiltration, d'intrication que pourront se féconder les arts savants...

Hybride, nomade, métissé, transculturel, le champ est large. Je me suis amusée à en relever les occurrences dans ce livre.

La famille *nomade* revient plus de 100 fois, essentiellement dans le texte d'Alexis Nouss qui traite spécifiquement du sujet. *Hybridant* et *hybridation* arrivent loin derrière le mot magique métissage. 14 occurrences chez Benoît Thiebergien, 24 chez Alexis Nouss, 14 chez Jean-Paul Bernard, 3 chez Carlo Rizzo, 4 chez François Rossé.

Un soupçon de syncrétisme (« l'essence de toute culture », selon A. Mary) et quelques appropriations ou réappropriations, quelques mutations.

On parle peu du bricolage selon Levi-Strauss ou Roger Bastide ou du rapiéçage, de l'idiotele de l'écrivain qui invente son code et son langage. Peu des chimères, des bestiaires délirants, créatures composites... comme le centaure, le phénix, le griffon, le basilic, le coquecigrue, car nous ne sommes plus au Moyen-Âge, ni dans l'Antiquité. Pourtant le mélange des genres ressemble à s'y tromper à ces métaphores de métamorphoses.

Bien sûr, le transculturel revient fréquemment. Et on trouve aussi beaucoup de termes construits à partir du préfixe *trans* : transformation, transfert, transcription, transposition, transmission, transversalité, transdisciplinarité et des néologismes : transterritorialiser, transracinement...

Et jusqu'à la transcendence (chez François Rossé).

Un ou deux mots sont absents : transgression et transmutation mais Jean Baudrillard nous donne encore une clé dans une moue qu'une pointe d'insolence déforme : *La modernité n'est pas la transmutation de toutes les valeurs, c'est la déstructuration de toutes les valeurs*

⁴ Jacques Bouton, vers 1640

⁵ Jean Baudrillard, *La Modernité*, Encyclopædia Universalis

⁶ Jean Baudrillard, *La Modernité*, Encyclopædia Universalis





anciennes sans leur dépassement...

Ce balayage sémantique peut paraître anecdotique mais il révèle le souci des auteurs d'explorer à leur manière, à travers leurs mots et à partir de leur propre expérience, une problématique très contemporaine. Trop tard pour revenir en arrière. Avec l'avènement de la modernité et de son avatar la post-modernité, nous sommes engagés dans un processus sans retour possible (sauf l'effondrement). Nous sommes tenus de remettre en question toutes les valeurs sur lesquelles nous avons construit ce monde et ses apories. L'un des derniers retranchements dialectiques passe par le « primitivisme » (Cavanna, Rossé), dans le sens où Rothko énonce : *Nous affirmons que le sujet est crucial et que seul ce sujet est essentiel, qui est tragique et éternel. C'est pourquoi nous professons une parenté spirituelle avec l'art primitif et archaïque*⁷.

⁷ Mark Rothko, à propos de sa peinture "Le sacrifice d'Iphigénie"
« We assert that the subject is crucial and only that subject matter is valid which is tragic and timeless. That is why we profess a spiritual kinship with primitive and archaic art. »









Composer le monde

La musique contemporaine vit depuis les années 90 dans un paradoxe. Sémantiquement et artistiquement, elle se trouve tiraillée entre deux définitions qui ont des conséquences significatives dans les démarches esthétiques des compositeurs d'aujourd'hui.

Soit elle correspond à une définition stabilisée de la musique contemporaine qui clôt une histoire, celle d'une pensée de la musique savante comme art révolutionnaire, celle d'une avant-garde qui précède l'auditeur dans la découverte de l'inouï.

Soit son contenu est indéterminé, car il correspond à l'acte présent de création musicale, une attitude d'expérimentation et d'innovation, renouvelant le principe d'une modernité qui s'affirme dans l'épuisement ou la subversion des genres.

Deux mondes musicaux se côtoient encore sans se rencontrer. Si l'avant-garde du siècle dernier désignait une attitude et une manière d'anticiper, voire d'infléchir les évolutions artistiques, culturelles et politiques de l'époque, cet état d'esprit peut-il trouver un sens nouveau aujourd'hui dans un monde multiculturel et globalisé, technicisé et connecté, en phase de « créolisation des cultures », comme disait Edouard Glissant ?

Du côté de l'industrie musicale, folk music, pop music, world music mélangent, depuis les années 70, les musiques populaires de tous les continents dans un grand mouvement commercial planétaire. À la recherche de nouveaux marchés, elle renouvelle son catalogue de mélodies et de timbres venus d'ailleurs et « d'appellation d'origine contrôlée ». Un marché à la mesure de l'extension des grandes métropoles multiculturelles du Nord comme du Sud où les diasporas recherchent un peu de leur identité perdue, de la nostalgie du pays.

Du côté des musiques dites « savantes », deux mondes musicaux se côtoient encore sans se rencontrer. D'un côté, celui de la musique contemporaine, les grandes institutions poursuivent l'œuvre des aînés, hybridant concepts, musique et technologies dans une démarche bien souvent autoréférentielle, faute de trouver une résonance naturelle auprès du public. La mondialisation représente pour elles l'opportunité d'une vitrine internationale « cosmopolite » d'une élite musicale qui continue à exporter ses concepts à l'étranger.

Intériorisant l'idée de la supériorité du modèle occidental, les >> 19



>> compositeurs contemporains non-occidentaux viennent y travailler depuis les années 80 et apprendre à composer à la manière des sériels, spectraux et autres atonaux européens. Ils proviennent des avant-gardes « éduquées » des grandes métropoles modernes du monde entier. S'ils empruntent parfois aux formes musicales traditionnelles de leur culture d'origine, ils les « laïcisent » en les assimilant dans leur écriture occidentalisée, comme ont pu le faire en leur temps les compositeurs comme Claude Debussy, Olivier Messiaen, György Ligeti, découvrant les musiques d'Indonésie, d'Inde ou d'Afrique...

De l'autre côté, celui des musiques traditionnelles, les grands théâtres et musées spécialisés consacrent les grandes formes savantes (et populaires) des musiques « premières ». Ils présentent religieusement au public en quête d'exotisme, les danses des masques du fleuve Zambèze, le Ramayana version Thaï, les Derviches et autres tourneurs, repérés et ramenés en Europe après des missions exploratoires traquant « l'authenticité » sur le terrain, puis formatés pour les scènes occidentales.

Que ce soit du côté des Majors et de leur fantasme de « sono mondiale », ou bien de celui des institutions exportant le modèle savant occidental ou préservant le « patrimoine musical de l'humanité », on retrouve ce même regard moderne, ethnocentriste et universaliste sur les autres cultures du monde.

Dans les deux cas, l'Occident se rassure de sa propre supériorité.

C'est la raison pour laquelle métissage et hybridation, transculturel et syncrétisme sont des mots qui ne jouissent pas d'une bonne réputation dans les milieux musicaux institutionnels. Car ils sont les enfants illégitimes de la colonisation occidentale sur le reste du monde depuis cinq siècles. Dommages collatéraux de la mondialisation, ils menacent « l'authenticité » des grandes traditions et civilisations, qu'elles soient du Centre (l'Occident) ou à la périphérie (le Sud). Ils bousculent et rendent caduc le vieux débat sur l'opposition entre tradition et modernité, fondement même de la justification de la domination occidentale sur les autres cultures. Sans la notion même de tradition, la modernité n'aurait pas de sens, puisque les deux concepts n'existent que l'un par rapport à l'autre.

Pourtant, le débat polémique sur le métissage, sur l'hybridation musicale, n'a pas vraiment lieu d'être puisqu'il s'appuie sur une mystification : la quête d'une sorte de pureté des origines, dans le déni de la réalité d'une hybridation permanente des formes musicales et artistiques.

Faut-il rappeler que toutes les musiques sont le fruit de métissages successifs, d'influences multiples, d'appropriation, d'échanges, qui modulent et transforment les esthétiques aux points d'intersection des migrations des peuples. Le métissage est consubstantiel à la tradition. Il en est même son plus fidèle associé car, sans lui, la tradition disparaîtrait, devenue stérile et repliée sur elle-même.

Ce qui change aujourd'hui, c'est que ce métissage est devenu planétaire, déterritorialisé.

Le métissage est consubstantiel à la tradition.





Il s'est accéléré à la vitesse des technologies de la communication et des transports internationaux. Radios omniprésentes, uniformisation des technologies musicales, « parabolisation » des médias audiovisuels dans les banlieues des grandes villes comme dans les villages les plus reculés des pays du Sud. L'effet démultiplicateur tend à s'étendre aux populations du monde entier. La musique occidentale est partout. Le lieu de la musique est neutralisé.

Mais un mouvement contraire se dessine. En utilisant ces mêmes médias, de plus en plus de cultures dispersées de par le monde font entendre leur voix et revendiquent leur propre identité en Occident.

La musique, « porte-parole » d'une pensée libre, caisse de résonance internationale d'un engagement politique

Pour ce qui relève des musiques populaires, il est intéressant d'observer la réappropriation locale des effets de cette modernité, sur les esthétiques, ainsi que sur les pratiques musicales des pays du Sud.

Cette autre conséquence de la mondialisation, que l'on évoque moins souvent, montre la formidable capacité des populations et des cultures locales à se réapproprier et à « convertir » ce qui leur est destiné en tant que nouveau marché de masse en une denrée nouvelle diversifiée et adaptée à la situation locale. Un détournement imprévu et imaginatif de produits culturels standards des marchés américains, européens, voire indiens ou chinois... L'industrie musicale est même parfois devenue, sans le vouloir, une arme puissante aux mains des artistes des pays pauvres ou émergents, qu'elle a promus sur le marché international.

La World Music, souvent décriée, a révélé des artistes de grand talent venant des pays du Sud (Afrique, Caraïbes et Amérique latine...). À l'instar d'un Youssou N'Dour dans la capitale sénégalaise, d'un Carlinhos Brown dans sa favela de Candeal à Salvador de Bahia, ils ont souvent investi localement dans des moyens de production performants.

Encourageant l'émergence d'économies culturelles locales, de structures de formation musicale, leurs actions ont généré des retombées significatives, financières, sociales et culturelles, dans leur propre pays aux économies fragiles, informelles, voire privées de tout. De plus, leur notoriété et leur liberté de ton aiguillonnent des états trop souvent immobilistes et peu enclins à laisser s'exprimer ainsi des sujets de société « sensibles ». La musique, « porte-parole » d'une pensée libre, caisse de résonance internationale d'un engagement politique condamnant autant le néocolonialisme occidental que les régimes politiques locaux corrompus, retrouve là sa « fonction subversive ». On pense, bien sûr, aujourd'hui, à des artistes comme Fela Kuti dans les années 80 au Nigéria, Tiken Jah Fakoly en Côte d'Ivoire, le rappeur Awadi au Sénégal, la chanteuse Malouma en Mauritanie...

En retour, les effets « métissants » de la mondialisation auraient-ils également un impact sur la musique savante occidentale préservée des lois du marché et des influences du sud, et sur les grandes formes savantes traditionnelles ayant échappé à la folklorisation depuis la >>





>> fin des états-nations issus de la guerre froide ?

Dans les musiques traditionnelles « authentiques », on constate aussi une appropriation et une adaptation ingénieuses des lutheries occidentales – violon, cuivres, percussions, voire guitares, claviers, etc. –, sans qu'il y ait fatalement dénaturation mais plutôt enrichissement. Depuis longtemps, le guide-chant d'origine anglaise s'est intégré aux traditions afghanes, au qawwali pakistanais et aux musiques carnatiques indiennes. Le violon et le triangle de nos chers orchestres symphoniques trouvent, à Java, leur place au côté des gongs bulbés pour accompagner les danses de séduction du Gandrung indonésien. La guitare électrique, fleuron des musiques populaires modernes, remplace sans rougir le n'goni dans la musique malienne ou le tidinit en Mauritanie en adaptant son jeu au phrasé si spécifique de ces instruments traditionnels auxquels elle se substitue. Les exemples ne manquent pas. Le métissage s'opère naturellement.

Du côté de la musique classique et contemporaine occidentale, les choses changent également, certes plus lentement. Les modèles esthétiques se fissurent, s'adaptent, se métissent...

Les 38^e Rugissants sont nés en 1989, à ce moment-charnière du début de la mondialisation. S'ils cherchent depuis de nombreuses années à mettre en scène une nouvelle dimension « transculturelle » de la création, c'est, non pas pour satisfaire à un effet de mode (cela fait presque 20 ans que cela dure), mais pour accompagner des démarches de plus en plus présentes dans les préoccupations des créateurs d'aujourd'hui. Elles sont portées bien souvent par une nouvelle génération de compositeurs et musiciens « nomades » venant souvent des pays non occidentaux, aux appartenances culturelles hybrides. Reliant dans leur approche les langages de leur culture d'origine et ceux de leur culture d'adoption, ils fécondent la musique contemporaine d'une démarche métisse. Ils préfigurent par la singularité de cette démarche une approche sensible et engagée sur ce monde globalisé, sur ce dialogue interculturel que tout le monde appelle de ses vœux, mais qui cache les effets pervers d'une fracture sociale et de crispations identitaires que véhicule la mondialisation.

Quand le griot burkinaké Adama Dramé confronte son djembé aux Percussions de Strasbourg, par l'intermédiaire de Jean-Pierre Drouet, « passeurs » entre les deux cultures, ce sont deux virtuosités, deux cultures qui se retrouvent sur un même terrain d'égalité. C'est un autre regard porté sur la musique d'une Afrique trop longtemps folklorisée, humiliée et exploitée. Quand Jean-Paul Dessy confronte son ensemble à cordes au Sarangi du maître indien Dhruva Ghosh et aux platines de l'américain DJ Olive, c'est une quête « métamusical », une communion du temps et de l'instant qu'ils cherchent ensemble à atteindre, au-delà des systèmes musicaux du raga ou du contrepoint, chacun dans le respect du langage de l'autre. Quand la compositrice chinoise Xu Yi, dans « Le Plein du vide », puise à la source de la pensée taoïste les éléments d'une écriture musicale originale mêlant les modes instrumentaux chinois et occidentaux, cela devient un rituel, un jeu de





miroirs, une approche du temps à la croisée de deux représentations du monde opposées. Quand Thierry Pécou intègre dans *Passeurs d'eau* les chants amérindiens de l'ensemble d'origine colombienne Yaki Kandru à son ensemble contemporain Zellig, ce sont les mythologies amazoniennes qui mettent en perspective le récit musical du compositeur. Quand Zad Moultaqa évoque son Liban natal en état d'urgence et conjure la violence qu'il a vécue par les armes d'une écriture intégrant la danse aux sons de la guerre, le chœur aux chants traditionnels, l'électroacoustique aux textes fondateurs de la culture du Moyen-Orient, il touche avec la force du langage contemporain aux questions brûlantes et ô combien actuelles de l'intolérance et des dérives confessionnelles et politiques. Quand le grand joueur de Ney turc Kudsî Erguner invite le trompettiste Marcus Stockhausen à dialoguer avec les maqam de la musique ottomane, c'est la tradition des musiques modales qui s'ouvre librement au grand mouvement des musiques improvisées. Quand le compositeur « iconoclaste » François Rossé improvise au piano sur des tempos mandingues, c'est la jubilation

**C'est une « Ida y vuelta »,
un aller et retour, jadis
entre l'Espagne et la Caraïbe,
aujourd'hui à l'échelle
de la planète.**

de la rencontre qui transporte musiciens et public.

Dans chaque cas, les musiques ne cherchent pas à fusionner, elles entrent en écho, en

résonance par « sympathie ». Le sens musical est dans l'intervalle, dans l'entre-deux, dans l'écoute.

A travers ces réalisations musicales, chacun ressort transformé, ayant intégré, « métabolisé », une partie de la musique de l'autre. C'est aussi la représentation du monde de chacun qui change de perspective. Il y a « un avant et un après », disent souvent les musiciens. Le métissage n'est ici ni fusion ni juxtaposition. « Chaque élément conserve son identité en même temps qu'il s'ouvre à l'autre ». La démarche est expérimentale, ne garantit aucune nécessité de résultat, mais elle crée les conditions de l'émergence d'un « art métis », tel que le définissent Alexis Nouss et François Laplantine, qui s'inscrit « ni dans l'une ni dans l'autre des cultures d'origine, ni entre les deux, mais s'assume pleinement dans l'une et pleinement dans l'autre² ». Le métissage est la rencontre de récits, d'histoires, les passages incessants d'un récit à un autre, d'une mélodie à une autre, d'une culture à une autre. Il relie aussi le passé au présent. C'est une « Ida y vuelta », un aller et retour, jadis entre l'Espagne et la Caraïbe, aujourd'hui à l'échelle de la planète.

L'enjeu esthétique traduit ici des préoccupations artistiques et « éthiques » profondes, retrouve une force politique qui redonne tout son sens à la création aux prises avec les questions de société dans laquelle nous vivons, comme pouvait être celui de l'avant-garde, au cœur des grands mouvements intellectuels artistiques et sociaux de l'époque.

Cela suppose de créer de nouveaux concepts « nomades » pour penser l'intermédiaire, l'entre-deux, pour sortir de cette ligne de partage >>

² « Métissages »
Flammarion Dominos
1997





>> entre deux types de cultures, celles d'avant et d'après la modernité. Celles fondées sur la coutume, le lien familial, le mythe, la religion face à celles du droit, de la science et du progrès, celles de l'humanisme des Lumières.

« Il faut décoloniser notre imaginaire pour changer vraiment le monde » dit Serge Latouche. Ce n'est donc au fond ni un métissage des cultures, ni même un dialogue interculturel, mais un dialogue « intra-culturel » qu'il propose. Je cite : « Si je ne découvre pas en moi le terrain où l'hindou, le musulman, l'africain, l'athée, l'autre peut avoir une place – dans mon cœur, dans mon intelligence, dans ma vie – je ne pourrai jamais entrer dans un vrai dialogue avec lui³ ».

Voilà un enjeu de taille, pour la création musicale contemporaine d'aujourd'hui face à la mondialisation culturelle.

En conclusion, pour illustrer cette décolonisation de l'imaginaire dont parle Serge Latouche, je ne peux m'empêcher de vous citer une anecdote « authentique » de Gérard Arnaud, publiée dans l'Afrique Tout-Monde – Africulture, qui illustre à sa façon le thème de notre débat et que l'on pourrait intituler : « l'Empire des Pygmées Baka ».

Séjournant dans un campement de pygmées Baka du Cameroun, je fus émerveillé un soir par une de leurs danses en rond autour du feu, accompagnée de flûtes et de tambours, qui me parut en même temps familière et étrange. On m'expliqua qu'il s'agissait d'une danse nommée « empire ». Émoustillé par les effets incomparables de l'herbe qu'on fume chez les Baka, je commençais aussitôt à échafauder toutes sortes d'hypothèses : aurait-il existé jadis un empire Pygmée ? Était-ce un souvenir de l'empire pharaons, qui faisait capturer des Pygmées, jadis nombreux aux sources du Nil, pour profiter de leurs danses et de leurs chants? Tout bien vérifié, j'appris qu'un camionneur de passage avait troqué avec le chef, contre quelques kilos de viande de brousse, un vieux magnétophone et une K7 du fameux groupe congolais « Empire Bakouba », pionnier de l'intrusion de la guitare électrique en Afrique Centrale.

Pour les Baka de Mayos, la mondialisation musicale venait de débiter⁴.

³ Petit traité de la décroissance sereine, Mille et Une Nuits, 2007

⁴ Afrique Tout-Monde Africulture, l'Harmattan 2007





De la nomadité musicale

Au Brésil, les cérémonies de *candomblé* commencent obligatoirement par la frappe des tambours rituels appelant les *Orixá*. Appel des dieux d'Afrique à venir au Brésil mais aussi, et plus encore, appel de l'Afrique à se transterritorialiser au Brésil. Si les dieux sont nomades, le territoire l'est pareillement. Le *terreiro* devient à la fois terre brésilienne et terre africaine, terre métisse donc. Les instruments associés à ce processus de transfert jouent un rôle primordial dans la scénographie du *candomblé*, l'étymologie y insistant puisque ce dernier terme signifiait à l'origine danse et instrument de musique.

La mythologie prend le relais en contant l'histoire de Sobôadam¹. Celui-ci naît dans un grand feu doté d'une forme humaine, un corps multicolore porteur des instruments africains. Lors de la fête organisée pour sa venue au monde, en présence de tous les *Orixá* qui agissent comme divinités tutélaires, il s'efface en jouant des tambours. Il est transformé en *Orixá* tandis que demeurent les tambours.

Une dynamique nomade au cœur du *candomblé* et qui en assure la dimension métisse. Entre Afrique et Brésil autant qu'entre dieux et humains car la cérémonie vise à la rencontre des deux sphères, à ce que les dieux viennent « chevaucher » les humains. Le terme rituel n'est pas fortuit car la posture corporelle entraîne une signification précise. Les « filles des saints » se tiennent courbées comme si elles soutenaient un cavalier.

Quelle que soit la perspective anthropologique accordée à la nature de la transe, il reste que l'initié accueille le dieu sans qu'il y ait fusion si celle-ci veut dire confusion ou dérèglement. L'extase suit une procédure précisément réglée qui fait du chevauchement davantage une opération de métissage, unissant l'initié et le dieu, que de possession où le dieu prendrait toute la place.

Analogie possible avec le rapport entre le musicien et son instrument, celui-ci pris comme figure métonymique de la musique. À une phénoménalité de la musique produite ou engendrée par le musicien se substitue celle de la musique descendant et reposant sur le musicien, le chevauchant, une musique qui viendrait nomadiser de musicien en musicien. Non pas au sens platonicien ou romantique d'une inspiration provenant d'un arrière-monde ou d'un supra-monde car lorsque l'initié est chevauchée par le dieu, elle incarne, le temps de la cérémonie, le dieu en endossant ses humeurs, son caractère. De la même manière, l'interprétation devient, le temps de la performance, le morceau joué dont l'essence, toujours en devenir, contient la somme de

Alexis Nous
Cardiff University/
Université de Montréal

¹ Citée par Roger Bastide, *Le candomblé de Bahia*, Pocket, coll. « Terre humaine/Poches », 2001, p. 309, note 18.



toutes les interprétations possibles. L'initiee joue le dieu et est jouée par le dieu. Le musicien joue la musique et est joué par elle.

Ce prologue, emprunté à la culture afro-brésilienne et qui fut prononcé en Mauritanie², avait, d'une certaine manière, ramené les dieux africains sur leur terre originelle afin d'introduire la réflexion qui suit. Laisant à la musicologie le soin de traiter directement des musiques nomades, il s'agit ici d'interroger la nomadité musicale, à savoir ce que la musique comporterait de nomadité. Une telle dimension s'attache, certes, aux musiques nomades sans néanmoins leur être spécifique,

Trois notions demandent un bref éclaircissement à ce stade
— nomadité, nomadisme, nomadiser
— en nous aidant d'une définition initiale : la nomadité, c'est la capacité de nomadiser.

ce qui permettra de la reconnaître en d'autres productions culturelles. Double volonté, ici, de dé-ethnicher les musiques dites nomades et d'opérer sur ce que je nomme la nomadité un travail spéculatif semblable à mes recherches sur le métissage², c'est-à-dire dégager d'une expérience une conceptualité³. Parler de nomadité musicale peut

se faire à plusieurs niveaux, en adoptant diverses perspectives. Celle de la mélodie, qui serait nomade en passant d'un mode à un autre, d'un style à un autre, d'un instrument à un autre, parcours familier à la chanson (« Ne me quitte pas », tirée par Nina Simone vers le jazz, par Yuri Buenaventura vers la salsa, par Natasha Atlas vers la musique arabe) et à la musique populaire (dans les communautés de l'Empire des Habsbourg ou de l'Empire ottoman) aussi bien qu'à la musique classique dans l'imitation, fort utilisée dans la polyphonie (motets et madrigaux, fugues et strettes) ou dans l'emprunt (l'insertion d'airs populaires, par exemple, très répandue au XIX^e siècle). On peut aussi adopter la perspective de l'œuvre musicale en son entièreté qui serait nomade dans la transcription instrumentale (une symphonie réduite à sa dimension pianistique, un Bach passant du hautbois au clavecin), dans l'adaptation, dans la transposition tonale, dans la modulation interne, voire dans l'interprétation, d'un exécutant à un autre, d'une période à une autre (les concerti de Vivaldi ou les sonates de Beethoven ne sonnent pas pour nous, acoustiquement et rythmiquement, comme ils le faisaient pour leurs compositeurs et leurs premiers auditeurs).

À dire vrai, ces exemples utiles à exposer notre problématique relèvent plus du nomadisme que de la nomadité, dans la mesure où ils évoquent des facteurs externes et empiriques. La nomadité, elle, renvoie à une qualité intrinsèque que certaines musiques révèlent avec plus d'évidence. Trois notions demandent un bref éclaircissement à ce stade — nomadité, nomadisme, nomadiser — en nous aidant d'une définition initiale : la nomadité, c'est la capacité de nomadiser. Une tautologie selon la rigueur lexicologique nous permettant cependant d'isoler le verbe « nomadiser » pour les fins de la distinction entre nomadisme et nomadité. Le premier tient de la contingence, matérielle ou historique, la seconde renvoie à une nécessité; le premier décrit les conditions d'une pratique, la seconde s'attache à ce qu'elle peut dégager de signification. La distinction s'avère indispensable face aux discours courants sur >>

² Voir F. Laplantine et A. Nouss, *Le métissage*, Paris, Flammarion, 1997 [Réédition : Paris, Téraèdre, 2008] et *Métissages. De Arcimboldo à Zombi*, Paris, Pauvert, 2001, ainsi que A. Nouss, *Plaidoyer pour un monde métis*, Paris, Textuel, 2005.

³ Inutile de souligner que cette méthode ne participe pas d'un mode déductif. Une conceptualité est par nature autonome, fût-elle élaborée à partir d'un matériau empirique qui n'a servi qu'à la mettre au jour. Le terrain que creuse l'archéologue est contingent quant à ce qu'il va découvrir d'une civilisation à comprendre, pour emprunter une métaphore dont on ne s'étonnera pas qu'elle fût présente dans les pensées critiques de Sigmund Freud et de Walter Benjamin.





>> la question puisque le nomadisme est devenu un objet discursif très en vogue. Deux critiques s'énonceront à cet égard. L'usage par trop métaphorique de la notion, d'une part, dans le paysage social de la mondialisation libérale où elle vient symboliser le déplacement facile et la mobilité incessante : le citadin au portable serait un nomade, le consultant international voyageant en classe affaires serait un nomade. Et, d'autre part, une référence privilégiée aux empires disparus d'Asie centrale, aux mythiques cavaliers des steppes que sont les Mongols ou les Huns. Il semble que, sur ce second aspect, prend place un effet d'imaginaire idéologique dans lequel presse une intrigante fascination pour des figures associées au nihilisme et au paganisme. Les cruels nomades guerriers existent encore aujourd'hui, employés par des multinationales pour le bénéfice desquelles ils surgissent, rachètent, démantèlent et repartent. Il est permis de leur préférer le pacifisme des populations nomades pastorales qui perpétuent encore leur mode de vie dans le Sahel et le Sahara, la Péninsule arabique, l'Asie centrale et au Tibet.

Aborder le nomadisme demande un choix méthodologique : soit réserver le terme au nomadisme pastoral à l'exclusion des autres formes de vie itinérante⁴, soit inclure ces dernières en adoptant un découpage géographique : aires polaires, plaines, montagnes, forêts, déserts, auquel s'adjoint la catégorie des communautés rom⁵. Cette seconde typologie convient davantage pour approfondir la distinction entre nomadisme et nomadité, indispensable pour approcher le rapport au métissage dont la considération vient précisément étayer une telle distinction. En effet, alors que la pulsion de nomadité participe aux phénomènes de métissage culturel, les populations nomades, vues anthropologiquement et sociologiquement, ne sont pas prédisposées au métissage. Une existence au quotidien liée aux exigences des mouvements migratoires, une structure sociale de type tribal, une affirmation de farouche indépendance, des cultures aux traits d'une grande spécificité en font des communautés plutôt fermées sur elles-mêmes. Ce qui explique qu'inassignables à la localisation et la normativité, elles aient pu apparaître menaçantes lorsqu'elles n'assuraient pas des fonctions économiques contrôlables par les pouvoirs fondés sur la territorialité, le centralisme et la sédentarité. Le nomadisme, cependant, puisqu'il en va de sa nature d'ignorer les frontières, débordé la stricte approche ethnologique pour suggérer une conceptualité plus extensive, de type phénoménologique autour de ce que je nomme la nomadité.

La donnée anthropologico-économique met de l'avant le refus de sédentarité et d'enracinement territorial vécu non comme une privation mais comme une attitude de vie. Sur cette base, tandis que le nomadisme dépend d'une géographie, la nomadité construit une éthique. Le film *Latcho Drom* a superbement montré comment le musicien rom, tout en conservant son identité, accueille successivement sur ses instruments des rythmes indiens, arabes, balkaniques; gitan, d'un côté ou de l'autre de la frontière franco-espagnole, il joue du jazz ou du flamenco. Le tzigane est figure exemplaire du nomadisme et du métissage : être soi en étant autre(s). « Je vais chez moi en faisant escale chez les autres », écrit Fernando Pessoa, plus adéquat en

⁴ A. M. Khazanov, *Nomads and the outside world*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

⁵ Pierre Denis, *Les derniers nomades*, Paris, L'Harmattan, 1989





l'occurrence que le « Je suis un autre » rimbaldien. Le tsigane en montre une image d'autant plus convaincante en Europe occidentale que son atterritorialité se déploie sans le secours d'une géographie propice: il libère les traces de ses voyages au sein de sociétés, d'états et de terrains constitués sur des territoires restreints et circonscrits. Les terrans vagues et lieux de stationnement des communes de France⁶ n'ont rien des dunes du désert ou des pâturages rocailloux. C'est la nomadité du gitan qui crée l'espace de son nomadisme, et non l'inverse. Il est le nomade des nomades en ce qu'il traverse successivement divers modes de nomadisme, de l'Inde à l'Espagne au long des espaces et des cultures parcourus.

Au désert, familièrement associé à l'image de la caravane, le nomade se fait passeur. Le caravanier sait reconnaître son chemin, s'aidant d'indices terrestres ou célestes; il chemine aussi parmi des cultures et des sociétés qu'il met en contact dans la mesure où la fonction de métissage se distingue de l'identité métisse. La « piste du sel », *Tariq el-Melah*, à partir des salines du Sahara ou la « route de la soie » qui traversait les déserts d'Asie centrale en reliant la Chine et l'Inde à l'Occident sont voies de métissage, permettant la rencontre des peuples, des langues et des imaginaires. Plus généralement, l'expérience nomade, ne connaissant qu'un monde, regarde avec candeur et étonnement la division des mondes et le partage des territoires.

Une ouverture que l'on prétendra retrouver dans un autre nomadisme, qui qualifierait tous ceux qui choisissent de vivre *on the road*, en référence au roman de Kerouac et à la *beat génération* qui le prit pour manifeste — le beat de la rythmique jazzique pouvant évoquer aussi bien le pas du marcheur que la foulée nomade. Pour les beatniks, comme pour les hippies qui leur succédèrent, c'est bien le monde dans sa totalité qui est objet de quête, du Maroc au Népal, mais je résiste à intégrer un tel modèle pour deux raisons. Ce nomadisme, se voulant asocial, n'est plus rebelle; il est désormais commercialisé et offert à chacun, selon ses moyens, dans les sociétés occidentales. En outre, l'individualisme qui le caractérise est contraire à la nature collective du nomadisme. Le nomade n'est pas seul; il est entouré d'un espace, habité quoique non-territorial, qui se meut avec lui. Le campement du nomade n'est pas une sédentarisation, il représente l'immobilisation temporaire de cet espace mobile et reste en partance.

Cet aspect est d'une grande conséquence sur le plan esthétique en regard d'un courant majeur de la modernité qui s'est développé sur le postulat affirmant que sera artistique ce que l'artiste décide qu'il le sera. Le musicien pourra choisir n'importe quel son, le plasticien n'importe quel objet, l'écrivain n'importe quel texte, décider de leur valeur esthétique et les intégrer dans une œuvre d'art, voire en faire une œuvre en soi. La nomadité ne permet pas un tel geste où l'arbitraire rejoint l'individualisme. Ainsi, pour prendre deux exemples musicaux, le flamenco demande, de manière non accessoire, la participation des auditeurs qui interviennent, interjectent, de sorte que le *jaleo*, loin d'être ornemental et superflu, participe entièrement du chant. En jazz, les solos de Coltrane ou de Miles Davis les plus solitairement exaltés n'existent pas en dehors du parcours musical accompli avec les autres musiciens, de même que l'« échappée » du coureur cycliste n'abolit >>

⁶ Cet exemple n'est pas fortuit en regard des mesures récemment prises par le gouvernement français à l'encontre des communautés roms vivant sur son territoire. Les condamnations émises au sein de l'Union Européenne se justifient aux niveaux politique et éthique mais non moins en ce que nomadisme et nomadité, au lieu de susciter méfiance et exclusion, seraient susceptibles d'inspirer les modèles de multi-appartenance sur lesquels devrait s'aligner l'identité européenne à venir. La situation actuelle montre un grave déficit identitaire dû à l'impossibilité de penser l'Europe dans le seul cadre des citoyennetés nationales.





>> pas, au contraire, la fonction du peloton et n'a de valeur qu'à ce titre. En philosophie, les pensées qu'on a pu qualifier de nomades – Nietzsche, Lévinas, Deleuze ou Derrida – ne se déploient que dans une généalogie philosophique et comme lectures de cet héritage. La nomadité musicale souligne ainsi un principe de cohérence soutenant la musicalité métisse : il ne suffit pas de placer côte à côte deux données musicales en décidant qu'elles produiront un métissage musical. Sans sacrifier à une logique déterministe qui serait contraire à l'imprévisibilité du métissage, il importe néanmoins d'admettre des prédispositions d'ordre historique, culturel ou simplement technique. Le nomadisme implique deux notions, le déplacement et le territoire, qu'il soumet à un renversement critique dont la nomadité se nourrit. Le nomade, d'une part, est celui qui se déplace constamment, qui suit et nourrit à la fois un mouvement permanent : il ne se fixe pas et ses arrêts ne sont que des interruptions du mouvement, il ne connaît pas de demeures. De sorte que la notion de déplacement⁷, si elle suppose le parcours d'un point de départ à un point d'arrivée, perd de sa substance : le placement ne relève pas de la conceptualité nomadique. D'autre part, le nomade ne possède point de territoire, au sens d'un espace attribué et investi, d'un lieu fixe et attiré ; parcourant le territoire des autres, il n'en reconnaît aucun. C'est dire que le nomadisme ne s'oppose pas tant au sédentarisme qu'il n'en brouille les catégories, qu'il y nomadise. Il entraîne dans son mouvement les notions mêmes qui serviraient à le définir et à ce titre la déconstruction de Derrida se qualifie comme herméneutique nomade⁸.

Le nomadisme – auto-suffisant culturellement et économiquement – trouve en lui-même sa propre motivation. Il est persévérance de l'être nomade : il ne quitte pas un endroit ni se dirige vers un autre, il parcourt et fait sa demeure du voyage. « Chaque pas est mon fondement » dit un vers d'Adonis, et en écho un koan zen : « À chaque pas se lève le vent pur ». Le nomadisme est une quête infinie, non la quête de l'infini. C'est ainsi qu'il n'est pas l'errance qui suggère l'abandon d'une terre natale ou l'attente d'une terre promise, qui contient la possibilité d'être interrompue, par le retour ou l'arrivée, alors que le nomadisme est permanence, tension irrésolue et insolvable dont le principe est similaire à la dynamique du métissage. Par celle-ci, les composantes conservent leur identité dans le nouvel ensemble constitué de leur rencontre et dans lequel elles demeurent reconnaissables. Le collage, forme majeure du XX^e siècle du dadaïsme jusqu'au pop-art, illustre puissamment le métissage artistique : chaque fragment conserve sa valeur intrinsèque et contribue simultanément à une nouvelle élaboration esthétique valorisée en soi. Le métissage esthétique naît d'une configuration unissant différentes autonomies parmi lesquelles va nomadiser le jugement du spectateur ou de l'auditeur.

Tension conservée que connaît la musique dans la dissonance, qui n'est pas le contraire de la consonance. Les deux doivent davantage se comprendre par rapport à la pratique d'une stabilité, soit respectée soit troublée. Si la musique classique occidentale s'est, sauf exceptions, orientée vers un idéal de résolution, apaisant le déséquilibre entre tonique et dominante, maintenant donc un ordre, harmonique et hiérarchisé, on ne s'étonnera pas que la dissonance soit en tant >>

⁷ Sur cette notion, interrogée dans un contexte différent quoique proche, celui de l'expérience juive, voir mon ouvrage sur Paul Celan. *Les lieux d'un déplacement*, Lormont, Éditions Le Bord de l'Eau, 2010.

⁸ L'herméneutique philosophique pratiquée par Gadamer ou, dans une certaine mesure, Ricoeur en appelle, elle, à un fonds, une tradition ou un consensus, un centre référentiel extérieur à partir duquel est mené le processus interprétatif. En revanche, la stratégie derridienne consiste à se situer au cœur du système interrogé et à en faire jouer les concepts. Dans une optique différente, R. Jaccard a consacré un ouvrage à Lévinas sous le titre de *La raison nomade*.







>> que telle acceptée et valorisée, parfois avec systématisation, chez les artistes – juifs européens, afro-américains ou tziganes – que le destin obligea à une position de marginalité. Par ailleurs, il est aisé de constater que la dissonance est partout dans la musique arabe et orientale.

C'est en cela que nomadisme et métissage sont liés. L'errance reste intègre, préservée par la pureté d'une mémoire ou d'une promesse, alors que le nomadisme est toujours susceptible d'être marqué de bâtarde.

L'errant conserve un attachement identitaire ou culturel qui l'empêche de s'ouvrir radicalement à l'altérité au point de l'épouser, de se prêter à un tel devenir. Le nomade se fait métis lorsqu'il ignore cette barrière intérieure comme il ignore les frontières extérieures. Il peut renaître à une autre identité qu'il pourra, le cas échéant, abandonner à son heure pour d'autres métamorphoses.

L'erreur, donc, serait de considérer le nomadisme comme le contraire de la sédentarité. Distinction courante en anthropologie, sociologie ou politologie, peut-être fondée méthodologiquement mais suspecte idéologiquement car elle renforce la primauté du modèle territorial. Le succès discursif auquel il a été fait allusion, s'il a le mérite de sortir le nomadisme de son lexique disciplinaire usuel, reconduit la dichotomie. La nomadité, approchée dans son concept, tient sa spécificité de ne pas succomber à cette fausse opposition.

Classiquement, les deux options s'opposeraient quant à la question de la racine, ou, ce qui revient au même, de la mobilité : la sédentarité comme enracinement et le nomadisme comme déracinement. Une pensée nomade, ou métisse, exercera ici sa capacité à faire bouger les termes. Pas plus que le nomadisme n'est réductible au déplacement dans la mesure où il modifie le concept même de place, il ne prétendra au statut d'un pur devenir phénoménal et narguera l'essentialisme des pensées de la fondation. Il nomadise entre les deux conceptions, il est transracinement et non déracinement.

Une des plus stimulantes réflexions quant à la nomadité émane d'un musicien qui refusa le nomadisme des salles de concert : le commentaire fait par Glenn Gould des *Variations Goldberg* de Bach, dont il donna deux interprétations fameuses. Face à cette forme – trente variations sur une aria, une sarabande empruntée aux Cahiers d'Anna Magdalena Bach –, l'explication structurelle s'inspire habituellement d'analogies organique ou génitrice : une matrice d'où émerge un lignage de développements apparentés. Or, pour Gould, il n'en est rien. Pour la majorité d'entre elles, chacune des variations révèle un motif quasi autonome, qui est « sa propre loi » ; elles se succèdent sans utiliser d'agencements apparentés. Si bien que les *Variations Goldberg* illustrent une esthétique qu'il définit de la manière suivante : « Une musique qui n'admet ni fin ni commencement, une musique qui ne connaît ni véritable apogée ni réelle résolution [Music

Une des plus stimulantes réflexions quant à la nomadité émane d'un musicien qui refusa le nomadisme des salles de concert : le commentaire fait par Glenn Gould des Variations Goldberg de Bach.





which observes neither end nor begining, music with neither real climax nor real resolution] »⁹. Tel lui ressemble le nomadisme qui ignore point de départ ou d'arrivée puisque ces termes relèvent d'une logique territoriale. L'espace du nomadisme est l'étendue, à savoir l'espace en soi, et non le lieu, qui est un espace investi, codifié; l'espace nomade se présente comme un champ de forces, un territoire défini non territorialement, non spatialement, mais énergiquement, un espace constitué par les mouvements qu'il accueille et ne préexistant pas à leur accueil.

Roland Barthes disait ne pas croire à « la séparation de l'affect et du signe¹⁰ », signant ainsi le principe de sa sémiotique nomade, livrant aussi la clé de l'esthétique même du nomadisme qui, selon ce postulat, inclut le vivant dans le code, l'historique dans la structure. L'expérience du désert oblige à une telle éthique car elle n'offre pas de continuité entre les règnes humain et naturel. Le décor désertique ne peut se lire comme un texte, laissant donc à l'individu la seule ressource de ses percepts et de ses affects¹¹, pour citer Deleuze qui partageait avec Barthes l'appréciation de la musique de Schumann, et pour la même raison : l'intermezzo. « L'intermezzo allait prendre une importance de plus en plus grande, parce qu'il jouait sur tous les décalages entre la terre et le territoire, s'y intercalait, les remplissait à sa manière [...] »¹². Interruptions que Barthes intensifie lorsqu'il remarque à propos de la réalité que recueille la musique de Schumann : « [Elle] est menacée de désarticulations, de dissociations, de mouvements non point saccadés (rien de grinçant), mais brefs et, si l'on peut dire, sans cesse « mutants » : rien ne tient longtemps, un mouvement interrompant l'autre : c'est le règne de l'intermezzo, notion assez vertigineuse lorsqu'elle s'étend à toute la musique [...] »¹³. Il revient à la nomadité musicale de donner ce vertige-là.

La non-séparation de l'affect et du signe, n'est-ce pas là la condition de la musique qui ne signifie que dans l'impression qu'elle produit ? C'est aussi la condition nomade. Nomadiser, c'est échapper au règne du signe et de la valeur, refuser leur diktat, lorsque ceux-ci se mettent à exister en total détachement de la chose ou de l'acte, pris dans un système qui les légitime abstraitement et se légitime en retour. Résister à une telle domination demande à conserver en permanence un lien avec la production des formes en les exposant au tremblé de l'affect. Tramer signifiant et signifié, forme et fond, lettre et esprit, la musique y entraîne dans sa nomadité. Il faudrait relire Marx (sur la plus-value, les valeurs d'échange et d'usage), Freud (sur le fétichisme), Mauss et Levi-Strauss (sur le don), Baudrillard (sur la consommation et le symbolique), Bataille (sur la part maudite) pour cerner ce qui se passe dans l'échange, le geste nomade par excellence, appréhender sa potentialité et sa subversion, l'appliquer à la musique.

De là se pose un problème épistémologique : la nomadité ainsi comprise peut-elle s'accommoder d'une musique savante, une musique constituant un savoir et constituée en savoir ? Se qualifient à ce titre aussi bien la musique savante occidentale, la « grande musique », la sérieuse, que les musiques dites traditionnelles ou ethniques¹⁴, les musiques du (reste du) monde tout aussi savantes en ce sens. La formalisation du savoir en un code, c'est-à-dire en un système de >>

⁹ « Notes de G. Gould sur les Variations Goldberg », Bibliothèque et Archives Canada (www.collectionscanada.gc.ca)

¹⁰ Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Seuil, 1975, p. 180

¹¹ Les signifiants deleuziens insistent sur l'autonomie de ces concepts en contraste avec les termes « perceptions » et « affections ». Voir G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1991.

¹² G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1997 [1980], p. 419.

¹³ *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, coll. «Points/Essais», 1992, p. 261.

¹⁴ Pourquoi décline-t-on toujours la première au singulier et les autres au pluriel ? La grammaire est loin d'être innocente.





>> signes, nécessaire pour pouvoir être utilisé et transmis, apparaît contradictoire avec la pulsion nomade. Pourtant, l'autonomisation de l'esthétique musicale, valable pour la musique occidentale dès qu'elle s'est détachée d'un appareil de légitimation externe (religion, mythologie, cosmologie,...) mais non moins pour toute musique dès qu'elle se dote d'un appareil de transmission, la rend nomade au sens qu'elle peut se déplacer dans différents systèmes de signification sans être liée à aucun. En témoigne l'intégration des musiques traditionnelles religieuses ou rituelles dans les circuits grand public de réception musicale. La pertinence de tels écarts relève d'un jugement débordant la présente analyse.

En outre, sa constitution en savoir risque de sédentariser la musique, à l'évidence dans le cas de la musique occidentale où le passage à l'écrit eut effet fixateur et entraîna la possibilité de la reproduction des morceaux, plus ou moins à l'identique, la reproduction par enregistrement n'en étant qu'une modalité technique. En ce qui concerne les savoirs oraux, le risque reste le même. Demeure toutefois la liberté de l'interprétation et de la variation, souveraine quant aux musiques ethniques, comme le montrent entre autres les traditions africaines. Une restriction condamne, sur ce point, la musique enregistrée, quoique, là aussi, réplique une liberté, celle de l'auditeur de faire signifier, de donner sens, qui est entière et infinie.

Si la nomadité musicale souligne ainsi l'autonomie du processus musical, il ne faut pas en conclure qu'une telle condition serait contraire à la rencontre de l'altérité et donc au métissage. Le métissage demande cette autonomie car il n'est pas synonyme de mélange, de fusion ou d'hybridité. Dans le métissage, les composantes ne se dissolvent pas et conservent leur individualité. L'exemple esthétique cité *supra* prolonge une réalité humaine : le sujet métis n'ignore pas les frontières, culturelles ou identitaires, mais il est à l'aise d'un côté comme de l'autre, ici et là, d'ici et de là. Le chicano est à la fois mexicain et américain, le beur est à la fois arabe et français, le Turc à la fois occidental et oriental; les cultures malienne ou mauritanienne permettent de reconnaître en elles à la fois l'africanité et l'arabité et leurs musiques seraient nomades à ce titre autant que par leurs origines.

L'organisation de Peter Gabriel, *Womad*, vaut pour l'acronyme de *World of Music, Art and Dance*. L'assonance avec « nomade » ne peut être fortuite mais elle est frauduleuse. Si *Womad* a contribué au développement de ce que l'on appelle la world music, la ou les musiques du monde, la nomadité en dénonce l'inanité¹⁵. Les musiques du monde n'existent pas, au-delà de la critique politico-économique qui dénoncera une manipulation de l'industrie culturelle occidentale : lancement d'un nouveau catalogue de produits à vendre et neutralisation de ce que ces musiques « autres » peuvent contenir de subversion des catégories connues. Les différences sont éliminées sous prétexte d'être accueillies tout en générant de juteux profits. Tout bénéfique!

En ignorant l'argument précédent, les dites musiques du monde n'existent pas car, quelles que soient les diverses définitions données à l'expression, elles convergent dans une compréhension du monde comme globalité, au sens de totalité, susceptible d'être mesurée, divisée,

¹⁵ Évidente lorsqu'on visite un disquaire hors de France: dans la section "World Music" figurent Edith Piaf et Charles Aznavour.



cartographiée et pour lequel chaque segment ainsi créé recevrait sa musique. Le local ne met pas en péril le global ; au contraire, il l'étaye. Mais la nomadité, c'est la spatialité et non la localité, l'étendue et non le périmètre. Chaque musique, nomade en cela, déploie tout un monde comme elle révèle toute la musique. Les soi-disant musiques du monde voudraient épouser les striages d'une carte géographique : des routes, des indications, des limitations, des destinations. Le nomadisme n'emprunte pas de routes, il suit des pistes. Or, la piste n'existe pas en soi ; elle n'existe que par le pas qui la parcourt, elle n'existe que pour être parcourue, en tant qu'espace et non pour mener d'un point à un autre. De même la musique qui n'existe que par la voix, authentique ou instrumentale, qui la chante. De même le métissage qui, imprévisible, n'existe que dans chacune des rencontres qui le suscitent.



Vers les chutes et le large

Pendant que les caraques, caravelles et clippers dessinaient des routes insensées, connectaient l'improbable, partaient sans revenir, contaminaient/étaient contaminés, se changeaient en royaumes, en comptoirs, en plancton, en polypes, en fantômes, en monstres polythéistes, polyglottes, polymorphes, polyphones, la musique occidentale s'écrivait nous dit-on en vase clos, in vitro, *ut clericus decet*. Pauvres de nous : bien-élevés, hommes-troncs, musiciens de souche quand d'autres sont de croisements, de courants, d'explosions, de rhizomes !

Béats, dans la croyance d'un isolement spécifique à la production musicale occidentale, gavés de ses étapes, catéchistes des formes et des dates, endo-généalogistes, avarés et paradoxalement repliés sur nos développements gigantesques, céphalopodes en bocal. Ah ! Nos successions d'intervalles dits « purs » et d'autres qui le sont donc moins, compilations chronologiques et progressives de notes, parfois « altérées », ce qui suppose l'inverse encore, compilations de rythmes et autres théories, nous ignorons ou voulons ignorer les éléments rapportés, formes et instruments, aussitôt lavés quand ce n'est pas noyés dans l'immense fonds que nous utilisons.

Benêts, éduqués tout autant dans la croyance en des arts premiers, autre référence édénique, que dans l'admirable admiration de l'étrangeté de l'étranger, nous réduisons la part commune – et encore, depuis combien de siècles seulement ? – à notre humanité, au sens de ce qui est le « propre de l'homme » (évidemment, ce « propre » n'est ni commun ni public ni multiple mais renvoie à l'origine, à la part adamique, à l'unique).

Dans *Le Pur et l'Impur*, Jankélévitch tourne et retourne la question et nous dit : « Le purisme simpliste, qui peut être un puritanisme, use des fabulations les plus diverses pour expliquer la chute de l'homme dans la dualité et l'origine contingente de la symbiose : car l'âme n'a pas toujours été incarnée ! C'est ainsi que l'orphisme racontait comment les éléments dionysiaque et titanique de l'homme se trouvèrent un jour enchaînés, et comment les palingenèses successives, en punition de nos péchés, renouvellent incessamment le malheur de l'incarnation ». Fabulations toujours cette idée d'une musique pure, cette naïve conviction selon laquelle la musique entendue en son lieu d'origine serait celle du lieu depuis son origine, ce postulat si prisé chez certains ethnomusicologues selon lequel dans le cadre des musiques traditionnelles la perte et le malheur sont proportionnels à

à Noé,

**Pauvres
de nous :
bien-élevés,
hommes-
trons,
musiciens
de souche
quand
d'autres
sont de
croisements,
de courants,
d'explosions,
de rhizomes !**

l'éloignement du lieu d'origine. Mais la perte de quoi si la musique continue ? L'oubli peut-être, comme l'éloignement peut nous faire oublier les visages et les noms...

Mais la perte de quoi s'il y a symbiose, fusion, mutation, renouvellement, création ? Quel malheur y-a-t-il à repenser ailleurs, à replanter ici et là ce qu'on a gardé de son île ? Le malheur n'est-il pas de se fossiliser ? Les mouvements et l'invention ne sont-ils pas les conditions de la survie du vivant ?

Si malheur il y a ce n'est pas dans la chute ni dans la perte due à l'éloignement mais au contraire dans l'impossibilité de tout éloignement. Nous sommes rattrapés, mis nez à nez avec l'écran qui n'est rien, qui est moins qu'une fenêtre fermée, qui nous ment et prétend mettre le monde à nos pieds, qui nous déroule l'île, le livre, les disques, la musique précieuse volée par l'ethnomusicologue en question et mise en ligne à nos dispositions. Narcisse est donneur de leçons mais il a bien évidemment son site et partage avec qui veut bien ses amis/découvertes et les secrets de son terrain. Mais composer : non ! Tout est si bien rangé, ne mettons pas le souk dans la diversité au format imposé par les règles de l'art qui sont fixées par le marché. Revenons au rayon du « monomulticulturalisme » et de ses papillons épinglés.

Dans un monde globalisé, on produit le même à partir du même et le différent même revient au même. Aporie pour horizon, si malheur il y a il est là. Dans le système imposé à la planète entière la rentabilité impose les mêmes formes, les mêmes goûts et dégoûts, les mêmes sons. Les choses se précisent : parti d'ici, arrivé là, on nous fait suivre la partition et chanter les mêmes chansons. Pauvres de nous : décervelés, hommes-fonctions, oreilles saturées par le mondial brouhaha qui ne permet ni de penser, ni d'écouter les petites voix, intérieures/extérieures, le petit doigt qui pourtant sait.

Béats, dans la croyance en un réseau mondialisé qui serait l'absolu du progrès, gavés de signifiants sans signifiés, intégristes du droit à l'information dont nous ne faisons rien et de ses autoroutes payantes, avarès toujours et paradoxalement rendus muets et sourds par nos moyens de communication, emballés dans la toile où l'araignée va nous manger.

Il faut s'en échapper, ne pas se laisser rassembler, ne pas se ressembler, trouver les failles, les marges, mêler les langues pour en sortir d'autres langages, incompressibles, intraduisibles, invendables. Il faut quitter les villes et chanter sa musique au large.

Il faut s'en échapper, éviter les grandes salles, les grands noms, les lieux saints, les lieux singes, comme certaines de ces scènes nationales qui aseptisent et se copient et copient Paris qu'elles envient en prétendant s'en distinguer. Il faut mordre plus fort et espérer la rage.

Il faut en réchapper. Rameuter les loups de la steppe, les rats de bibliothèques, les griots, les chamanes, l'aigle, le chameau, le serpent, les musiciens honnêtes ou pas pourvu qu'ils veuillent être de la fête et qu'ils ne marchent pas au pas. Composer sa musique au large.

>> (R)envoi

Originellement athlète d'océans, gonflé d'orgueil et de vents rugissants, chargé d'épices, de mousquets, de connaissances, de maladies et d'illusions, le clipper glisse et tranche l'horizon le long de cercles parallèles. Où file-t-il ? Quel projet poursuit-il ? Qu'apporte-t-il et que rapporte-t-il de mauvais ou de bon ? Quels sons dans son ventre se fomentent ? Qu'attendre alors de ses étranges enfantements ? Voyez : un chiffre, un lieu, une ligne, un hexagramme, choix arbitraire évidemment, proposé par le premier marin qui a jeté les dés, tiré les cartes ou les bâtonnets du Yi Jing : 38 est sorti. Y aurait-il une ligne moins difficile ? Toutes pires les unes que les autres dit-on. Au Nord, villes, forêts et déserts, ennemis et faux frères : Grèce/Turquie, Etats-Unis/Iran, Chine/Japon et sur la même ligne, le fil, de préférence barbelé, qui coupe en gentils et méchants la Corée. De qui se moquet-on ? Au Sud, 30000 kilomètres d'océans Pacifique, Atlantique et Indien. Heureusement, l'homme est bien peu de chose en mer. Mais quelques kilomètres de terres et de frontière nous le ramènent à sa vile appétence et ses violentes compétences, juste là, autour du 38°, chez les populations de Mapuches décimées par de chilo-argentines nécessités. Pendant leurs chants de guérison, nos traditionnels silences.

Y aurait-il une autre ligne, moins difficile ?

Sans doute pas.

Allons, allons, vers les chutes et le large.



Écrire c'est dire le monde

« Il y a une mesure secrète des formes de la musique et de la philosophie, aussi, les deux arts les plus proches à la fois dans leur précision et leur évanescence, une mesure qui rayonne à partir des épars et des violences de leurs matières, c'est-à-dire de leur démesure cachée, et partout dans ces arts une façon neuve du suspens et de la rencontre, oui un suspens du monde, et un halètement, uniquement accordé à la profondeur régulière de nos souffles autant qu'aux bourrèlements désordonnés du vivant » Edouard Glissant, *Une nouvelle région du monde*.

Propos recueillis par
Jean-Luc Tamby

Prise dans un sens général, cette citation du poète caribéen pourrait être rapportée à une grande part de la musique européenne, au jazz, ainsi qu'à de nombreuses traditions musicales qui établissent un lien avec certaines formes de sagesse. Plus précisément, la finalité qu'Edouard Glissant assigne à la fois à la philosophie et à la musique, celle de créer « une façon neuve du suspens et de la rencontre », illustre la filiation qui relie sa propre pensée qu'il définit comme une poétique, à la musique de Thierry Pécou. Le compositeur semble s'être engagé dans le même itinéraire initié par le poète qui s'exclame « écrire c'est dire le monde ». Lorsque Thierry Pécou déclare qu'il souhaite « faire résonner le monde entier », on pourrait en déduire qu'il cherche par son œuvre, à réaliser une totalité syncrétique de toutes les traditions musicales, inféodée à aucun lieu ni à aucune identité définie. Or, c'est là un des nombreux paradoxes de ce compositeur voyageur, peu de musiciens contemporains assument autant que lui la continuité d'un lieu musical déterminé : celui de la musique autonome occidentale et même française. L'auteur des *Sacrifiées* affectionne ainsi des formes et surtout des formations instrumentales que l'on pourrait définir comme canoniques : le concerto pour piano, l'opéra, l'orchestre symphonique, le quatuor à cordes... A chaque fois qu'il écrit à l'intérieur de ces entités, Thierry Pécou n'utilise pas d'artifices, il ne bouleverse pas de manière radicale leur architecture sonore ou formelle.

Le musicien ne se contente pas pour autant de poursuivre une tradition, pas plus qu'il n'accepte de se plier à ses règles. Ce compositeur d'ascendance caribéenne se singularise par une identité rhizome, à la fois ancrée dans la culture européenne et le creuset de son archipel, mais aussi reliée à une multiplicité de lieux et de temps : l'Amérique précolombienne, le Brésil, l'Afrique, l'Europe baroque, la Bretagne traditionnelle et la Chine. L'œuvre du musicien semble être le développement sonore de la maxime que le poète utilise pour expliquer la Poétique de la Relation : « Je peux changer, en échangeant avec

l'Autre, sans me perdre pourtant ni me dénaturer. »

La filiation

Lorsque j'étudiais la composition au Conservatoire de Paris, je ne parvenais pas à me reconnaître dans cette esthétique universaliste qui concevait la musique contemporaine occidentale comme l'accomplissement d'une histoire univoque dont sont exclues toutes les autres traditions non européennes ou orales. Ces moments ont été une souffrance que l'on peut entendre dans une pièce pour piano intitulée *Nocturne IV*. Dans cette pièce de jeunesse, j'ai accepté partiellement le formalisme ambiant de la musique contemporaine. Mais on peut y entendre également, en plus de la souffrance, le désir d'un autre chemin. La lecture des œuvres d'Edouard Glissant a contribué à me libérer de cette esthétique que je percevais comme une aliénation. Ma propre identité de compositeur s'est forgée, en partie, par la fréquentation de l'œuvre de Glissant ainsi que celle d'autres écrivains comme François Cheng dont j'ai mis en musique certains poèmes ou Gilles Deleuze qui m'a inspiré *Les Machines désirantes*. La philosophie de Deleuze possède une qualité musicale qui m'a beaucoup inspiré. Les images qui traversent l'*Anti-Œdipe* n'ont pas la seule qualité d'explicitement une pensée philosophique, elles font jaillir la musique. Pour en revenir à Edouard Glissant, j'ai tenu à faire figurer une citation du grand poème épique *Les Indes en exergue à Outre-Mémoire*. Mon deuxième concerto pour piano est intitulé *L'oiseau innumérable*, une métaphore que Glissant avait utilisée pour exprimer l'imprévisible et la complexité de notre monde actuel et des cultures qui s'y rencontrent. Pendant toutes ces années, j'ai lu les écrits de Glissant, j'ai voyagé, j'ai composé mais je ne l'ai pas rencontré, et lui ne connaissait pas mon travail. Ce n'est que récemment que je suis entré en contact avec lui. Je suis allé le voir en Martinique, dans la maison qu'il habite quand il séjourne dans son île natale, près du rocher du Diamant dont il parle dans plusieurs de ses textes.

La dialectique de l'oralité et de l'écriture

Edouard Glissant insiste sur la nécessité d'une nouvelle dialectique entre l'oralité et l'écriture. C'est par un tel dialogue que je tente de répondre à la crise que subit la musique dite savante qui a dissocié le geste de la composition de tout geste corporel. Par exemple dans *Passeurs d'eau*, j'ai tenté de composer une œuvre qui ne soit ni un opéra, ni un oratorio, mais qui se déroule comme un rituel inventé, en libre résonance des traditions amérindiennes. Cinq chanteuses et trois instrumentistes y tissent une trame complexe avec deux musiciens-chanteurs et explorateurs des musiques et cultures amérindiennes. Deux modes de pensée et d'être se relaient dans la conception musicale : l'un d'essence orale et organique où l'engagement corporel est intimement relié au mode de production du son, l'autre centrée sur l'interprétation d'une partition écrite qui requiert une approche plus cérébrale de l'émission sonore. Deux systèmes d'écriture, l'un à base de graphismes et d'indications sous forme d'images mentales et l'autre en notation musicale traditionnelle sont utilisés de façon >> 41

>> simultanée et complémentaire.

Cette question de l'oralité et de l'écriture est complexe. Un musicologue me disait récemment qu'il ne parvenait pas à entendre dans ma musique ce qui tenait de l'oralité ou de l'improvisation, il ne percevait que l'écriture. En un sens ce musicologue a raison. J'utilise certains procédés de répétition issus de l'oralité, mais ces procédés sont intégrés à des modes d'organisation du matériau sonore inhérents à l'écriture, ce qui fait qu'on ne peut pas forcément les identifier. Bien souvent, l'oralité sous-tend ma musique sans apparaître explicitement. L'impulsion de l'improvisation, l'énergie rituelle de certaines musiques orales, à l'état de trace, fécondent mon écriture sans que l'oralité musicale elle-même, ne soit reproduite de manière littérale.

Écrire c'est dire le monde

Ma musique cherche avant tout à résonner : à faire résonner le monde mais aussi à ce que quelque chose résonne en nous. Et pas seulement des « passions »... Toujours cette idée d'une chambre d'écho.

Jusqu'à très récemment, les musiques du monde m'ont fortement nourri ; on peut sans doute même dire qu'elles ont contribué à forger mon langage de compositeur. A chaque fois, le processus est le même : je cherche avant tout à capter et partager l'émotion que ces musiques provoquent en moi. Mais je ne m'attache à aucune d'entre elles en particulier et je ne suis d'ailleurs pas spécialiste de telle ou telle. En réalité, je voyage de l'une à l'autre et cela stimule mon désir de composer. J'essaie toujours de saisir et d'exprimer quelque chose qui me paraît essentiel en elles. En même temps, je mesure bien que cela ne peut être que furtif, inabouti : je fais entendre une trace, un regard...

Il me semble que cette influence commence à devenir plus subtile, à s'intérioriser. La référence explicite, la « couleur locale » s'estompe au profit de quelque chose de plus grave, de plus essentiel. Je ressens cela en particulier dans mes dernières œuvres : le concerto pour piano L'Oiseau innumérable, ma pièce pour grand orchestre *Vague de pierre*, l'opéra L'Amour coupable.

Ma musique va peut-être désormais se faire plus rare. Cela m'est nécessaire pour atteindre une sorte de concentration, de « raffinement » vers l'essentiel. Tout d'abord je dois reconnaître que cette influence a été très forte jusqu'à aujourd'hui.

Mais je crois que j'ai ce rêve de faire résonner le monde entier (l'écrivain Edouard Glissant dirait le « Tout-Monde ») dans mon œuvre, comme dans une vaste chambre d'écho.



Curriculum vital

Je suis né dans un pays curieux ! Un terrain de 10 452 km² dans lequel essaient de cohabiter, parfois heureusement, parfois péniblement, dix-huit confessions de culture, de sensibilité et de revendications souvent différentes. Je suis né dans une ville fragmentée et tronçonnée en quartiers ou ruelles d'appartenances sunnite, chiite, catholique, maronite et autres appellations... J'ai vécu une partie de mon enfance sur le balcon de mes parents, enveloppé de sons épars et variés, nourri et infiltré malgré moi de mille matières sonores. J'ai été façonné par l'hétérophonie qui venait du 5^{ème} étage de l'immeuble d'en face et par l'appel du vendeur d'épis de maïs qui passait deux fois par semaine dans la rue, celle qui menait au boucher amoureux de Abd El Wahab. J'ai rêvé d'histoires improbables en courant sans cesse entre les chaises et les fauteuils du salon sur une musique de cirque trouvée dans le grenier. J'ai pleuré à la première écoute de *la Passion selon saint Matthieu* de Bach mélangée aux sons de la friture que préparait ma mère pour la fête de Noël. J'ai haï Fairouz la veille de ce Vendredi Saint où elle remplissait les hauts parleurs de la rue Homsî alors que j'essayais d'écrire au piano, péniblement, « le chant des oiseaux ». J'ai aimé Fairouz au début de l'automne.

Quelques matins, j'ai attendu que mes parents partent au travail pour sortir les casseroles et les verres en cuivre du vieux buffet, pour taper dessus et écouter leurs résonances. J'ai aimé les sons de la guerre seulement après avoir quitté le Liban pour la France.

J'ai haï la musique arabe.

J'ai travaillé le piano sans compter. J'ai joué du Mozart, du Beethoven, du Bach, du Brahms du Schubert, du Schumann, du Scarlatti, du Albéniz... Rien de la musique d'aujourd'hui.

J'ai haï la musique et arrêté le piano.

J'ai peint avec la conviction que la musique était pour moi perdue à jamais...Vraiment.

J'ai découvert un matin que je pouvais chanter les quarts de ton. J'ai compris alors que j'étais passé à côté de quelque chose. J'ai écouté Oum Koulthoum, Asmahan, Farid El Atrache, Warda, Abd El Wahab et j'ai envoyé une tendre pensée au boucher... J'ai été infiltré par la musique turque, le shakuhashi japonais, la musique du Tadjikistan, la voix de Mounajat... J'ai rencontré un ami qui écrivait de la musique



**J'ai retrouvé
la musique,
l'ai aimée
à nouveau
et trouvé
étranges
les choses
de la vie.**

d'aujourd'hui et j'ai découvert, après une glace à la fleur d'oranger, place Stravinsky, le requiem de Ligeti. J'ai été au concert un soir d'hiver terrible à Paris, et j'ai pleuré à la première écoute des espaces acoustiques de Gérard Grisey. J'ai aimé Kurtag, Berio et Zao Wu-Ki... Beaucoup Zao Wu-Ki car il cherchait à trouver le lien entre sa modernité et sa peinture chinoise natale.

J'ai retrouvé la musique, l'ai aimée à nouveau et trouvé étranges les choses de la vie.

J'ai recommencé à composer, avec désir et une urgence forte. Les idées et les formes venaient à moi et je me donnais à elles avec le moins de discours possible... Autant que possible.

J'ai rencontré des gens qui m'ont soutenu et aidé à poursuivre le chemin de ce chemin. J'ai donné mon premier concert monographique au festival des 38^e Rugissants et senti alors ressurgir le balcon de mes parents, sur lequel j'avais été enveloppé de sons épars et variés, nourri et infiltré malgré moi de mille matières sonores. J'ai vu poindre le souvenir de l'hétérophonie qui venait du 5^{ème} étage de l'immeuble d'en face, celui de la voix du vendeur d'épis de maïs qui passait deux fois par semaine dans la rue, celle qui menait au boucher amoureux d'Abd El Wahab, celui des quarts de ton de Fairouz un vendredi saint, la passion de Bach, Brahms, Schubert, Albeniz, Mounajat, le Shakuhashi, le muezzin, les chants syriaques, les casseroles, les crépitements de la friture de Noël, Gérard Grisey, Zao Wu-Ki... J'ai vu poindre le spectre de tout ce monde, sans avoir jamais rien demandé, ni rien voulu...

J'ai rencontré un grand guitariste et j'ai acheté une guitare.

J'ai eu une envie forte de lui écrire une petite pièce mais j'étais embêté car je n'aimais pas l'instrument. J'ai essayé de me familiariser avec lui, sans succès. Où que je misse mes doigts je tombais sur des accords parfaits, trop parfaits. J'ai commencé à le triturer dans tous les sens me disant qu'il devait sûrement y avoir un terrain d'entente...quelque part. Il a résisté, je me suis entêté. J'avais vraiment envie d'écrire cette pièce pour cet instrument que je n'aimais pas.

Un après-midi, alors que je peignais avec bonheur, la toile est entrée en résistance. Elle me boudait et je ne savais plus quoi faire. Je l'ai alors retournée de 180 degrés, la tête en bas. Elle a perdu ses points de repères et c'était reparti ! J'ai donc repris la guitare, un autre après midi, et me suis mis à jouer à l'envers...

J'ai remonté donc à l'envers les cases du manche l'une après l'autre, et à ma grande stupéfaction, la troisième note était un trois quarts de ton. J'ai continué mon ascension et c'était pareil pour la septième... à ma très grande stupéfaction. J'ai vu ce jour-là que la guitare possédait en elle la gamme orientale par excellence, avec ses tons et ses quarts de tons, naturellement, et sans même qu'elle en soit consciente !

Oui la guitare contient le mode « rast », sans volonté ni effort !... Si on la joue à l'envers.

Parce que les œuvres et les choses naissent de tant de chaises et de fauteuils parcourus, de tiroirs odorants, de voisins rêvassant sur les balcons, de fritures, de passions, de désirs, d'oublis, de rencontres et bien d'autres appellations mystérieuses...

Toutes ces choses qui nous triturent et nous façonnent... sans volonté ni effort !



Abécédaire subjectif pour ma 38^e rugissante année

Abécédaire.

Quoi de plus simple pour ordonner une série de sensations, pensées ou réflexions éparses, pour effleurer 38 années à jouer avec la musique.

Bruit.

Car il s'agit bien de bruit, ce phénomène étrange, qui n'existe que dans l'atmosphère terrestre ou quand on la reproduit, du bruit donc dès qu'on le considère pour lui-même, qu'on prend le temps de l'écouter, de le goûter pour en débusquer la musicalité.

Composer.

Si on en croit le dictionnaire, le terme recoupe deux idées sensiblement différentes, celle de «mettre ensemble», et celle de «faire avec». Pour les musiciens, le premier sens s'impose généralement : le compositeur est celui qui organise les sons ex nihilo dans un environnement le plus silencieux et neutre possible. «Composer, c'est choisir» nous dit Pierre Boulez. Mais peut-être que le temps de l'art pour l'art, du concert comme moment quasi religieux, de la musique sortie de tout contexte est révolu (temps historiquement assez bref d'ailleurs). Et que les compositeurs seront ceux qui savent marier texte musical avec contexte d'écoute. J'aime beaucoup «faire avec» les lieux, les gens, les sons.

Danse.

Pas plus que la danse n'a besoin de musique, la musique n'a pas besoin de danseurs pour faire ressentir sa propre chorégraphie des corps, des paysages, des sons.

Espace.

Durée, hauteur, timbre et intensités sont les

points cardinaux de la musique, c'est écrit dans les manuels. Comment ne pas y rajouter l'espace, la troisième dimension de l'écoute. 1983, création octophonique : faire circuler les sons, les entendre arriver de loin, les voir dessiner le paysage... Quand on a goûté à l'espace, on ne peut plus s'en passer.

Fanfare.

J'ai toujours aimé les fanfares, la chaleur incomparable des cuivres, l'approximation de l'accord (comment jouer tempéré avec des instruments basés sur des harmoniques pures ?), le plaisir brut du faire ensemble. S'il vous plait, encore la fanfare.

Geste.

Celui du chef d'orchestre classique auquel je n'ai jamais rien compris, celui du mimophoniste ou du sound painter qui compose avec son corps, celui de l'instrumentiste qui surjoue pour donner à croire qu'il est inspiré, celui de l'instrumentiste dont le corps vibre entièrement avec les sons qu'il produit, ceux des 40 musiciens assis avec leurs ridicules battements de pied (pas très ensemble),

Hasard.

Paraphrasant John Cage, «quand j'écoute une musique, je suis généralement déçu, quand j'en écoute deux ensemble, il se passe toujours quelque chose».

Instruments.

Mettez deux guitaristes ensemble, ils parleront des cordes qu'ils utilisent. Mettez deux trompettistes, ils compareront leurs embouchures. Pourquoi l'instrument devient-il toujours le masque sous lequel le musicien se cache ?



Jeu.

Le musicien joue la musique, il joue avec, il en joue, il s'en joue ? Pourquoi les musiciens classiques sont-ils toujours graves, les jazziers extatiques, les rockeurs hargneux ? A quoi jouent-ils ?

Kilowatts.

Ceux dont l'amplification regorge, le toujours plus fort comme signe extérieur de richesse, avec le sentiment que ce temps-là est révolu, et que la musicalité et la sensibilité viennent de plus en plus du plaisir de dresser l'oreille.

Largo.

Pas l'allure, mais le plaisir de la largeur musicale (encore une dimension supplémentaire), que je ne retrouve que dans la musique symphonique (et son avatar composé pour le cinéma) quand la totalité du spectre et la grande multiplicité des timbres donnent un sentiment de plénitude que je ne perçois pas dans d'autres musiques.

Monde.

Qui heureusement est vaste. Il y a le plaisir toujours renouvelé de l'écoute de musiques issues de mondes tellement lointains. Il y a la crainte de la pizza mondiale, le grand «melting-potes» des balalaïkas, ouds, tympanons, neys et autres tempuras posés sur un lit de cordes bien sages tonique-dominante (il faut bien tonifier la musique dominante), et l'inévitable métrique 4/4 (hommage aux 4x4 des aventuriers-colonisateurs ?). Il y a le réconfort d'avoir ressenti de près que la musique n'est en rien un langage universel, ce n'est pas un problème de notation, d'apprentissage ou de communication, c'est juste que les musiques n'ont pas la même utilité, le même usage et donc le même sens dans les sociétés dont elles sont issues.

Numérique.

Extraordinaire révolution contemporaine qui balaye tout, dont les outils redistribuent les rôles. Pourquoi les pièces qui m'ont le plus fait dresser l'oreille récemment viennent de plasticiens ou de bricoleurs qui semblent redécouvrir la composition en partant de la matière brute et des outils informatiques ?

Opéra.

Seul moyen de faire sonner l'Odyssée homérique dans une grande place publique, de partager mon propre plaisir du poème mythologique. Plus difficile que tout, plus magique que tout. Rare.

Perception.

Le mot-clé peut-être. Car toute œuvre musicale n'existe que par son contexte de perception. Le final de Don Giovanni, écouté dans un fauteuil d'opéra devant une scène grandiose ou faisant irruption à 3 heures du matin sorti tout droit du mangedisque des voisins, ne provoquera pas la même réaction. La plupart des musiques d'improvisation sont inaudibles hors contexte, loin de l'émotion provoquée par le temps réel. En revanche, les musiques électroniques, passionnantes à l'écoute au casque ou avec un orchestre de haut-parleurs, sont souvent pitoyables en concert, avec ses manipulateurs donnés à voir dont on ne comprend pas le rôle et sa pseudo-stéréophonie. Comment l'entendez-vous, that's the question.

Quatre.

Agaçant poncif, quatre temps, quatre voix, quatuor, quadriphonie. J'aime faire des impairs, le 7 cavalier, le 11 tellement parfait, le 13 pour la chance, délivrez-nous du 4. "De la musique avant toute chose, Et pour cela préfère l'impair" écrit Verlaine dans son Art poétique. >>





>> Rythme.

Pourquoi diable faudrait-il découper le temps en fractions égales, de plus en plus égales d'ailleurs au fur à mesure que les machines nous assistent ? Avant, je pensais que j'étais un piètre rythmicien, maintenant je réclame le droit au temps élastique.

Style.

Le monde musical est constellé de genres différents. J'ai renoncé à acheter les CD dans les grandes surfaces spécialisés car je n'ai jamais rien compris aux catégories, sous-catégories, sous-sous-catégories. En revanche, la lecture des critiques ou des entretiens avec les musiciens est un éloge permanent des mélanges d'influences, des croisements, de la fin des chapelles. Quand on demande « quel style de musique composez-vous ? », je reste stupide.

Trompette.

10 années à en jouer, 10 années pour accepter de ne pas être Miles Davis, 10 années dans la boîte, 10 années à la recroiser de temps en temps, comme une ancienne fiancée, avec ce mélange de gêne et de complicité.

Urbain.

10 ans pour traquer la musique de la ville, entre concerto pour cyclomoteur, klaxophonie, mégaphones et crieurs publics, C'est fait, c'était bon.

Vingt-deux.

22 ans pour rugir, ce n'est pas le moment de s'assagir. Prière épistolaire donc pour que le nouveau souffle grenoblois ne soit pas un retour au musicalement correct.

Woogie.

Encore du contextuel : les pianistes embarqués dans les trains étasuniens ont calé leur rythmique sur celle des bogies frappant les rails. La musique boogie-woogie est là où on la cherche, où on la trouve. Elle impose son évidence, le compositeur ne l'invente pas, il la révèle.

X

Comme Xenakis car je ne trouve pas d'autre x.

Yeux.

La musique s'écoute avec les yeux, la musicalité est dans les corps qui bougent, dans les nuages qui s'entremêlent, dans les éoliennes qui brassent sur les collines.

Zéphyr.

Ou comment jouer avec l'aléatoire, avec les éléments naturels, avec le paysage. Et donc cette dernière création, ce Champ harmonique pour 500 instruments éoliens, ce parcours symphonique en six mouvements pour harpes éoliennes, moulins percussifs, résonateurs excités, corridor de flûtes... Un des travaux de composition le plus complexe et jouissif que je connaisse.





Les Territoires de l'autre

En 1988, après deux années d'une première cohabitation politique où les projets avaient avancé sur l'erre, se posaient au Ministère de la culture et de la communication des questions nouvelles. Sous la direction de Maurice Fleuret de 1981 à 1986, la Direction de la Musique et de la Danse avait créé les conditions propices à une invention joyeuse. L'administration de mission, elle avait aidé à l'éclosion de nouvelles structures ; ensembles, studios, compagnies de musique et de danse, élargi la reconnaissance des champs esthétiques au jazz, aux musiques traditionnelles aidé à la structuration et au développement des pratiques amateurs. Le festival Musica Strasbourg, l'Orchestre National de Jazz, des studios dirigés par I Xenakis, L Ferrari, JC Eloy, Pierre Henry, d'autres studios, des ensembles instrumentaux et vocaux spécialisés avaient vu le jour sur le territoire national et les commandes d'Etat (certaines sur des budgets décentralisés en Région) accompagnaient en toute cohérence les ouvertures esthétiques.

Pour la première fois, les termes de création, de recherche, d'industrie musicale et d'audiovisuel, associés dans l'intitulé d'un département de la Direction de la Musique et de la Danse, traduisaient la volonté de prise en compte de la variabilité des paramètres comme de leur interaction, dans la conduite d'une politique nécessitant pour être opérante une appréciation globale, non fragmentée. Le Ministère de la culture avait conscience que la multiplication rapide des outils de communication, permettant l'accès et la diffusion des savoirs comme l'internationalisation des pratiques et des esthétiques dont il était possible d'apprécier les premiers effets, rendait nécessaire la création de nouveaux outils pour structurer et adapter sa politique aux nouveaux enjeux. Tout ne fut pas simple mais cette politique de l'action - l'organigramme de la direction de la musique mentionnait un « département de l'action musicale » - sur tous les terrains où s'était affirmée une forme de fermentation créatrice, avait porté ses fruits au delà des contradictions inévitables qui n'avaient pas manqué de surgir.

En 1988, il fallait maintenant « composer » autour de nouveaux principes de cohérence. Après la féconde période d'échange des années 1950, l'axe franco-allemand, assoupi, reprenait corps et révélait dans son sillage les premiers signes d'une nouvelle Europe de la création, pluri-esthétique, plus ouverte aux influences, libérée du poids porté par les créateurs d'après guerre, mais redevable de leurs singulières avancées sur des territoires à peine émergents. Déjà, dès le début des années 1970, John Cage, Luc Ferrari, Iannis Xenakis, François-Bernard



Mâche mais aussi Luciano Berio, György Ligeti, Steve Reich et bien d'autres avaient ouvert le champ à de nouvelles aventures.

Brisant le culte ritualisé de l'écriture maintenu par avant-garde essoufflée, ils avaient traversé la crise d'une modernité vécue à l'aune de la seule perception d'un langage dans l'expression de sa singularité, et rendu compte par leurs œuvres, leurs engagements, leurs écrits, d'une réalité où l'hybridation des cultures s'affirmait avec une rapidité et une force jamais rencontrées.

Partout, parce qu'ils savaient habiter des aires esthétiques différentes et recomposer des espaces nouveaux, des interprètes et compositeurs s'associaient pour des aventures inédites.

A la Direction de la musique et de la danse pouvait alors se proposer, puis une fois l'accord du Ministère de la culture obtenu, s'initier un nouveau département de la « Création et des Musiques d'aujourd'hui », regroupant l'ensemble du dispositif d'aide et de développement des secteurs attachés à la « musique savante » et à la recherche (ensembles,

studios, commandes, projets de création), mais aussi attachés au jazz, à la chanson et aux musiques traditionnelles.

A mon étonnement, il y eut peu de débat, à la fois au sein de la Direction à laquelle j'appartenais comme dans le milieu musical même, où ma position de compositeur et d'interprète actif sur des champs esthétiques « mixtes » m'exposait pourtant doublement. Il m'a semblé alors que croyant anticiper - par mon implication dans la création de ce département -, je n'avais que contribué à créer les conditions d'un accompagnement à une situation déjà engagée et dont pour partie, la reconnaissance allait de soi. Sur les trois

**Le Ministère de la culture
avait conscience de la
multiplication rapide des
outils de communication,
permettant l'accès et la
diffusion des savoirs comme
l'internationalisation des
pratiques et des esthétiques**

ans d'existence de ce département, mes deux années de responsabilité ont apporté dans l'exercice du quotidien, d'autres éléments sur la seule question de la nécessité de sa mise en œuvre. Pour bon nombre d'interlocuteurs - interprètes, compositeurs, directeurs de structures d'enseignement et de festivals - la présence dans une direction centrale de ce type d'unité qui pouvait considérer à la fois des projets de création sur leur propre champ spécifique, mais aussi des projets qui faisaient appel à des aires esthétiques, des cultures (de l'invention), des expressions de créativité différentes pensées d'emblée sur l'ensemble de ses composantes, répondait au besoin d'une approche concrète et réaliste du déplacement opéré.

La création artistique n'était plus seulement perçue, accompagnée et aidée comme expression d'un fait individuel, mais aussi comme l'a montré Max Weber dans ses *Fondements rationnels et sociaux de la musique*, comme expression de sa construction sociale.

En région, les milieux du jazz mais aussi des musiques improvisées et de la création électroacoustique avaient constitué des groupes mixtes d'expérimentation, autour de ce qu'ils percevaient comme de nouveaux enjeux où l'hybridation des musiques constituait un espace commun de recherche.





>> Bientôt, d'autres espaces et lieux d'expression furent nécessaires. Pour ces territoires de l'autre - « anciens mondes terriblement naissants » - et rendre compte de leur exploration, il fallait « une scène ». Plusieurs festivals virent le jour. Celui des 38^e Rugissants fut l'un d'eux.

Questionner du point de vue des « autres musiques », la création « savante » et parier sur l'hybridation comme élément constituant de la musique à venir n'était pas sans danger. Le syncrétisme, la superficialité, l'uniformisation, gommant les références culturelles, se présentaient comme autant d'écueils qui ne furent pas toujours évités. C'est que l'œuvre appartient moins à ceux qui la commandent qu'à ceux qui la conçoivent et la réalisent. Le risque est une des conditions de l'action et certains festivals qui ne surent pas s'engager dans une politique de création, seule susceptible de questionner leur démarche au double risque du doute et de l'échec, ne survécurent pas.

Après vingt-deux ans d'existence, le festival des 38^e Rugissants a laissé de nombreuses traces, mais surtout et c'est là peut-être son mérite essentiel, suscité de nouvelles questions. Des œuvres ont été créées, reprises, des processus inédits explorés, des rencontres fertiles ont généré de nouveaux rituels de collaboration. Quelques échecs aussi, des erreurs d'appréciation, des certitudes prises en défaut, ont constitué sans paradoxe aucun, les éléments précieux d'une dynamique de l'invention et d'une expérience humaine confiante, partagée avec un public sur une longue durée.

Tout cela a son importance, mais ce que je retiendrai se veut plus singulier.

Ce festival a montré que la création artistique n'est pas seulement un fait individuel et avec cette quasi désinvolture qui a pu enchanter, il a su faire de ce fétichisme de l'objet artistique contemporain tel qu'il peut animer un « archi-auditeur » - c'est à dire un spécialiste de l'écoute « culturaliste » - une donnée négligeable. Refusant le concept de l'autonomie des cultures, il a souvent permis au public, par exemple confronté à l'interaction de l'écrit et de l'improvisé, de vivre les conditions par lesquelles une recherche se réalise.

Il lui a aussi offert en bien des cas, la possibilité de croiser des mondes artistiques en libre circulation, dans l'expression de leur quotidien, interdisant tout repliement intellectualiste.

En ce qui l'anime, tout festival voué à l'expérimentation et à la création peut se considérer comme un espace de recherche musicologique en acte. Celui des 38^e n'y déroge pas et après plus de deux décennies d'existence, l'hypothèse serait intéressante qui verrait une équipe mixte, chercheurs, musiciens, producteurs, travailler sur les archives vivantes d'une expérience qui va déjà se poursuivre autrement. Il me semble que l'on pourrait y trouver des traces d'une démarche structuraliste et d'une croyance, consciente ou non, en cette notion si contestée dans un temps pas si lointain et si présente aujourd'hui, d'universaux en art.

Les rapports entre l'univers de la réception et celui de la création ont changé.

Il faut composer.

Babel est toujours à construire.





L'autre rive

Les rencontres entre les musiques populaires et la musique savante sont intervenues à une époque où l'Europe affichait sa prédominance économique et sociale et s'inscrivaient à l'intérieur d'un processus historique, politique et culturel complexe où se mêle l'intensification des échanges internationaux liés au commerce et à la colonisation.

A quelques exceptions près, la quasi totalité des compositeurs qui ont façonné l'histoire musicale du XX^e siècle a été marquée par les musiques des civilisations extra-européennes ou par des musiques populaires européennes.

« Rappelle-toi la musique javanaise qui contenait toutes les nuances ou même celle qu'on ne peut plus nommer, où la tonique et la dominante n'étaient plus que de vains fantômes à l'usage des enfants pas sages »

Ces propos ironiques de Claude Debussy illustrent bien les relations musicales qu'entretiennent l'orient et l'occident.

La musique savante de la seconde partie du XX^e siècle va tirer des enseignements de cet art oriental qui occupe fortement les esprits et il faut souligner que ces musiques ont échappé à tout enseignement académique. Elles sont entrées à l'intérieur des langages musicaux actuels en faisant éclater les cadres traditionnels, elles ont joué un rôle de matériau neuf mais aussi celui d'une autre pensée.

C'est en s'ouvrant à celui qui lui était étranger que la modernité musicale de l'Europe s'est développée.

Mais si la musique occidentale a puisé dans les traditions orales, elle a aussi conservé ses propres fondements qui sont dans une certaine mesure antinomiques avec ceux de la musique traditionnelle. Car il existe une contradiction fondamentale entre la notion même de composition fondée sur l'écriture, pensée par une individualité, et un corpus dont les bases sont transmises oralement après un long apprentissage. Dans un cas la musique s'exprime dans le rituel du concert, dans l'autre cas elle est liée à une fonction sociale ou religieuse.

Dans une certaine mesure les influences entre musiques européennes et musiques exotiques ne se sont faites que dans un sens : les musiques exotiques ou populaires ont nourri la tradition savante européenne mais l'inverse ne s'est guère produit.

Les populations d'Afrique, d'Amérique Latine ou d'Asie délaissent leurs idiomes musicaux au profit d'une langue européenne volontiers présentée comme universelle.

Les jeunes Chinois ou Brésiliens connaissent mieux Debussy ou Messiaen que leurs propres traditions.

Ainsi le sentiment d'être partagé entre deux cultures Orient et Occident peut apparaître comme conflictuel, comme l'ont ressenti certains compositeurs japonais qui ont connu successivement la séduction pour l'Occident, puis la réaction se traduisant par la rencontre des genres traditionnel et savant pour parvenir à un équilibre entre techniques occidentales et esprit oriental.

Si l'adoption d'une autre culture a semblé utopique au XX^e siècle il n'est pas impensable de voir cette distance considérablement réduite au siècle suivant. La tendance déjà très amorcée d'une uniformisation des approches et des



enseignements ne serait-ce qu'au travers des échanges et des étudiants chinois, japonais ou coréens qui fréquentent le Conservatoire de Paris ou la Juilliard School de New-York, peut conduire jusqu'à une forme nouvelle de World Music jusque dans la création.

Force est de constater que la migration mondiale des populations a produit celle des esthétiques. Nous vivons aujourd'hui à l'heure des branchements, des interconnexions accélérées entre cultures et langages musicaux. La question de la transversalité est une question de négociation entre différentes cultures où l'on pourrait arriver à inventer un « tiers langage ». Ce tiers langage, seule une nouvelle génération de musiciens pourrait le découvrir, le sentir à travers une mosaïque de territoires musicaux dans une société qui a beaucoup changé à l'heure de la mondialisation.

Comment les musiques dites savantes sont elles en mesure d'ouvrir des espaces avec des traditions non occidentales ?

De nombreuses initiatives d'artistes venant d'Asie ou du Moyen Orient par leur double appartenance sont aujourd'hui à même d'ouvrir des ponts entre musique contemporaine et musique traditionnelle, entre tradition et modernité.

Autre Contact de Jean-Pierre Drouet et Adama Dramé du Burkina Fasso, ou encore *Les 13 Lunes du serpent* de François-Bernard Mâche avec les percussions de Taïwan sont là pour en témoigner. Thierry Pécou s'inspire des mythologies des Indiens d'Amazonie tandis que Zad Moultaqa regarde vers *L'Autre rive*, son Liban natal.

En 20 ans de création musicale, le Festival des 38^e Rugissants aura ouvert la voie à une dimension transculturelle de la création sous les formes les plus variées en tentant des aventures

musicales inédites hors des salles de spectacles, en investissant l'espace urbain comme cet opéra subaquatique pour un public immergé dans la piscine d'Echirolles : *Chrysales* de Michel Redolfi ou encore cette symphonie de cloches à l'échelle de la ville entière de Grenoble : *Campana* de Llorenç Barber.

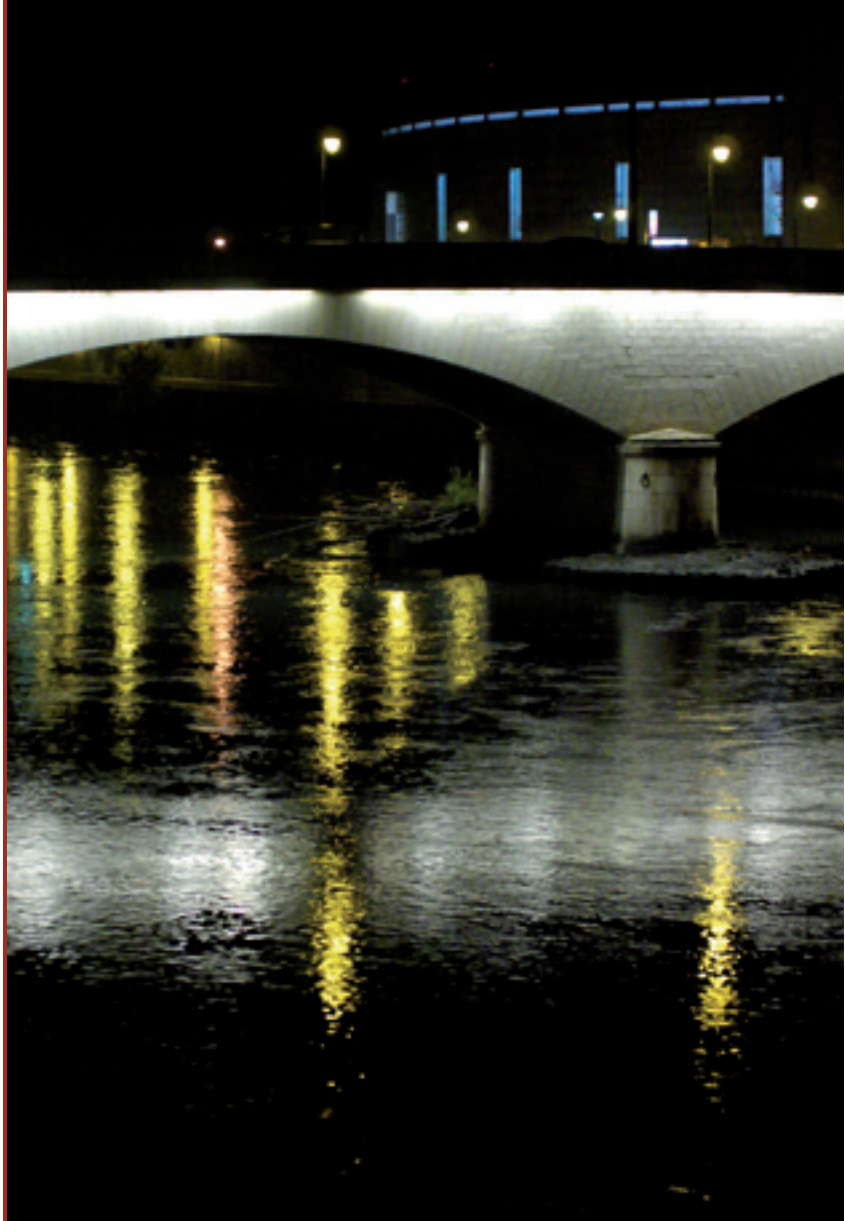
Ce laboratoire ouvert à de nouvelles écritures musicales a favorisé ainsi un croisement des cultures reflétant un monde en pleine mutation. Composer un nouveau monde, déplacer les frontières artistiques et culturelles, jeter un pont entre ces rives si proches et si lointaines, tel a été le projet de ce Festival des 38^e Rugissants devenu au fil des années un lieu d'expérimentation ouvert à de nouveaux modes de représentation et touchant un très large public.

Aujourd'hui la musique bricole, au sens noble du terme un hybride où se fondent les traditions les plus diverses, orales et écrites aux fonctions parfois antinomiques.

Dans quelle mesure cet hybride est-il capable d'exprimer la musique d'aujourd'hui au-delà des différences de cultures, de pensée et de tradition ? C'est une question qui reste ouverte grâce à cet embarquement pour Cythère des territoires les plus éclectiques des musiques d'aujourd'hui.

En 20 ans à Grenoble les expérimentations les plus audacieuses ont trouvé de nouveaux espaces de réalisation et renouvelé l'image de la création musicale contemporaine.





Longtemps et souvent je suis allée aux 38^e Rugissants

Par des soirées entre automne et hiver, partir avant la tombée du jour dans les lueurs du couchant pour prendre la route de Grenoble, glisser dans les courants de voitures, longues lignes lumineuses jaunes et rouges éblouissantes dans la nuit venue, déjouer les pièges de la circulation des fins de semaine pour arriver à temps, ne pas se tromper dans les bretelles d'autoroutes pour enfin trouver, après des itinéraires biscornus, cette salle de spectacle inconnue où doit se dérouler le concert coché dans la petite brochure. Quelle drôle d'idée de vouloir faire venir du monde dans ces endroits reculés, sombres et mal fléchés ?

Mais ils sont bien nombreux tous ces inconnus sortis d'on ne sait où, qui ont déjà trouvé la salle, le parking est plein, il faut maintenant arriver à se garer, en espérant que dedans il restera une place pas trop mal située...

Par des itinéraires mieux connus, avec les repères pour ne pas se tromper - tourner à droite après la station d'essence...- on va aussi et toujours à la Maison de la Culture, avec ses noms successifs, avant et après les travaux, avant et après le tramway, ancienne et nouvelle apparence. Bonnes conditions de spectacle, durement négociées - avec quelque condescendance? On apprécie aussi la fidélité des rendez-vous à la Rampe d'Echirolles et à l'Hexagone de Meylan.

Au fil des années un autre lieu est devenu essentiel, voisinant avec la Préfecture sur cette grande place dessinée pour les parades officielles : l'ancienne bibliothèque. Dans son grand volume sombre parcouru de courants d'air glacés, personne ne remarque que les rayonnages de livres dans les galeries ne sont que des décors de cinéma laissés là sous nos yeux qui croient distinguer des in quarto et des in octavo. Cet endroit poétique semblant consacré à la démarche solitaire et feutrée de lecteurs ou de chercheurs, propice à la concentration silencieuse, est devenu le centre des événements, le cœur des souvenirs enthousiastes. Seuls les Trente-huitièmes proposent ici des spectacles, et dans ces conditions souvent inconfortables, le public rassemblé y ressent collectivement une émotion toute particulière.

Beaux souvenirs aussi de tous ces lieux déconcertants investis pour ces grandes occasions, places publiques, grottes et piscine olympique >> 57

>> où la musique a fait résonner ces espaces inaccoutumés pour des événements inédits et uniques.

Ces musiques cherchées loin et choisies avec soin, on est venu les écouter pour découvrir l'inouï, l'inédit, avec beaucoup d'envie. Ici on bouleverse les a priori. L'affiche des Trente-huitièmes ne propose pas ce que l'on connaît, elle invite à la découverte et au voyage.

Il faudrait constituer la longue galerie des portraits de toutes les personnalités à convaincre pour que l'affaire puisse exister : Messieurs les Maires et leurs adjoints, les Présidents des conseils et des commissions, les directeurs d'affaires culturelles en tous genres, le fameux directeur régional des affaires culturelles, celui de Lyon, le Ministère, l'Etat ! Et les plus lointains, ceux qu'il faut aller voir dans les monuments de la capitale, dont on attend la parole éclairée et la reconnaissance officielle. Plus près, les directeurs de théâtre, de conservatoires, les journalistes et professionnels en tous genres qu'il faut persuader de s'associer.

Prendre aussi une photo de la garde rapprochée de tous ceux que l'entreprise mobilise, venus de l'université, des Beaux-arts, du Conservatoire, de l'Observatoire des politiques culturelles, du Rectorat ; présents à tous les spectacles, ils emmènent avec eux des grappes de spectateurs qu'ils ont convaincus de venir. Des clichés aussi du groupe de tous ceux qui organisent, administrent, accueillent, placent.

Chaque année l'ouverture officielle sonne les trois coups du festival avec la soirée inaugurale et ses discours obligés ; moment pour associer les partenaires, donner la parole aux édiles, que tous s'approprient le projet. Tous ces mots pétris année après année, pour dire ce que l'on recherche, tenter de convaincre.

Les politiques culturelles ont affiché unanimement depuis plusieurs décennies leur volonté d'ouvrir l'action publique à d'autres expressions que les formes dites savantes, de promouvoir les productions artistiques d'inspirations variées et de toutes origines. Le soutien à la diversité est devenu le maître mot, le critère d'intervention des programmes européens, le principe érigé à l'échelon mondial par l'Unesco, le politiquement correct. Ainsi en va-t-il des discours et des programmes d'action, ils correspondent à des principes liés aux impératifs de démocratisation, pour que les moyens publics investis dans la culture soient partagés équitablement, et sans doute aussi au fait que les cultures savantes sont le fait de minorités.

Si l'intérêt pour les programmes d'action publique n'est sûrement pas une motivation première, la direction des Trente-huitièmes Rugissants semble néanmoins avoir adopté et incarné ces principes en présentant un véritable pluralisme musical. Son projet conjugue avec conviction création dite contemporaine et propositions inspirées par la tradition ou venues de musiques plus « actuelles », ou encore croisées avec d'autres disciplines.



Voilà ce que l'on appelle « prendre des risques artistiques », car les programmations tissées saison après saison n'ont pas d'équivalent ailleurs, elles font entendre des propositions rares. Il y a danger et difficulté, puisqu'en matière de création, on n'est jamais sûr du résultat. En aucun cas on ne propose au public ce qu'il attend, on lui promet au contraire de la découverte.

Hors des circuits de diffusion ordinaires, ici des artistes et des ensembles peuvent faire aboutir leurs projets et leur recherche, et le public entendre de l'inédit, rien de ce que l'on pourrait voir et entendre ailleurs. Combien d'équipes inconnues ici découvertes et suivies fidèlement, devenues bien connues depuis ?

Les principes du projet sont acquis sur le plan théorique, ils se confrontent ensuite à la réalité des choix artistiques et au jugement de goût. La conviction n'est pas forcément aisée à partager, les habitudes et les usages ne se transforment pas par décision. Où s'enracine l'expérience esthétique ? On constate parfois que les publics se croisent sans partager leurs intérêts ; les experts et professionnels en tous genres posent leurs jugements depuis leur spécialité, chacun juge en fonction de son contexte personnel.

**Maintenant que les avant-gardes se sont émoussées,
l'histoire de la création s'est ramifiée en prenant
plusieurs chemins ; il n'y a pas d'école ou de mouvement
qui domine, nous sommes trop près des événements pour
déterminer par où le courant porte le renouvellement.
La situation est énigmatique et intéressante.**

Merci à ceux qui interrogent les changements de la société et la transformation des usages, prennent le risque de chercher les initiateurs, et tentent de donner des conditions toujours renouvelées pour que la création musicale trouve de nouvelles inspirations, de prochains rebondissements pour de nouvelles aventures esthétiques.



Le métissage musical, quand il est question de détournement

Que veut dire métissage ? A quoi peut-il s'adapter chez les PDS ? Au mélange des musiciens ? A la transmission d'un savoir ?

Déjà cela commence mal : mon parcours personnel est un vrai métissage-mixage instrumental-musical : trompettiste jusqu'à 15 ans, batteur de rock et de jazz autodidacte, puis percussionniste à 22 ans, j'entre au conservatoire de musique pour aller directement chez les PDS. Parallèlement je décide d'apprendre le zarb avec Djamchid Chemirani. Si je m'en tiens à la définition du dictionnaire celui-ci nous indique que "le métisse" est issu de l'union de deux personnes de couleur de peau différente ou présentant un certain degré de différenciation génétique. Concernant le métissage culturel, il résulte de l'influence mutuelle de civilisations en contact.

Ce que je retire de cette définition c'est l'idée même de la transmission. En ce qui nous concerne il s'agit de la transmission d'un savoir, et en ce sens la percussion fait partie de ces instruments dont les techniques et l'apprentissage continuent de se transmettre aussi bien oralement que par écrit.

L'histoire de la percussion moderne et de celle des PDS me semble à ce niveau similaire. Les membres fondateurs ont su et ont eu la volonté pour que leur ensemble puisse continuer de vivre après leur départ, de former toute une génération de musiciens.

Notre métissage à nous si je puis dire vient du fait qu'aucun d'entre nous ne se connaissait. Nous venions d'horizons à la fois culturels et géographiques très différents. Aujourd'hui le groupe est constitué d'une japonaise, d'un allemand et de quatre français. Si les fondateurs de l'ensemble venaient tous de l'orchestre, s'ils s'étaient "choisis", en revanche notre génération s'est plutôt découverte. C'est dans ce sens que je vois un métissage car nos différences vont continuer d'influencer grandement l'histoire de notre ensemble et expliquer en partie cette longévité.

Pourquoi le métissage musical s'adapte totalement à l'histoire de la percussion et à celle de notre ensemble et en quoi l'histoire de la percussion pourrait être si contradictoire (paradoxe) ?

En effet quoi de plus paradoxal que l'histoire des percussions et de sa (re)découverte au XX^e siècle ? Certainement les premiers "objets sonores" de l'homme ont été avec la voix et le souffle, les instruments de percussions. Quoi de plus naturel que le fait de taper dans les >>

此卷下日什在
不知汝三飢
野眠則二干
不被土下單



>> mains, taper du pied, percuter et mettre en vibration des matériaux sonores.

Il aura fallu le XX^e siècle pour que la percussion occidentale obtienne ses lettres de noblesse. Auparavant la percussion était la plupart du temps et avant tout accompagnatrice, soulignant bien souvent des effets dramaturgiques, rythmiques ou mettant en valeur d'autres instruments. Avec la musique contemporaine, la percussion a su trouver et surtout créer son répertoire. Elle devenait soliste au même titre que d'autres instruments et ainsi offrait une nouvelle palette sonore. Le monde de la percussion occidentale se découvrait alors même que la percussion traditionnelle avait déjà sa propre histoire.

Est-ce que Mozart, Beethoven n'était pas des contemporains à leur époque ? Ou tout simplement des précurseurs ? La musique contemporaine est une musique vivante qui s'écrit aujourd'hui. D'ailleurs je préfère bien souvent l'expression musique d'aujourd'hui. Il me semble que toutes musiques quelles qu'elles soient, si elles n'évoluent pas, prennent le risque de disparaître.

"Il n'y a pas de passé sans avenir".

N'y a-t-il pas eu des débordements de ce métissage musical, notamment avec" la world music", ou s'agit-il d'un détournement ?

Aujourd'hui le métissage est très à la mode, on redécouvre les musiques de toutes cultures et traditions pour ne citer que les phénomènes de "World Music". J'y vois pour ma part un danger potentiel car, me semble t-il, il y a là un risque de perdre toute une culture millénaire mais surtout que les hommes ne perçoivent plus qu'un exotisme et une transformation d'une culture dont ils ne connaissent peut-être plus l'origine.

Ici se trouve peut-être une réponse aux difficultés de toute une génération de personnes qui ont perdu leurs propres racines sans en trouver d'autres.

Les difficultés d'intégration de toute une jeunesse en résultent.

Comment les PDS répondent à ces réflexions ?

Pour ma part et plus concrètement je voudrais en exemple citer un projet initié par les PDS dans le cadre de leur 40^{ème} anniversaire, le projet des *12 lunes du serpent*.

Au départ il y avait plusieurs idées:

- 2 ensembles de percussions: un Chinois, le *Lu percussion group* et un français, les PDS.

- 2 compositeurs : François-Bernard Mâche et Chen-hui Hung

Le plus intéressant justement était de faire découvrir cette musique contemporaine chinoise et de faire savoir qu'elle existe. La question de cette rencontre n'était pas de les faire ressembler à notre ensemble ou bien à notre musique, mais bel et bien de se poser la question : que pouvons-nous nous apporter mutuellement ?

L'intérêt de cette rencontre, comme toutes les autres rencontres que nous avons eues avec d'autres cultures, a été de prendre le risque de la confrontation, de casser des barrières, de remettre en cause les choses que l'on croyaient établies, de créer à notre manière des ouvertures, des

Il y a là un risque de perdre toute une culture millénaire mais surtout que les hommes ne perçoivent plus qu'un exotisme et une transformation d'une culture dont ils ne connaissent peut-être plus l'origine.





passerelles.

On prend des risques parce que l'on cherche, on essaie, on se trompe quelquefois, alors on recommence et ainsi on fait un petit bout de chemin.

On ne se pose pas la question de celui qui a raison et donc de faire rentrer l'autre dans notre moule.

La principale difficulté que nous avons rencontrée est la notion de phrasé : la phrase musicale. Pourtant le phrasé est l'essence même de l'interprétation : c'est lui qui va donner tout son sens à la musique. En exemple je voudrais parler de la notion de phrasé rythmique qui peut-être totalement différente suivant les pays et les cultures.

Nous avons tendance, nous occidentaux, à toujours prendre appui sur le temps fort. Nous avons un cadre de temps fort ou de temps faible bien défini.

Je pense à un musicien iranien, Djamchid Chemirani, avec qui j'ai pu apprendre un tambour que l'on nomme *tumbak* ou *zarb*. C'est un instrument à percussion digitale.

Je dois avouer qu'au début et d'ailleurs encore maintenant, j'ai eu beaucoup de difficultés à comprendre sa façon d'aborder une phrase rythmique et de la phraser. Il avait une façon d'interpréter un rythme de telle sorte que l'on avait l'impression qu'il ne prenait pas appui sur le temps mais plutôt que celui-ci se déplaçait à l'intérieur de la phrase.

Comment s'est développé l'instrumentarium des PDS, ou plus généralement le monde percussif ?

L'instrumentarium des PDS s'est ainsi constitué peu à peu, rencontre après rencontre, voyage après voyage, création après création. Il s'est enrichi progressivement pour devenir une véritable force de proposition pour les compositeurs, allant même jusqu'à influencer l'écriture. Pour exemple le premier jeu chromatique de cloches à vache inspira Olivier Messiaen, les gongs thaïlandais furent utilisés par H. Dufourt dans sa symphonie pour percussions *Erewhon*....

Il est intéressant par exemple de savoir que beaucoup d'instruments de percussions que nous possédons viennent de tous les pays. Les métaux : gongs, tams, cymbales, temple bells, gongs d'opéra... viennent pour la plupart d'Asie.

Dans notre culture occidentale, ces instruments ont été détournés de leur vocation première, religieuse ou sociale. Notre culture les a détournés pour d'autres utilisations et nous avons adapté « une technique spécifique » pour les jouer.

On se trouve lorsque l'on réalise des projets « transculturels », voire une simple rencontre avec des musiciens d'autres cultures, devant la confrontation et l'étonnement d'une autre technique, un autre son : les techniques de jeux, la différence et l'appropriation des techniques traditionnelles.

Dans ces détournements d'instruments, on arrive forcément aux « ready-made » chers par exemple à John Cage. Tambours de freins de voitures, amortisseurs, tubes métalliques, plaques, tôles, papiers... D'autres compositeurs tels G. Pesson, P. Leroux... nous ont aussi composé des œuvres faites de jouets, sifflets...



>>

N'est ce pas aussi une forme de métissage ?

Quels sont les projets de croisement de cultures qu'ont initiés les PDS ? Beaucoup de ces projets ont d'ailleurs pris naissance grâce à Benoit Thiebergien et son festival les 38^e Rugissants : l'Afrique avec le griot Adama Dramé, *Autres contacts* de JP Drouet". Ce fut l'une des toutes premières rencontres pluri-culturelles entre la musique orale et écrite ; *L'Âge d'or*, film de L. Buñuel *Le Scorpion* de Martin Matalon. Une rencontre entre un film muet (ou presque) et une nouvelle musique où toutes les couleurs de la percussion étaient utilisées.

- *Entente préalable* œuvre collective de 12 compositeurs. Nous sommes là dans une toute autre forme de métissage : l'influence et le jeu entre des compositeurs d'esthétiques et démarches différentes. On y a côtoyé l'humour, le détournement d'objets hétéroclites (manches à balai, caisse enregistreuse, scie, cartons, verres, perceuse..)

- Concert scénique *Même soir* de Heiner Goebbels. Comment les instruments de percussions deviennent des personnages et les musiciens deviennent des instruments.

Les 12 lunes du serpent, Ravshani. Comment un compositeur de musique d'aujourd'hui Nurula-Khoja Farangis, peut aborder la musique traditionnelle de son pays : le Tadjikistan.

Qu'elle est votre conclusion ?

Pour conclure, je pense qu'il est bien difficile, voire dangereux, de faire l'impasse du monde musical qui nous entoure.

Nous avons essayé avec les Percussions de Strasbourg de créer des liens, de proposer des passerelles, d'élargir la recherche d'un nouveau public, de réfléchir sur la forme même du concert de musique contemporaine et donc sur les lieux de diffusion.

L'important dans le métissage n'est pas forcément l'idée de mélanger, de mixer mais plutôt de savoir que l'autre existe.

Ce qui est intéressant c'est la différence de l'autre. Le danger d'aujourd'hui est de vouloir sous prétexte de métisser, d'unifier tout le monde, on aime le côté exotique des rencontres à condition trop souvent que dans le métissage ce soit l'autre qui s'adapte.



Réflexion sur les croisements des cultures, des disciplines, des lieux

Le « métissage » musical a une grande importance esthétique et philosophique et mérite d'être expérimenté dans les programmations de diffusion publique, à travers les festivals et toutes formes de manifestations musicales. Ressenti par le public ou les artistes qui vivent ce phénomène intérieurement, le croisement des cultures et des styles symbolise la volonté de trouver un langage universel, où les différences cohabitent et se confrontent.

Dans la rencontre des cultures traditionnelles, les racines culturelles ancestrales communes, qui sont à l'origine de nombreuses éclosions culturelles, sont mises en relief. Ces cultures qui se sont diversifiées au fil des siècles par leur histoire, retrouvent à travers ces rencontres actuelles leur apparentement. Et c'est ainsi que surgit souvent une étrange beauté alors que les musiciens vivent ce moment comme un acte important de fraternité et de « partage ».

Le public qui assiste à ces « métissages » est composé d'individus qui possèdent eux aussi une culture différente. Chaque spectateur compare inévitablement sa propre mémoire musicale à ce nouveau langage qui lui est proposé; il y participe intérieurement par la transformation de l'idée qu'il a de l'autre et se manifeste extérieurement à travers son enthousiasme.

Le « métissage » musical se fait aussi avec des musiciens de styles musicaux différents. Tout est possible. Que les musiciens viennent de la musique traditionnelle, classique, contemporaine, du rock, du jazz ou d'autres univers, la qualité du croisement réside dans le projet musical qui les réunit. En fait il ne suffit pas de mettre ensemble les diversités esthétiques. Ce sont les affinités entre les musiciens, la disponibilité, la sensibilité, la volonté de l'échange qui, grâce à des idées conductrices, se coordonnent dans une intelligence novatrice.

Les lieux aussi sont importants. Ils peuvent être modernes ou se référer au passé. La salle de théâtre n'est pas toujours le lieu idéal. Les lieux insolites, historiquement charismatiques, destinés à une autre fonction, peuvent renforcer psychologiquement l'interprétation artistique. Chaque lieu possède une acoustique propre. Le public écoute et voit les musiciens, restant très sensible à l'espace où le son se déploie.

Mon rôle et ma relation artistique aux différents styles de musique que je pratique sont très particuliers. Le *tamburello* est mon instrument, et les techniques que j'ai apprises de la tradition du sud de l'Italie m'ont été transmises oralement.

Bien sûr j'ai réalisé assez vite que cette base musicale était limitée par rapport à mes exigences créatives. J'ai pressenti rapidement, grâce à l'invention personnelle de nouvelles techniques instrumentales et la réalisation de deux prototypes de *tamburelli*, qu'il était possible et légitime d'interpréter de nouvelles formes musicales au-delà de la tradition.

L'exigence de l'écriture musicale s'est imposée peu à peu aussi bien pour fixer de nouvelles idées que pour composer un répertoire naissant pour mes nouvelles percussions. Tout ceci a sûrement contribué à mon intérêt pour jouer dans un style plus actuel. J'ai ainsi commencé à composer sans barrière de style ou de genre.

J'ai joué pendant plusieurs années différents types de musique : traditionnelle, médiévale, jazz et improvisation. C'est plus tard que j'ai commencé à m'intéresser aux langages contemporains, trouvant en cette forme une grande affinité presque immédiate, sans jamais m'y sentir ni intrus ni étranger.

Les résultats personnels que j'ai obtenus avec l'innovation du *tamburello* et avec l'invention



d'une notation musicale spécifique, m'ont donné l'occasion de rencontrer le compositeur italien Giorgio Battistelli et les compositeurs français Henry Fourès, Luc Ferrari, François Rossé et Pierre Malbos. Ensemble, nous avons travaillé pour réaliser et interpréter des compositions écrites spécifiquement pour mes instruments et donner des concerts d'une grande créativité. Ces précieuses expériences m'ont permis d'entrer officiellement dans l'univers de la musique contemporaine et les festivals - Les 38^e Rugissants de Grenoble et Musica de Strasbourg - m'ont programmé plusieurs fois en tant qu'interprète et compositeur.

À la naissance de chaque projet j'ai ressenti une grande richesse émotionnelle et le plaisir lié à l'approfondissement du champ expérimental. Souvent, j'ai vécu une sensation presque irrationnelle de magie intellectuelle, développée par l'imagination des compositeurs qui m'expliquaient leurs idées et me fascinaient au point de me donner la juste énergie pour pouvoir jouer.

Mon origine et mon expérience musicale traditionnelle m'ont énormément aidé dans les nombreuses créations musicales dans lesquelles le croisement des disciplines artistiques et des cultures s'est avéré essentiels.

Maintenant la musique contemporaine est continuellement présente dans mon activité artistique et déterminante dans l'évolution de mes nouvelles recherches personnelles, techniques et interprétatives. Dans mes propres compositions je sens aussi son influence s'accroître.

Je pense que la musique contemporaine est un terrain fertile pour l'innovation artistique, elle se manifeste avec enthousiasme à travers les nouvelles idées que les compositeurs proposent.

L'avenir promet encore de grandes surprises.

Mais sans aucun doute, les difficultés matérielles freinent le développement de cet investissement culturel. La situation économique actuelle n'aide pas le fonctionnement des festivals et met même quelques fois en danger leur existence.

Depuis sa naissance, la musique contemporaine a joué un rôle important dans l'évolution de la société à travers la pensée et les différents messages qu'elle a transmis à son public.

Elle mérite d'exister. C'est un fort antidote contre l'aplatissement culturel que la société mondialisée nous impose avec la prédominance de la musique commerciale qui a perdu sa dimension artistique. Elle nous aide à espérer et à croire en l'intelligence.

Aujourd'hui je me sens plus que jamais impliqué en tant que musicien mais aussi en tant que défenseur de la liberté qui s'exprime à travers l'art.

Tant qu'on me laissera un peu de place je jouerai du *tamburello* qui est né historiquement il y a plus de 4000 ans mais fait partie lui aussi (j'en suis convaincu) de la percussion innovante donc contemporaine.



Sur les créations « interculturelles »

L'importance du casting

Le choix d'artistes reconnus dans leur propre culture est important: assurance d'authenticité, de force émotionnelle, de la qualité du phrasé, de l'ornementation, de justesse des intervalles etc...

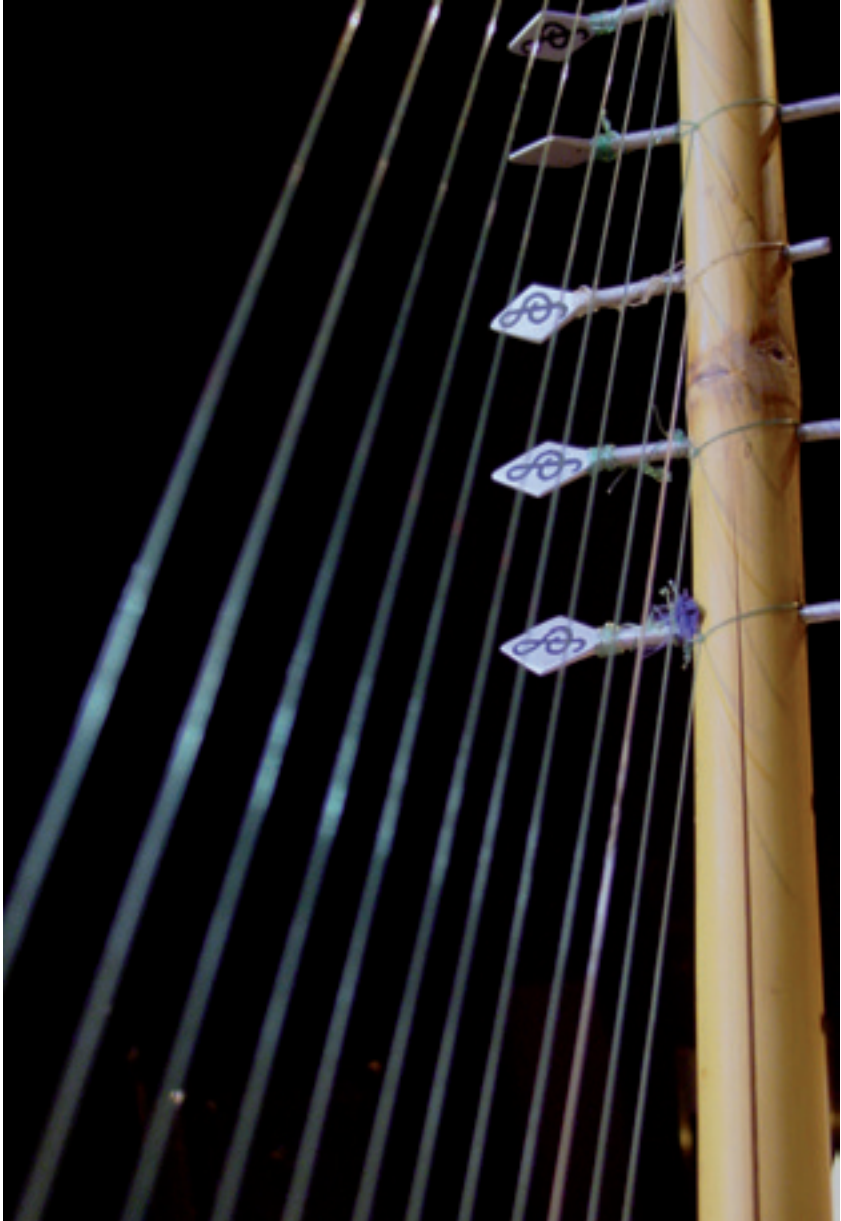
Condition nécessaire mais non suffisante, il faut aussi la volonté d'ouverture vers l'autre, accepter d'oublier sa couronne de spécialiste pour trouver une zone de partage avec les autres cultures. Il faut donc à la fois que l'artiste conserve toutes les marques et le savoir qu'il a lentement mûri et qui caractérise son art tout en opérant un déplacement vers un endroit où la rencontre est possible. Ce qui permet à la fois de conserver pour chacun son identité (les intervalles, rythmes propres à chaque culture etc.) et de trouver un terrain en commun. Donc surtout pas question de lissage et aucune concession sur ce qui définit l'artiste. Il est important aussi qu'on puisse entendre et voir les choses en commun et les choses qui divergent, voire s'opposent entre les différentes cultures.

Cela nécessite malgré tout de la part de l'artiste une mise en danger car il sort d'une place confortable où il a ses habitudes.

Direction artistique et création collective

Je n'ai jamais senti posséder une vision contemporaine avec un déplacement radical et visionnaire. Tout au contraire je ne peux imaginer la création d'une œuvre qu'en termes de petits déplacements qui transportent doucement les artistes vers d'autres territoires, où, paradoxalement ils se sentent toujours comme à la maison. Avant d'attaquer le travail avec les artistes, j'arrive avec quelques thèmes, (parfois même des bouts de thèmes), quelques lignes directrices (travail sur la tension, sur la dynamique etc.), à charge aux musiciens de donner vie en s'appropriant, modifiant, proposant. La place de l'improvisation est aussi très importante, qui doit laisser l'espace pour chaque artiste d'aller chercher en lui-même avec son état intérieur du moment. Il faut donc créer une ossature solide qui permette la plus grande liberté d'expression tout autour. Il est bien sûr essentiel d'avoir une bonne connaissance des règles musicales issues des différentes traditions, et/ou d'avoir un artiste qui fasse le lien et qui soit force de proposition.

>>





>> Culture et psychologie

Dans le titre, j'ai mis interculturelles entre guillemets car une rencontre de création est avant tout une histoire d'hommes et de femmes bien avant celle de différentes cultures. Quelqu'un qui a confiance ou non, qui est en souffrance ou non, qui est amoureux ou non, fatigué ou pas...ne joue évidemment pas de la même manière, et c'est cette personne que l'on rencontre et non le répertoire séculier, la gamme et le savoir traditionnel ou tel intervalle caractérisant telle région !

Il faut donc tout mettre en œuvre pour que la rencontre humaine ait lieu. Il faut une attention sans cesse renouvelée afin que l'artiste se sente dans le meilleur état psychologique, parfois de l'écoute pour des choses totalement extra artistiques, et il faut aussi faire parfois attention à ce que la grande histoire ne rattrape pas la petite (les différentes guerres, les attitudes supérieures ou condescendantes de type colonialistes ou à l'opposé le sentiment d'injustice historique développant une petite parano...), plus simplement l'artiste doit se sentir reconnu comme étant de valeur et il ne doit pas écraser non plus les autres avec un égo surdimensionné... Bref, beaucoup de choses peuvent rapidement fragiliser le travail...

Bien sûr le directeur artistique n'est pas le psychologue du groupe!

Il est souvent bon d'avoir un tampon entre les différents artistes, qui peut être le traducteur s'il y en a un, le tour manager, l'accompagnant d'un des groupes, qui peut exprimer des ressentis que les artistes ont besoin d'exprimer mais qu'ils n'oseront pas dire. Le producteur du projet est une figure d'autorité qui peut aussi souvent débloquer des tensions.

Enfin, la rencontre humaine peut parfois se faire très rapidement, mais pour tisser des liens réels et profonds, le facteur temps est décisif. Lors de la création du « rythme de la parole » à Royaumont, pas moins de trois résidences, dans un cadre retiré du rythme trépidant de la ville, avec pour seule attention celle du travail en cours. Du temps au temps, pour ce type de travail, est un luxe indispensable. Des situations se débloquent parfois soudain au restaurant, ou en petit comité le soir dans un moment de rencontre musicale improvisée, ou lors d'une petite promenade au parc... Soudain on reconnaît quelque chose de l'autre et quelque chose se passe... Il se passe quelque chose (comme dit During). Cela ne peut se faire dans l'urgence.

En tant que directeur artistique, monter des projets avec des artistes de cultures différentes est une occasion extraordinaire de grandir artistiquement et bien sûr humainement.

Je me souviens qu'avant de monter « Tahawol » à Grenoble aux « 38^e Rugissants » Benoit Thiebergien m'avait invité à Nouakchott pour rencontrer les artistes mauritaniens. Nous nous sommes déplacés dans les différents quartiers pendant le festival « Nomad » pour écouter une cohorte d'artistes, et j'avais découvert la complexité et l'immense richesse et variété culturelle à l'intérieur du pays, par la musique certes mais dans le contexte social, en dehors des réseaux du monde du spectacle... Une expérience absolument émouvante et magnifique.



Respecter les biolimites

Quand j'étais petit, au sortir d'une grande guerre à laquelle tout le monde venait de participer, au moment où les modes de communication et de transport explosaient, je croyais que le monde s'acheminait, tout naturellement, vers un métissage général, une culture commune. C'était pour moi l'impression qu'un jour, toute la population se retrouverait métisse, et qu'une seule langue, métisse, remplacerait toutes les langues. Non pas une hégémonie de l'anglais par exemple, mais une langue nouvelle issue du mélange, enracinée dans toutes les souches linguistiques du monde. En fin de compte, une seule couleur de peau, une couleur moyenne et unie pour toute l'humanité. La couleur définitive du genre humain... avec le risque de ne trouver plus que du gris !

Un peu plus tard, j'ai vécu la rencontre de George Harrison et Ravi Shankar. J'appréciais la rencontre d'une musique que je maîtrisais à fond, ma culture, avec une autre musique relevant d'une pensée dont j'ignorais tout. Incapable de la moindre évaluation, comme des millions d'auditeurs, je prenais le tout pour argent comptant, et je vivais donc un véritable enrichissement ! Quelques années après, il me fut donné d'entendre le maître de la musique indienne quelque part dans le Global Village sous la gare de Charing Cross. Harrison n'était pas là... nous étions livrés à nous mêmes. Une quinzaine de personnes vaguement étendues sur des matelas remplis d'eau. Fragile équilibre des auditeurs en situation touristique, dans les senteurs du thé vert et des bâtons d'encens. Les instruments me fascinaient avec leurs caisses de résonance sphériques, leur son aigre semblable à celui de guitares électriques dont l'ampli serait réglé trop bas. Et ce sempiternel sourire des interprètes, l'élégance des mains, les couleurs profondes des costumes, le point rouge sur le front... Là, j'entrais dans une autre musique, sans doute authentique, loin de la mienne, et la rencontre me semblait difficile, le métissage risqué. Un charme opérait, mais à quoi tenait-il ? Cette musique véhiculait sans doute des choses que je n'étais pas à même d'entrevoir... Cependant, j'appréciais la découverte pour sa nouveauté, le dépaysement, et même la musique. Puis vint enfin le concert pour le Bangladesh avec, encore une fois, Ravi Shankar prévenant, dans sa succulente langue anglaise aux couleurs du Commonwealth que le concert serait long, qu'il serait bon de l'écouter en silence, sans bouger... et sans tabac ni chichon si possible. Et ce sourire... toujours le même... absent... non pas destiné au public... apparemment inexistant... non pas échangé entre les musiciens... >>



>> immatériel mais réel, comme si chacun souriait à lui même, ou à la musique.

Malraux constituait les collections de son *Musée Imaginaire*...

Peu de temps après, les Moines tibétains remplissaient, tous les soirs, les Bouffes du Nord de leurs harmoniques et de publics nombreux alors même que Stockhausen remplissait d'autres salles avec *Stimmung* et les premiers essais de chant harmonique dans les musiques occidentales. Il commençait de devenir évident qu'un renouveau des cultures passerait par le métissage, cela devenait même un discours officiel.

Et l'on commença à parler des cultures métisses, des musiques métissées, de l'interpénétration des cultures, de l'enrichissement mutuel. Les musiques occidentales s'enrichissaient de jour en jour des pratiques découvertes à l'extérieur, intégrant, s'appropriant de nouveaux gestes, de nouveaux comportements, de nouveaux sons et de nouveaux instruments. Le mot musique ne s'écrivait plus qu'au pluriel !

Puis un jour, avec Jacques Oudot, nouvel élu aux affaires culturelles, j'ai entendu parler de la transdisciplinarité et de sa "théorie des biolimites". Il était venu me proposer de participer à un projet qui lui tenait à cœur : la création d'une maison des arts, au cœur de la Croix-Rousse, qui serait le lieu de rencontre de toutes les disciplines. « Une maison qui devra accueillir le Frac bien sûr, mais aussi les écrivains, les poètes les musiciens, et même les cuisiniers, elle doit être le lieu de rencontre de tous ceux qui voient le monde et y participent avec une sensibilité d'artiste ! Il y aura même des chambres pour loger les artistes invités dans les étages supérieurs ! ». Il me reste de ces discussions la fierté d'avoir donné un nom à ce projet : "Villa Gillet". « En fin de compte, disais-je, ce n'est rien d'autre qu'un nouveau projet "Villa Médicis" mais à Lyon, et ici, la famille se nomme Gillet ! » Et je militais pour cette appellation, jusqu'à ce qu'elle l'emporte sur toutes les autres propositions.

« Tu vois ! » me disait-il, les frontières existent, les terrains sont définis et chacun occupe le sien. Chacun doit occuper le sien, sans pour autant devoir ignorer celui de l'autre. Il ne s'agit pas de tout mélanger mais de considérer le travail de l'autre, de celui qui exerce dans une autre discipline ou dans un autre style... Celui-là a tout à apprendre de toi, et tu as tout à apprendre de lui. On n'attend pas du musicien qu'il se mêle d'arts plastiques, il risque de ne rien faire de bon ou de se ridiculiser. Il y a des barrières qui séparent les disciplines, mais on peut se rencontrer de chaque côté de la barrière et échanger, tout en restant chez soi, sans dépasser les biolimites... et il en est de même des variétés de styles.

Depuis, j'ai été plusieurs fois confronté à la musique d'autres cultures, ou à d'autres pratiques (les musiques électroacoustiques se trouvent à la croisée de toutes les disciplines), et cette pensée est souvent restée au centre de ma démarche. Je pense aussi souvent à Bartók qui clamait l'urgence de faire des enregistrements des chants traditionnels de tous les pays qu'il visitait. Avant la seconde

**C'est aussi une affaire
d'identité, ton identité
n'est pas le résultat
d'un mixage, ton identité,
c'est vraiment toi !».**





guerre mondiale, il constatait que dès que des musiciens, quelles que soient leurs traditions, se trouvaient confrontés à la radio, et aux musiques qu'elle diffusait, tonales et surtout "tempérées", ces musiciens oubliaient leurs propres particularités en un temps record, comme absorbés par une culture "dominante". Une culture qui ne s'imposait pas toujours à eux, contrairement à ce que l'on prétend trop souvent, mais vers laquelle ils avaient tous tendance à se précipiter comme si cette dernière possédait un pouvoir attractif, une efficacité à laquelle on échappe difficilement.

Depuis quelques années, je travaille avec des musiciens mongols. Mon premier désir a été de connaître la musique traditionnelle mongole, c'est évident. Je n'avais aucune envie, au moins dans un premier temps, de rencontrer les pratiques contemporaines d'un pays qui véhicule une telle image de traditions de toutes sortes. Si nous nous rendons en Mongolie, c'est pour y découvrir le chant diphonique, les danses traditionnelles, les costumes somptueux, l'art de vivre dans la steppe, la taïga ou les déserts de Gobie, pas pour y visiter la capitale moderne envahie d'intérêts chinois ou coréens où grouille la pauvreté dans un univers post soviétique. Ainsi, j'ai enregistré un premier CD, puis réalisé un DVD avec le musicien danseur Bayarbaatar Davaasuren. Ce n'est qu'après plusieurs années de fréquentation commune que nous avons décidé de monter un spectacle ensemble, qui associerait nos deux pratiques et nos deux esthétiques si différentes. Un spectacle que nous pourrions montrer aussi bien en France, lieu de la création, qu'à Ulaanbaatar la capitale mongole, seule ville abritant un théâtre digne de ce nom. Et c'est là que s'est risquée l'impossible rencontre... Je découvrais par exemple, que des morceaux que je croyais appartenir au répertoire traditionnel mongol et que je commençais à connaître par cœur, étaient des compositions récentes de Bayar ! Pratiquement aucune différence esthétique audible par nos oreilles entre un morceau traditionnel et un morceau récemment composé. Même les thèmes d'inspiration étaient puisés dans le vaste fonds commun de la Mongolie. De même lorsque je lui proposais d'improviser sur d'autres modes de jeux, instrumentaux ou vocaux, et de venir à la rencontre des techniques électroacoustiques, il rencontrait les pires difficultés liées à une réelle incompréhension. Il appréciait mon art mais ce n'était pas le sien, et il ne voyait pas l'intérêt de "faire semblant" alors qu'il avait tant de choses à me proposer. Pour lui, et pour tous les autres musiciens que j'ai pu rencontrer dans ce vaste pays, il n'y a pas d'art contemporain et d'art traditionnel, il y a juste une "tradition vivante" que personne là-bas n'a l'intention de pervertir... toute pièce contemporaine sonne comme traditionnelle et entre ainsi dans la tradition. Enfin, à la différence de l'occident, la Mongolie n'oppose pas des musiques populaires à des musiques savantes, toutes sont à la fois populaires et savantes... Nous avons donc opté pour un spectacle jouant la juxtaposition plutôt que le mixage. Chacun restait chez lui, et la musique de chacun tentait, d'une certaine manière, de valoriser celle de l'autre, et de marquer des différences.

Il est vrai que la Mongolie se présente à nous comme un espace particulier, encore peu "contaminé" par l'occident. Mais cette question du respect des biolimites reste au centre de mes préoccupations >>



>> lorsqu'il s'agit des rencontres avec "l'étranger". D'autres musiques, africaines par exemple, ont su se fondre avec la musique de l'occident, qui s'est elle même enrichie de la rencontre. Elles ont souvent trouvé ensemble "le son" et la posture compatibles offrant une lisibilité à différents publics de différentes cultures. Lorsque les fréquentations mutuelles sont plus anciennes et coutumières, il est clair que la mixité nouvelle n'est plus la corruption d'un art traditionnel, qui, lui, peut continuer sa vie indépendamment. Nous arrivons alors à deux choses distinctes : une nouvelle musique issue de la mixité et revendiquée par chacun des acteurs, et une musique traditionnelle, à laquelle on s'interdit désormais de toucher parce qu'elle représente une forte identité culturelle que l'on veut préserver et à l'aune de laquelle se fait l'évaluation de la première.

Cependant, à mes yeux demeure un risque qui appelle notre vigilance, celui de rejeter la tradition vivante dans les domaines du patrimoine, et d'en faire de fait une tradition mourante, devenue immobile.



Enigme

La musique est toujours pour moi une énigme ! Qu'est-ce qui me pousse à être dans ce plaisir inassouvi de l'écoute, de cette écoute qui construit et déconstruit ce monde du sonore ? Malgré les « apparences », nous sommes dans une époque qui cherche son identité, qui questionne l'avenir, le présent, le passé. Dans cette ère de la mondialisation où l'espace, l'autre, les cultures s'entrechoquent, s'interrogent. Les valeurs identitaires et orgueilleuses des uns ne sont plus la référence ultime et ouvrent un champ immense. Dans ce monde largement communiquant, nos sens naviguent et trouvent chez l'autre le plaisir du regard, de l'écoute et de la différence. Où en sommes-nous ? Comment toujours propulser nos envies de créer dans ce contexte dont les références sont encore celles d'une culture et d'une pensée occidentale héritées du XIX^e siècle ? Et comment la création peut entraîner, emporter le public ?

Dans les années 80, de nombreux spectacles et rencontres ont remis en cause mes réflexes d'auditeur et de spectateur, mon regard sur le monde sonore et le monde des arts. C'est ce qui m'a, sans doute, permis de me consacrer et de m'investir dans ce métier voué à la création. Je considère mon rôle, au sein d'Ars Nova, comme étant celui d'un passeur, d'un entrepreneur qui rassemble les énergies de chacun pour construire. Mais pour construire quoi, pour qui et comment ?

Encore étudiant, quand je découvre à Avignon *Récitations* de Georges Aperghis et le théâtre d'Antoine Vitez, mes valeurs, mes idées, ma perception de la musique et du théâtre sont alors bouleversées. La musique, le spectacle pouvaient se faire et se vivre autrement. La pure abstraction ou vouloir simplement donner du sens n'était pas circonscrit dans des formes héritées et figées, mais s'ouvrait sur d'autres espaces. Le plaisir pouvait se démultiplier et ainsi mettre en mouvement de façon différente, peut-être inhabituelle, notre perception, notre écoute. La musique se donnait à voir et le théâtre à entendre. La virtuosité de Martine Viard, dans *Récitations*, offrait d'autres possibles d'une écoute du monde. La sonorité *a capella* d'un texte sonore, dont le « signifiant » se comprenait dans l'intention musicale, l'interprétation et le jeu, proposait à entendre et à voir. Chez Antoine Vitez, comme je l'ai découvert plus tard chez Jean-Marie Villégier, Valère Novarina, Jean-Marie Patte et bien d'autres, le texte devenait sonore, musique, et trouvait son sens théâtral dans le jeu d'une diction particulière, métrique, presque vocalisée, allant jusqu'à la perfection du rythme >>



>> de la phrase, la justesse de l'intonation modulée et mesurée.

On peut continuer à énumérer beaucoup d'artistes de la fin du XX^e siècle, comme Luciano Berio, György Ligeti, Bob Hasley, Meredith Monk, John Cage, Terry Riley etc., qui, d'une façon ou d'une autre, ont proposé une autre approche de l'écriture, une autre écoute, une musique à vivre dans son rapport au monde. Parmi eux, Luc Ferrari est l'un des compositeurs qui a porté loin cette perception interrogative du monde sonore. Luc Ferrari dans ses *Hörspiele*, ses pièces électroacoustiques et mixtes, a sculpté des images sonores, a construit des paysages intimes en les recomposant en nous enveloppant dans une écoute personnelle et décalée. On pourrait encore parler de Knud Viktor qui nous emporte dans ses sons inouïs et improbables, ses univers inaudibles et cachés, ses symphonies des sons de la terre ou d'une armoire, cette quête d'un grand-duc dans les espaces de la nuit du Luberon.


En 1986, Philippe Nahon, alors chef d'orchestre assistant de Marius Constant et Directeur de l'Ecole Nationale de Musique de La Rochelle, me propose de l'accompagner pour monter, sur les cendres du Festival de La Rochelle (Rencontres Internationales d'Art Contemporain), un projet autour de la création avec l'ensemble Ars Nova. Soutenue par Maurice Fleuret va naître une histoire artistique toujours aussi passionnante et vivante aujourd'hui. Voici plus de 20 ans qu'avec Philippe Nahon, nous essayons de conduire des aventures musicales, sonores, spectaculaires dans l'esprit du compagnonnage, avec la complicité des musiciens, des compositeurs fidèles, du public. Nous nous efforçons, avec Ars Nova, de maintenir la ligne de conduite qui nous anime, et d'interroger les enjeux de la création d'aujourd'hui. Notre propos est de suivre et d'accompagner le parcours de ces créateurs nourris de leurs histoires, projetant leurs visions du monde dans l'abîme d'une société qui laisse peu de place à la recherche et l'émotion des sens, dans ce monde happé par la consommation où les médias de toutes sortes dispersent une culture uniforme et ciblée.

Les projets d'Ars Nova tentent de répondre à l'une des interrogations actuelles qui habitent certains compositeurs : mettre la musique dans son rapport au monde des arts, confronter les cultures et les pratiques, celles qui sont enfouies dans nos mémoires, celles qui viennent d'ailleurs, celles qui vivent à côté et en contrepoint. Toute une génération de compositeurs ne se réfère plus à un courant, une esthétique comme ce fut le cas dans les années 80. Leurs éruditions musicales sont sans frontière et intègrent aussi bien la pensée sérialiste, spectrale, que le monde du rock, de la pop, du jazz, des musiques du monde.

**Aucune barrière esthétique,
aucune hiérarchie,
mais le simple fait d'être
dans la mouvance du monde,
de l'accompagner,
de l'interroger.**


Il semble y avoir également de la part des musiciens la volonté de penser la musique dans son rapport aux autres arts, au théâtre, à la scène, aux arts plastiques, sans oublier la danse et les arts du cirque. Enfin une des dernières données qui doit rentrer dans le champ de nos interrogations





est le rapport au musicien, à l'interprète nourri de son instrument et d'une certaine liberté d'expression que les techniques d'improvisation lui offrent. Il y a encore l'apport des nouvelles technologies qui pose de nouveaux enjeux d'écritures, qui modèle l'espace de la représentation, qui offre un champ d'écoute adapté et sensible.

On peut citer plusieurs productions d'Ars Nova qui ces dernières saisons tentent de répondre à ces préoccupations de la rencontre et de l'ouverture. Par exemple, *La langue d'après Babel* de Sylvain Kassap tente de proposer une écriture puisant son inspiration dans les musiques traditionnelles africaines pour essayer de mettre les instrumentistes d'Ars Nova et les 5 musiciens traditionnels du Burkina Faso dans le jeu d'une écoute et d'une rencontre. De même, les spectacles que nous avons montés avec Zad Moultaqa, *Zajal*, ou Alexandros Markeas, *Une Odyssée* interrogeant leurs propres cultures, libanaise pour le premier et grecque pour le second, nous transportent dans cette quête d'une identité généreuse qui souhaite sentir et vivre notre époque. Chacun à sa façon tente d'inventer une nouvelle écriture qui laisserait transparaître la difficulté de comprendre l'autre, qui tente d'assimiler le choc des cultures et des savoirs, qui donne à entendre et voir une certaine idée du monde moderne où la pensée unique serait multiple et trouverait son sens dans ces différences assumées et respectées. Ce n'est pas un hasard si, plusieurs de ces projets ont été programmés par les 38^e Rugissants à Grenoble dont les préoccupations sont bien celles de l'ouverture, de la recherche et de la découverte.



L'art du partage

Ouverture encyclopédique

À six ans je lus le Petit Larousse illustré de la lettre A à la lettre Z. Plus tard, je devorai le Grand Atlas Mondial du Reader's Digest, explorant chaque coin du monde par les cartes, le relief, les statistiques, les grandes découvertes ou les photographies sur papier glacé qui fermaient l'ouvrage. Aujourd'hui encore je n'irais pas me coucher sans avoir appris quelque chose de ma journée et à mon tour j'ai choisi de transmettre ce qui m'avait été légué par celles et ceux que j'ai eu la chance de rencontrer. Le blog que je tiens quotidiennement depuis sept ans en est l'une des manifestations.

Diplômé de l'Idhec, l'Institut des Hautes Études Cinématographiques devenu la FEMIS, je composais la musique de mes films. Les camarades me réclamant des partitions sonores pour les leurs, je devins sans m'en apercevoir compositeur de musique, abandonnant pour un temps la réalisation. Je ne concevais plus alors mon rôle de compositeur que dans la confrontation aux autres arts. Le cinéma et la musique étant déjà des formes d'expression qui se pratiquent généralement à plusieurs, j'en parle souvent comme de sports collectifs, avec l'immense avantage de pouvoir y ignorer la compétition au profit du partage !

Méfiant vis-à-vis des spécialistes qui ne voient le monde que sous un angle unique et étroit, je me pense désormais comme un généraliste, quitte à développer ici et là quelques spécialités, de préférence inédites, de manière à ne pas souffrir la comparaison avec les virtuoses qui travaillent huit heures par jour leur instrument...

Lors des conférences que je donne sur le rapport du son aux images, j'insiste toujours sur la nécessité de s'inspirer d'autres arts que le nôtre.

Je crains par dessus tout la consanguinité et l'enfermement communautaire qui empêchent la rencontre, fruit de tous les possibles.

Un drame musical instantané

On cherchera vainement dans l'Histoire de la musique l'origine de la mienne et celle du groupe *Un Drame Musical Instantané*, fondé avec Francis Gorgé et Bernard Vitet en 1976, car toutes les influences y sont présentes. Ne négliger aucun style, aucun continent, aucune démarche, c'est n'en privilégier aucun, nous laissant libres d'emprunter toutes les formes dès lors qu'elles servent notre propos. Nous l'appellerons d'ailleurs « musique à propos », terme plus juste que celui d'instantané qui ne se référerait qu'à l'improvisation que nous opposions à la composition préalable et pratiquions exclusivement aux débuts de notre rencontre. Dès 1980 nous commençâmes à écrire, structurant en amont notre langage, pour ne garder de la composition instantanée que l'interprétation ouverte, variations inattendues au gré de notre humeur ou des événements politiques qui nous occupent.

Je cherchais naïvement à me renouveler sans cesse, et mes amis de commenter : « c'est bien toi ! » à mon grand dam. Mes racines plongent naturellement dans ma formation de cinéaste, ma musique obéissant à des lois cinématographiques plus qu'aux règles du contrepoint et de l'harmonie. Le montage (entendre le montage cut et les ellipses qu'il génère, à savoir que ce que l'on coupe est plus important que ce que l'on garde !), les effets de perspective (gros plans, plans d'ensemble, etc.), le rôle des ambiances et des bruits dans la partition sonore, la narration (commune aux poèmes symphoniques), l'utilisation nécessaire de certaines musiques culturellement connotées, fondent ma méthode de composition.



Autodidacte en musique, j'inventais des moyens techniques d'arriver à mes fins en contournant mes incompétences. Lorsque cela ne suffit pas, je fais appel à des camarades capables de combler mes désirs, quitte à cosigner avec eux ou avec elles. Pendant les trente ans qu'a duré le Drame, nous nous suffisions à nous-mêmes, très complémentaires, progressant en toute indépendance. Mais à ne rien demander à personne, aucun musicien ne nous demandait plus rien. Nous étions maîtres depuis toujours de nos moyens de production puisque j'avais fondé les Disques GRRR en 1975 et possédais mon propre studio, nous avons monté un grand orchestre et étions producteurs de tous nos spectacles. Je commençai à me sentir étouffé par cette indépendance qui m'avait pourtant toujours permis de vivre de mon art. En travaillant sous mon nom propre, je me donne aujourd'hui l'occasion de multiplier les rencontres avec des artistes venus d'horizons les plus divers, y compris des musiciens !

Pour être de partout il faut être de quelque part

Lorsque je rencontre un individu, professionnellement ou dans la vie quotidienne, j'aime connaître ses spécialités. Vous remarquerez le pluriel. Qu'elles soient gastronomiques ou artistiques, je cherche la personnalité de cet individu, souvent fortement orientée par leurs origines géographiques, sociales, professionnelles, etc. Je désespère d'entendre des œuvres qui se ressemblent, sans référence à leurs terroirs. Le formatage induit par le marketing ou l'impérialisme culturel américain réduit dramatiquement le paysage musical.

Les prérogatives de classe sont aussi néfastes. J'en veux pour preuve la bataille stérile qui fit rage à propos de la nomination à la Villa Médicis de deux compositeurs, l'une venue de la chanson française, l'autre du jazz. La recherche n'est pas l'apanage de la musique dite contemporaine. Au XX^e siècle, à partir de l'École de Darmstadt, les compositeurs « savants », pour la plupart, se coupèrent des musiques populaires, s'enfermant dans un sérail consanguin qui ne pouvait générer que des enfants idiots. Les dernières révolutions, technologiques comme souvent dans l'Histoire des arts, proviennent du marché grand public et

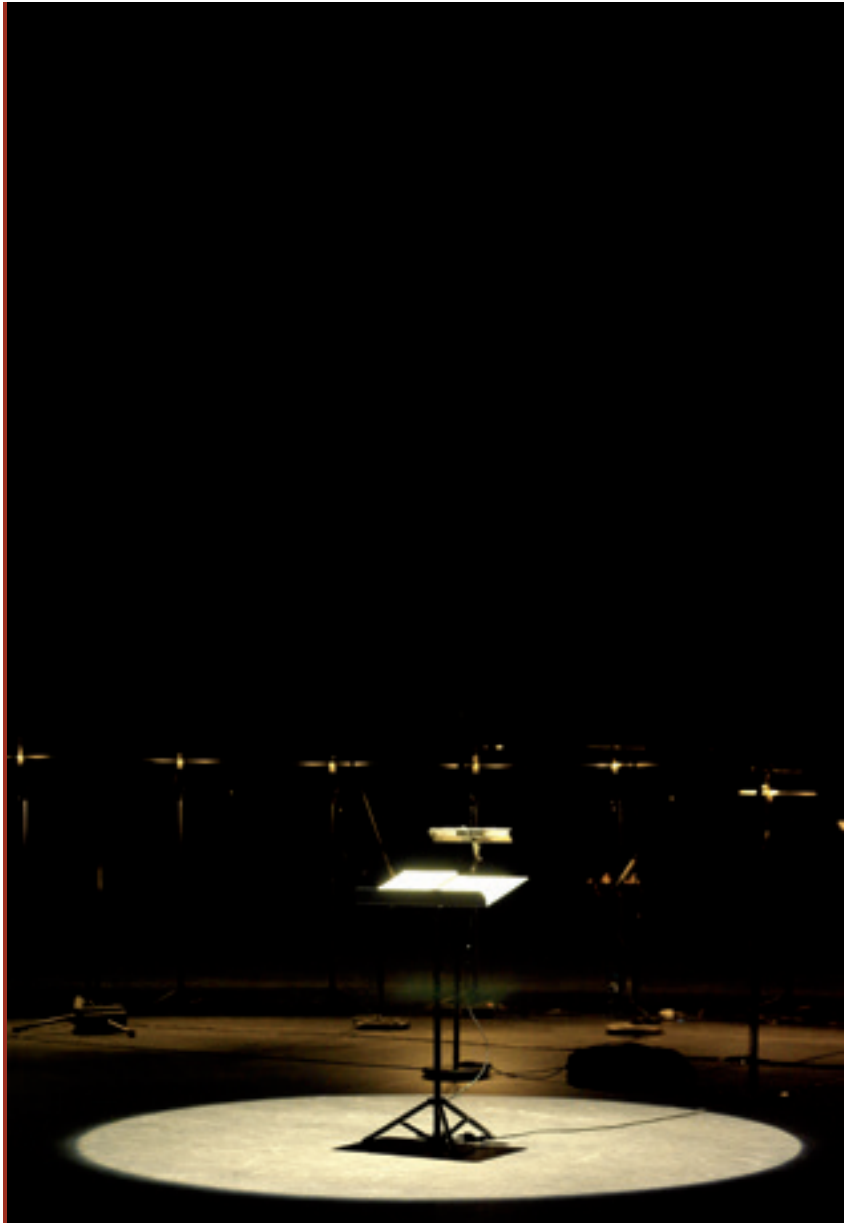
de sa lutherie : guitare électrique, synthétiseur, informatique domestique, etc. D'un autre côté, la world music, par un impérialisme plus paternaliste que malveillant, perdit l'essence des sources empruntées. Le mélange ne peut être prolifique que s'il s'agit de véritables rencontres et non d'une absorption colonialiste sans comprendre les cultures invitées. Les démarches sont parfois louables, je pense aux espagnolades des impressionnistes ou aux oiseaux de Messiaen, mais peuvent paraître ridicules ou absurdes en regard des originaux.

Solidarité et persévérance

La musique était déjà un mode d'expression universel ne nécessitant aucune traduction. Elle s'importe, s'exporte, ouverte à toutes les rencontres. Jamais, dans l'Histoire des hommes, cela n'aura été aussi facile. Internet rend instantanée la communication. Les moyens de locomotion permettent de filer à l'autre bout de la planète en quelques heures. L'anglais est devenu la langue universelle (même si cela ne va pas dans le sens de ma démonstration !). Et pourtant jamais la création n'aura été aussi handicapée. La mainmise des multinationales sur l'industrie du disque, la politique réactionnaire des sociétés d'auteurs face à la circulation des œuvres, les replis communautaires, les querelles de chapelles, la frilosité des programmeurs (hormis quelques uns comme Les 38^e qui proposent toujours des spectacles qui sortent de l'ordinaire) empêchent les voix originales et indépendantes de se faire entendre.

Le pire des risques est de n'en prendre aucun. Sans rencontre, le goût n'y est pas. Il faut savoir épicer son travail avec ceux des autres, donner, recevoir, partager. Qu'y a-t-il d'autre qui vaille de vivre ?





Oser la narration

J'ai l'honneur de.... ne pas te de-.....-man-der.....ta main

Cette première phrase d'un refrain célèbre d'une chanson de Brassens (*La non demande en mariage*), si admirablement calligraphiée, donne en plus du sens premier du texte, une forte empreinte à la phrase chantée, psychologie sous-jacente qui ne pourrait être perceptible ou admise si elle n'était que dite, sans l'appui de la mélodie, du chant, de la musique.

Il y a là, une adéquation parfaite entre la phrase musicale et tout ce qui définit les relations entre les éléments d'une succession de mots. Superposition sublime des sémantiques musicale et littéraire.

Les exemples sont nombreux dans la chanson française, de Piaf à Bashung. Le chanteur de « variété », l'artiste, sait manier la langue, cette langue française si peu avenante pour nous, compositeurs dits « contemporains », qui projetons parfois de mettre en musique un texte, tout en ayant l'ambition de ne rien ôter à la narration.

S'écarter de celle-ci éviterait bien des écueils : le texte ne pourrait être qu'un simple « prétexte » à l'élaboration de la pièce, évitant ainsi de faire coexister deux modes de pensée et de perceptions si dissemblables.

La phrase vocale pourrait alors évoluer sans se soucier du ridicule, sur un large ambitus, être composée de notes disjointes, user de mélismes complexes, tant elle s'appuierait sur des mots dont on ne percevrait si peu le sens, mots mutés en phonèmes ou mots perçus comme tels, générateurs de couleurs sonores.

La crédibilité du texte ne serait plus posée, ni celle du chanteur-narrateur, l'œuvre deviendrait essentiellement musicale, la voix quasi instrumentale.

Dans mes pièces de jeunesse, j'ai souvent eu recours à l'emprunt de textes littéraires (*Io*, 1979 d'après le *Prométhée* d'Eschyle, *Trois poèmes*, 1977 d'après la *Vita nova* de Dante - pièces heureusement détruites -, *Ion*, 1982 opéra d'après la tragédie d'Euripide - partition également et tout heureusement détruite -).

Io résiste encore, certainement du fait que le texte utilisé soit d'une part en grec ancien et bien peu compréhensible - notamment par les textures polyphoniques employées - et d'autre part parce qu'il évolue sur des archaïsmes (apocryphes) et primitifs propres à caractériser les personnages. Pour *Ion*, en revanche, la mise en musique de la traduction française de cette tragédie d'Euripide, les échanges >>



>> entre les protagonistes, la « conversation parlée » transformée en « conversation chantée » confinaient au ridicule, quand bien même j'avais souhaité que le chant puisse naître et se « justifier » des différents états passionnels des personnages ou du chœur.

La langue française n'est pas une langue facile à manier !

Son faible ambitus, son absence d'accents, de diphtongues, l'impression monocorde, ses « e » muets ! Bien sûr, tout se simplifie en faisant chanter un texte en langue allemande, italienne, anglaise, russe...

La langue française de nos chanteurs de variété y arrive bien pourtant ! Et ils n'usent pas du recto-tono !

Même ceux pour qui il n'est pas coutumier de louer l'avant-gardisme outrancier: *Je suis...ma-la.....de ! com-plè-te-ment ma-la.....de !* (Serge Lama) ou *Jo le taxi.... em-bou-teil-lage* (Vanessa Paradis)

Depuis cette période - *lo* résistant encore - j'ai quelque peu délaissé les grands textes patrimoniaux pour m'engager vers des écrits ou des « dire » dont la nature appartient plutôt au « verbe quotidien », à la conversation courante, parfois vulgaire, parfois poétique, mais bien loin des convenances habituelles liées au genre, une sorte de poésie souterraine.

J'ignore ce qui m'attire à ce point, pour souhaiter me confronter ainsi à un « matériau » si peu propice à toute spéculation musicale, tellement « résistant » et insoumis aux lignes vocales que l'on souhaiterait lui imposer. S'il est fortement ancré dans une réalité expressément triviale, les mots mis en musique, une fois chantés, peuvent perdre tout ancrage et se noyer dans des circonvolutions incompréhensibles qui ôteront toute crédibilité au chanteur/narrateur jusqu'à rendre son discours inepte ou stupide. Ce goût, pour ce qui touche au banal, au désuet, à la « petite chose » ! Au rien ! A l'emprunt de « textes du monde » plutôt qu'à certains monuments de la littérature, est à conjuguer - dans cette ambition - avec la nécessité que ces « mots », puissent être perçus dans leur entité, entendus et compris mais surtout qu'il y existe une forte empathie entre l'auditeur et le chanteur/narrateur.

Il pourra s'agir d'une parole extraite d'une interview d'une femme à la dérive, confrontée à la parole hiératique d'une liturgie (*Messe un jour ordinaire* d'après une interview repris d'un film de Jean-Michel Carré, *Galère de femmes*), de récits minutieux et quotidiens tirés de journaux intimes (*La confession impudique*, *Les Chants cruels* d'après le roman de Tanizaki, *La Clef*), de petites annonces lues dans un journal (*Sept annonces pour chœur et tuba*), un petit drame de banlieue (*Raphaël reviens...*)... ou ce que j'ambitionne pour les années à venir, de faire chanter, par trois ténors, le court pamphlet d'une verve inouïe de Louis-Ferdinand Céline à l'encontre de Jean-Paul Sartre (allias J.B.S.), *A l'agité du bocal*.

A ce propos, le texte de Céline (le bien-haï écrivain du siècle, entaché de mille maux, l'impressionnant Céline...) est évidemment un texte travaillé, étranger à la conversation banale, texte sublime écrit d'une main meurtrie et violente, d'où se dégage cependant une forte gouaille bien loin des écrits poétiques de salon !

Céline, parlant de la langue française, l'associait au « vulgaire »





**La langue
de Rabelais
aurait pu
devenir
la langue
française.
Mais il n'y
a plus que
des larbins :
ils sentent
le maître et
veulent parler
comme lui.
Vive l'anglais,
la retenue
plate !**

et souhaitait faire passer la langue parlée dans la langue écrite: « *Faudrait comprendre une fois pour toutes (assez de pudibonderie !) que le français est une langue vulgaire depuis toujours, depuis le traité de Verdun. Seulement ça, on ne veut pas l'accepter et on continue de mépriser Rabelais. « Ah ! C'est rabelaisien » qu'on dit parfois ; ça veut dire, hein, attention, c'est pas délicat, ce truc-là... ça manque de correction... Délicat, délicat... /... La langue de Rabelais aurait pu devenir la langue française. Mais il n'y a plus que des larbins : ils sentent le maître et veulent parler comme lui. Vive l'anglais, la retenue plate !* »¹

Ce qui me prédispose à me tourner plus naturellement vers cette parole « populaire », « quotidienne » ou « vulgaire » pour reprendre le mot de Céline, est certainement lié à mon aversion à ce que l'on nomme le « verni », la « préciosité », « le compliqué pour rien », « l'enculage de mouche » pour reprendre encore une fois une expression de Céline. J'appartiens au « vulgaire » et je m'y complais ! Quand bien même j'appartiens aussi à une famille artistique où la complexité et l'*enculage de mouche* sont de mise. J'aime la complexité mais suis peu insectivore dans mes déviances.

Chercher la *petite musique* comme Céline cherchait toujours sa « petite musique » entre les mots revient, non pas à superposer ou calquer une phrase vocale sur l'exacte linéarité de la phrase mais, comme les chanteurs de variété me l'ont appris, à inventer un tout autre contour. Picasso reprenant *l'Odalisque* d'Ingres n'imagine pas autrement et invente une autre odalisque.

Suivons donc cet illustre exemple.

Dans mon opéra, *La Confession impudique* (1986-92), l'écriture vocale est en tout point, bien loin de ce que qu'il est convenu d'appeler la tradition française : tradition que l'on pourrait caractériser par un assujettissement des caractères de notre langue à la ligne mélodique. S'agissant du type d'élocution qui est choisi, les déplacements d'accents sont nombreux, permettant d'offrir une autre vision du texte, en étirant en quelque sorte, les mots pour les modeler sur les émotions qu'ils projettent, tout en prenant garde à ce que ce procédé ne mette jamais en péril la compréhension de la langue.

Cet opéra repose donc sur un curieux équilibre constant entre le lyrisme de la phrase, sa compréhension, son émotion et sa crédibilité ; non seulement comprendre le texte mais surtout croire aux personnages. N'oublions pas que ce texte est constamment quotidien et qu'une légère maladresse dans la prosodie peut le décaler et provoquer des réactions contraires à l'effet souhaité. De même, dans l'interprétation, je me suis toujours opposé (presque toujours) à ce que l'on accentue la dernière syllabe d'une phrase, comme c'est souvent le cas dans la déclamation classique.

Décrire par les mots une musique n'est pas aisé ! Il faudrait avoir à l'écoute le début des *Chants cruels* qui reprennent l'opéra sous l'angle subjectif d'un des personnages du roman de Tanizaki. Des extraits sont proposés sur mon site² et le CD se trouve encore sur certains sites. Prenons pour exemple la première phrase de ce chant :

« *J'ai délaissé son journal à la veille du premier mai, jour où mon mari* >>

¹ Céline, entretien avec Guy Betchel pour le Club du livre, 1958

² www.bernardcavanna.com



>> *a disparu* ».

Un accent ou une note tenue avec un *vibrato* démesuré sur « premier mai » ou « succombé » contrediraient le sentiment du personnage et rendraient sa position moins crédible. Au contraire l'accentuation ici repose sur d'autres syllabes : « pre-mier mai » ou « suc-combé ». Toutes les lignes vocales de l'opéra ont été travaillées dans ce sens, à la fois pour donner une fragilité aux personnages, une retenue parfois, une direction.

J'ai souhaité donner ce sentiment que les personnages s'approprient eux-mêmes la phrase, que l'on sente la direction de leur pensée, le sentiment qui les nourrit et ne pas les laisser confiner dans une déclamation lisse et égalitaire qui agirait là en total contresens comme dans cette « sacro-sainte » tradition française. (Cela sonnerait tout aussi faux que certains discours politiques tout en langue de bois, où chaque syllabe est prononcée avec un soin précieux et surjoué comme pour prétendre au sentiment censé l'animer). Dans ce nouveau type de déclamation, l'interprète est rarement conduit à surjouer son texte. Au contraire, il est presque contraint de comprendre le sentiment inscrit dans la phrase avant de pouvoir la chanter.

Dans ce premier « air » d'Ikuko (personnage féminin du roman), elle hésite à prononcer certains mots, puis les ayant soudainement prononcés, se précipite sur d'autres comme pour faire oublier au plus vite la cruauté ou la dureté de sa confession :

« *Comme nous sommes ai...més, don' ...donnés ...donnés l'un à l'autre trompés mutuellement et ... comme nous sommes tombés dans les pièges que nous nous tendions jusqu'à ce que ...* »

Par ailleurs, la linéarité de la phrase n'est pas seulement contredite par l'accentuation ou le rythme, mais aussi et surtout, par sa place qui circule sans cesse entre les différents registres de la voix. La phrase, bien que disjointe, reste cependant inscrite dans un espace musical clos, où de nombreux sons référents demeurent, où les points d'appui existent pour lui donner aussi une meilleure assise. J'ai cherché ainsi, en dehors d'effacer tout effet égalitaire de la ligne vocale, à exprimer l'excitation, le trouble du personnage et à amplifier au fond les mouvements naturels de la voix parlée.

Chaque intervention chantée est construite soit comme un lent yodel alternant saut de septièmes ou de neuvièmes et notes en mouvements conjoints ; bêgaiements d'angoisse, peur, fatigue, hésitation, gêne, colère ou empressément sont présents en permanence à travers un discours musical qui demeure parfaitement naturel.

La voix évolue alors dans des contours et registres qui n'existent évidemment pas dans notre langue parlée. Celle-ci devient écartelée et rejoint pourtant certains modèles entendus dans la chanson française.

Un dernier exemple pour terminer, tiré de *Messe un jour ordinaire*, l'une des premières phrases de Laurence, héroïne malgré elle du film de Jean-Michel Carré, *Galère de femmes*. Elle ne veut plus vivre en foyer et effectue des démarches pour trouver un hôtel au mois auprès d'une association caritative.

Voici la phrase :

« ça sonne, ça sonne mais ça répond pas ! Alors d'après vous il faut qu'j'attende vendredi, c'est l'mieux ? Bon ! Vendredi matin, vendredi matin oui mais... oui mais... vous êtes sûr de trouver quelque chose ! Parc'que moi parc'que... je vais pas me retrouver avec mes bagages à la rue ! »
Cette dernière phrase, ici soulignée, évolue dans ma « transcription » quasiment sur deux octaves : du sol grave de la soprano jusqu'au fa une octave + une 7^e au-dessus !

D'entrée de jeu, faire chanter une telle phrase avec un tel ambitus, devrait confiner au ridicule ou tout du moins ne pas attirer l'empathie !

Il n'en rien ; nous avons joué souvent cette pièce et les nombreuses réactions du public me confirment que ce personnage résonne parfaitement dans la salle et ce n'est pas faire preuve d'une immodestie caractérisée que de l'affirmer ici.

Ce personnage de Laurence, est transformé. Il garde l'essence, l'outrance, la violence des mots, la verve, le jus !

Mais tous les contours des mots sont bousculés, transformés, écartelés, jetés à mille lieues des sensations monocordes de la langue française.

Le personnage de Laurence est alors transcendé. Elle devient une autre odalisque.

La narration est bien là, dans sa grande vulgarité, et bien chantée pour le coup !

Et j'ai l'impression que bien que disparue et enterrée dans une fosse commune, Laurence continue à nous questionner.

Merci Brassens.

La musique intemporaïne

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 par ce 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, amnésique, volontaire et muet par nécessité, ce deuil frôlait la perfection.

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

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

La musique intemporaïne 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.

Des racines aux fleurs

Espace instable dans le paysage culturel, l'AOC de la « musique contemporaine » concerne des terrains mouvants difficiles à délimiter. Quelque peu fixée, son image d'Épinal reste habituellement rivée à une période et un comportement déjà bien agrippés dans le passé de nos musiques occidentales, au centre d'un siècle révolu, ère jurassique en ce XX^e siècle peuplé de dinosaures, puissantes individualités dont les empreintes restent profondes et bien marquées. A quel moment peut-on estimer pénétrer cette fameuse époque dite « contemporaine ? » Le fleuve des mouvements de l'histoire est complexe dans ses courants entremêlés. Ce flot peut néanmoins subir occasionnellement des ruptures, rapides, cascades, révolutions, prises irréversibles de conscience. Dès le début du XX^e siècle émergent certaines questions, toujours d'actualité, liées à l'affaiblissement progressif de l'hégémonie européenne face à la planète en révélation aux yeux des occidentaux scrutant les potentialités, les cultures inattendues et surprenantes dans leur degré d'accomplissement. Dès lors, les références activées ne se situent plus exclusivement dans l'étroite linéarité historique occidentale. Les espaces géographiques historiques et sociaux antérieurement considérés comme « sauvages, archaïques ou incultes » semblent pouvoir devenir fertilisables avant de s'imposer intensément dans une dialectique forte par rapport à notre propre culture occidentale. Le débarquement, en Europe, du jazz n'est pas le moindre des événements dans les conséquences que cet accostage venu d'Amérique et indirectement d'Afrique, a pu générer à la fois musicalement mais surtout socialement... Une sorte de musique « d'une société d'en bas » émanant anciennement d'esclaves. Cette musique s'épanouira dans mille dérivées et en évolutions partout aujourd'hui. Si Ravel a très rapidement été sensible à cette musique, il a fallu un temps considérable pour que nos institutions s'y intéressent. Dans notre propre histoire européenne, le « Sacre du printemps » de Stravinsky est symptomatique dans son titre, ses références et contenu. Les puits d'énergies ritualisés de l'aurore de l'humanité sont des points de ressourcement d'une civilisation vieillissante. Sous le taillis des spéculations très occidentales se lovent les racines d'une humanité en quête de ses origines. « Primitiviste », cette démarche était pressentie dès le milieu du XIX^e siècle, certes, plutôt en terme d'exotisme coloré qu'en profondeur (Espagne, Europe de l'Est, musiques du Moyen-âge revisités). C'est durant le XX^e siècle que les cultures issues d'autres mondes se sont rapidement imposées aux yeux et oreilles des



occidentaux compensant d'une certaine façon l'affaiblissement des valeurs occidentales quelque peu épuisées. Au-delà d'un processus compositionnel très occidental, des compositeurs tels que Béla Bartók, puis plus tard Varèse, Xenakis et Stockhausen et bien d'autres, soutirent leurs énergies aux sources d'une humanité redécouverte en d'autres lieux. Parallèlement, l'immeuble tonal effondré, la nature acoustique du son, dépouillé de sa pesanteur culturelle sonore entassée depuis des siècles, est mise à nu. Passant subitement de la macromolécule sonore culturellement très chargée dans ses liaisons sémantiques et grammaticales d'un langage vieilli et boursoufflé par l'histoire à l'atome acoustique simple d'un son ainsi redécouvert dans son essence, les énergies pouvaient se redéployer et se reconstruire sous d'autres formes en liaison avec les urgences nouvelles. Les manières d'appréhender ce nouvel espace du son, s'effectuaient différemment dans les démarches germaniques et autrichiennes notamment, que dans les pays latins. Si les mécanismes très contrapuntiques, aux méandres chromatiques et complexes, caractéristiques des pays germaniques, se sont résolus dans une sorte de purification dodécaphonique sérielle, dans l'attitude de Webern notamment, et ont permis ainsi de remettre en exergue la valeur expressive du son dans sa valeur acoustique, les accords/timbres d'Olivier Messiaen, décelés déjà chez Debussy, sont une façon plus diatonique et plus claire, plus latine, d'appréhender les choses. La relation entre couleur lumineuse et couleur acoustique est très directe, les deux relèvent d'un filtrage de fréquences. Cette prise diatonique se comprend aussi dans la démarche spectrale, à travers la mise en évidence très affinée d'un jeu dialectique entre les espaces harmoniques et inharmoniques plus ou moins complexes.

Au-delà des moyens techniques qui se sont greffés sur cette démarche acousticienne, la reconnaissance du son profane, celui de la rue ou de la nature (musiques concrètes, les démarches radiophoniques) relève aussi d'une démarche primitiviste dans la redécouverte de la matière et l'espace sonores entendus ordinairement mais peu souvent « écoutés ».

Cette primitivité d'attitude touchant à la fois le son dans sa minéralité et dans son organicité culturelle est, pour moi, à la base de l'espace contemporain apte à mettre en conjugaison les dynamiques d'évolution des langages de l'occident et celles des autres dimensions culturelles de la planète. L'humain est à présent interrogé dans ses racines, sa préhistoire. Ce bipède, dompteur de la nature, des animaux et des plantes, comment a-t-il pu apprivoiser l'espace du son, depuis les grottes à nos jours ? Question fondamentalement pédagogique pour l'espèce humaine, c'est bien sûr essayer de connaître l'homme par-delà sa musique. Cette démarche primitiviste poussée à l'extrême a été, dans mon expérience personnelle certainement essentielle dès que j'eus quitté l'espace parisien relativement soumis, à cette époque, >>





>> aux prosélytismes développés essentiellement par l'institution boulézienne et ses dérivées, les mouvances spectrales entre autres. Je n'étais guère conscient de l'importance de mon engagement « primitiviste » au départ et c'est bien plus tard que la fertilité d'une telle démarche m'est apparue évidente. Il est clair qu'en revêtant une peau d'ours, dans les galoches d'un Alsacien hébergé en Aquitaine, je n'étais guère fréquentable dans les milieux d'une « contemporaine » très urbaine de l'époque. J'ai donc pu développer, à Bordeaux, mon propre espace conceptuel, inspiré, jusqu'à l'extrême, par cette démarche primitiviste et induire ainsi, de manière pertinente, des modes d'écritures, des modes de jeux instrumentaux, la conscience de la valeur chorégraphique du geste instrumental, des conceptions d'organisation mélodique ou polyphonique, des rapports entre le minéral acoustique et l'organique (culturel). Pour ma part l'humain actuel est l'humain depuis sa préhistoire. Il y a une continuité, certes souvent âprement remuée par l'histoire. Les cultures sont un immense bouquet polychrome des existences des différentes populations adaptées à leurs sites et leurs mouvements sur la planète, certaines fleurs fanent par manque de sève, d'autres renaissent puisant leurs énergies en conscience de leur environnement. Peut-on parler d'éthique biologique ? L'espace social et culturel d'aujourd'hui aurait bon flair de s'en inspirer.

Si de telles démarches émanaient, à mon niveau, de celles d'un compositeur face à l'écrit, elles interrogeaient donc, bien entendu, la pertinence de la fonction et du mode d'écriture avant même de passer à l'acte concret d'une élaboration plus proprement musicale. Cette interrogation m'a permis de faire implicitement le joint entre mon état initial de musicien improvisateur de mon enfance et l'écrivain toujours encore en attente d'être adulte, le plus tard possible. Tout l'espace intermédiaire situé entre l'improvisation impromptue et l'écriture précise totale était concevable et cela m'a donc considérablement ouvert le champ des rencontres et des projets les plus diversifiés. Il est évident que cette souplesse d'action est particulièrement pertinente au regard des mouvements de la vie artistique actuelle et s'ouvre sur une réelle et très agréable sensation de liberté (à ne pas confondre avec les improvisateurs se nommant « libres »).

Interroger le contemporain de la « contemporaine » ne me paraît pas désuet en cette amorce de la deuxième décennie du nouveau siècle.

« La musique contemporaine est-elle un genre ? » cette question était le thème d'un colloque à Grenoble en 2008 dont ma réaction un peu vive m'a valu le qualificatif de « compositeur écolo-préhistorique » par l'un des musicologues bien attablés. Tardivement je me suis tout de même aperçu que cette question était pertinente. Il se peut fort que la « contemporaine », la plus centralisée et officielle, soit « un genre » bien défini au vu de sa limite conceptuelle et n'ayant pas encore fait le pas vers le XXI^e siècle.

Musique contemporaine ? Ou pensées contemporaines sur les musiques ? La première interrogation se limite à une vision culturellement très intégrée, la seconde exige une considération >>







>> humaine bien plus globale. Si à travers les engagements durant le XX^e siècle d'immenses espaces dans la conception musicale ont été ouverts en Europe, si actuellement certaines de ces préoccupations sont toujours présentes dans le mycélium des engagements actuels, la manière d'envisager l'action artistique s'est par contre, dans mon idée, profondément modifiée. Durant le siècle précédent, le souci légitime, mais extrême, de cohérence dans le langage a conduit à de sévères sectorisations esthétiques. Certes, de telles démarches, parfois extrêmes, ont permis d'appréhender des espaces rares et nouveaux. Aujourd'hui, pour ma part, je préfère reconnaître en l'homme sa complexité, ses différences de potentiels internes, ma démarche étant de gérer artistiquement cette complexité et ces potentialités hétérogènes. Dès lors complexité pour complexité acceptée, les humains se retrouveront plus aisément préférant fertiliser une terre truffée de graines non présélectionnées plutôt que de labourer la pureté des rêves d'un pur martien (même si un tel engagement peut se concevoir tout de même dans un élan très provisoire de sublimation, de challenge extrême, tout en m'acceptant en terrien bien impur). Les minimalismes absolus sont souvent générés, outre la volonté très positive de pousser au maximum une démarche, par les angoisses se cristallisant, au départ, sur les questions d'identification par le langage. Plus opportunément, ces cristallisations monolithiques s'associaient aussi à des simplifications identitaires facilitant une certaine forme de reconnaissance en liaison, souvent, avec des appétits d'une autre nature qu'artistique et plutôt en phase avec les affairismes culturels. Aujourd'hui, je conçois, pour ma part, plutôt une attitude maximaliste pour de multiples raisons dont celle de faire fructifier au mieux toutes les énergies intrinsèques en me référant à ce qui a déjà été dit précédemment, mais aussi pour m'ouvrir aux possibilités de réponses pertinentes à des propositions extrêmement différentes et parfois inattendues. Une telle attitude s'impose chez l'improvisateur dès lors qu'il est confronté à des situations culturelles ou espaces artistiques extrêmement différents. Il est évident qu'il n'y a aucune raison de concevoir les choses différemment dans le cadre de l'écriture sur ce plan. La différence entre la « contemporaine » dans son image officielle et une pensée contemporaine est essentiellement d'ordre sociologique plutôt qu'artistique. Il y a les attitudes assoiffées de reconnaissance (victoires de la musique, prix divers de la Sacem, etc.) et reconnues en cooptation réciproque dans leur propre espace centralisé et celles des aventuriers qui prennent le large et arpentent les espaces humains dans l'élan des urgences actuelles. Je songe au film *Harrison's flowers* d'Elie Chouraki, soulevant la question de la futilité des prix donnés à des journalistes qui ont présenté un reportage sur les espaces floraux face aux journalistes qui couvrent l'information sur les terrains de conflits et de guerres.

Abordant à présent ce qui, pour ma part, semble être un des nœuds d'énergies activement contemporains, je réitérerais volontiers l'idée d'une mémoire en marche¹. Si durant le XX^e siècle nous avions pressenti l'importance des autres cultures planétaires, l'inadaptation des cloisonnements fonctionnels et sociaux dans nos propres sociétés occidentales, les choses aujourd'hui prennent une tournure plus





physique, plus urgente, plus incontournable et fortement tangible jusqu'à la douleur parfois. Que signifie, aujourd'hui, l'exclusivité d'une linéarité historique occidentale comme référent pour des engagements artistiques ne disposant pas des outils pour accéder aux dynamiques humaines et artistiques les plus présentes et incontournables aujourd'hui ? Certes, il me semble essentiel de s'imbiber de nos mémoires spécifiques, des traditions qui nous ont construits. Une culture fortement intégrée offre les moyens, à travers une identité affermie, de prendre des risques, d'accueillir d'autres cultures. La notion d'identité est donc certes essentielle, néanmoins l'identité, comme toute tradition, n'est pas un cliché fixé, mais un mouvement sans relâche, une vidéo comme l'est le déroulement d'une vie.

Le jeune créateur d'aujourd'hui se trouve assez brutalement en face de questions touchant certains aspects fondamentaux dans le fonctionnement et l'image de la dite « musique contemporaine » généralement et historiquement rivée presque exclusivement sur l'écriture et sur les technologies nouvelles. Il semble néanmoins difficile de pouvoir répondre de manière pertinente aux courants les plus actuels, exclusivement au travers du seul geste de l'écriture précise sur partition. La question ne se posait pas de manière aussi impérieuse il n'y a que deux ou trois décennies, mais à présent l'exclusivité de l'écriture se referme sur une exclusivité occidentale fermée ne pouvant s'adresser qu'aux musiciens lecteurs. Il y aura donc quelque difficulté à inscrire ces propositions dans l'un des débats les plus actifs aujourd'hui, celui des confrontations géographiques et sociales, celui des métissages abordant les modes de jeu et de relation entre les musiciens au-delà du résultat sonore, dans le vif du vécu musical. La création est fonctionnellement soumise au mouvement permanent d'une conceptualisation réactualisée. Aujourd'hui, c'est donc bien l'exclusivité de l'écriture, et non l'écriture, qui est en cause dans un art qui est tout de même spontanément celui du son, du geste et des multiples façons d'engager les relations humaines. Dès lors, les raisons de l'oralité prises en compte, la fonction de l'écriture prend tout son sens.

La notion de métissage est donc, visiblement, dans le nœud des échanges actuels. Le métissage se situe naturellement dans la stratégie de développement de nombreuses espèces biologiques...

Le fait de développer la génération des espèces biologiques par la sexualité bipolarisée oblige à conforter et équilibrer les proliférations génétiques à partir de confrontations toujours variées, évitant ainsi les consanguinités. Ce qui relève de la stratégie biologique l'est, à mon sens, aussi dans le domaine culturel. Toutes les formes de protectionnismes ou d'enfermement esthétiques débouchent plus ou moins vers des dérives consanguines d'esprit développant sur >>





>> le plan social les clans, castes, sectes, chapelles hermétiques aux attitudes condescendantes voire intolérantes. Probablement, serait-il aisé de dénombrer, chez les humains, plus de victimes par intolérance que par maladie. La notion de métissage est une permanence en toutes choses. L'évolution organologique des instruments est souvent la conséquence de croisements, l'arrivée du jazz en Europe a induit de nouveaux modes de jeu, notamment au niveau des instruments à vent, modes de jeu ayant particulièrement intéressé aussi les compositeurs. Le développement du jazz a ouvert les vannes des pratiques orales et improvisées disparues dans notre culture occidentale voilà près de deux siècles. Quasiment l'essentiel des productions écrites associe un processus de pensée active très occidental avec des sources terriennes soit localement populaires, soit d'autres civilisations géographiques ou historiques. L'évolution des langages musicaux occidentaux durant des siècles est souvent le fruit de jonctions nouvelles. Spontanément sympathiques ou bien guerrières et houleuses, les rencontres vives sont l'expression naturelle induite par des logiques biologiques incontournables. Bien des compositeurs sont conscients de cela, mais réagissent plus ou moins efficacement face aux pressions induites par des visions culturelles environnantes qui ont souvent le pied sur le frein.

L'humain se décline au pluriel comme le sont donc les expressions qui en sont les dérivées. De l'œuvre dont la fonction peut aller de la recherche la plus pointue et la plus isolée à la fonction la plus ornementale dans la vie, on peut s'imaginer que chacun de nous puisse passer par les étapes entre un puissant rêve de transcendance et un verre de vin, bien millésimé de préférence. C'est peut-être cela une aventure maximaliste ou tout simplement une envie de vie².

¹ Afin d'apporter un peu de concret à ce qui risque d'apparaître comme une simple spéculation artistico-intellectuelle supplémentaire, il me paraît logique et pertinent de proposer ce lien afin de saisir plus amplement les propos ci-présents à partir des sources vécues concrètement: <http://francois.rosse2.pagesperso-orange.fr/>







22
años
en
96
instantáneos

>> LES PIONNIERS









>> LES MANIPULATEURS











Légendes

>> LES PIONNIERS

- 1 Farafina/Grimus -1993 © Jean-Pierre Maurin
- 2 La Grenya de Pasqual Picania - Carles Santos -1993 © Jean-Pierre Maurin
- 3 Terry Riley -1996 © Jean-Pierre Maurin
- 4 Adama Drame -1994 © Jean-Pierre Maurin
- 5 Munir Bachir -1995 © Jean-Pierre Maurin
- 6 Vinko Globokar -1995 © Jean-Pierre Maurin
- 7 Barberidades- Llorenç Barber -1998 © Jean-Pierre Maurin
- 8 Tan Dun -1998 © Jean-Pierre Maurin
- 9 Marc Minkowski -1998 © Jean-Pierre Maurin
- 10 La Grenya de Pasqual Picania - Carles Santos -1993 © Jean-Pierre Maurin
- 11 Phil Minton -1994 © Jean-Pierre Maurin
- 12 Carlo Rizzo / Benoît Thiebergien -1990 © Jean-Pierre Maurin

1	2	3
4	5	6
7	8	9
10	11	12

>> LES AVENTURIERS

- 1 Strom Erik Abecassis -2009 © Benoît Thiebergien
- 2 Grand concert subaquatique-Michel Redolf -2008 © Benoît Thiebergien
- 3 Le Bus des Génies - Sylvain Grolleau -2007 © Benoît Thiebergien
- 4 France Musique © Benoît Thiebergien
- 5 Cantus Umbrarum-Light Wave -1996 © Jean-Pierre Maurin
- 6 Concert de sirènes © Benoît Thiebergien
- 7 Concert d'oiseaux - Bernard Fort -1990 © Benoît Thiebergien
- 8 Campana- Llorenç Barber -1998 © Jean-Pierre Maurin
- 9 L'Aube perpétuelle - Bernard Fort -2008 © Benoît Thiebergien
- 10 Portraits d'oiseaux - Bernard Fort -1990 © Benoît Thiebergien
- 11 Satellite Cabaret- Luc Martinez -2002 © Jean-Pierre Maurin
- 12 Grenoble -2009 © Benoît Thiebergien

1	2	3
4	5	6
7	8	9
10	11	12

>> LES ECRIVAINS

- 1 Jean-Pierre Drouet -1992/94/95/2001 © Jean-Pierre Maurin
- 2 François Rossé -2006/ 2008/2010 © Benoît Thiebergien
- 3 Pierre Henry -2004 © Jean-Pierre Maurin
- 4 Frances Lynch / Alejandro Vinao -2007 © Benoît Thiebergien
- 5 Hugues Dufourt / Daniel Kawka -2009 © Benoît Thiebergien
- 6 Philippe Nahon et Luc Ferrari -2004 © Jean-Pierre Maurin
- 7 Bernard Cavanna -2008 © Benoît Thiebergien
- 8 Kronos Quartet -1991/1993/1998/2007 © Benoît Thiebergien
- 9 Xu Yi -1999/2001/2004 © Jean-Pierre Maurin
- 10 François Daudin Clavaux -2000/2002 © Jean-Pierre Maurin
- 11 Percussions de Shangai -2004 © Jean-Pierre Maurin
- 12 Zad Moultaqa -2004/2007/2008/2009 © Benoît Thiebergien

1	2	3
4	5	6
7	8	9
10	11	12

>> LES PERFORMERS

- 1 Beñat Achiary -1996 © Jean-Pierre Maurin
- 2 Antoinette Moultaqa -2008 © Benoît Thiebergien
- 3 Camel Zekri -2003/2007/2008 © Benoît Thiebergien
- 4 Fadia Tomb el-Hage -2004 © Jean-Pierre Maurin
- 5 Yvette Horner -2002 © Jean-Pierre Maurin
- 6 Frédéric Galliano -2004 © Jean-Pierre Maurin
- 7 Philippe Foch -2009 © Benoît Thiebergien
- 8 Ernst Reijseger -2008 © Benoît Thiebergien
- 9 Pascal Contet -2002/2009 © Jean-Pierre Maurin
- 10 Erik Truffaz -2004/2008 © Benoît Thiebergien
- 11 Carlo Rizzo -1990/92/93/96/97/98/2001/03/08/10 © Jean-Pierre Maurin
- 12 Vous avez la Parole - Jacques Rebotier -2009 © Benoît Thiebergien

1	2	3
4	5	6
7	8	9
10	11	12





Légendes

>> LES MANIPULATEURS

- 1 Alexandre Tharaud -2009 © Benoît Thiebergien
- 2 St Kilda - JP Dessy/ T Poquet -2008 © Benoît Thiebergien
- 3 Puce Muse - 1991 © Jean-Pierre Maurin
- 4 Ensemble Odyssee -2008 © Benoît Thiebergien
- 5 Wimme Saari - Satellite Cabaret 2002 © Jean-Pierre Maurin
- 6 110 m2 - Frédéric Lejunter -1989 / 2000 © Jean-Pierre Maurin
- 7 Fantômes du temps- Gallota/ Barrière -2002 © Jean-Pierre Maurin
- 8 Omni - Guy Reibel -2000 © Jean-Pierre Maurin
- 9 J'en perds la tête - Georges Aperghis - 2009 © Jean-Pierre Maurin
- 10 Satellite Cabaret - 2002 © Jean-Pierre Maurin
- 11 Requiem for a dying planet - Ernst Reijseger -2008 © Benoît Thiebergien
- 12 The Wings of Deadalus- Maurizio Squillante - 2003 © Jean-Pierre Maurin

1	2	3
4	5	6
7	8	9
10	11	12

>> LES ACTEURS

- 1 Tango Futur -2002 © Jean-Pierre Maurin
- 2 St Kilda - JP Dessy/ T Poquet -2008 © Benoît Thiebergien
- 3 J'en perds la tête- Michèle Wattez/ Françoise Alleyson - 1994 © Benoît Thiebergien
- 4 Galop du temps - K Cremona / B Fort -2008 © Benoît Thiebergien
- 5 Icons - Serge Adams / Zya Azzazi -2007 © Benoît Thiebergien
- 6 Andres Marin- Tahawol /K Chemirani -2005 © Benoît Thiebergien
- 7 La langue d'après Babel - S. Kassap / Ars Nova - 2009 © Benoît Thiebergien
- 8 Djiz -2009 © Benoît Thiebergien
- 9 Le Concile d'Amour - Jean-Pierre Laroche -2009 © Benoît Thiebergien
- 10 Zoo Musiques _ J Rebotier -1999 © Jean-Pierre Maurin
- 11 ONI, Les Grands désirs des dieux / Shiro Daimon -2008 © Benoît Thiebergien
- 12 Elise Caron - 2004 © Benoît Thiebergien

1	2	3
4	5	6
7	8	9
10	11	12

>> LES NOMADES

- 1 Bayabaatar Davaasuren -2005/2008 © Benoît Thiebergien
- 2 Yaki Kandru -2002/2005 © Jean-Pierre Maurin
- 3 Sabar Ring -2009 © Benoît Thiebergien
- 4 Keyvan Chemirani -2001/2004/2007/2005 © Benoît Thiebergien
- 5 Gitans du Rajasthan -2008 © Benoît Thiebergien
- 6 Azalai - Driss El Maloumi -2007 © Benoît Thiebergien
- 7 Endless Trails - Neela Bhagwat-2002 © Jean-Pierre Maurin
- 8 Saied Shanbehzadeh -2007 © Benoît Thiebergien
- 9 Tahawol -2005 © Benoît Thiebergien
- 10 Smadj -2003/2008 © Benoît Thiebergien
- 11 Ballake Sissoko -2004/2007 © Jean-Pierre Maurin
- 12 IILZ - 2004 © Jean-Pierre Maurin

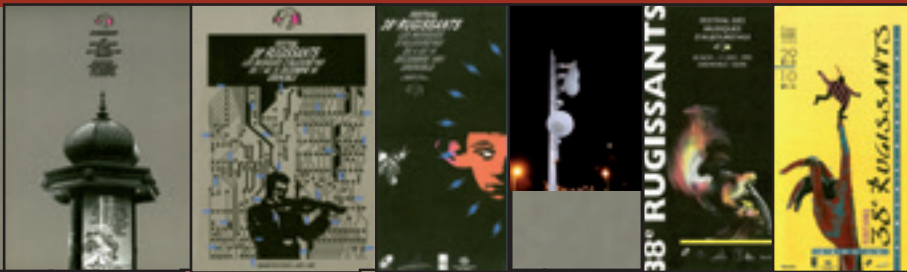
1	2	3
4	5	6
7	8	9
10	11	12

>> LES MUSICIENS EN HERBE

- 1 After Hours - 2009 © Benoît Thiebergien
- 2 Ernst Reijseger -2008 © Benoît Thiebergien
- 3 Sébastien Lespinasse -2009 © Benoît Thiebergien
- 4 Messe un jour ordinaire Cavanna - orchestre du CRR -2008 © Benoît Thiebergien
- 5 Public -2008 © Benoît Thiebergien
- 6 Grand concert subaquatique - Michel Redolfi -2008 © Benoît Thiebergien
- 7 Chœurs du CRR de Grenoble - 2008 © Benoît Thiebergien
- 8 Strom Erik Abecassis -2009 © Benoît Thiebergien
- 9 Nanuk et Ganesh - Philippe Legoff -2008 © Benoît Thiebergien
- 10 Philippe Foch - Maternelles -2009 © Benoît Thiebergien
- 11 La Batuk -2006 © Benoît Thiebergien
- 12 Master class enfants - 2008 © Benoît Thiebergien

1	2	3
4	5	6
7	8	9
10	11	12





année après

année

● En rouge les CRÉATIONS

*... d'innovation et de silence
l'onde-rapour brade à l'été
ses figures musicales.
Perdue, pour un court instant
le mouvement
semble
suspendu.*

1989

1989

● « Jules Verne » de Giorgio Battistelli par le Trio le cercle
Fantaisie en 3 parties : la terre, l'eau et l'air

● « Zappeurs – Pompiers 2 » par Un Drame Musical Instantané

● « Interludes »
Trois miniatures sonores pour voix et contrebasse
Antonio Placer/Jacques Siron

● « Frères Ennemis » Pascal Dusapin/François Bernard
Mâche
par Accroche - Note

● Harry De Wit
& Elise Lorraine
Piano et body electronics

● « 8 Bastille »
Mise en musique du
Téléphérique de la bastille
Laurent Bigot & Délices Dada

● Pierre Charial/Françoise Terrioux/Henry Foures
Orgues mécaniques piano
Œuvres de Doldinger, Charial, Ligeti, Corea, d'Auzon, Ferrari, Foures

● Ensemble Instrumental de Grenoble/Grame Lyon
Œuvres de Pierre-Alain Jaffrenou, Jérôme Dorival & James Giroudon

● « Improvisation »
Pascal Lloret & Vivianne Serry

● « Dialogue de l'ombre double » de Pierre Boulez
« Isla Coco » par Electra Vox Ensemble

● « Aurore » Théâtre Total
« Z'ev » Musique pour Métal en Mouvement
par Etant Donnés (Eric et Marc Hurtado)

● « La passion selon st Jean » d'Arvo Part par l'Hilliard Ensemble

● Riessler / Barlow/
Barthélémy Trio
Œuvres de Riessler & Barlow



● « Avec mobile apparent »
Œuvres de Jacques Rebotier, Luciano Berio, Theo Loeviendic, Hugues de Nolly, André Boucourechliev

● « Off Abbey Road The Music of The Beatles » par Mike Westbrook Band

● « Mouvements, Trajectoires, Révolutions »
« Nosferatu » Ciné concert
par Art Zoyd

● « Chant à penser »
Environnement plastique et sonore de Frédéric Le Junter

● « Lisse à joues »
Installation vidéo acoustique
de Joel Massey

● « Interventions de rue Batuk international »

1990



1990

- Carlos Santos piano solo
- « Space Violin » de Jon Rose
- « Grand concert d'oiseaux » de Bernard Fort (GMVL)
Installation sonore
- Pierre Perdigon orgue
Œuvres d'Alain Jehan, Bruce Mather, Olivier Messiaen, Gilbert Amy, Jean-Pierre Leguay
- Théâtre sonore d'Annecy
Œuvres de Mauricio Kagel et Jacques Demierre
- Ensemble Instrumental de Grenoble
Œuvres de Maurice Jaubert et Aubert Lemeland
- Frank Royon Le Mee solo
- Ensemble instrumental du Conservatoire
Œuvres d'Alban Berg et Arnold Schoenberg
- « Rabelais ou la Naissance du Verbe » par le Trio le Cercle de Guy Reibel
Théâtre musical
- Trio de Clarinettes
Louis Sclavis, Armand Angster Et Jacques di Donato
- Quatuor Manfred
Œuvres d'Arnold Schoenberg, Henri Dutilleux, André Boucourechliev
- Récital d'accordéons par Jean Pacalet et le Baikal Duo
Œuvres de Vladislav Zolotarev, Olivier Messiaen, Jean Pacalet
- Chœurs et Orchestre national de Lyon, Mark Foster (direction)
« The Desert Music » de Steve Reich
Œuvres de Giacinto Scelci et de Igor Stravinski
- « Terra » de Carlo Rizzo et Benoît Thiebergien
- Opéra « Jumelles » de Michel Rostain
Musique James Giroudon Et Pierre-Alain Jaffrenou
- « Le Dictionnaire du Diable » de Laurent Bigot et Etienne Delmas
- « Sicut ou le motet des cent cinquante » de Frank Royon le Mée Chœur et orchestre du Conservatoire

1991

1991

● « **Le buisson ardent** »
sculpture sonore
de Joël Massey

● « L'acoustigloo » par le
Groupe de Musiques Vivantes
de Lyon
Œuvres de Pascal-Florian
Mutschler, Marc Lauras,
Marc Favre, Bernard Fort,
Xavier Garcia

● « Nuit du court métrage
musical »

● « Puce Muse 3 »
Les sonneurs de ville
Rémi Dury, Serge de Laubier

● Nuit électrique :
« Electric duo » Guy Villerd,
Xavier Garcia
« Opéra instantané »
J-F Prigent, J-L Roudière
Métamkine : Jérôme Noetinger,
Christophe Auger et Xavier
Querel (projecteurs cinéma)

● « Le Grand Poucet »
Olivier Strauch pour ensemble
instrumental

● Percussions de Strasbourg
Edgar Varèse, Carlos R. Alsina,
Yoshihisa Taira,
Tona Scherchen,
François-Bernard Mâche

● « Trio Mosalini Beytelmann
Caratani »
Tango contemporain

● « Cycle Mac Laren »
Projections de courts métrages
musicaux

● Gordon Monahan piano
« préparé »

● « Jin Hi Kim » Komungo
coréen

● « **Sonnance** » Eric Doucet
par les professeurs et élèves
du Centre Musical Erik Satie,
SMH

● Trio à cordes de Paris
Œuvres de Yoshihisa Taira,
Betsy Jolas, Ton-That Tiêt,
Arnold Schoenberg

● « Rova Saxophone Quartet »
Œuvres de Larry Ochs, Jack
Dejohnette, Rova,
Steve Adams, John Raskin,
John Carter

● « Kronos Quartet »
Œuvres de Dumisani Maraire,
John Zorn, John Oswald,
Terry Riley, Michael Daugherty,
H.M Gorecki

● « Duende » Antonio Placer
et Pascal Lloret



● « **Hommage à John Cage** »
et « **Méditation sur la Tour
de Babel** » par Bernard Fort

● Tran Quang Hai et Bach Yen
Musique traditionnelle et
contemporaine du Viêt-Nam

● **Orchestre National de
Lyon et Nexus Percussions
Group (Canada)**
Œuvres d'Arnold Schoenberg,
Steve Reich, Création de
Toru Takemitsu

● « **Mot de passe** » création
plastique et musicale
J-P. Céalais, H. Ogier,
D. Montain

● « Experimentum Mundi »
Opéra di musica immaginistica
de Giorgio Battistelli

1992



1992

● « Rumeurs »
de Jean-Luc Schwartz

● « Vue sur Tower Bridge »
de François Raulin

● « Poliritmia » de Carlo
Rizzo avec les Percussions
de Treffort

● « Artrio » Jean-Paul Autin,
Carlo Rizzo, Jérôme Thomas

● « Les Machines Musicales »
Exposition sonore
de Claudine Brahem-Drouet

● « The day we forgot »
David Moss, Axel Otto,
Frank Schulte

● « Crysallis » Opéra
subaquatique de Michel
Redolfi avec Yumi Nara

● Cinéma expérimental
Film /Musique : Brakhage,
Abigail Child, Steve Dwoskin
et Henry Hills

● Ensemble le Temps
Retrouvé, Serge Coste
(direction)
Œuvres de Pierre Boulez,
Olivier Messiaen, Claude
Debussy, Anton Webern

● Hommage à Olivier
Messiaen
Pierre Perdigon orgue

● œuvres
électroacoustiques
« Appel d'air »
de Michel Redolfi
« Associations libres »
de Gilles Gobeil
« Erdélyies et Ciganyies »
de Claude Hermitte
« Aigle noir » de Lionel
Marchetti

● Orchestre des Pays
de Savoie et Ensemble Vocal
Stravaganza, Mark Foster
(direction)
Œuvres de Benjamin Britten,
Carlo Gesualdo,
Anton Webern, Claude
Debussy, Igor Stravinski,
Olivier Messiaen, John Adams

● Carlo Rizzo
Tambourin solo

● « Parcours »
Spectacle de théâtre musical
de Jean-Pierre Drouet

● Bob Ostertag
samplers solo

● Récital de piano Alain
Neveux
Œuvres de John Adams,
Morton Feldman, Béla Bartok,
György Ligeti, Karlheinz
Stockhausen

● Quatuor Arditti
Œuvres de François-Bernard
Mache, James Dillon,
Anton Webern, Béla Bartok

● « Monsieur Chin » Spectacle
musical Compagnie du Jour

● « Direct » piano solo de
Denis Levailant

● « La Danse de Ciguri »
Spectacle musical Quatuor
vocal Nomad

● « Le trésor de la langue »
de René Lussier (Canada)

● « Gringos » Spectacle
multimédia en création
française de Joan Anton
Mas, Sergi Riera,
Josep Ma. Sanou (Espagne)

● Les Percussions de
Strasbourg « Le Noir de
l'Etoile » de Gérard Grisey

1993

1993

● « Mecanum » Exposition des machines musicales de Pierre Bastien

● « Ikebana » Installation sonore de Bernard Fort

● Pierre-Laurent Aimard (piano)
Œuvres de Olivier Messiaen, Toru Takemitsu, Georges Benjamin, Marco Stroppa, György Ligeti

● **Zhang Wei Liang / François Bru (flûtes)**
Concert « franco-chinois autour de la flûte »
Œuvres de Pierre Jolivet, Pierre-Octave Ferroud, Toru Takemitsu, Jacques Lenot, Xu Yi, Qigang Chen

● « Encore une heure si courte » spectacle musical par le Théâtre du Mouvement

● Duo Zhang Wei Lang et François Bru (flûtes) improvisations

● Lucinda Childs Dance Company & Elizabeth Chojnacka (clavecin)
Œuvres de György Ligeti, Luc Ferrari, Andrzej Kurylewic, Philip Glass,

● Orchestre du CNSM de Lyon
Œuvres de Edgar Varèse, Jean-Pierre Guezec, Pascal Dusapin, Gilbert Amy, Pierre Boulez

● Orchestre des Pays de Savoie
Mark Foster (direction),
Œuvres de Maurice Ohana,

Manuel De Falla, Mark Foster

● « Soc » Michel Doneda, Lê Quan Ninh, Dominique Regef

● **Orchestre de l'école de Musique de Vizille**
Œuvres de Aubert Lemeland, Maurice Ohana, Klaus Huber, Jean-Louis Clot, Louis Bard

● Ensemble Philharmonia, Frédéric Bouaniche (direction)
Œuvres de Sofia Gubaidulina

● Quatuor Penderecki
Œuvres de Alexander Lason, Randolph Peters, Gavin Bryars, Krzysztof Penderecki

● Bernard Focroulle (orgue)
Œuvres de Olivier Messiaen, Girolamo Frescobaldi, Luciano Berio, Nicolas de Grigny, Philippe Boesmans

● « Soirée Magnétique »
Œuvres électroacoustiques de Claude Hermite, Jean-Louis Clot, Jean-Claude Poirier

● « Ecris Studio »
Œuvres électroacoustiques de Patrick Dubost, Andrea Lacovella, Jacqueline Merville, Proteus Morganii, Patrick Ravella, Serge Rivron, Claude Seyve

● « Symphonie d'objets abandonnés » spectacle musical de Max Vandervorst

● Trio Erik Marchand, Thierry Robin, Hameed Khan



● « Vue sur Tower Bridge, Travelling » François Raulin et Laurent Bigot

● « Double Trio »
Trio de Clarinettes : Louis Sclavis, Jacques di Donato, Armand Angster
Arcado String Trio : Mark Dresser, Mark Feldman, Ernst Reijseger

● « Le bûcher des silences »
Valentin Clastrier, Michel Godard, Jean-Louis Matinier, Michel Riessler, Gérard Siracusa, Carlo Rizzo

● « Danças De Câncer »
Variations symphoniques sur des thèmes de la musique traditionnelle du Cap-vert de Vasco Martins, Ensemble Instrumental Futurs-Musiques

● Elsa Wolliaaston / Jean-Marie Machado



1994



Rencontre musique / danse

● « **Farafina / Grimus** »
Ensemble Farafina &
Grimus : Robert Hébrard,
François Louis

● Le théâtre instrumental de
Mauricio Kagel par l'Ensemble
Aleph

● « La Grenya de Pasqual
Picanya » spectacle musical
de Carles Santos

● « **Le Concerto Improvisé** »
de Fabien Téhéricens
Louis Sclavis, Ensemble
Instrumental de Grenoble,
Fabien Téhéricens (direction)

● Kronos Quartet
Œuvres de Michael Daugherty,
Corneliu Dan Georgescu,
Franghiz Ali-Zadeh, Lois V
Vierk, Ashot Zograbian, Giya
Kancheli

● Savoie Blue Orchestra de
Jacques Panisset et La Cie
Madior d'Abou Fall

1994

● « **Sarajevo Suite** »
au profit de la reconstruction
de la Bibliothèque de
Sarajevo
Pierre Charial – Un Drame
Musical Instantanée – Le
Quatuor Balanescu – Lindsay
Cooper – Ensemble avec
Phil Minton – Trio mike
Westbrook – Henry Texier
Azur Quintet et le comédien
Claude Pieplu

● Performance d' Antoine le
Menestrel sur la sculpture de
Calder du Musée de Grenoble

● Hommage à Frank Zappa par
Le Concert Impromptu
Œuvres de Frank Zappa,
John Cage, Elliott Carter,
Edgar Varese, Igor Stravinski,
Karlheinz Stockhausen

● « Flip Flac » Esquisse pour
cinq danseurs et cinq musiciens
Thierry Blondeau, Hervé Robbe,
Jean-Marie Adrien

● « Concord » sonate de
Charles Ives
Roger Murano, Jeanne
Colletin, Vincent Guillot, Anne
Geneviève Auvray

● « Bhakti » de Jonathan
Harvey par le Nouvel Ensemble
Moderne de Montréal
Lorraine Vaillancourt (direction)

● « **Le manège envolé** » par
la Compagnie Lézards Bleus

● Nouvel Ensemble Moderne
de Montréal Lorraine
Vaillancourt, direction musicale.
Œuvres de Eric Doucet,
Gediminas Rimkevicius, Claude
Vivier, José Evangelista

● François Lespinasse (orgue)
Œuvres de Olivier Messiaen,
Gilbert Amy, Mickael Radulescu,
Xavier Darasse

● « L'homme à la caméra » de
Dziga Vertov, ciné concert de
Tom cora

● Denis Colin, Didier Petit,
Pablo Cuesco Trio

● « Kiosk » spectacle musical
de Woudi

● « Faudrait voir à bien
s'entendre » par la compagnie
Dusson-Lajoie
André Cayot-Lajoie, Gérard
Dusson-Authelain

● « Mytha » Quatuor de cors
des Alpes

● Quatuor Arditti
Œuvres de Thierry de Mey,
Garth Knox, Rohan de Saram
et Graeme Jennings, Pascal
Dusapin, György Ligeti

● « Mata Pau » de Michel
Redolfi

● « **Tam'Râ** » Tambours
du Soleil et Percussions
Sénégalaises
Jacques Bonnardel / Magatte
Dieng



1995

● « Mâcheurs de langues »
par le Quatuor Nomad
Valérie Joly, Marie-Claude
Vallez, Jean-Yves Pénafiel,
Vincent Audat

● « Le corbeau Bavard »
de Philippe Legoff

● Scènes ouvertes

« Les vingt-quatre rêves
de dakinis » par Ishtar

« Décalage » par l'Eveilleur
« Gandy bridge » de Zack
Settel

« La PrIMITIVE » par Philippe
Blanchard, Hervé Pechoux,
Gérard Cadoux

« A Stéphane / A mourir »
d'Eszter Nagy

« Le cheval d'un autre »
de Violaine Ballet

« Ohm – L'arôme du
quotidien urbain » de
Guillaume Laidan
et Frédéric Drappier

● Variations autour
de « Tierkreis » d'après Karlheinz
Stockhausen
Par Erik Baron, Pascal Lefeuvre

● « Viellistic Orchestra »
de Pascal Lefeuvre François
Mauget. Œuvres de Wilhelm
Breuker, Anouar Brahem,
Bela Bartok, Pascal Lefeuvre,
Valentin

● « Ranz »
Concerto pour 16 cors
des Alpes, voix et trombone
de Yves Robert. Avec la
Mytha Contemporary
Alphorn Orchestra
de Hans Kennel, Christine
Lauterburg et Yves Robert

● « Corazon Road »
Les Kritoff'K Roll

● « Impasse à sept voix »
spectacle musical de Richard
Dubelski

● « Sextuor » spectacle musical
de Georges Aperghis

● « Musiques et minorités »
de Claude Hermitte

● Brian Yamakoshi / Toumani
Diabaté

● Adama Dramé / Percussions
de Strasbourg
Œuvres de Adama Dramé,
Yoshihisa Taïra « Autres
Contacts » de Jean-Pierre
Drouet

● « Les Musicographies »
de Dominique Besson,
Olivier Koechlin
Exposition interactive

● « Subharmonic waves »
Sculpture sonore de Raymond
Jaquier, performances de
Laurent Moga

1995

● « Concerts gustatifs » par le
GMEA d'Albi, Thierry Besche et
Marc Pichelin

● Ensemble Instrumental de
Grenoble, Pierre-André Valade
(direction)
Œuvres de André
Boucourechliev, Ivo Malec,
György Ligeti, Claude Vivier



● « Entracte » de René Clair
Musique d'Erik Satie
interprétée par les élèves de
l'Ecole de Musique de Saint-
Martin-d'Hères

● « The Ring » d'Alfred
Hitchcock
Ciné-concert par L'Ensemble
Polychromie

● « Hommage à Lon Chaney »
Un spectacle de l'Arfi sur une
idée originale de Jean Bolcato

● Orgue et percussions
Loïc Mallié, Karl Ninerailles,
Nathalie Rea, Jean Couturieux
Œuvres de Adrienne Clostre,
Jean-Claude Henry, Loïc Mallié

● Scènes ouvertes
Rodolphe Demol, Elektrojen,
Groupe Ici Même, Emmanuel
Holterbach, Bruno Capelle
et Cyril Prébet, Philippe
Chatelain, Mihratatà

● Projection vidéo
« La Géante » d'André Targe



1996



- « Pitch » Expositions de sculptures sonores
- « Solibrius » de Gérard Siracusa spectacle jeune public
Œuvres de Javier Alvarez, Frédéric Rzewski, Gérard Siracusa, Jean-Marie Maddeddu, Georges Aperghis, Daniel Petitjean
- Salala, groupe vocal (Madagascar)
- Oumou Sangare, chant (Mali)
- « Arrêts fréquents » par l'Ensemble Aleph
70 œuvres de 3 à 30 secondes
- « Hörspiele » - Jeux pour l'oreille
Œuvres de Lionel Marchetti (France), Erik Karlson, Frederik Eckman (Suède), Alessandro Solbiati (Italie), Miao-Wen wang (Chine)

● « Rituel du feu » Carlo Rizzo Et Ibrahim Jaber Percussions méditerranéennes

● Munir Bachir / Vinko Globokar

● Jean-Pierre Drouet / François Verret / Henry Fourès / Anne-Marie Reynaud
Duos musique / danse

● « Qu'est ce qui vous intéresse au juste ? »
Georges Appaix / Jacques Rebotier

● « Deux fois rien »
par Servane Deschamps et Alfred Spirli

● « Cage and Beyond »
Margaret Leng Tan piano & toy piano
Œuvres de John Cage, Ge Gan-Ru, Christopher Hopkins, Somei Satoh

● « Sainkho Namtchylak »
Voix solo

● « Noich » de Fabien Téhéricksen par Quatuor Arditti, Jean-Pierre Drouet, Bruno Chevillon et ensemble traditionnel chinois

● United color of Robert Bank

1996

● « Cantus Umbrarum »
par Lightwave (Christophe Harbonnier et Christian Wittmann) dans les Grottes de Choranches
Symphonie chtonienne pour minéraux et instruments numériques

● « Audio Ballerinas »
par Die Audio Gruppe (All, Fr)
Spectacle de rue

● « Bogue » par Nelly Frenoux
spectacle musical pour les tout-petits

● « Grand chœur à cœur joie »
Œuvres de Alfred Schnittke, Erik Lebrun, Valéry Aubertin, Jehan Alain

● « Octuor de violoncelles »
Œuvres de Jean-Claude Wolff, Pierre Boulez, Arvo Pärt, Pascal Dusapin, Jeffrey Stolet, Fabien Téhéricksen

● « Zang num num » de et par Laurent Colomb

● « Batmad » de et par Jean-Marie Maddeddu

● Ensemble Le Temps Retrouvé Serge Coste (direction),
Œuvres de Jean-Claude Wolff, Alban Berg, Heinz Holliger

● François Raulin, piano solo
Œuvre de Luc Ferrari et Henry Fourès



1997

● Benat Achiary, Jean-Paul Autin, Henry Fourès, Jean-Louis Machado, Patrick Moutal, Carlo Rizzo, Jérôme Thomas

● « **Compositions Ornithologiques** »
de Bernard Fort

● Louise Bessette piano
Intégrale des « Vingt regards sur l'enfant Jésus » d'Olivier Messiaen

● Ensemble Orchestral Contemporain Daniel Kawka (direction)
Œuvres de Pierre Boulez, Kent Olofsson, Jean-François Estager, James Giroudon, Tristan Murail, Suzanne Giraud

● Quatuor Ravel Et Louis Scelavis
Œuvres de Louis Scelavis, Dominique Pifarély, Alfred Schnittke, François Raulin

● « **Calosome Sycophante, prince des carabes, bourreaux des chenilles** »
Nelly Frenoux, Laurent Bigot

● Rabih Abou Khalil Et Quatuor Balanescu

● « Le concert impromptu »
Œuvres de John Cage, Terry Riley, Frank Zappa

● Ingrid Schmithüsen / Michael Riessler. Œuvres de Denys Bouliane, Michael Riessler, Dimitri Terzakis, Morton Feldman

● Orchestre National de Lyon, Pascal Verrot (direction), Louise Bessette (soliste), Chœur Universitaire de Grenoble
Œuvres de John Corigliano, Denys Bouliane, Lukas Ligeti, Charles Yves

● Maria Braun Quatuor

● Jean-Claude Eloy Et Junko Ueda (Japon)

● « Les Sargasses de Babylone »
par Espace Musical
Œuvres de György Kurtag, Bernard Parmegiani, Rémi Dury et Serge de Laubier

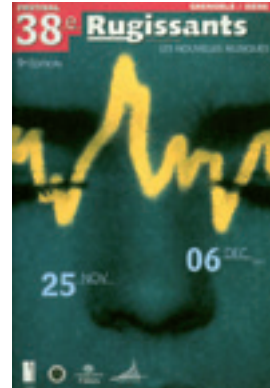
● Atau Tanaka (USA)
Performance multimédia

● Michael Riessler (All)
« Ji – Virus »

● Stock, Hausen Et walkman
Performances pour disques vinyls

● « Motion control, Modell 5 » spectacle multimédia
par Granular Synthesis (Aut)

● **Scènes ouvertes**
Marc Philippin, Dust Breeders, groupe Progrès II, Michel Pascal, Frédéric Kahn, atelier de Création Sonore de Montbéliard, Christine Martinez, Elodie Brunet, Cathy Verdin, Clair Ramus, Christophe Ruetsch, Tiana Ramaromisa, François Garnier, Alain Chaussin, Nathalie Camboni, Laurent Fléchier, David Raymond, Louis Bard, Orchestre Symphonique du Conservatoire



1997

● **Piano Circus (UK)**
Œuvres de David Lang, Peter Bengtson, Nikki Yeoh
Bria Eno, Max Richter,

● « **Anamorphoses** »
d'Alain Lafuente, Olivier Darcissac,
Michel Mandel
Parcours sonores sur des
œuvres du Musée de Grenoble

● Trio « Allers – Retours »,
Pascal Contet, Noëmi Schindler,
Christophe Roy
Œuvres de Christophe Roy,
Bernard Cavanna, Vinko Globokar, Sofia Gubaidulina,
Astor Piazzola

● Dominique Regef
Vielle à roue

● Günter Müller (D)/ Lê Quan Ninh (FR)
Percussions

● « Les Phosphorescentes »
d'Anne-Laurence Terrasse,
Marion Mercier Et François Raulin. Cinq impromptus pour éclipses et reflets



● Ensemble « Les Temps Modernes » de Jean-Louis Bergerard
Œuvres de Tristan Murail, Luciano Berio, Isang Yun, Philippe Moëne-Iocoz

● « **Trans – Orient** » création israélo-marocaine de Youval Micenmacher

● Quatuor Hélios / Daniel Koskowitz
d'après la pièce radiophonique « La guerre des Mondes » d'Orson Welles

● « **Infini** » de Louis Bard, Elèves du Centre musical Erik Satie

● **Percussions Claviers de Lyon**
Œuvres de Steve Reich, Xu Yi, John Cage, Toru Takemitsu,

● Ensemble de professeurs du Conservatoire
Œuvres de Giacinto Scelsi, Edison Denisov, Toru Takemitsu

● « **Stravaganza** » Ensemble Vocal, Yves Rassendren (direction)
Œuvres de Einojuhani Rautavaara, Gunnar Hahn, Belà Bartók

● « **Laudes** » de Jean-Louis Florentz par Michel Bourcier (orgue)

● Gérard Siracusa et les élèves du CNR
Jean-Luc Rimey-Meille et les élèves de la classe de percussions du CNR
Œuvres pour voix et percussions de Georges Aperghis, John Cage, Pablo Cuesco,

Youval Micenmacher, Jacques Rebotier, Gérard Siracusa

● **Gérard Siracusa**
« **Jardin de paille** », « **Titchak** », « **Kaling** », « **Discontinuo** »

● **Scènes ouvertes**
« **Brèves d'aquarium** » de Christine Moreau
« **Entropie 01-04** » de Paul Laurent
« **A l'ouest Monsieur Wayne** » de Gérard Torres
« **Un voyage** » de Vincent Laubeuf
« **Pierre en Rit** » Création musicale de Maki
« **Le Pétillant Cinémaphone** » de Patrick Devers

● « **Météoson** » Installation sonore d'Agnès Poisson et Daniel Bisbau

● « **Ouïe** » Spectacle jeune public du GMEA d'Albi

● Youval Micenmacher Et Gérard Siracusa Percussions

● « **Les sagesse de Babylone** » par Espace Musical

● « **Tam-Tam : The spirit of digital djembé** » Michel Waisvisz et Frank Baldé

● DJ Tal et la Compagnie ACA
Performance danse – musique

● « **Le Rapatirole** » Récital de chansons d' Elise Caron

● « **Woud** » (Be)
Three movements to the music of Berg, Schoenberg and Wagner
Anne Teresa de Keersmaeker,

Duke String Quartet et la Compagnie Rosas
Œuvres de Alban Berg, Arnold Schoenberg, Richard Wagner

● « **Hildegard's dream** », « **Chants d'ailleurs** », « **Borges y el espejo** », « **Go** » de Alejandro Vínao
Frances Lynch (UK)

● « **Soirée magnétique** » Bernard Parmegiani et les compositeurs du Coream
Œuvres de Bruno Capelle, Claude Hermite, Eric Lacasa, Anne-Julie Rollet et Mathieu Werchowski, Alain De Filippis, Bernard Parmigiani

● Duke String Quartet (UK)
Œuvres de Kevin Volans, Dimitri Chostakovitch, Peteris Vasks

● Orchestre National de Lyon
Œuvres de Christian Lauba – Toshio Hosokawa, Gérard Grisey, Philippe Schoeller, Luciano Berio, Claude Debussy

● Hörspiele Créations radiophoniques
Œuvres de Javier Ariza (ES), Philippe Blanchard (FR), Palle Dahlstedt (Suède), Brigitte Robindore (USA), André Ruschkowski (D), Mario Verandi (Argentine)

● Scott Johnson Ensemble (USA). Œuvres de Scott Johnson, Rent Party et Patty Hearst

● Icebreaker (UK) Première française
Œuvres de Michael Torke, Damian Le Gassick, Gavin Bryars, Colon Nancarrow, Michael Gordon



1998

● Quatuor à Cordes de Vilnius, Orchestre de Chambre de Grenoble, Chorale à Cœur Joie Marc Minkowski (direction)
Œuvres de Pehr Henrik Nordgren, Peteris Vasks, Michael Nyman, Arvõ Part

● « Concert d'eau pour jardin d'hiver »
Denis Brely, Pierre Gaudin, Patrice Guillaumat, Catherine Raffaelli, Mireille Martini

● « Akasafaradal »
Le mâcheur de mots
de Laurent Colomb

● « La Malle des Ondes »
Ateliers et concerts d'initiation à la musique électroacoustique en Isère
Œuvres de François Bayle, Jean-Marc Duchenne, Vincent-Raphaël Carinola, Bernard Fort, Pierre Henry, Bruno Maderna, Bernard Parmegiani, Alain Savouret, Pierre Schaeffer

● « Poésie Sonore en Boîte »
Alcyon, Sigrid Coggins, Alain Carré, Patrick Devers, Thierry Lestien

● « No Copyright » Musique concrète et cinéma expérimental
Etienne Carré, Anne-Julie Rollet
Musique Luc Ferrari, Bernard Parmegiani, John Oswald, John Wall, Gilius Van Bergeijk

● « L'amour à sept cordes »
(UK). De Garth Knox
« Jeux de mémoires »

● Récitals de Carillon Ambulant
Stefano Colletti (carillonneur)
Œuvres de Vincent Paulet, Erik Satie, Stefano Colletti, Llorenç Barber CREATION

● Toscane
De Carlo Rizzo CREATION
Carlo Rizzo, Jérôme Thomas, Raymond Jacquier, Les Percussions de Treffort

● « City Life » de Steve Reich
Ensemble Court Circuit
Concert - lecture animé par Jean-Luc Idray

● Ensemble Court-Circuit
Œuvres de Yan Maresz, Martin Matalon, Christian Lauba, Steve Reich, Les dix vagues...
des Rugissants

● L'acoustigloo du Groupe de Musique Vivantes de Lyon
œuvres de Michel Redolfi, Bernard Fort, Philippe Leroux, Michel Le Goff, Benoît Thiebergien, Carlo Rizzo, Alvin Lussier, GMEA, Lightwave

● L'acousmotographe
Installation sonore d'Emmanuel Holterbach

● « Barberidades » (ES) de Llorenç Barber

● « Sous l'œil cacodylate »
Classe de Percussions du Conservatoire, Ensemble à vents de l'Orchestre Philharmonia, Œuvres de d'Edgar Varèse, Francis Picabia, John Cage



● Pierre Pincemaille
Improvisations à l'orgue

● « Campana » (ES)
de Llorenç Barber Stefano Colletti (soliste)
Concerto atmosphérique pour carillon ambulant et clochers de Grenoble

● « Une brèche dans la citadelle » de Jean-Marc Duchenne

● « Techno-Fanfare »
de Jean-Louis Clot
par la fanfare « Le réveil fontainois »

● « Borobo » Cyber-aventures pour jeune public
De Francis Faber, Roland Shön

● Elèves et professeurs du Conservatoire de Grenoble
Œuvres de Denis Vinzant, Olivier Messiaen, György Ligeti

● « La 10^e Remix »
de Pierre Henry

● Margaret Leng Tan (USA)
L'art du piano miniature.
Œuvres de John Kennedy, Lennon / Mc Cartney, Stephen Montague, Julia Wolfe, Alvin Lucier, Guy Klucevsek, Toby Twining



1999

- Red Forecast / Orchestral Theater III de Tan Dun (Chine) Œuvre multimédia pour soprano, orchestre et images d'actualités. Tan Dun (composition et direction), Orchestre des Pays de Savoie, Ensemble Orchestral Contemporain

- Kronos Quartet (USA) Œuvres de P. Q. Phan, Karen Tanaka, Terry Riley, Hamza El Din, Astor Piazzola, Carlos Parades, Jack Body, Steve Reich

- « Dynamogénies » Poésie sonore de Joachim Monteissuis

- « Poème pour vis et fils électrique » de Serge Pey

- Erik M. Improvisations Djing

1999

- Hugues Clèclère récital piano Œuvres Bela Bartok, Henri Cowell, Luciano Berio, Alain Louvier, François Rossé

- « Le Plancher Musica » d'Agnès Poisson Installation sonore jeune public

- Orchestre des Pays de Savoie, solistes d'Ars Nova, Mark Foster Ahmed Essyad, portrait du compositeur

- « **Crue d'Automne** » Poème scénique de Xu Yi. Avec Robert Cahen, Jacques Guimet

- Duo Catherine Jauniaux et Erik M, improvisations

- « **Zoo Musiques** », concert-installation de Jacques Rebotier. Ensemble 2E2M, Pierre Roulier (direction)

- « **Spectacle en pièces** » par la Cie Ici Même

- Jean-Pierre Leguay et Dominique Vellard orgue et voix

- Elèves et professeur du Conservatoire National de Région Œuvres d'Alain Louvier

- « La Ultima Puerta » Drame musical de Claudio Monteverdi et Gérard Garcin

- « Mousson » de la Compagnie « Au cul du loup » Théâtre sonore

- « Issue de secours » Théâtre musical de Richard Dubelski

- Ensemble « Bit 20 » (Norvège) Pierre-André Valade (direction) Œuvres de György Ligeti, Asbjorn Schaathun, Olav Anton Thommessen, Philippe Hurel

- Annick Nozati voix solo

- Fatima Miranda voix solo

- « La Malle des Ondes » Ateliers et concerts d'initiation à la musique électroacoustique

- « ZoomSpectives » Slavak Kwi Diffusion électroacoustique

- « **L'affaire Desombres** » de Bruno Letort – Spectacle – énigme des auteurs de BD Schuiten et Peeters

- « **The Rhythmic Connection** » Marc Minkowski, Les Musiciens du Louvre – Grenoble et l'Orchestre des Pays de Savoie, Œuvres de Steve Reich, John Adams, Philip Glass DJ Spooky (U.S.A) Et Andrea Parker (UK), Remix des œuvres des compositeurs américains

- « **Les premières scènes** » « Harmonia Terra » Installation sonore et performances de Jean-François Laporte « QQCCD » Installation sonore de Thierry Balasse (conception) « Le luxe de la réflexion ! » Texte et électroacoustique de Laurent Grappe « E.E. Cummings » Musique et Poésie de Christophe Zurfliuh « L'otarie façonnable » de Philippe Aubry, Pascal Gully, Boris Kohlmayer, Jérôme Pergolesi, Vincent Robert

2000

2000

● « **Pétilllements d'aurores** »
d'Olivier Strauch Chorale

Nota Bene

● « **Eloge de la radio** » de
Denis Levaillant, EOC Daniel
Kawka (direction)

● Hörspiele « **Jeu pour l'oreille** »
Laurent Sellier

● « **Déambulations**
électroacoustiques »
Orchestre de sonocannes
de Puce Muse

● « **S950** », duos électro-
littéraires

● « **110 m²** » Mécano-musique
Pierre Bastien, Pierre Berthet,
Frédéric Le Junter, Rudy Trouve,
DJ Low

● « **Orgue de barbarie** »
de Pierre Charial
Œuvres de György Ligeti

● « **Mécanium** »
de Pierre Bastien

● « **+VLTRA** » **Performances**
de Eric et Marc Hurtado et
Mark Cunningham

● « **Chemin de sable** » Spectacle
jeune public
de Danièle Bouvier

● « **Puce Muse 38** » Concert
graphique de Serge De
Laubier et Remy Dury et
Dany Robert Dufour

● « **Images nocturnes** »
Concert acousmatique intégral
de Bernard Fort

● **Ensemble Court-circuit**
Daniel Kawka (direction)
Musique spectrale de
l'Ensemble Court-Circuit
Gérard Grisey, Philippe
Leroux, Philippe Hurel

● « **Voix de nuit** »
Beñat Achiar, Jean Schwarz,
Phil Minton, Bob Ostertag

● « **Sensorband** » Installation
performance Atau Tanaka,
Zbigniew Karkowski et Edwin
Van Der Heide

● « **O.M.N.I** » **Objet Musical Non**
Identifié
De Guy Reibel

● « **L'ordinateur musicien** »
Œuvres de Kaija Saariaho, Pierre
Jodlowski, Luca Francesconi,
Georges Aperghis



2001

● Récital de cymbalum
Agnes Szakály

● « **L'indien de la mer rouge** »
création musicale de Youval
Micenmacher
Autour des musiques et
chants hébraïques du Yemen

● « **Les Bunun** » Chants
aborigènes de Taiwan

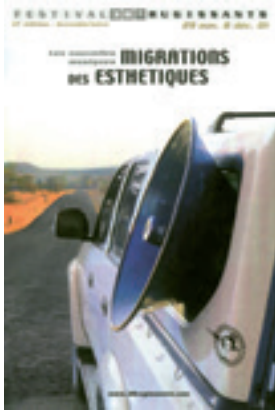
● « **Eau Forte** » spectacle
musical de Valérie Joly

● « **Les Douze Lunes du serpent** »
Percussions de Strasbourg / Ju
Percussion Group de Taiwan
Oeuvres de Chien-Hui Hung et
François Bernard Mâche

● « **Rêveries de la résonance** »
de Patrick Portella pour voix et
sons spatialisés, avec le chanteur
Ravi Prasad

● « **Matjapat Songs** » Romances,
chansons sentimentales et
d'amour de Patrick Portella

2001



● « Carnets du Kerala »
Récit électroacoustique
d'un voyage en Inde du Sud
de Michel Redolfi

● « Nara » Fresque
électroacoustique de
Bertrand Dubedout inspirée
du rituel Shuni-e du temple
bouddhiste de Nara (Japon)

● « Maâlem Expérience »
Entre création numérique et
tradition Gnaoua par Olivier
Koechlin (Maroc)

● « La tête en brousse »
Improvisations sonores de
Matthieu Werchowski Et Anne
Rollet (Afrique de l'ouest)

● Écoutes solitaires :
« Takanna », « Voyage sonore
dans l'Arctique » de Philippe
Legoff
- « Album Phono » Carnets de
route électroacoustiques de Luc
Martinez
- « Corps flottants », « Juste
le temps », « Sept visions

fugitives » de Robert Cahen
(vidéos), Michel Chion
(conception sonore)

● « Le merveilleux voyage
de Nils Robertsson autour
du monde »
Spectacle jeune public de
Bernard Fort, Sam Cannarozzi
(conteur)

● « I have a drum »
Résidence pédagogique
et installation/spectacle
multimédia de Philippe
Monvaillier avec les enfants
de la Villeneuve

● Concerts lectures « Sud »
de Jean-Claude Risset Et « Folk
Songs » de Luciano Berio
Baccalaureat 2002

● Ensemble Orchestral
Contemporain
Œuvres de : Luciano Berio,
Jonathan Harvey, Xu Yi,
Régis Campo

● « Le zarb dans tous ses états »
de Pablo Cueco

● « Voyages sonores
en Rhône-Alpes »
œuvres acousmatiques
par l'Inventaire

● « Gaku-no-michi » de Jean-
Claude Eloy avec Junko Weda
(Biwa)

● Jean-Pierre Drouet solo
Œuvres de M. Kagel, V. Globokar,
G. Battistelli,

● « Miroirs Numériques »
Concert en réseau entre
Grenoble Et Johannesburg
puis entre l'École d'Art de
Grenoble et le Fresnoy de
Tourcoing par Luc Martinez

● « Grand Pulse # 1 »
François Raulin, Micromegas
Brass Band, Adama Dramé /
Dombia Aboubakar Sidiki,
Pascal Berne, Michel Mandel

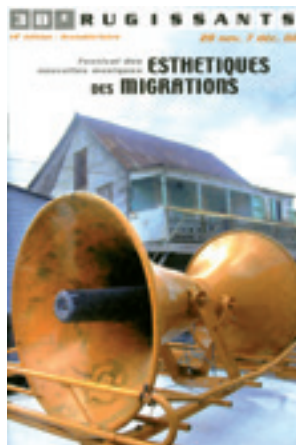
● « Grand Pulse # 2 »
François Raulin, Adama
Dramé, Jean-Jacques Avenel

● « Falak » Trio Neba Solo,
Trio Chemirani

● « Amakwaya » Colenzo
Abafana et Futurs Musiques
Œuvres de Gualtiero Dazzi,
Victor Mkisé, Luc Martinez,

● Djamchid Chemirani
Et Jean-Pierre Drouet
Percussions de Strasbourg /
Carlo Rizzo / Adama Dramé

2002



2002

● « **Doubles jeux** » rencontre
Yvette Horner & Pascal
Contet. Mise en espace
Michel Rostain

● « **Les fantômes du temps** »
de Jean-Baptiste Barrière
Chorégraphie de Jean-Claude
Gallotta

● Pascal Contet (accordéon) &
Rom (électronique)

● « **Samerrah** » Rencontre
franco-indonésienne d'Alex
Grillo

● « **Technoraga** »
Jacqui Detraz (tabla) & Bernard
Donzel (traitement électronique)

● « **Terre d'eau chroniques
du Siam** »
Bamboo Orchestra & Patrick
Portella

● « **Rencontres Indonésiennes** »

● « **Yogyakarta ville imaginée** »
Christian Sébille
(électronique) & Valerie Joly
(chant)

● « **Toccata** »
Spectacle vivant
et multimédia.
Francis Faber (composition,
conception) & Nicolas
Ramond (mise en scène)

● « **Songs books – John Cage /
musiques indonésiennes** »
Hélène Ruggeri (voix) & Jean-
Yves Bosseur (diffusion)

● **Ancuza Aprodu
& Thierry Miroglio**
Duo Piano / Percussions

● « **Autour du compositeur
Thierry Pecou...** »
Thierry Pecou (direction)

● « **El horizonte** »
Récital du Trio d'Argent
François Daudin-Clavaud,
Xavier Saint Bonnet & Michel
Boizot (flûtes)

● « **Table ronde en duplex** »
Grenoble / Salvador de Bahia

● Luzmila Carpio « **Le chant de
la terre et des étoiles** »
Martina Catella (concept et
réalisation), Luzmila Carpio
(chant)

● « **Yaki Kandru** »
Wora Cantate de l'étoile du
matin
Jorge Lopez Palacio, Sylvie
Blasco

● « **Endless Trails** »
Le sacré dans la musique
Aldo Brizzi (composition,
direction et
électroacoustique)
avec Neela Bhagwat,
Wimme Saari, Trio d'Argent,
Terra em Trance

● « **Satellite Cabaret** »
Nuit musicale « **partagée** »
avec l'Alliance Française de
Salvador de Bahia réalisation
Luc Martinez



2003

● Ensemble Orchestral Contemporain, Solistes Et Choeur de l'Hostel Dieu

Franck-Emmanuel Comte (direction)

Œuvres d'Arvo Pärt, Frank Zappa, Fausto Romitelli

● « Episode Résonant », spectacle de l'ensemble Sphota

● « Le Petit Cirque » Solo électroacoustique de Laurent Bigot

● « La Revancha Del Tango », spectacle de Gotan Project

● « Domptelio » Le Son de toute chose d'Antonio Placer

● Trio électro-instrumental de Camel Zekri, Atau Tanaka Et Zack Zettel

● « Les Rêves du Jaguar » de Thierry Pécou avec Les élèves du CRR Et Jorge Lopez Palacio

● Sonia Wieder-Atherton Et Françoise Rivaland, violoncelle Et percussions

● « Trans(e) Tambourins » Tambourins des quatre continents de Carlo Rizzo

● « Warda » de Camel Zekri avec Le Diwan de Biskra, Hasna El Bécharia Et Malouma

● « Une soirée à la cour d'Antioche » de Magali Imbert
Rencontre avec la chanteuse pasthoune Zarsanga et l'Ensemble de musique médiévale Galata

● « Malbar Expérience » de Ravi Prasad

● « R U Investigating Something ? » de Jean-François Cavro
Paysages sonores, objets et voix anonymes de villes indiennes

● « Tenebrae » d'Arnaud Petit D'après « Au cœur des ténèbres » de Joseph Conrad

● «The Wings of Deadalus» de Maurizio Squillante.
Opéra contemporain

● « Entrez en résistance » de Woudi-Tat
Voyage expérimental électrosensoriel

● « Je ne dors pas » « Short Connection » Gualtiero Dazzi, Naab, Carlo Rizzo

● « Soli Mobiles – Solo Frappé » de Cyril Hernandez
Spectacles pour percussions, objets et espace

● « Le Concert de Public » de Pierre Sauvageot

● « Nuit des 38e remix » « Puce Muse remix » par Serge de Laubier, « 39e mixture » de Carlo Rizzo Et Xavier Garcia, « L'invention du paysage » de Bernard Fort, « Sarajevo suite et fin » de Jean-Jacques Birgé, « Crysallis remix » de Michel Redolfi, « Faux contacts » de Jean-Pierre Droust Et Erikm, Duo Hernandez / Smadj

2004

2004

● « Piazzolla Forever » de Richard Galliano

● « Le rythme de la parole » de Keyvan Chemirani avec Daryush Tala'i, Ali Reza Ghorbani, Sudha Ragunathan, Nahawa Doumbia, Ballaké Sissoko

● « La bocca, i piedi, il suono » de Salvatore Sciarrino
Quatuor Xasax et 100 saxophonistes de l'Isère

● Quatuor Xasax
Œuvres de Denis Levaillant, Yannis Xenakis, Vincent Bouchot, Savatore Sciarrino

● Nahawa Doumbia Ballaké Sissoko

● « Safari dans le Noir » Œuvre électroacoustique de Bernard Fort

● **Nicholas Isherwood & Sainkho namtchylak**
Œuvres de Ching Wen Chao, Chung Shih Ho, Artyom Kom, Nicholas Isherwood, Giacinto Scelsi et chants traditionnels

● « Le Chant des Sirènes » Par la compagnie Mécanique Vivante – Franz Clochard
Œuvres de Andrew Peggie, Christian Pierredon, Arnaud le Meur...

● « IIIZ+ »
Œuvres de Ryun Chung, Stefan Hakenberg, Sung Gumyeun, Hiroko Ito

● « Les Percussions Claviers de Lyon »
Œuvres de Frank Zappa

● Percussions Claviers de Lyon & Percussions de Shanghai.
Œuvres de Xu Yi, Yoshihisa Taïra et pièces traditionnelles chinoises

● « Rencontres virtuelles sur la route de la soie »
Spectacle multimédia de Sisygambis

● « Le Mur du Son » spectacle musical de Thierry Balasse

● « Lendemain qui chantent » spectacle musical de Sphota

● « Piranhas » concert multimédia de Florence Baschet avec l'Ensemble de Chambre d'Annecy



● « La symphonie déchirée » de Luc Ferrari
Ars Nova Ensemble instrumental, Philippe Nahon (direction)

● « Archives sauvées des eaux II » de Luc Ferrari
Luc Ferrari, Elise Caron & ErikM

● Ars Nova Ensemble instrumental & Les Eléments
Chœur de chambre
Œuvres de Zad Moulataka

● « Zarani » de Zad Moulataka

● « Métamorphose » de Pierre Henry & Erik Truffaz

● «...Même soir » Spectacle musical d'Heiner Goebbels
Les percussions de Strasbourg

● Chris Cutler & Xavier Garcia

● « Slam et Percussions »
Abd El Haq, Félix Jousserand, Nada, Keyvan et Bijan Cheminari

● La Batook, percussions brésiliennes



2005

- « Silences » vocale pour trois voix et une danseuse de Valérie Joly
- « Musiques Persanes traditionnelles et contemporaines » d'Iradj Sahbaï (Iran)
Par Temps Relatif ensemble vocal Et Ensemble instrumental du CNR
- Phillip Peris (Australie)
didgeridoo solo
- Quatuor Kairos, Deborah Kayser Et Yang Chunwei
Œuvres de Liza Lim
- Aborigènes de la Terre d'Arnhem (Australie)
Chants et danse rituels
- Gumaroy, Dhinawan Et Phillip Peris Trio de didgeridoo
- « Nara » (France / Japon)
Œuvre électroacoustique de Bertrand Dubedout
- « Les Chants de l'Altaï » (France / Mongolie)
de Bernard Fort
Et Bayarbaatar Davaasuren
- Solistes du CNR
Œuvres de Schubert
et Bernard Cavanna
- Trio Chemirani (Iran)
Percussions iraniennes
- « Silence et péripéties »
spectacle musical de et par
Sphota (France)
- « Tom Waits – Kurt Weill »
par l'Ensemble Ictus (Belgique)
- « Tahawol »
de Keyvan Chemirani
Chants, danses et musiques
de Mauritanie, d'Andalousie
et d'Iran
- Ensemble Orchestral
Contemporain (France), Daniel
Kawka (direction)
Le Plein du vide » de Xu Yi
(Chine) Concert-Lecture
Œuvres Xu Yi, Philippe Hurel,
Hugues Dufourt, Patrick
Marcland
- Bang on a Can All Stars
(New York) Nouvelles musiques
américaines
Œuvres de Tan Dun (Chine), Julia
Wolfe (USA), Michael Gordon
(USA), Hermeto Pascoal (Brésil),
Evan Ziporyn (USA), Louis
Andriessen (hollande)
- Thirry Miroglio / Ancuza
Aprodu de compositeurs
brésiliens
Œuvres de Flo Menezes,
Rodrigo Ciccheli Veloso, Igor
Maues Lintz, Paulo Chagas
Jonatas Manzolli, Ricardo
Tacuchan, Marlos Nobre
- « Brésil baroque » par
l'ensemble XVIII – 21
Œuvres Luis Alvares PintoJoao,
Rodrigues, Estevesde Carlos
Seixas, Inacio Parreiras Neves
- « Passeurs d'Eau » de Thierry
Pécou, par l'Ensemble Zellig –
Yaki Kandru

2006



2006

● « Concert de son de ville »,
« Cinéma radioguidé »,
« Accessoire d'extrémité »
du Collectif Ici-Même

● « Naissances, murmures du
tout début des choses » spectacle
jeune public de Nelly Frenoux
par la compagnie La voix du
Hérisson

● « Transhumances »
Mixel Etxekopar & François Rossé

● « Clarinettes session »
Œuvres de Michel Mandel,
Sylvain Kassap
Pour un ensemble de 80
clarinettes de l'agglomération
grenobloise

● TM + Ensemble orchestral
Laurent Cuniot (direction
musicale)
Œuvres de Régis Campo,
Philippe Hurel, Bruno
Mantovani, Alexandros
Markeas

● « Voyage that never ends »
Contrebasse solo de Stefano
Scodanibbio

● Ensemble Steve Reich and
Musicians Et Chœur Synergy
Vocals
Brad Lubman (direction),
Steve Reich (piano)
Œuvres de Steve Reich

● Charlemagne Palestine,
piano solo

● « Sekar Wangi » Le gamelan
javanais en occident
Dominique Billaud et Gilles
Delebarre (direction)

● « African Rhythms »
Polyphonies des Pygmées Aka,
Simha Arom
Etudes pour piano de György
Ligeti par Tamara Stefanovich

● Percussions et Claviers
de Lyon, Ensemble de Basse
Normandie Et Chœur Synergy
Vocals
Œuvres de Steve Reich
Et Gavin Bryars

● « Calcutta slide guitars »
de Debashish Bhattacharya

● DJ Olive et invité



2007

- Kronos Quartet (USA)
Œuvres de Franghiz Ali-Zadeh (Azerbaïjan), Aleksandra Vrebalov (Serbie), Gétatchèw Mèkurya (Ethiopie), Hamza El Din (Nubie), Ram Narayan (Inde), Dimitri Yanov-Yanovsky (Ouzbekistan), Rahman Asadollahi (Iran)
- « L'Épopée de Gilgamesh » de Gérard Zinstag
Spectacle pour instrumentale électronique, récitante, danseur et vidéo
- « Le Bus des génies » par le Caravanserail
Installation vidéo documentaire itinérante
- « Après le silence » de Gilles Mardirossian
- « The Baghdad monologue » d' Alejandro Viñao
Théâtre musical pour soprano et ordinateur
- « Polyphem » de Zad Moultaqa (Liban)
- Atelier Musiciens du Louvre-Grenoble
Roula Safar (Liban)
« Trans baroque express »
Œuvres d' Alessandro Scarlatti, Claudio Monteverdi, Luciano Berio, Alexandros Markeas
Chants traditionnels du Liban
- Duo Shanbehzadeh (Iran)
Chant, cornemuse et percussions iraniennes
- « Icons » de Ziza Azazi Et Serge Adam (Turquie / France)
Danse et Musique
- « Histoires tombées du ciel » Contes juifs, chrétiens et musulmans de Jean-Jacques Fdida, Haroun Teboul, Keyvan Chemirani
- « Maki » invite Camel Zekri et Pierre-Henri Michel
Cinéma d'ombre, danse et musique improvisée
- Duo Ballaké Sissoko Et Driss El Maloumi (Mali / Maroc)
Mélodies berbères et rythmes mandingues
- « Gazing Point » (Turquie / Allemagne / Maroc) de Kudi Erguner
Kudi Erguner, Markus Stockhausen, Mark Nauseef, Walter Quintus, Hassan Massoudy (calligraphie)
- Nieuw Ensemble et solistes orientaux (Amsterdam)
« Les nouvelles musiques du Moyen-Orient ». Œuvres de Rasheed Al-Bougaily (Koweït), Kiawasvh SahebNassag (Iran), Shafi Badreddin (Syrie), Hiba Al Kawas (Liban), Alireza Farhang (Iran), Samir Odeh-Tamini (Palestine)
- « Azalai »
Une rencontre musicale transsaharienne
Mamar Kassey – Yacouba Moumouni (Niger), Ballaké Sissoko(Mali), Driss El Maloumi (Maroc), Adel Shams El Din (Egypte)
- « SamAmsha » (Iran, Inde)
Keyvan Chemirani (Iran), Prabhu Edouard (Inde) et invités...
- Mutamassik, Sa'aidi hardcore Et Baladi breakbeat

2008

2008

● « **L'Aube perpétuelle** »
de Bernard Fort
**Grand concert de chants
d'oiseaux des cinq continents**

● « **Les Oiseaux de Messiaen** »
Galeries sonores de portraits
d'oiseaux et de témoignages

● « **Akousmaflore** » De Grégory
Lasserre Et Anaïs Met Den Ancxt
Végétaux musicaux sensibles et
interactifs

● « **Fontaine : des musiciens** »
Chantiers sonores et visuels
Anne-Julie Rollet – COREAM
Et Michel Mandel – La Forge

● « **Catalogues d'oiseaux** »
Olivier Messiaen
« Miroir des oiseaux »
Bernard Fort
Hugues de Nolly (piano),
Bernard Fort (diffusion)

● « **Le Concert Interdit** » par
Odysée ensemble Et cie
Fable écologique tout public

● « **Messe un jour ordinaire** »
de Bernard Cavanna
Oratorio bouffe, Luc Denoux
(direction), Ensemble
instrumental des professeurs
du Conservatoire de Grenoble,
Ensemble vocal du Conservatoire,
Piccolo Coro, Atelier vocal du
CLEPT, Chœur de l'université de
Musicologie UPMF

● « **Galop du temps... Galop
du vent** ». De Kilina Crémone Et
Bayarbaatar Davaasuren
Spectacle chorégraphique et
musical franco-mongol

● « **Annabi** » de Zad Moulkata
Scénographie sonore du texte
« **Le Prophète** » de Gibran Khalil
Gibran

● « **Grande nocturne de
musique subaquatique** »
par Michel Redolfi
**Paysages musicaux
sous-marins**

● « **Ravshani, l'aube entre
deux temps** » de Farangis
Nurulla- Khoja
Percussions de Strasbourg /
solistes orientaux
**Des traditions orientales aux
percussions contemporaines**

● Ernst Reijseger Violoncelle
solo

● « **Terres Fertiles...** »
**Arbre frotté, tambourin
frappé, piano pincé.**
François Rossé, Carlo Rizzo,
José le Piez (arbrassons)

● « **Nanuq et Ganesh** » de
Philippe Le Goff
Conte contemporain sans
paroles, en musique et en images

● « **Requiem For a Dying Planet** »
de Ernst Reijseger (Hollande)
avec Mola Sylla (Sénégal),
Cuncordu e Tenore de Orosei
(Sardaigne, Italie) sur des images
de Werner Herzog
Hymne à la beauté de la terre



● « **ONI, Les Grands désirs des
dieux** » de Shiro Daïmon
Et François Rossé
Mouvement chorégraphique
et musical franco-japonais

● **Steve Reich / John Adams /
Emerson, Lake and Palmer**
« **Musiques et Images** »
par l'Ensemble Orchestral
contemporain
**Œuvres de Steve Reich, John
Adams, Emerson, Lake and
Palmer**

● « **ST Kilda, l'île des
hommes-oiseaux** » création
Opéra contemporain de
Lew Bogdan (Idée originale),
Thierry Poquet (mise en
scène), Jean-Paul Dessy et
David Graham (composition),
Avec Alyth McCormack,
Alain Eloy, Chœur des
Hainauts, Ensemble Musiques
Nouvelles et acrobates

● « **Section Amour** »
Improvisations éclairées
François Pier, O. Lamm,
Domotic, Relpot, KingQ4,
Erik Zahn, My Jazzy Child...

2009



● « **Marée Noire** »
spectacle multimédia de Samuel Sighicelli
Une conférence engagée poétiquement

● « **Champs magnétiques** »
Acousmonium du GRM de L'INA.
Œuvres acousmatiques et mixtes de Bernard Parmegiani, Camel Zekri, Pierre Jodlowski, Biosphère (DK)

● **Rencontre Smadj (Tunisie, France), Talvin Singh (UK, Inde) Et Erik Truffaz (France)**

2009

● « **L'Oreille Droite** » Théâtre-piano de Jacques Rebotier
Alexandre Tharaud, piano

● « **A quel dieu parles-tu ?** »
Du Slam à Novarina. Dgiz, Capitaine Slam (slam), Antoine Girard, Valère Novarina (textes)

● « **Awatsihu** » ou comment les oiseaux trouvent leur voix
Par les Solistes de Lyon
Conte musical inspiré d'une légende amazonienne

● « **Vous avez la parole, vous avez ma parole** » de Jacques Rebotier
Concert-conversation
Ensemble Court-Circuit (interprètes)

● « **Strom** » d'Eryck Abecassis
Une vague de son dans l'espace urbain...par 250 musiciens et un dispositif électromobile
Par les élèves du Conservatoire d'Echirolles /Pont de Claix

● « **Grand Slam** »
Dgiz Et Pierre Jodlowski, Sebastien Lespinasse, Didier Malherbe Et Bastien Mots Paumés, Nathalie Négro Et Frédéric Nevchéhirlan

● « **Tranes poétiques** » de Beñat Achiary Et Serge Pey

● « **Le Concile d'Amour** » de Michel Musseau Et Jean-Pierre Larroche d'après Oscar Panizza
Opéra pour voix, instruments, marionnettes et machineries

● « **Beyond Crossover** » de David Krakauer
Du classique au klezmer

● « **Tierkreis** » de Karlheins Stockhausen par l'Ensemble György Projekt
Le Zodiaque en musique

● « **L'Autre Rive** » de Zad Moultaqa
Œuvre « en miroir » en deux fois douze mouvements
Avec Musicatreize (ensemble vocal), Ensemble Mezweïj (ensemble instrumental), Roland Hayrabedian (direction)

● « **Sabar Groupe** » de Fodé Diop. Les sabsars de St-Louis du Sénégal

● Ensemble Orchestral Contemporain, Daniel Kawka (direction)
« **La Maison du Sourd** » et « **Les Chardons d'après Van Gogh** » de Hugues Dufourt

● « **Kernel** » de Philippe Foch
Miniatures sonores pour tout petits de 6 mois à 4 ans

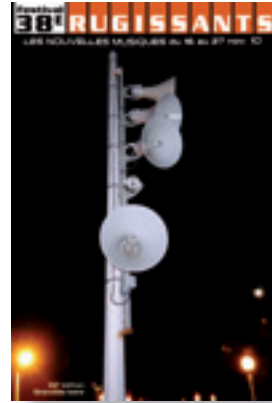
● « **J'en perds la tête** » de Michelle Wattez, Françoise Alleyson Et Béatrice Soum
Création vocale et chorégraphique sur les récitations de Georges Aperghis

● « **L'île solaire** » spectacle musical Samuel Sighicelli avec Wilhem Latchoumia (piano)

● « **Sabar Ring** » rencontre Thôt Et Sabar Groupe de Fodé Diop
Jazz et percussions sénégalaises

● « **La langue d'après Babel** » de Sylvain Kassap
Entre sonorités africaines et classiques
Par Ars Nova Ensemble Instrumental Et Ensemble Traditionnel Burkinabé
Philippe Nahon (direction)

2010



2010

● « Mizmar et Bombarde »
Maîtres sonneurs
de Haute-Egypte et de
Bretagne, par Les Musiciens
du Nil Et Erwan Hamon

● Andy Emler – orgue,
compositions et improvisations

● « Europe to USA » par
l'ensemble HyperCuivres
Œuvres de Steve Reich, Bruno
Giner, Karlheinz Stockhausen,
John Cage, Nigel Westlake

● « Line of Oblivion »,
de Jim Clayburgh, Johanne
Saunier et Arturo Fuentes
Spectacle musical et dansé
par la Compagnie Joji Inc

● « Prophètes »
Jean-Paul Dessy violoncelle solo

● « Le Testament des Glaces »
spectacle musical
de Jean-Paul Dessy par Ensemble
Musiques Nouvelles
Contemplation musicale aux
confins du monde arctique

● « Dans l'ombre de Norman
McLaren »
Théâtre instrumental et cinéma
d'animation
Par le Trio de Bubar

● « Musique Métisse »
Par l'ensemble Proxima Centauri
et François Rossé
Œuvres de Thierry Alla,
Luc Ferrari, François Rossé,
Thierry de Mey

● « Hommage
à Jean-Luc Idray »
Par l'Ensemble Orchestral
Contemporain
Œuvres de Philippe Leroux,
György Ligeti, Steve Reich,
« Zhiyin » de Xu Yi CREATION,
« Triste merveille »
de Robert Pascal

● Adama Dramé Et
François Rossé
Percussions et piano

● « Studio Babel » Maryvonne
Arnaud, Philippe Mouillon
Et Bernard Fort

● « Trans – percussions »
Les Percussions de Strasbourg,
Carlo Rizzo, Adama Dramé
et Dual Engine

● « Trio Non Tempéré »
François Raulin,
Adama Dramé,
Jean-Jacques Avenel
Rencontre Mandingue





composer **le monde** 22 éditions

TRANSCULTURALITÉ EN ŒUVRES // FESTIVAL 38^e RUGISSANTS

Le film

le Film composer le monde

Sept aventures musicales « transculturelles » Un film de Sophie Bachelier et Benoît Thiebergien

I séquence 1

Entretien avec Jean-Paul Bernard, directeur artistique des Percussions de Strasbourg, avec des interventions de Adama Dramé, djembéfola, (Burkina Faso), Jean-Pierre Drouet, percussionniste, compositeur.

Extraits de « Autres Contacts », création de Jean-Pierre Drouet, Les Percussions de Strasbourg, Adama Dramé, djembé. Commande et production 38° Rugissants. Œuvre créée le 10 décembre 1994 et reprise le 27 novembre 2010 à la Maison de la Culture de Grenoble (captation)

« Autres Contacts »

« Si les mélodiques ou les harmonies inhérentes à une culture ont parfois du mal à se mêler à d'autres cultures musicales sans y perdre un peu de leur essence, le rythme, par contre, ou division du temps en espaces égaux ou inégaux, autorise bien des rencontres.

Adama Dramé et Les Percussions de Strasbourg ont en commun le tambour et le réseau infini des rythmes mais aussi la haute variété des sons et l'enthousiasme. Sur le plan instrumental, le djembé permet de créer un maximum de sons par la variété des techniques. « Quant à la Musique, le but n'est pas de réaliser une fusion, mais une conversation à l'intérieur de cette cohabitation, avec les surprises, désaccords, argumentations et, espérons-le, les accords que cela comporte. »

Jean-Pierre Drouet

Jean-Pierre Drouet

Percussionniste et compositeur français né en 1935, il abandonne le piano à la suite d'un accident, étudie la composition avec René Leibowitz, Jean Barraqué et André Hodeir, part en tournée aux Etats-Unis avec Luciano Berio et Cathy Berberian, traîne dans les clubs de jazz, cherche la musique dans de multiples directions : création (Berio, Stockhausen, Xenakis, etc), musiques extra-européennes (zarb, tablas), improvisation... Il compose pour le théâtre (Serreau, Régy), la danse (Brigitte Lefèvre, Théâtre du Silence, Jean-Claude Gallotta), le concert (Atem, Musica, 38° Rugissants, Orchestre de Paris). Le théâtre musical,



qu'il découvre avec Mauricio Kagel et Georges Aperghis, le conduit à une pratique de la scène où il rencontre notamment les machines musicales de Claudine Brahem, compose des musiques pour les hommes-chevaux de Bartabas.

Adama Dramé

Adama Dramé est né à Nouna au Burkina-Faso en 1954, dans une famille de musiciens et de conteurs, gardiens de la tradition des « Griots ». De culture malinké, il devient professionnel à l'âge de douze ans grâce à son père (Jéli, de père en fils). Virtuose du djembé, il revendique son africanité et sa fidélité à la tradition. Depuis 1979, il promène son tambour dans de nombreux festivals essentiellement en Europe et en Amérique du Nord sans oublier l'Afrique.

Jean-Paul Bernard

Soliste aux Percussions de Strasbourg depuis 1985 puis directeur artistique depuis 1998, Jean-Paul Bernard est né en 1957 à Toulon. Il commence sa formation musicale comme trompettiste, se produit comme batteur dans un groupe de rock, avant d'obtenir le 1er prix de percussions et de musique de chambre au C. N. R. de Toulon en 1985. Il étudie la batterie-jazz avec Daniel Humair et s'initie aux percussions digitales iraniennes avec Djamchid Chemirani de 1990 à 1994. Il a participé à l'élaboration de nombreux projets musicaux. Il enseigne et participe à de nombreux jurys internationaux.

Les Percussions de Strasbourg

En 1962, six percussionnistes fondent le premier ensemble instrumental à percussions créant ainsi tout un répertoire de la percussion moderne. Début d'une histoire prodigieuse : plus de 250 œuvres créées. D'une longévité exceptionnelle, l'ensemble porte aujourd'hui un regard nouveau sur les œuvres créées par les aînés pour redécouvrir un patrimoine épique et en dresser l'inventaire. Le questionnement de la forme même du récital de percussions et plus largement du concert de musique contemporaine, conduit l'ensemble à investir de nouveaux lieux pour modifier le rapport avec le public. L'importance du geste musical reste fondamentale, prolongé par d'autres formes d'art associées : théâtre, danse, vidéo, cinéma... Aujourd'hui les Percussions de Strasbourg continuent à rayonner de par le monde, à travers leurs missions de création, de diffusion, la recherche, l'expérimentation et la formation.

Il séquence 2

Entretien avec Thierry Pecou, compositeur

Extraits de « Passeurs d'eau », création pour l'ensemble Zellig et Yaku Kandru / direction Thierry Pecou Et Yaki Kandru (2006).
Œuvre donnée le 10 décembre 2005 à la MC2 Grenoble lors de la 11e édition des 38^e Rugissants. Captation 38^e Rugissants, enregistrement France Musique.

« Passeurs d'eau » a été soutenu par Musique Nouvelle en Liberté et l'Aréal.





>> « Passeurs d'eau, cantate amazonienne »

« Cette pièce autour du thème de l'eau, est une descente dans les profondeurs mythologiques des peuples d'Amazonie, une plongée symbolique vers les courants des grands fleuves d'Amérique du Sud. La partition se déroule comme un rituel inventé, en libre résonance des traditions amérindiennes, où cinq chanteuses et trois instrumentistes tissent la trame complexe avec deux musiciens-chanteurs et explorateurs des musiques et cultures amérindiennes. Mais attention, comme le dit Michel Serres : « la magie rate, seule réussit la vie d'aujourd'hui ». Ainsi, loin de tout exotisme mystique, il s'agit de donner une lecture très contemporaine des concepts issus de la pensée chamanique, et d'une certaine manière de raconter la conquête, le choc des civilisations, en soulignant la dualité de deux approches philosophiques parfois complémentaires, d'autres fois en violente opposition.

L'écrit, le « civilisé » semble arrivé depuis le monde oral, « sauvage » : après la fabrication de l'écrit avec de l'oral (la partition, musique/texte), nous partons de cet écrit pour retourner à l'oral (le concert, transmission sonore/visuelle).

Par un rapport au monde nouveau, c'est une tentative d'écrire une œuvre qui soit au point de rencontre entre deux civilisations opposées. C'est aussi une interrogation sur l'homme dans la Cité, la Terre, maintenant. » D'après Christine Mananzar, décembre 2005

Ensemble Zellig / Thierry Pécou, direction

Etienne Lamaison, clarinette ; Laurent Cabaret, trombone ; Silvia Lenzi, violoncelle ; Anne-Catherine Picca, soprano ; Tanya Laing, soprano ; Valérie Rio, mezzo-soprano ; Florence Zuretti, mezzo-soprano ; Hélène Moulin, contralto ; Yaki Kandru, Jorge Lopez Palacio et Sylvie Blasco, voix et percussions

Ensemble de solistes réunissant des personnalités d'horizons très divers, Zellig s'est constitué autour de Thierry Pécou, compositeur dont la prodigieuse capacité d'assimilation, le goût de la métamorphose donnent le ton au nom même de l'ensemble : Zellig, dérivé de l'allemand selig (bienheureux), exprime l'aisance des musiciens à voyager entre les époques et les styles et à s'adapter aux formes les plus diverses, dépassant le plus souvent le cadre classique du concert.

Forgée de voyage en voyage, la musique de Thierry Pécou appelle une mise en forme qui renouerait l'art à la magie, inventant une forme moderne de rituel, captivant et subtil, dont l'ensemble se fait l'interprète privilégié.

Thierry Pécou pianiste, compositeur

Pour Thierry Pécou, vivre c'est voyager et voyager c'est écrire, comme si composer était à la fois se plonger dans un autre univers, prendre possession affective des lieux, et surtout prendre du champ, se marginaliser volontairement par rapport à son milieu culturel quotidien. Né en 1965 à Boulogne-Billancourt, Thierry Pécou a étudié au CNSM de Paris et s'est nourri de différents séjours qu'il a effectués à travers le monde, au Banff, Centre for the Arts au Canada, en Russie dans le cadre du Prix Villa Médicis Hors Les Murs, en Espagne à la Casa de Velázquez ou en Amérique Latine.





Yaki Kandru, Jorge Lopez Palacio Et Sylvie Blasco

Jorge Lopez Palacio, anthropologue, peintre et chanteur colombien, crée en 1970 à l'Université Nationale de Bogota, le groupe Yaki Kandru, consacré à l'étude et la diffusion de la musique et des cultures amérindiennes, des grands théâtres de Bogota aux communautés indiennes à l'aube de leurs luttes de revendication, en passant par les universités ou les quartiers populaires, il réalise des centaines de concerts et plusieurs disques. Yaki Kandru prend sa forme actuelle en 1994, quand Jorge Lopez Palacio, alors en exil en France, rencontre Sylvie Blasco, issue du monde de la danse. Ils diffusent alors un répertoire de musiques et de chants nuit, yaqui, yecua, noanama, ona... puis créent Wora, cantate de l'Etoile du Matin, premier pas vers la composition à partir des techniques vocales et des lois musicales amérindiennes où, s'attachant à rendre aux instruments leur valeur sculpturale. Ils naviguent entre chants traditionnels et compositions aux frontières de la musique contemporaine.

III séquence 3

Interviews de Drhuba Ghosh, maître de Sarangi (Inde), Jean-Paul Dessy, violoncelliste, compositeur, directeur artistique de l'ensemble Musiques Nouvelles de Belgique, Sarangi String Sound System.

Extraits de « Sarangi Strings Sound System », création de Jean-Paul Dessy et Drhuba Ghosh avec DJ Olive (USA) (2007). Œuvre présentée en création française le 24 novembre 2006 à la Maison de la Culture Grenoble dans le cadre de la 12^e édition des 38^e Rugissants, en coproduction avec Ensemble Musiques Nouvelles.

« Dhruba Ghosh est reconnu en Inde comme l'un des plus grands maîtres du Sarangi, instrument de la famille des cordes frottées, cousin oriental du violoncelle. Descendant de grands musiciens de Bombay, Dhruba Ghosh porte en lui une tradition musicale millénaire qu'il transmet et préserve. Musicien ouvert sur les mondes sonores occidentaux, il est un de ces rares grands maîtres indiens comme Ravi Shankar à pouvoir être un passeur entre la modernité et l'Inde éternelle.

Le Sarangi Strings Sound System est un orchestre d'un genre nouveau où Sarangi, violons, violoncelles, auxquels se joint le platiniste DJ Olive, se fond en une sorte de consort transculturel, symbiose de l'art du raga et d'une écriture de filiation minimaliste.

Dhruba Ghosh

Dhruba Ghosh (Bombay 1957) enseigne et vit à Bombay (Inde). Après avoir étudié le chant et la rythmique avec son père, il a appris le sarangi avec Sagiruddin Khan, lui-même musicien de l'école de Bundu Khan. Il s'est efforcé de rendre l'honneur du solo à cet instrument qui ne servait autrefois qu'à l'accompagnement vocal. Cela ne l'empêche pas d'accompagner des solistes aussi connus que la chanteuse Lakshmi >>



>> Shankar.

Dhruba Gosh vit et travaille comme musicien et professeur à Mumbai et à Bruxelles.

Jean-Paul Dessy

Né à Huy en 1963, Jean-Paul Dessy a accompli ses études de musique et de philologie romane à Liège et à Bruxelles. Violoncelliste, il a créé plusieurs œuvres (solos ou concertos) dont il est le dédicataire et assuré les premières exécutions belges d'œuvres d'Horatio Radulescu, Giacinto Scelsi. Il a appartenu au groupe Maximalist ! (1986-1992) et a fondé le Quatuor Quadro qui a créé plus d'une trentaine d'œuvres nouvelles (1988-1994). Il est depuis 1996 le directeur artistique de l'Ensemble Musiques Nouvelles. Il a fondé en 1999, en partenariat avec le studio Art Zoyd spécialisé dans les nouveaux médias musicaux et basé à Maubeuge, un centre de création et de production musicale bénéficiant de l'aide du programme Interreg de l'Union européenne.

Ensemble Musiques Nouvelles

David Nunez, Antoine Maisonhaute, Erik Sluys ; Nicolas Marciano, Claire Lechien, violons ; Dominica Eyckmans, Pierre Heneaux, altos ; Jean-Paul Dessy, Jean-Pol Zanutel, ; Marine Horbaczewski, violoncelles ; François Haag, contrebasse.

Musiques Nouvelles est un pôle de création et de production musicales basé à Mons depuis 1998 et partie intégrante du Manège Mons depuis sa création.

Dirigé par Jean-Paul Dessy, Musiques Nouvelles développe la diffusion de nombreux concerts et manifestations artistiques tant en Belgique qu'à l'étranger, l'accueil en résidence de compositeurs de notoriété internationale, l'élaboration de projets pluri et interdisciplinaires, la réalisation d'enregistrements, le développement de nouveaux supports technologiques liés au multimédia tant comme instrument de création que comme outil de diffusion.

DJ Olive

Co-fondateur avec ses collègues tripatouilleurs de sons Loop et Once11 du trio « We », DJ Olive est un des principaux représentants, avec DJ Spooky, de la scène « illbient » new-yorkaise, subtil mélange d'ambient viral, de paysages sonores urbains et de rythmes drum'n bass et dub. Outre ses activités au sein de « We » ou de « Liminal » (trio issu de la bouillonnante Knitting Factory du Lower East Side), il officie en tant que remixeur mais aussi sur diverses compilations orchestrées par Bill Laswell ou, en concert surprise, avec Alan Vega (Suicide) et divers musiciens de jazz (dont le pianiste/compositeur Uri Caine ou en trio avec Kim Gordon et la percussionniste japonaise Ikue Mori.

IV séquence 4

Xu Yi, compositrice (Chine)

Répétitions de « Zhiyin » création pour violoncelle seul, en hommage à Jean-Luc Idroy, par Valérie Dulac (2010), extraits de « Le Plein du Vide », création de Xu Yi, pour ensemble instrumental et électronique par l'Ensemble Orchestral Contemporain (St Etienne), direction Daniel Kawka (2007), avec la technique du Grame, centre national de création musicale, Franck Berthout, régie son.

Œuvre présentée le 8 décembre 2005 à la Maison de la Culture de Grenoble dans la cadre de la 17^e édition du festival 38^e Rugissants. Coréalisation : Ensemble Orchestral Contemporain – 38^e Rugissants.

« Le Plein du Vide » de Xu Yi, une des œuvres phares de l'EOC a été diffusée lors de nombreux concerts. Lorsque Xu Yi, compagne de l'EOC depuis 1997, lance un défi esthétique, les musiciens ont à cœur de lui offrir la plus belle poésie musicale : restituer cette dimension «minérale» d'un son d'orchestre qui n'appartient qu'à elle.

« Le Plein du Vide » repose sur un rêve de Tchouang-Tseu, philosophe chinois qui développa la doctrine du taoïsme. La pièce est fondée sur un jeu sonore des contrastes : statisme et animation, lenteur et tension. Élaboration harmonique fine, rôle dynamique des timbres, utilisation des micro-intervalles, constructions rythmiques à base de proportions et de symétries, toutes les signatures musicales de la compositrice sont présentes. Tour à tour statique et animée, lente et tendue, la pièce est faite de nuages sonores aux éclairages changeants, insaisissables comme de la fumée, hantée par de mystérieuses notes répétées.

Xu Yi

Xu Yi est née à Nankin en Chine (1963) où elle a commencé le violon chinois, erhu, avant d'entrer au Conservatoire de Shanghai. A l'âge de dix sept ans, elle intègre la classe de composition. Elle est aujourd'hui professeur invité spécial au Conservatoire de Shanghai.

Elle a reçu des commandes de l'Etat français, de Radio France et de nombreux festivals et ensembles en France, en Europe, aux États-Unis, et en Chine.

Ensemble Orchestral Contemporain / Daniel Kawka Chef d'orchestre et direction artistique

Fabrice Philippe, flûte ; Christine Comtet, flûte ; François Sales, hautbois ; Hervé Cligniez, clarinette ; Aude Buet, clarinette ; Didier Muhleisen, cor ; Thierry Gaillard, cor ; Didier Martin, trompette ; Marc Gadave, trombone ; Romeo Monteiro, percussions ; Claudio Bettinelli, percussions ; Roland Meillier, piano ; Jeremie Siot, violon ; Céline Lagoutière, violon ; Brice Duval, alto ; Guillaume Lafeuille, violoncelle ; Nicolas Janot, contrebasse ; Bertrand Gormand, guitare ; Laurent Apruzzese, basson ; Valérie Dulac, violoncelle

Solistes : Ancuza Aproz, piano ; Christophe Desjardins, alto ; Jean Geoffroy, vibraphone.

>> Une décennie de créations, d'aventures musicales et artistiques, de fructueuses collaborations avec compositeurs et interprètes a jalonné la vie de l'Ensemble créé en 1992 par Daniel Kawka. Son rayonnement national et international, ses liens établis avec la communauté des compositeurs, l'engagement et l'enthousiasme communicatif des musiciens en font une formation vivante et active. La programmation, d'une grande diversité, parcourt les voies de la virtuosité, du répertoire classique du XX^e siècle à la musique pour solistes et ensemble, de la musique de scène aux concerts symphoniques. S'adressant à tous les publics, ces concerts s'intègrent facilement dans une programmation généraliste.

V séquence 5

Entretien avec Zad Moultaqa, compositeur (Liban)

Extraits de répétitions de « An-Nâs » pour violon, alto, violoncelle et percussions par l'Ensemble Orchestral contemporain, de « I had a dream » création pour chœur, bande son et grosse caisse par l'ensemble vocal Temps relatif (Grenoble) (2008), de « Non » pour zapateado et bande son, avec Yalda Younes (Liban)
Œuvre créée le 24 novembre 2007 à l'Hexagone Scène nationale de Meylan, lors de la 19^{ème} édition du Festival 38^e Rugissants.
Commande 38^e Rugissants. Coproduction 38^e Rugissants / Hexagone, Scène nationale de Meylan / Ensemble Orchestral Contemporain. Avec le soutien de la SACEM, du CNR de Grenoble et de la Muse en Circuit – centre national de création musicale.

Fortement marquée par les souvenirs d'une enfance immergée dans la guerre, la musique de Zad Moultaqa est traversée par ses réminiscences sonores. Polyphem pose ici la question universelle de l'appropriation de la violence, de sa transformation.

Depuis le hall jusqu'à la salle de concert, Zad Moultaqa veut jouer sur des sensations acoustiques mêlant la surprise, la peur et la beauté. Le concert nous invite à expérimenter cette fascination des combats et de la mort, à interroger en nous cette part d'ombre qui peut à tout moment nous faire basculer dans la violence. Conçu comme un spectacle, le concert présente des pièces récentes du compositeur explorant cet univers. Chaque œuvre accorde une voix singulière à l'expérience de la guerre. Une quête d'une vérité intérieure où les détournements de la haine sont déjoués par les processus de création.

I had a dream pour chœur, bande son et grosse caisse

Construite sur le fameux discours de 1963 de Martin Luther King, cette pièce d'essence vocale, met en relief les schémas rythmiques et mélodiques de la rhétorique noire américaine. La bande son reprend intégralement le discours du pasteur, le chœur en suit chaque fluctuation vocale, chaque fois que la parole s'approche de l'ombre d'un chant, ce mouvement est capté et prolongé par le chœur, ce même processus étant utilisé pour les séquences rythmiques. Chaque scansion est répercutée par la masse vocale et une grosse caisse, révélant ainsi



un chant et une pulsion intérieure profonde, essence même du gospel.

Non, hommage à Samir Kassir pour zapateado et sons fixés

Cette pièce, écrite en hommage à Samir Kassir, assassiné le 2 juin 2005, puise dans le matériau de la mémoire, de la guerre, de la peur et de la fascination que le compositeur transforme. Sous les pas de la danseuse rugissent les sons des mitraillettes, des explosions, dans une lutte et un rituel quasiment taumachique, une dimension tragique qui renforce le sentiment d'une Liberté inaliénable.

Zad Moutaka

Zad Moutaka poursuit depuis 1993 une recherche personnelle sur le langage musical, intégrant les données fondamentales de l'écriture contemporaine occidentale – structures, tendances, familles et signes – aux caractères spécifiques de la musique arabe – monodie, modalité, rythme, vocalité, oralité... Cette recherche est associée à de nombreux domaines d'expérimentation : organologiques, sémiologiques, timbriques, prosodiques, harmoniques, électroacoustiques... La lente maturation d'une forme d'expression propre a fait naître, à partir de 2003, une série d'œuvres dont la périodicité s'est peu à peu amplifiée. De la musique chorale à la musique d'ensemble, de la musique de chambre à la musique vocale soliste, des installations sonores à la chorégraphie...

Yalda Younes

Créatrice et inspiratrice de la pièce «NON», en hommage à Samir Kassir, le 2 juin 2006, à l'occasion du premier anniversaire de l'assassinat de l'intellectuel libanais.

Yalda Younes est danseuse. Élève d'Israel Galván, elle cherche dans le flamenco une rigueur et un «sello» très personnel pour aborder les rivages de la création contemporaine. Ses origines libanaises, son imprégnation de la culture orientale, donnent à ses gestes une force et une fragilité nées de cette ambiguïté initiale.

Luc Denoux, chef de chœur

Après des études de musicologie, Luc Denoux s'oriente vers l'art vocal et choral et suit la classe de direction de chœur de Bernard Tétu au CNSM de Lyon. Intéressé par la pédagogie et la pratique des chœurs d'enfants, il dirige la maîtrise de Dole Franche-Comté, puis, poursuivant ce lien entre pratique artistique et pédagogie, il est depuis 1999 professeur chef de chœur au CNR de Grenoble, où il met en place un enseignement nouveau de chant choral de l'enfance à l'âge adulte. Chargé par le Conseil Général de l'Isère de développer des activités vocales et chorales tissant des liens entre la pratique professionnelle et la pratique amateur, il crée l'ensemble vocal « Temps relatif ».

Temps relatif

Créé en 2003 sous l'impulsion conjointe du conservatoire de Grenoble et du Conseil général de l'Isère, dirigé par Luc Denoux, Temps Relatif est un ensemble vocal à géométrie variable réunissant des chanteurs professionnels et des jeunes en voie de professionnalisation autour >>





>> de répertoires de musiques anciennes à contemporaines. Temps Relatif fait le choix de ne pas réduire son répertoire à une époque donnée, mais de travailler à une certaine transversalité. L'ensemble cherche à tisser des liens à travers le temps et l'espace et s'attache à relier l'auditeur d'aujourd'hui aux musiques du passé, l'artiste d'hier avec l'artiste contemporain. Chaque programme est donc conçu avec l'idée d'établir un dialogue entre les répertoires, tout en maintenant l'exigence d'interprétation propre à chaque esthétique.

Ensemble Orchestral contemporain

Fabrice Jünger flûte, Hervé Cligniez clarinette, Didier Muhleisen cor, Roland Meillier piano, Jérémie Siot violon, Brice Duval alto, Valérie Dulac violoncelle, Nicolas Janot contrebasse, Claudio Bettinelli percussions, Françoise Kubler chant, soliste.

VI séquence 6

Entretiens avec Kudsî Erguner, joueur de ney, compositeur (Turquie)

Extraits de « Gazing Point », création de Kudsî Erguner, ney ; Markus Stockhausen, trompette, bugle ; Marc Nauseef, percussions ; Hassan Massoudy, calligraphies en direct.

Cœuvre créée à la MC2 Grenoble, le 20 novembre 2007 lors de la 19e édition du festival 38° Rugissants.

Le virtuose du ney, Kudsî Erguner a suivi un enseignement traditionnel initiatique auprès d'un maître, son propre père. Le fils du célèbre compositeur contemporain Karlheinz Stockhausen, Markus Stockhausen, a lui aussi été initié par son père puis a collaboré régulièrement avec lui en se produisant, à titre de soliste, dans plusieurs de ses opéras. Leur rencontre impromptue, il y a quelques années, a donné naissance au projet " Gazing Point ", librement inspirée du soufisme, et qui signifie littéralement " regarder fixement un point ". Pour ce projet, ils ont choisi de collaborer avec le percussionniste Mark Nauseef, très influencé par les traditions orientales, Walter Quintus, l'orfèvre de la diffusion sonore, et le calligraphe irakien Hassan Massoudy.

Kudsî Erguner

Le maître du ney, Kudsî Erguner, un disciple des mevlevî, a été initié à la tradition musicale turque en jouant du ney dans les cérémonies derviches, aux côtés de son père, et est apparu sur plusieurs enregistrements célèbres consacrés à la musique soufie. L'ordre mevlevî, fondé au XIII^e siècle par le grand théologien Mevlana Jalalu'ddin Rumi, est le groupe soufi le plus célèbre. Le ney était/est joué durant les danses extatiques du rituel de la transe de la branche mevlevî du soufisme, connue aussi sous le nom de « derviches tourneurs ».

Markus Stockhausen

Le fils de Karlheinz Stockhausen, Markus Stockhausen, a collaboré





régulièrement avec son père et s'est produit, à titre de soliste, dans plusieurs de ses opéras traitant de la spiritualité et de la mythologie. Les principaux intérêts de Markus, en tant que trompettiste, se portent vers la musique contemporaine et la musique improvisée.

Mark Nauseef

Markus et Kudsi ont collaboré avec le percussionniste Mark Nauseef dont la démarche musicale embrasse la recherche, l'étude et l'interprétation de traditions musicales diverses, allant de la musique indienne, balinaise, javanaise et ghanéenne, aux musiques contemporaines et improvisées occidentales. Mark utilise le plus souvent une collection de cloches de temple chinois, indien, japonais et tibétain.

Hassan Massoudy

Hassan Massoudy est né en 1944 dans une ville du sud de l'Irak, Najef. En 1961, il part pour Bagdad comme apprenti chez différents calligraphes. En 1969, fuyant la dictature, il émigre à Paris et entre à l'École des Beaux-Arts. À partir de 1972, il commence, en compagnie d'artistes musiciens et danseurs, à faire des créations publiques sur scène de calligraphie projetée sur grand écran. Cette expérience marque un tournant dans son travail. Le tracé de sa calligraphie devient plus rapide et son geste plus large. Il introduit la couleur afin de mieux exprimer ses sensations. Ses créations sont le fruit d'une rencontre entre le passé et le présent, entre l'art oriental et l'art occidental, entre la tradition et la modernité.

VII séquence 7

Entretien avec François Rossé, compositeur, pianiste extraits d'Improvisation, François Rossé (2010), de Trio Seûl » de François Rossé, ensemble Proxima Centauri (Bordeaux) (2010), d'Improvisation, François Rossé Et Adama Dramé (2010). Avec l'ensemble Proxima Centauri puis Adama Dramé Concerts donnés le 25 novembre 2010 avec Proxima Centauri au Conservatoire de Grenoble, puis le 27 novembre 2010 avec Adama Dramé au Musée de Peinture de Grenoble lors de la 21^e édition du Festival 38^e Rugissants.

François Rossé, piano improvisation et composition

Né en 1945 en Alsace, François Rossé entre à l'âge de 17 ans au Conservatoire de Strasbourg où il obtient deux ans plus tard son premier prix de piano. Poursuivant ses études classiques au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, il accumule les premiers prix d'écriture, d'harmonie, de contrepoint, de fugue (premier nommé), d'analyse (premier nommé) et de composition (classe d'Olivier Messiaen et de Betsy Jolas) décerné à l'unanimité avec félicitations au jury composé de Tristan Murail, Ivo Malec, Gilbert Amy, Paul Méfano et Alain Weber. Outre ses activités sur le plan de la création et comme pianiste-improvisateur, François Rossé est régulièrement invité en tant que conférencier et compositeur.



>> **Proxima centauri**

Marie Bernadette Charrier direction artistique et saxophone, Clément Fauconnet, percussion, Christophe Havel, électroacoustique, Sylvain Millepied, flûte, Laurence Lacombe, violoncelle, Hilomi Sakaguchi, piano

Créé par Marie-Bernadette Charrier et Christophe Havel en 1991 à Bordeaux, Proxima Centauri est un ensemble de musique de chambre réunissant une saxophoniste, une pianiste, un flûtiste, un percussionniste et un électroacousticien. Compositeur ou solistes émérites, les cinq musiciens engagés dans l'aventure partagent le même désir de promouvoir la musique d'aujourd'hui par le biais de concerts, en collaboration avec des scénographes, des créateurs lumière et des plasticiens. et des actions de sensibilisation. Placé sous la direction artistique de Marie-Bernadette Charrier, l'ensemble développe un répertoire original et novateur, en interprétant des créations de compositeurs de ce siècle en alternance avec des œuvres de grands maîtres du XX^e. À ce titre, il pratique une politique de commande active auprès de compositeurs tels que T. Alla, P. Jodkowski, C. Maïda, H. Parra, G. Racot, F. Rossé...

Adama Dramé

Adama Dramé est né à Nouna au Burkina-Faso en 1954, dans une famille de musiciens et de conteurs, gardiens de la tradition des « Griots ».

De culture malinké, il devient professionnel à l'âge de douze ans grâce à son père (Jéli, de père en fils). Virtuose du djembé, il revendique son africanité et sa fidélité à la tradition. Depuis 1979, il promène son tambour dans de nombreux festivals essentiellement en Europe et en Amérique du Nord sans oublier l'Afrique.





bio
des
auteurs

Biographie des auteurs

Benoist Baillergeau

Né en 1954 à Poitiers, Benoist Baillergeau, après des études en musicologie et à l'ATAC, se consacre à l'action culturelle et musicale depuis 1979. Après avoir collaboré au Festival de La Rochelle, Il se consacre à l'ensemble instrumental Ars Nova depuis 1987 dont il a été pendant 26 ans, au côté de Philippe Nahon, le directeur artistique et l'inlassable animateur.

Jean-Paul Bernard

Après des études de trompette, un passé de batteur de rock et de jazz, Jean-Paul Bernard s'oriente vers la percussion et devient en 1986 l'un des six membres solistes des Percussions de Strasbourg. Suit une fabuleuse épopée musicale dans cet ensemble mythique fondé à l'initiative de Pierre Boulez en 1961 pour créer et développer un répertoire de musique de chambre pour percussions. Il devient le directeur artistique de l'ensemble en 1998. Cette responsabilité lui permet d'enrichir et d'élargir sa vision d'interprète, d'initier une nouvelle politique artistique de commandes d'œuvres en suscitant de nouveaux projets, ouverts à d'autres expressions artistiques et d'élargir le répertoire de l'ensemble tout en l'ouvrant à de nouvelles esthétiques.

Jean-Jacques Birgé

Jean-Jacques Birgé est un artiste français indépendant, à la fois compositeur de musique (co-fondateur d'Un drame musical instantané), réalisateur de films, auteur multimédia, designer sonore, fondateur du label de disques GRRR. Spécialiste des rapports entre le son et l'image, il fut l'un des premiers synthésistes et créateurs du home studio en France dès 1973, et avec Un d.m.i. le précurseur du retour au ciné-concert en 1976. À partir de 1995, il devient l'un des designers sonores les plus en vogue du multimédia et le spécialiste de la composition musicale interactive.

Bernard Cavanna

Né en 1951, sa rencontre avec le compositeur roumain Aurèle Stroe fut déterminante. Au centre de l'œuvre de Bernard Cavanna, il y a indubitablement la scène et la parole. Il a beaucoup œuvré pour le théâtre et le cinéma, pour le documentaire et la fiction, pour le ballet et même pour la publicité. Dans sa pièce, Messe un jour ordinaire ou son opéra La confession impudique, il est possible d'entendre encore autrement «la parole de l'un», dans sa force autant que dans

sa fragilité, dans des situations où celle-ci s'expose, consciente de son obscénité, c'est à dire consciente du lieu et du temps dans lesquels elle s'expose.

Keyvan Chemirani

Fils ainé de Djamchid Chemirani et porte-parole du Trio Chemirani, Keyvan est un habitué des rencontres fructueuses. Partenaire d'Erik Marchand, Titi Robin, Françoise Atlan ou Carlo Rizzo, le dialogue avec toutes les cultures le passionne et reste au centre de ses préoccupations.

Jean-Paul Dessy

Compositeur, chef d'orchestre et violoncelliste, Jean-Paul Dessy est également titulaire d'une maîtrise en philosophie et lettres. Il a dirigé plus de cent vingt créations mondiales d'œuvres contemporaines. Il a enregistré plus de cinquante CD et a composé de la musique symphonique, de la musique de chambre, de la musique électronique, un opéra, Kilda, l'île des hommes-oiseaux.

Bernard Fort

Bernard Fort né en 1954 est un compositeur de musique électroacoustique résidant à Lyon. Cofondateur et responsable du Groupe musiques vivantes de Lyon (GMVL France) depuis 1976, il enseigne la composition acousmatique à l'Ecole Nationale de Musique de Villeurbanne, et partage le reste de son temps entre la composition et l'ornithologie. Son travail musical est entièrement consacré au genre acousmatique pour le concert en salle ou en plein air, la danse, le jeune public. En composition, il s'intéresse depuis toujours aux limites entre abstraction et figuration, naturel et culturel.

Henry Fourès

Après des études d'histoire de l'art et de musique au CNSM de Paris, il poursuit sa formation à l'académie de Vienne en piano et à l'université de Berlin en musicologie médiévale. Professeur (musiques improvisées, musicologie médiévale), créateur de la phonothèque régionale des traditions orales en Languedoc-Roussillon, il est nommé inspecteur principal de la musique à la direction de la musique et de la danse en 1982 puis en 1984, inspecteur général chargé de l'enseignement et de la formation. En 1988, il initie au sein de ce ministère le nouveau département de la création et des musiques d'aujourd'hui. De 1991 à 1993, il est directeur artistique du studio de création La Muse en Circuit puis directeur du CNSM de Lyon. Aujourd'hui, retrouvant pleinement son activité de compositeur et interprète, il anime aussi comme codirecteur artistique avec le compositeur Reinhard Flender, l'académie franco-allemande OPIUS XXI de musique de chambre, consacrée au répertoire contemporain. L'éclectisme de sa production de compositeur et d'interprète

>> l'amène à collaborer avec des créateurs d'esthétiques et d'horizons très divers (musiciens, acteurs, chorégraphes, plasticiens, réalisateurs).

Cécile Gilly

Cécile Gilly, musicologue, a fait ses études au Conservatoire National de Musique de Paris (CNSM) et à l'Université de Paris IV. Elle est invitée régulièrement comme conférencière à propos de la musique du XX^e siècle. Cécile Gilly est chargée de la pédagogie depuis 1988 au Centre Acanthes. A ce titre elle a publié, en collaboration avec Claude Samuel, ACANTHES AN XV, un livre d'entretiens sur la pédagogie de la musique contemporaine (Van de Velde, 1991). Productrice déléguée à France-Musique puis France-Culture.

Cécile Gilly est chargée de cours de culture musicale au Conservatoire National de Gennevilliers. Elle publie aujourd'hui un livre d'entretiens avec Pierre Boulez : L'écriture du geste, publié aux Editions Bourgois.

Laure Marcel-Berlioz

Chanteuse et chef de chœur de formation, Laure Marcel-Berlioz est diplômée en histoire et musicologie (Université de Paris-Sorbonne) et en sciences politiques.

Déléguée régionale à la musique (Drac Bourgogne) de 1980 à 1990, puis conseillère pour la musique à la Drac Rhône-Alpes de 1990 à 2007, elle dirige à présent le Centre de documentation de la musique contemporaine.

Ses différentes recherches universitaires ont porté sur des sujets traitant de la transmission des savoirs en matière musicale. Inspecteur de la création et des enseignements artistiques, elle est une personne ressource sur le sujet des politiques publiques de la culture dans le domaine de la musique, intervenant ponctuellement comme formatrice au Cnft, dans le cadre de nombreux masters universitaires professionnels et au conservatoire national supérieur de musique de Paris.

Bruno Messina

Bruno Messina est né en 1971 à Nice. A l'issue d'études musicales classiques (CNR de Nice et CNSMD de Paris), il étudie successivement le jazz (CNSMDP), le gamelan javanais (PPPG Kesenian, Yogyakarta) et poursuit une formation doctorale en ethnomusicologie (Université Paris-Sorbonne). Lauréat du Prix Villa Médicis hors-les-murs en 1992, il a mené conjointement une activité de musicien, de chercheur, d'enseignant - il est professeur d'ethnomusicologie au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris depuis 2004 - et de directeur artistique, notamment à la Maison de la Musique (scène conventionnée) à Nanterre jusqu'en 2008. Il est depuis directeur de l'AIDA (Agence Iséroise de Diffusion Artistique) où il porte de nombreux événements culturels dont le Chapiteau de l'Isère et le Festival Berlioz.



Zad Moultaqa

Zad Moultaqa, compositeur, né au Liban en 1967, poursuit depuis plusieurs années une recherche personnelle sur le langage musical, intégrant les données fondamentales de l'écriture contemporaine occidentale – structures, tendances, familles et signes – aux caractères spécifiques de la musique arabe – monodie, hétérophonie, modalité, rythmes, vocalité... Cette recherche touche de nombreux domaines d'expérimentation... La lente maturation d'une forme d'expression très personnelle a fait naître, à partir de 2003, une série d'œuvres dont la production s'est peu à peu amplifiée. De la musique chorale à la musique d'ensemble, de la musique de chambre à la musique vocale soliste, de l'électroacoustique aux installations sonores et à la chorégraphie...

Alexis Nous

Alexis Nuselovici (Nous) est professeur à la School of European Studies de l'Université de Cardiff (Royaume-Uni) où il occupe le poste de Chair of Modern Cultural Studies et est également responsable du MA Translation Studies. Il est aussi professeur associé au Département de linguistique et de traduction de l'Université de Montréal où il a enseigné pendant une quinzaine d'années. Membre de plusieurs équipes de recherche internationales, il a en outre créé et dirige le groupe de recherche montréalais «POEXIL» qui se consacre aux manifestations culturelles des expériences de l'exil et de la diaspora ainsi que le «Cardiff Research Group on Politics of Translating» qui étudie l'acte de traduction sous ses aspects éthiques et politiques. Il a publié une dizaine de livres dont *La modernité* (Paris, PUF, collection « Que sais-je? », 1995), *Dire l'événement, est-ce possible?* (avec Jacques Derrida et Gad Soussana, Paris, L'Harmattan, 1997), *Métissages. De Arcimboldo à Zombi* (avec François Laplantine, Paris, Pauvert, 2001), *Plaidoyer pour un monde métis* (Paris, Editions Textuel, 2005) et *Paul Celan. Les lieux d'un déplacement* (Lormont, Éditions Le Bord de l'Eau, 2010). Il est également traducteur et a écrit les livrets de plusieurs opéras.

Thierry Pécou

Thierry Pécou naît en banlieue et étudie le piano au CNSM de Paris. Il se tourne vers la composition puis crée en 1998 Zellig, un ensemble de solistes avec lequel il se produit au piano, menant une recherche originale sur la forme du concert de musique d'aujourd'hui. En 2010, il fonde l'Ensemble Variances, plate-forme entre création contemporaine et musiques de l'oralité.

Catherine Peillon

Après des études de philosophie, et diverses expériences d'écriture, Catherine Peillon, auteur et photographe, fonde en 1989 le label de disques l'empreinte digitale. De la musique ancienne à la musique contemporaine, des musiques de transmission orale aux traditions >>





>> urbaines, le fil conducteur est celui de l'exigence, de la découverte et de la création. Ainsi elle a travaillé à la révélation de nombreux artistes singuliers : Cristina Branco, Juan Carmona, Manu Théron, Pietra Montecorvino, Maria Cristina Kiehr, Le Concerto soave, Cristina Pluhar, Toros Can, Zad Moulataka...

Elle participe dès l'origine à l'aventure de la revue littéraire et de débats d'idées, centrée autour des deux rives de la Méditerranée La pensée de midi à laquelle elle collabore régulièrement et dont elle a coordonné deux numéros : Mythologies méditerranéennes (2007) et Les Chants d'Orphée, musique et poésie (2009).

Carlo Rizzo

Carlo Rizzo, né à Mestre (Venise) en 1955, se destinait à la peinture avant de bifurquer brusquement vers la musique. En 1979 il découvre le tambourin avec deux percussionnistes traditionnels du sud de l'Italie et invente le tambourin polytimbral et le tambourin multitimbral, qui lui permettent d'adapter à chacun de ces répertoires qu'il a fait siens son étonnante virtuosité et son sens de l'improvisation.

François Rossé

Après un premier abord de la musique en autodidacte, François Rossé confirme ses études musicales au Conservatoire de Strasbourg et l'Ecole Normale de Musique de Paris, notamment en composition musicale (classe d'Olivier Messiaen). Depuis plus de trente ans, ses engagements sont multiples et très diversifiés tant au niveau des écritures que de l'oralité souvent en bonne complémentarité à l'instar des concrètes traditions européennes historiques. Une attitude, qu'il qualifie lui-même de "primitiviste". Outre ses engagements dans les espaces de l'oralité, son répertoire en écriture comporte à présent plus de 600 unités très différenciées dans le contenu et les enjeux musicaux et sociaux. Il est régulièrement invité en France et à l'étranger (Canada, U.S.A, Japon et Europe) pour des spectacles, concerts et master class.

Pierre Sauvageot

Après un parcours particulièrement sinueux mais néanmoins passionnant (fanfare, free-jazz, électroacoustique, informatique musicale, musiques de scène, accompagnement de chansons...), il s'installe durablement dehors, et décide de dédier son travail à l'espace public : après «Allegro Barbaro» pour 100 amateurs jouant du cyclomoteur ou des klaxons, après le «Concert de Public» interprété par les spectateurs eux-mêmes, après son grand Opéra urbain «Oxc [Odysseé]», il vient de lancer son «Champ harmonique», symphonie-parcours pour un millier d'instruments éoliens.

Depuis 2001, il est directeur de Lieux publics - Centre national de création à Marseille qui accompagne les artistes de toutes disciplines qui jouent avec la ville, qui en font le lieu, l'objet et le sujet de leurs





créations. Lieux publics pilote IN SITU, réseau des nouvelles écritures de l'espace public européen, et est très engagé dans l'aventure de Marseille-Provence Capitale européenne de la Culture.

Benoît Thiebergien

Après avoir été musicien et compositeur, Benoît Thiebergien crée en 1989 le Festival 38° Rugissants à Grenoble. Il y a développé une politique de commande d'œuvres, de production de spectacles musicaux, des partenariats internationaux, et initié des événements en milieu urbain et dans des sites naturels. Aujourd'hui, il s'attache particulièrement à promouvoir des projets transculturels reliant la création occidentale aux musiques traditionnelles des cultures du monde. Très actif dans le domaine de la coopération culturelle internationale, il participe à l'élaboration de nombreux projets à l'étranger. En 2004, il conçoit et crée notamment le « Festival International des Musiques Nomades de Nouakchott » en Mauritanie. Il dirige depuis 2011 le Centre International des Musiques Nomades et le festival Détours de Babel et occupe la présidence de Futurs Composés, réseau national pour la création musicale.



LEGENDES PHOTOS INTERCALAIRES

- p. 5 : Sirènes – Franz Clochard – ©J.P. Maurin
P. 8 : Brochure 38e 1989
P. 11 : Musée de Verdun © J.P. Maurin
P. 16-17 : Façade MC2 © B. Thiebergien
P. 18 : © B. Thiebergien
P. 25 : Nouakchott © B. Thiebergien
P. 31 : Le Bus Nomade © B. Thiebergien
P. 35 © B Thiebergien
P. 39 © B Thiebergien
P. 43 © B Thiebergien
P. 49 : Champ. s Harmoniques – Pierre Sauvageot © B. Thiebergien
P. 53 : L'Oreille droite- Tharaud/Rebotier © B. Thiebergien
P. 56 : Quai Isère © B. Thiebergien
P. 61 : Partition chinoise-Taiwan © B. Thiebergien
P. 65 © B. Thiebergien
P. 69 : Ardine- Nouakchott © B. Thiebergien
P. 74 © B. Thiebergien
P. 80 : © B. Thiebergien
P. 91 : Philippe Foch © B. Thiebergien
P. 95 : Icons © B. Thiebergien
P. 96-97/ 148-149: Nouakchott © B. Thiebergien
P. 134 -© B. Thiebergien
P. 156 : Taiwan © B. Thiebergien

VISUELS AFFICHES

- 1989 – Jean Noel Duru
1990 – Jean Noel Duru
1991 – Jean Noel Duru
1992 – Jean Noel Duru
1993 – JM/MV Cent Pages
1994 – Franck Arvin Bérode / Agnès Bret / Baobab
1995 – Desperado / Agnès Bret
1996 – Ca manque pas d'air
1997 – Eric Fauchère
1998 – Eric Fauchère
1999 – François Schuiten - Eric Fauchère
2000 – Eric Fauchère
2001 - Benoit Thiebergien / Desperado
2002 - Benoit Thiebergien / Desperado
2003 - Benoit Thiebergien / Desperado
2004 - Benoit Thiebergien / Desperado
2005 - Benoit Thiebergien / Desperado
2006 - Benoit Thiebergien / Desperado
2007 - Benoit Thiebergien / Desperado
2008 - Benoit Thiebergien / Desperado
2009 - Desperado
2010 - Benoit Thiebergien / Desperado

LIVRE

Auteurs : Benoît Baillergeau / Jean-Jacques Birgé / Jean-Paul Bernard / Bernard Cavanna / Keyvan Chemirani / Jean-Paul Dessy / Bernard Fort / Henry Fourès / Cécile Gilly / Laure Marcel-Berlioz / Bruno Messina / Zad Moulta / Alexis Nous / Thierry Pécou / Catherine Peillon / Carlo Rizzo / François Rossé / Pierre Sauvageot / Benoît Thiebergien

Coordination éditoriale : Catherine Peillon

Mise en page et design : Alexandra de Lapierre

couverture : Desperado

Traitement des archives : Estelle Bretheau Et Lucas Thiebergien

Photographies : Jean-Pierre Maurin, Benoît Thiebergien

DVD

Prises de vue

Sophie Bachelier, Ourida Yaker, Catherine Paix

Palm Productions – Grenoble :

Pierre-Yves Hampartzoumian, Alain, Ludivine et Pascal Mairin

Prises de son

Etienne Reuille

Palm Production – Grenoble

Radio France (Le Plein du Vide, Gazing Point)

Mixage

Christophe Hauser - Free base studio

Interviews

Benoit Thiebergien, Catherine Peillon

Montage

Sophie Bachelier, Benoit Thiebergien

Le programme des éditions est disponible sur le DVD à partir d'un ordinateur.

Publié par l'empreinte digitale

Production 38° Rugissants / Centre International des Musiques Nomades Grenoble

Avec le soutien de MFA (Musique Française d'Aujourd'hui)

et du Conseil Général de l'Isère

© CIMN 2013



www.detoursdebabel.fr



Remerciements

à
Olivier Bernard, Estelle Bretheau, Sophie Bachelier,
Joséphine Grollemund, Jean Guibal, Olivia Labat,
Jean-Pierre Maurin, Jacques Panisset, Catherine Peillon,
Claudine Pellerin, Lucas Thiebergien.
et à tous ceux qui ont, de près ou de loin,
contribué à la réalisation de cet ouvrage.

Remerciements aussi

à
Jean-Pierre Saez et celles et ceux qui se sont impliqués
dans les instances associatives : Françoise Novarina,
Jean-Paul Marry, Jean-Luc Gaudin, Kathy Nellens,
Christiane Audemard, Laure Marcel-Berlioz, etc.

Remerciements encore

à
Christine Julien, Tiana Ramaromisa et toutes celles
et ceux qui ont oeuvré dans l'équipe
des 38° depuis l'origine.

Les 38° Rugissants n'auraient pu
exister sans le soutien
de ses partenaires publics :

Ville de Grenoble
Conseil Général de l'Isère
Conseil Régional Rhône-Alpes
Ministère de la Culture /
DRAC Rhône-Alpes

de ses partenaires professionnels :

Sacem
FCM
CNV
Adami
Spedidam
Onda
Institut Français

et de ses partenaires culturels,
notamment :

MC2
Hexagone de Meylan
La Rampe d'Echiroles
L'heure bleue de St Martin d'Hères
l'Amphithéâtre de Ponte de Claix

ainsi que de nombreux autres
partenaires culturels et privés

Tous ont pris le risque de la création
musicale et partagé l'aventure des 38°
Rugissants

