

REVUE

MUSIQUES
NOUVELLES





Philippe Boesmans
Cypres



La prose du Transsibérien...
Dune



Luc Ferrari
Mode Records



Jean-Paul Dessy
Chant du Monde



Jean-Paul Dessy
Chant du Monde



Victor Kissine
Sojuz



Claude Ledoux
Cypres



Scanner + Dessy
Sub Rosa



Dj Olive vs jp Dessy
Sub Rosa



Jean-Paul Dessy
Polony Editions – Livre & CD



Lignes
iéditions! - Coffret DVD



Dmitri Yanov-Yanovsky
Chant du Monde



Miniatures
Sub Rosa



Stéphane Collin
Igloo



Alexander Knaifel
Megadisc



Alexandre Rabinovitch-Barakovsky
Megadisc

Musiques Nouvelles Revue #5

Éditorial	Tectonique des continents sonores	03
Entretien	La réappropriation d'un pays perdu	05
Traces	Petite histoire wallonne en musiques	09
Extrait littéraire	Musique Nouvelle - Alain Bertrand	11
Traces	Chambres d'à côté : un voyage immobile	15
Balises	Une Belgique multisonore	17
Balises	European Contemporary Orchestra	25
Essai	Des musiques non classiques à l'opéra	27
Traces	Métamorphoses de l'opéra	31
Balises	L'Homme qui s'efface... un voyage...	35
Entretien	Jean Muno vu par son épouse	37
Entretien	Frédéric Roels : le multiple et l'absolu	41
Entretien	Pascal Charpentier : « un être de frissons »	45
Entretien	Lionel Lesire : le peintre qui marche	49
Portrait	Charles Michiels, clarinettiste	53
Entretien croisé	Dessy / Franck : Horizons SONIC	57
Entretien	Stephan Mathieu, macrosonicien	61
Entretien	Yves Poliart : Archipel, pays d'émerveille	65
Entretien	Eckhard Kahle et ARSONIC : Habiter le son	69
	L'équipe	73

Éditorial

texte et dessin - **Isabelle Françaix***La musique peut être une affaire de milieux, de zones frontières, de creux et de trous.*—
Bastien Gallet - *Le boucher du prince Wen-Houei* - Musica Falsa - 2002

Tectonique des continents sonores

Comment la musique accueille-t-elle les sons ? Le son est-il musique ? Lequel des deux contient l'autre ? Depuis la seconde moitié du XX^e siècle, le son prend l'ascendant sur la mélodie et dévoile ses plus infimes microstructures bien en dessous du seuil de la note de musique. La technologie a permis au compositeur, en disséquant le son, musical ou trivial, d'affiner ses recherches ; une nouvelle écriture, sis-mographique, s'est développée parallèlement à celle de la notation, et qui traduit directement toute sensation en son. Il devient de moins en moins envisageable d'étiqueter les compositeurs ou de les rassembler dans des continuums sonores uniformes. Acoustique, acousmatique, électronique, numérique... ces moyens sonores ajoutent leur vitalité prospective aux intentions musicales des compositeurs qui se découvrent souvent chercheurs. Depuis **Scelsi, Ligeti, Reich, Cage** ou **Kurtag**, il existe autant de manières de faire des sons que de compositeurs pour les organiser. L'extrême précision de la recherche acoustique donne naissance à un foisonnement de sens inclassables qui ouvrent sur une infinité de paysages insolites : entre son et musique, les frontières se fendent, éclatent ou se chevauchent.

Musiques Nouvelles plonge dans l'imaginaire sonore de ces innombrables lieux soniques qui s'érigent à la vitesse du son pour accueillir la musique, la hanter, l'habiter, l'inventer encore. Heurts, unions, chocs, bribes, alliances, lambeaux d'hier, éclats de demain, fusions instantanées : les sons, les musiques, la littérature, les mots,

l'opéra, la danse, la technologie, les images se cherchent, se mêlent, s'enlacent, esquisant une cartographie sonore mouvante de plus en plus précise. Les murs s'effondrent entre les genres, les styles, les techniques scientifiques et les arts, emportés et réunis par des lames de fond puissantes et passionnées. L'émotion ne fait plus peur ; elle soulève avec intelligence et acuité. Elle réclame une nouvelle écoute, attentive et réactive.

Pour Musiques Nouvelles, multiplier aujourd'hui les créations musicales de compositeurs belges francophones, c'est aussi entreprendre un voyage créatif dans l'histoire d'un pays écartelé et dresser l'état des lieux d'une Wallonie qui puise sa richesse dans les perturbations identitaires de l'histoire de la Belgique, dans les champs de force de ses tremblements et les ouvertures imaginaires qu'ils suscitent. C'est investir une identité qui s'invente. Elle s'invente sur un territoire géographique et au-delà de toutes frontières : **Musiques Nouvelles** s'allie en 2011 aux ensembles français et hollandais **Télémaque** et **De Ereprijs** pour former un orchestre européen contemporain de 33 musiciens, mobile et ductile, exclusivement destiné à la création des œuvres des compositeurs du monde entier sur les scènes internationales : l'**European Contemporary Orchestra (ECO)**. Ces pas au-delà décroissent également les genres ; de la musique purement instrumentale à l'opéra, de l'opéra à la chanson, de la musique au texte, du texte à la musique, de leur rencontre avec les arts visuels, électroniques et numériques... les sons s'entourent d'histoires, se nourrissent et produisent de la fiction. Fiction sonore ou fiction sonique racontent les mutations de la musique.



La réappropriation d'un pays perdu

Entretien

texte - **Isabelle Françaix**
photographies - **Stéphan Carpiaux¹** & **Pierre Houcmant²**



La réappropriation d'un pays perdu

Patrick Roegiers

Fin septembre 2010, le Théâtre Jean Vilar reprenait avec succès la pièce de théâtre de **Patrick Roegiers**, *Il était une fois la Belgique*, adaptée de son *Mal du pays*, abécédaire d'un pays excentrique et génial, et mise en scène par **Vincent Dujardin**. Depuis 1983, **Patrick Roegiers** a quitté la Belgique, *aire d'amnésie, mal-née, mal-aimée de ses occupants, scindée en deux, indifférente aux siens, qui délaisse ses enfants, les renie, les occit, les boute, les pousse au départ*, écrit-il le 21 juillet 2002 dans l'avant-propos de cette insolite *Autobiographie de la Belgique*. Une description que la déliquescence politique actuelle aurait du mal à démentir... *Et pourtant, continue l'auteur, par toutes les fibres de mon être, et les élans de mon imaginaire, malgré tout ce qu'il m'en coûte, je sais à présent qu'il n'y a au fond pas plus belge que moi.* C'est que les souvenirs, les émotions de l'enfance et l'art qui se donne pour mission de les accomplir ou les réinventer, redessinent des frontières bien plus profondes que les contours d'une géographie spatiale...

Patrick Roegiers, établi à Paris depuis 1983, vous avez notamment écrit et publié en France *Le mal du pays* (2003 - Seuil) et *Le roman d'un pays* (2005 - Gallimard). L'exil ou le détachement vous étaient-ils nécessaires pour voir et écrire la Belgique ?

*Ces deux livres s'inscrivent dans un corpus romanesque fort. Je suis venu à Paris pour écrire et m'affirmer comme écrivain. J'écrivais déjà lorsque je faisais du théâtre. Par exemple, en 1968, j'ai écrit une pièce qui s'appelle La mygale, farce balnéaire. Elle a été jouée à France Culture en l'an 2000 ! L'écriture s'inscrivait dans l'ensemble de mon activité théâtrale. Pièces ou adaptations. Et puis, il y a eu les essais sur la photographie consacrés à **Lewis Carroll**, dessinateur et photographe ; **Diane Arbus**, que j'ai réédité voici deux ans à l'occasion de la sortie du film avec **Nicole Kidman**, ou **Bill Brandt**. En 1990 est sorti mon premier roman Beau regard, suivi de L'horloge universelle et de Hémisphère Nord qui a obtenu le prix Rossel en 1995. Il y a eu ensuite L'artiste, la servante et le savant, deux monologues parus au Seuil, dans la collection Fiction & Cie, alors dirigée par **Denis Roche**, où j'ai publié neuf livres. Dans ce texte-là, il y avait un monologue sur la mort d'**Albrecht Dürer**. J'en ai fait une version théâtrale pour **Hanna Schygulla**, l'égérie de **Fassbinder**, qui l'a jouée à France-Culture. Et surtout Vésale que **Philippe van Kessel** a monté au Théâtre National, avec **Gérard Hardy**, après une lecture faite à Avignon par **Jean Dautremay**. C'est avec cette figure emblématique que la Belgique a commencé à faire retour. Il y a eu ensuite La géométrie des sentiments qui raconte l'histoire de neuf tableaux de neuf couples, peints par neuf peintres, à neuf époques différentes, de la Renaissance à aujourd'hui. Parmi ces peintres, **Van Eyck**, **Rubens** et **Ensor**. C'est véritablement là que ce pays quitté a commencé à revivre en moi par la peinture et par la langue. Le Mal du pays, autobiographie de la Belgique est né pour ainsi dire malgré moi. Le désir de renouer avec des souvenirs, des sensations, des paysages perdus et que je croyais enfouis à jamais.*

On n’a qu’une enfance et un seul pays. Mon départ de Belgique a été douloureux. J’ai mis longtemps à faire le deuil. Avec Le mal du pays, j’ai fait le deuil du deuil. Et puis, il y a eu La Belgique, le roman d’un pays, chez Gallimard, dans la collection Découvertes. Et il y a deux ans, La spectaculaire histoire des rois des Belges qui s’est vendu à 45 000 exemplaires. Tout cela ne s’est pas fait en un jour. Il s’agit d’une lente et longue reconquête. La réappropriation d’un pays perdu qui dort en moi et où je ne reviendrai sans doute jamais vivre. Je rappelle tout de même que lorsque je faisais du théâtre, la Belgique était déjà très présente dans chacune des pièces. Que ce soit dans Rixe de **J.C. Grumberg** ou La demande d’emploi de **Michel Vinaver**. Et, bien sûr, dans Pauvre B...¹ (250 représentations) et dans Belga-vox qui a sonné le glas de ma pratique théâtrale. La Belgique me fascinait. À présent, elle me hante. Et cette hantise s’accroît par le fantasme accéléré de sa possible disparition prochaine. Donc, l’exil, et d’abord le départ. C’est-à-dire la perte, la solitude, le détachement. L’appropriation d’un autre pays, d’une autre ville, d’une autre vie. J’étais mort à 33 ans. C’est tôt. J’ai continué à survivre. Comme dit **Artaud**: « Je ne suis pas mort, mais je suis séparé. » L’exil est dérisoire lorsqu’il ne vous mène qu’à 300 kilomètres de là d’où vous venez. À 1h20, en train. Mais la distance intérieure est la même que si vous franchissez l’océan. Le pays quitté, c’est l’Atlantide. On ne reconquiert jamais ce qui est perdu. La perte est irrémédiable. C’est un gouffre. Une blessure qui ne se referme jamais. Un créateur s’en nourrit. Et alors, le détachement devient une force. Grâce à la création. Le détachement vous replonge en vous-même. Il vous immerge auprès de vos racines.

Dans **Le mal du pays** et **Le roman d’un pays**, la distance se mêlant à l’intime, vous esquiviez élégamment la vision objective, passant d’une « autobiographie » de la Belgique à sa vision « romanesque », tout en demeurant rigoureusement précis et historique. Croyez-vous que l’identification de l’imaginaire d’un lieu soit nécessaire à la compréhension de son histoire objective ? Un pays, c’est un lieu qu’on imagine. Le pays n’existe pas en soi. C’est un espace imaginaire. Bien sûr, il y a le pays réel. Je le laisse aux politiciens. Un pays, c’est un tout. Le sport, la langue, la cuisine, les nuages, le sable et le vent. Ce sont des siècles qui ont brossé l’ondulation des cours d’eau, creusé les vallées, rompu les châteaux. Et tout cela a une existence propre. Des dates. Un poids. Une consistance. J’ai toujours aimé étayer l’imaginaire. La mort de **Verhaeren**, aux jambes sectionnées, en gare de Rouen, se produit dans un temps précis. Chronomètre en main, il perd ses jambes. **Baudelaire** tombe à Saint-Loup. Son aphasie se déclare en quelques jours. Les paysages de **Spilliaert** et ses sublimes autoportraits somnambules appartiennent au symbolisme qui en Belgique est le meilleur du monde parce que le pays n’a alors que 50 ans. Il connaît son apogée vers 1880. Les données objectives accréditent l’imaginaire. La Belgique est un pays d’une extrême réalité. Il pèse son poids de réel. Le Belge est pesant. **Bart De Wever** pousse son ventre en avant. Les chevaux brabançons pèsent dix tonnes. Tout est mesurable dans cette contrée de boutiquiers où l’on croit à tort que l’histoire est une affaire d’antiquaires. La Belgique n’est pas un pays surréaliste.

Magritte, surréaliste génial, est un pesant bonhomme. Et sa peinture est légère comme une plume. Ses idées sont géniales. Elles font décoller le réel. C’est le génie des Belges. Ce qui fait la grandeur des artistes. Mais les machines délirantes de **Panamarenko** ne sont pas faites pour fonctionner. **Wim Delvoye** tatoue les cochons. Ce qui n’existe pas dans la réalité. Par là, il se rapproche de **Rops**. Et de **Brel** qui hurlait: « les bourgeois, c’est comme les cochons... ». Je suis un précisionniste méthodique, un baroque organique, un orfèvre du détraquement comme le sont tous les artistes ou créateurs belges dignes de ce nom.

Entre « le poids de l’histoire » dont parlait Jean Muno dans son journal (**Rages et ratures**) et l’inventivité délirante de la Belgique, vous semblez avoir choisi l’expérience du décentrement. Est-ce pour mieux vous y retrouver ?

Ce pays désormais est en moi. Je ne lui accorde plus le crédit de sa réalité. C’est l’aire de la vraisemblance. Je ne supporte pas d’y retourner. La Belgique me procure instantanément un malaise indicible. J’y connais chaque brin d’herbe. Chaque coin de pavé repose dans ma tête. Mais je m’y sens mal. **Jean Muno**, que j’ai un peu connu avant de quitter ce pays, vivait à Malaise. La Belgique est la patrie du plus épouvantable des malaises. Du drame du Heysel à l’affaire Dutroux, aux prêtres pédophiles, à l’affrontement terrifiant des communautés, tout indique la maladie et le mal. Ce pays se fait mal à lui-même avec une ardeur et une violence incomparable. Le mal du pays, c’est aussi celui qu’on ressent à l’égard du pays quitté. Ceux qui restent ne savent pas ce que c’est. Je suis décentré, c’est vrai. Ne sachant plus où me poser sinon dans ma tête. J’invente ce que je ressens avec des images et des mots. Mais je n’ai plus d’endroit où aller. En Belgique, je suis proprement en pays de connaissance. Mais j’y perds connaissance. Je m’enlise dans un rêve évanoui. Le sens du lugubre repérable chez tant de peintres. Je ne m’y retrouve pas, au fond. Je tente par des phrases de rendre consistance à un mirage. Le décentrement est la position active par laquelle les peintres flamands comme **Van Eyck** traitaient leur sujet sur le motif. Ils ont désaxé la perspective. Ce sont les Français qui ont rétabli la vision frontale. Je suis décentré, excentrique, schizophrène et paradoxal comme tous les Belges. Oui, je suis un excentrique. De ce mot, je donne une définition personnelle dans l’abécédaire qu’est Le mal du pays. Un lexique singulier pour un pays dyslexique. Tout l’inverse de la France. Hexagonale, jacobine, rationnelle et centralisée. Penchée sur le nombril de son petit moi.

En 1980, André Miguel et Liliane Wouters écrivaient une anthologie des écrivains français de Belgique : **Terre d’écarts.... « carrefour de cultures et de mentalités qui est un espace de morceaux et d’écarts particulièrement instables, assemblages où la contradiction agit en même temps qu’elle se dérobe »...** Pensez-vous appartenir à cette « famille » d’écrivains ?

Je ne suis d’aucune famille d’écrivains. Ceux qui partent sont un reproche pour ceux qui restent. En Belgique, on honore les auteurs patriotards. Je ne fais pas partie du sérail. Mais je me joins à la cohorte des créateurs belges

exilés, d’**Alechinsky** à **Maeterlinck**, **Kalisky** ou **Weyergans**. C’est une véritable hémorragie. J’en dresse une liste de trois pleines pages dans Le mal du pays. Ce qui n’oblité en rien mon admiration pour ceux qui restent : **Wiertz**, **Hergé**, **Luc Tuymans** ou **Magritte**. Je me réclame des écrivains qui ont élu la langue pour territoire. J’apprécie beaucoup **Lemonnier** et **Eeckhoudt**, grands écrivains d’art, inventeurs de néologisme. Mon ami **Jacques Sternberg**, **Savitzkaya** ou **Verheggen**. Et, bien entendu, **Ensor** et **Michaux**, tous deux inventeurs d’une langue belge absolument inédite. Morceaux, écarts, assemblages, contradictions ... Oui, les éléments épars d’un puzzle défait. Je suis un paria, un renégat, un orphelin.

Michaux allait plus loin. Il ne voulait être d’aucune patrie, d’aucun pays, d’aucun territoire. Ce que revendiquent aussi les surréalistes solitaires comme **Nougé** ou **Scutenaire**. Je hais les écrivains officiels. Les écrivains du sujet. Les poètes fonctionnaires. Les limaces du pouvoir. Les huissiers du vers. Les lopettes de service et les lèche-frites rampants.

Le mal du pays était écrit sous forme d’un dictionnaire mêlant, avec humour et acuité, classement et morcellement. Le portrait de la Belgique passe-t-il par l’éclatement ?

J’ai écrit ce livre très vite, et dans le désordre. Il ne s’agit pas d’un dictionnaire ordonné, avec des définitions justes et rigoureuses. Mais d’un abécédaire subjectif, incisif, caustique, admiratif, tendre et délirant. Les définitions trouvaient leur succession par l’alphabet qui les distribuait sans projet établi. De ce chaos, naît la ludicité, la fantaisie, l’invention et la surprise. La Belgique est un pays chaotique. L’histoire des rois des Belges est absolument chaotique. Il y a peu de linéarité dans ce pays. C’est sa force. Son ébullition permanente, gage de vitalité. J’espère que le morcellement, la hantise de la disparition et de la scissiparité, ne mèneront pas à l’éclatement. Mais les symptômes obsessifs et récurrents d’autodestruction sont bien là. La Belgique est un pays qui se suicide et s’auto-tue avec une perfection sidérante.

Que veut dire pour vous la Belgique, aujourd’hui, en 2011 ? Et la Wallonie ?

Un pays qui se débat avec sa survie. Sur le point de sombrer. Un pays qui n’a plus de rêve ni de projet. Un pays sans ego. Un pays qui court à sa perte. Un pays anéanti par la proximité de sa fin possible. Un pays qui joue avec son bonheur. Un pays qui crée son malheur et creuse sa tombe. Un pays formidable qui s’adonne à un gâchis irréparable.

J’ai beaucoup parcouru la Wallonie avec mon théâtre. J’étais cet été à Spa où on jouait devant une salle comble Il était une fois la Belgique. Je viens de passer le réveillon de nouvel an, chez des amis délicieux, dans les Fagnes. J’étais le 1^{er} janvier à la Baraque Michel et au Signal de Botrange. Il y avait des skieurs de fond comme dans un tableau de **Breughel**. La brume nappait tout. Les sapins hissaient leur pointe dans le brouillard. Tout était blanc. C’était très beau. Un état d’âme fantômal. Il y a un an, des centaines de cyclistes au maillot coloré sillonnaient les monts et les vallées.

C’était pittoresque. Savoureux comme le fromage de Herve ou le sirop de Liège. Mais dans les films des frères **Dardenne**, le paysage a disparu. Tronçon d’autoroutes, bord de Meuse crasseux, villes en déshérence, usines fermées. Tout rouillé. Pas de travail, et pas d’avenir. On vend un enfant pour survivre. La délation comme une vertu, c’est terrible. Les gens de Wallonie sont braves. Ils sont balayés par la bourrasque venue du nord du pays. La Wallonie constitue pour moi le complément indispensable de mon imaginaire avec la Flandre. Les deux se complètent comme les valves du cœur, les jambes ou deux profils. Quelle chance extraordinaire que d’avoir la richesse des Ardennes et la splendeur du plat pays. **Spilliaert** hantait Ostende la nuit et a fort bien peint les Fagnes. L’un ne va pas sans l’autre. Mais, évidemment, je sais que c’est fichu. La Wallonie va rester sur le carreau. C’est un désastre qui emplit tout Belge d’un vide inconsolable.

Pouvez-vous nous parler du sujet d’écriture qui vous occupe en ce moment ? La Belgique en fait-elle partie ?

J’ai écrit une pièce sur **Magritte** qui s’intitule La femme de l’homme au chapeau boule. Elle met en scène **Georgette** et **René Magritte** et sera créée le 27 janvier prochain au Théâtre Poème 2. J’espère que ce sera un succès et qu’on la jouera partout en Belgique, au Manège à Mons, à Namur, à Liège, ou on veut, et à l’étranger. J’écris un gros roman, une ample fresque épique, une symphonie multicolore qui a pour sujet ... la Belgique vue par un enfant de onze ans, en 1958, à l’époque glorieuse de l’Exposition universelle. Ce vaste roman traverse les époques, les personnages et les mythes et raconte comment un pays se détruit, comment le mal s’insinue partout et comment ce qu’on aime le plus et qu’il y a de plus beau sur terre peut se défaire irréversiblement et disparaître. C’est un projet ambitieux qui dit par le prisme du roman et de la fiction tout ce que je ressens. J’ai quitté le Seuil après 20 ans et ce livre paraîtra plus tard aux éditions Grasset.

Si vous nous proposiez votre voyage musical en Belgique, quel serait-il ? Pourquoi ?

J’aime la chanson. **Arno** chantant sa mère ou **Léo Ferré**, **Brel** et sa sincérité bouleversante, ses larmes et ses postillons comme des cotillons, **Bas-hung** chantant Bruxelles de **Dick Annegarn**, **Jean-Paul Dessy**, les yeux clos, jouant du violoncelle comme on berce un enfant dans mon salon, la musique emphatique de **Lekeu** que **Vincent Dujardin** a mise dans Il était une fois la Belgique, le tintamarre des fanfares et des cuivres qui blinent, l’assonance des mots qui gonfle les phrases telle une houle, la rutilance des accents qui réinvente et fait entendre la langue de manière inouïe.

—

Note

- Stéphan Carpiaux est un photographe, scénariste et cinéaste belge. Son premier long-métrage, *Les Fourmis rouges*, est sorti en dvd en 2008.
- Pierre Houcmant est un photographe belge. www.flickr.com/photos/pierrehoucmant/



Traces

texte et photographies - **Isabelle Françaix**

Et l'envie s'imposa de m'en aller par les chemins de mon pays, avec mon vieil ami Serge, sac au dos, pour recueillir des notes çà et là, les marier et les chanter à plein gosier.

—
Alain Bertrand - *Musique Nouvelle* - 2010

Petite histoire wallonne en musiques

Concert Narration

Le terme « wallon », pour désigner un peuple, s'est imposé à partir du XVI^e siècle, le siècle de **Roland de Lassus**. Regardons notre Wallonie par le petit bout de la lorgnette d'un auteur virtuose de la langue française, **Alain Bertrand**, que passionnent, non sans humour, la Wallonie, ses terroirs, ses terrils, ses trottoirs et ses histoires, petites ou grandes, et bien entendu les compositeurs valeureux « di nosse pitite patreye ». Son texte caustique et gouleyant est mis en bouche par le truculent comédien belge **Olivier Massart**. En trois parties, **Alain Bertrand** nous brosse le portrait d'un Wallon en mal d'identité, trop raisonnant pour résonner et pourtant attentif à trouver, comme son titre l'indique, la « Musique nouvelle » qui libérera ses pas, ses choix et la définition de ses origines.

Entre chaque volet de ce récit initiatique, l'ensemble **Musiques Nouvelles** traverse les siècles d'une Wallonie musicale exubérante et bigarrée, de **Roland de Lassus** à **Philippe Boesmans**, en passant par **François-Joseph Gossec**, **François-Joseph Fétis** et **César Franck**. Tous Wallons, certes (ou presque), nourris de voyages et de rencontres. Montois de naissance, Roland de Lassus connut au XVI^e siècle une vie aventureuse ; on le dit riche de sève autant que d'inspiration, d'un génie créatif insatiable et fécond. Au XVIII^e siècle, le Hennuyer **Gossec** vécut toute sa vie à Paris et livra la première orchestration de la Marseillaise, aussi habile à

secouer les aristocrates qu'à les ravir. Il est surprenant de se pencher sur la distinction des pièces du Montois **Fétis** plus connu cependant pour ses qualités d'éminent encyclopédiste de la musique, toujours prompt à corriger les partitions de ses confrères, quitte à annoter sévèrement celles de **Mozart** ou de **Beethoven**. Le sensible et raffiné **César Franck** aux impulsions frémissantes, n'était pas français d'origine mais liégeois, de sang prussien par son grand-père... **Philippe Boesmans** est né à Tongres, en région flamande, mais ses études de piano au conservatoire de Liège nous autorisent volontiers à l'inclure dans cette sélection. Et n'est-il pas un des membres fondateurs de Musiques Nouvelles ?

Parlera-t-on ici de « wallonitude » ou plus simplement du plaisir de cheminer, au-delà des œuvres, en compagnie d'artistes que l'Histoire rassemble sur un même territoire ? Fût-ce une Belgique aux allures d'« Arlequin diplomatique », telle que la désignait déjà **Baudelaire**, éclatée en terroirs, contrainte aux écarts de langue et d'imagination, mais avec l'humour de la situation et les couleurs de la passion ! Entre les mots d'**Alain Bertrand** et les pièces musicales choisies hors de toute volonté illustrative et en complète autonomie, la rencontre est imprévisible et produit sans préméditation des réseaux inattendus de signification, d'échos, de reflets et d'amplification. Leur mise en présence spontanée ouvre des chemins inédits, drôles, émouvants et poétiques.

Extrait littéraire
texte - **Alain Bertrand**
photographies - **Isabelle Françaix**

*Le Belge vient de nulle part. Il ne peut pas se référer.
Il est un peu cul de jatte sur le plan de la mémoire.*

—
Jacques Brel - Entretien pour la RTB - 1971

Musique Nouvelle Nouvelle

Quand maman m'a demandé où j'en étais dans mon traitement chez le psychanalyste, je l'ai rassurée sur la probité de son éducation ainsi que sur les absences perpétuelles de mon père, trombone à l'orchestre philharmonique. Mon mal de vivre ne découlait ni d'une forme rare et paradoxale de complexe d'Œdipe, ni de la jalousie morbide que je vouais à mon petit frère, ni des approches sinueuses de mon professeur de solfège. La psychanalyse me fit cracher que certains mots, certaines syllabes suscitaient des éruptions d'anxiété qui m'enflammaient le teint et me livraient, en sueur, au divan dépoussiéré du salon de maman.

Ainsi, j'éprouvais toutes les peines du monde à dire « oui », à la bouchère, par exemple, lorsqu'elle me proposait du boudin noir de Liège ou du saucisson d'Ardenne, si bien que je ressortais chaque samedi de la boucherie nanti d'un os à moelle pour le chien et de cent grammes de cervelle de veau que l'on me cuisait pour m'aider à penser.

Incapable de dire « oui », je renchérisais dans le « non » notamment avec les filles de la faculté, dès que leurs lèvres, lourdement emmiellées par le désir, tentaient de se poser sur mes moustaches. Je disais « non » pour ne pas dire « oui », de l’air farouche de l’enfant mal élevé ou du Flamingant mal embouché.

Un soir que Marie-France m’appelait au téléphone, je me trouvai dans l’incapacité de lui dire « allô ». Articuler ces deux syllabes universelles m’était un supplice analogue à une séance de psychanalyse. J’écartelais les mâchoires, poussais la langue en avant, le muscle bombé, à l’instar du coq sur son fumier, mais sans que mon chant pût secouer le déclin du jour ou ébouriffer le plumage de la jouvencelle qui m’invitait à me rendre soit au cinéma, soit au théâtre d’avant-garde, soit au restaurant grec.

Désemparé plus par moi-même que par les autres, je claquai le cornet d’ébonite sur le téléphone, passant désormais auprès de la basse-cour universitaire pour un de ces puceaux effarouchés que le trop-plein de littérature et de nicotine enferme dans la muflerie, voire la sauvagerie – cette sauvagerie qui confère une allure de pianiste jouant Brahms.

Mais mon propos s’emballe, comme je m’emballais autrefois à l’instant de dire « allô », « oui » et, plus encore, « allô, oui ». Il ne convient pas que je déroule trop vite la partition secrète de ma vie amoureuse. Une note à la fois comme se jouent les arpèges de la vie, une portée après l’autre et le souvenir me revient comme un éblouissement : c’était l’été, et un poste de radio, à l’étage, diffusait en sourdine Salvatore Adamo : « J’avais oublié que les roses sont roses »...

Le psychanalyste profita de ce moment de pur abandon pour rouvrir une à une les cicatrices que les mots avaient tracées sur mon inconscient.

« Si j’ai bien entendu vos paroles, le sang vous monte aux oreilles, le cœur vous bat, la sueur vous coule dès que le contexte communicationnel vous amène à dire « allô » ou bien « oui » ... récapitula mon thérapeute tout en pelant très lentement sa pomme Golden.

- Oui, répondis-je en rougissant comme une fraise de Wépion.
- Ce refus de dire « oui » renvoie à une posture, celle de l’enfant qui demeure dans le rejet d’autrui en tant que sujet ... ajouta mon interlocuteur avant de croquer sèchement dans la pomme.
- Vous croyez vraiment que j’ai un problème avec maman?
- Ne pas dire « allô » c’est couper le fil avant de l’entendre ... Dans votre bouche, le fil du téléphone est une métaphore du cordon ombilical ...
- Comment pouvez-vous affirmer cela ?
- À chacune de nos séances, vous affichez une répulsion pour le lapin aux pruneaux, l’escavèche de Chimay, la flamiche de Dinant

- et même pour la tarte al d’jote !
- Et alors ?
- Trouble de l’oralité, cher monsieur ! Tous ces plats vous sont préparés par votre mère, Wallonne de pure souche.
- Quand bien même ...
- N’est-ce pas vous qui arrosez les boulets à la Liégeoise de bière de Grimbergen au lieu de vous faire servir de la Jupiler à la pression ?
- Quel rapport avec ma douleur quand je dis : « allô, oui » ? »

Avant de me crucifier sur le divan, le psychanalyste arracha une seconde bouchée à la pomme d’un air pleinement satisfait. Il semblait comme illuminé en rangeant son canif dans le tiroir supérieur gauche de son bureau, puis me demanda quel était le point commun entre tous les plats que je n’aimais pas.

- « Maman, lui répondis-je, tandis que Julos Beaucarne enchaînait « La p’tite gayole » à la radio régionale.
- Mais encore ? glissa-t-il suavement.
- Toutes les recettes de maman sont puisées dans le terroir wallon ... Reste que la gastronomie n’a aucun rapport avec le téléphone !
- Erreur, erreur sur toute la ligne ! Auscultez le mot « Wallonie », branchez-vous sur sa musique, caressez-en chaque sonorité ... Qu’entendez-vous ?
- « Elle me l’avait toudis promis, une belle p’tite gayole, une belle p’tite gayole ... », bredouillai-je en tendant l’oreille vers le troisième étage de l’immeuble.
- Mon pauvre ami, vous vous moquez de votre inconscient, sa colère, son courroux, sa vengeance seront plus terribles qu’un tremblement de terre! La Wallonie vous parle de l’ombre et de vos profondeurs, et vous ne l’écoutez pas ... Faites donc en sorte de détacher chaque syllabe du mot « Wallonie » ...
- Wallonie, W-allo-nie, W-allo-oui ...
- Qu’entendez-vous ?
- « Wallonie », « allô, oui », c’est du pareil au même ... tout en étant très différent.
- Votre impuissance à dire « allô » et « oui » renvoie à un trouble de l’identité à la fois maternelle et wallonne, conformément à ce qu’énonce Jacques Lacan lors de son séminaire du 12 avril 1958 ...
- Où allons-nous ?
- Primo, vous ne savez pas qui vous êtes ; secundo, le Wallon ne sait pas qu’il est Wallon ; donc, vous êtes un parfait Wallon !
- Toutes vos élucubrations me laissent patraque; je me demande si vous ne vous moquez pas du monde, de maman et de la Wallonie, en particulier », dis-je en quittant le divan, avant de plonger la main, lourdement, à l’intérieur de mon portefeuille.

Le psychanalyste décréta que la séance était terminée pour aujourd’hui et pour demain et, peut-être, pour toujours. Il détacha sa dernière pulpe à pomme Golden avant de me fourrer négligemment le trognon au creux de la main.

M’eût-il poussé du clocher de la cathédrale Saint-Aubain, directement sur l’égal d’un vendeur de fruits et légumes, que l’effet eût été moins radical. Le ciel virait à l’orage, gonflé de varices et d’aigreur; un air de Frédéric François dégoulinait comme un cornet de glace depuis le balcon du troisième : « Oh oh oh oh je t’aime à l’italienne »; et mon cœur traînait sa misère, en exil sur les terres qui avaient porté mes pas et mon enfance après plusieurs générations de Wallons.

Sur mon arbre généalogique figuraient les noms d’un marchand de bestiaux, d’un instituteur de village, d’un brasseur de bière brune, ainsi que d’un Gilles de Binche reconverti dans l’importation d’oranges.

Quant à moi, ultime avatar de cette lignée magistrale, qu’étais-je devenu, sinon une bonne poire...

Autopportrait

Alain Bertrand est né à Gand comme **Pierre Louÿs** et vit à Bastogne comme personne. En attendant l’éternité (ou le néant), il enseigne des idées non reçues à des jeunes gens charmants et naïfs. La mixité étant rare dans l’enseignement technique, il use son temps à écrire des essais, des romans et des récits où l’exigence du style fait bon ménage avec la tendresse et l’impertinence. Il aime **Jean Forton, Rik Wouters, Alexandre Vialatte** ; rêve d’amitié, de rires et de tranquillité ; pratique l’Ardenne sous toutes les coutures, par les chemins creux et les bistrots servant l’Orval tempéré. Il collabore régulièrement aux *Amis de l’Ardenne* et tient une chronique dans *Décapage*. Il a publié une dizaine d’ouvrages, notamment : *Monsieur Blanche*, Le Castor astral (2005); *On progresse*, Le dilettante (2007); *Je ne suis pas un cadeau*, Finitude (2010).

— **Alain Bertrand**



Traces

texte et photographies - **Isabelle Françaix**

Un voyage immobile

Chambres d'à côté

pour ensemble instrumental – 2010

de **Philippe Boesmans**

Le 11 septembre 2010 au Théâtre Royal de la Monnaie à Bruxelles, puis le 12 octobre 2010 au Théâtre Le Manège, à Mons, l'ensemble **Musiques Nouvelles** créait à l'échelon mondial puis en Wallonie (dans le cadre de la *Petite histoire wallonne en musiques*), la pièce que lui a dédiée **Philippe Boesmans** : *Chambres d'à côté*. Son enregistrement paraît sous le label **Cyprès**.

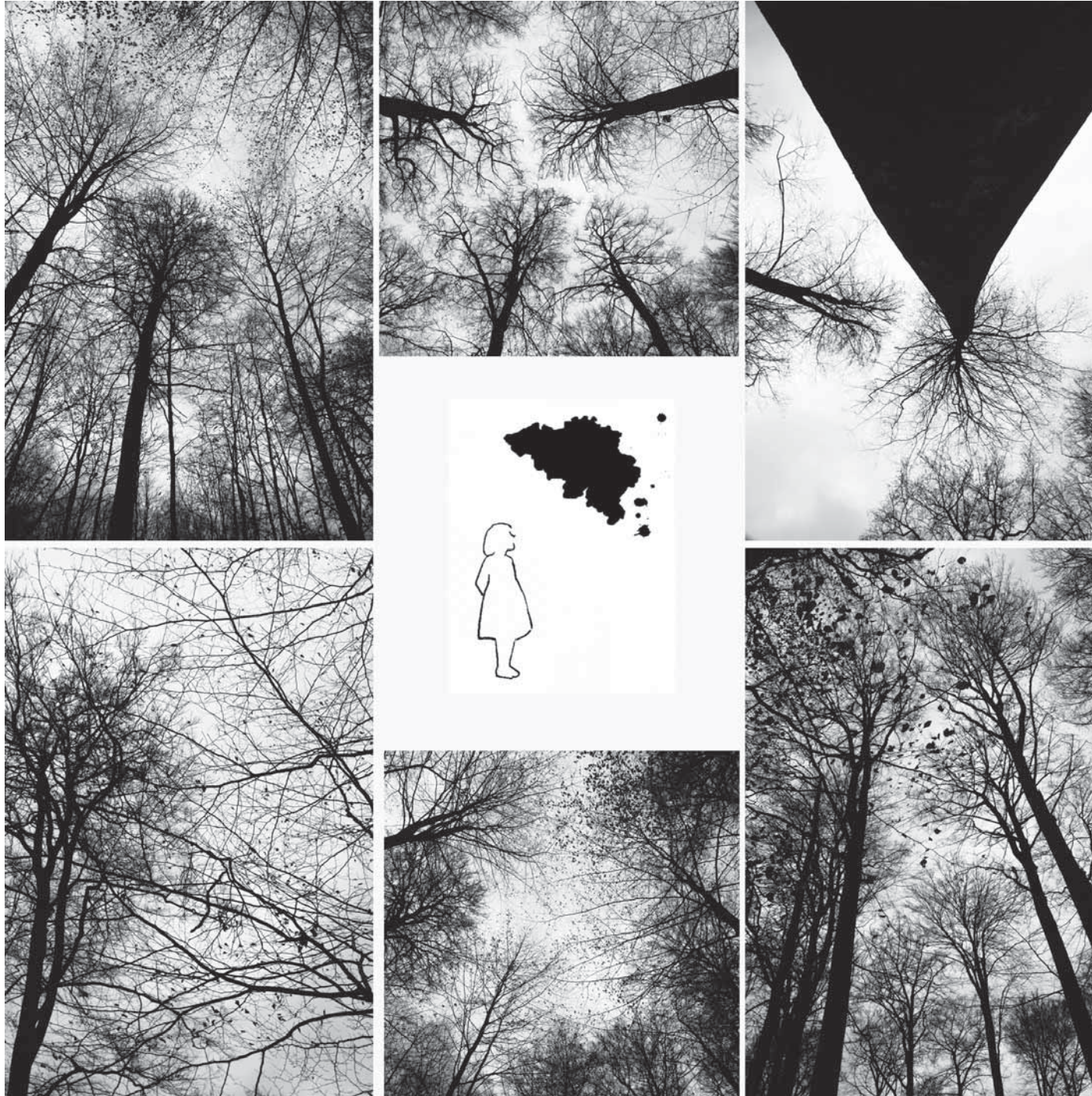
Quand je travaille dans mon appartement, j'entends parfois de la musique qui vient de chez les voisins du dessus, du dessous ou d'à côté. Cette musique entre chez moi à un moment où je ne m'y attends pas du tout et il arrive qu'elle me touche de façon tout à fait étonnante. Vous entendez Édith Piaf de loin, et ces bribes qui vous parviennent peuvent vous émouvoir bien davantage qu'un chef d'œuvre, parce qu'elles vous surprennent... et vous perturbent aussi. C'est une question de distance, d'instant et de disponibilité.

*J'ai développé cette idée dans *Chambres d'à côté* en écrivant six pièces plutôt courtes pour Musiques Nouvelles. Je n'ai pas voulu évoquer la distance par la spatialisation en éclatant l'orchestre*

aux quatre coins de la scène, dans la salle ou les coulisses. J'ai essayé de l'exprimer à travers le langage musical même. On ne peut pas schématiser chacun des mouvements, ni lui attribuer une origine. Ce n'est pas aussi simple... C'est un projet global qui évoque ce qui vient d'un endroit autre que celui où l'on est, un ailleurs qui nous trouble. (Philippe Boesmans – septembre 2010)

Avec *Chambres d'à côté*, Philippe Boesmans nous invite à une écoute moins linéaire, plus attentive à la multitude de sensations et de souvenirs que nous offre le présent immédiat, pourtant éparpillé dans la fracture de nos activités quotidiennes. Quand le réel morcelé ou brisé se donne à entendre sans suite, par échos ou par esquilles, Philippe Boesmans s'en réapproprie l'intimité en explorant ses fragments. Parce que la musique de *Chambres d'à côté* vient de loin, elle nous parle de nous, convoque notre mémoire, exhume des souvenirs, éveille des émotions enfouies et surprend aussi par son indéfinissable étrangeté. Cette pièce contemplative a des accents proustiens : **Marcel Proust** aimait se soustraire au temps, retiré dans sa chambre ou se souvenant de celles qu'il avait habitées, ouvert aux signes soudains du hasard, aidé sans doute par l'excitation particulière qui fait que les jours où on se trouve en dehors du train courant de la vie, les choses même les plus simples recommandent à nous donner des sensations dont l'habitude fait l'économie. (Marcel Proust – Extrait d'*À la recherche du temps perdu*)

Chez Philippe Boesmans, l'évidence d'un son, à travers sa présence, est en même temps un mystère, comme le reflet d'une éternité fugitive. Elle désarçonne et renouvelle notre perception.



Balises

texte et photographie - **Isabelle Françaix**

Une Belgique multisonore

L'identité littéraire, c'est du côté de la langue qu'il faut la chercher et non du côté de la nation, de l'État ou du territoire, déclarait l'écrivain **Jean-Luc Outers** en 1992. Qu'en est-il de l'identité musicale, et plus précisément de l'identité musicale belge ? Le sujet brûle davantage encore, et plus que jamais en ces jours de divisions politiques, si l'on tente de « simplifier » la question : existe-t-il une identité belge tout court ? Le professeur **Ruggero Campagnoli** a évoqué la *belgité*, une hantise du creux et de l'absence en comparaison avec l'idée du plein et de l'histoire qu'incarne la France. Déshistoire pour un pays de nulle part ou nébuleuse en creux, selon une expression de Jean-Luc Outers ? L'écrivain **Pierre Mertens** et le sociologue **Claude Javeau** ont avancé la notion de *belgitude* : une appartenance jusque-là déniée à un pays, et dont le néologisme en porterait l'esthétique. Les poètes **André Miguel** et **Liliane Wouters** décrivent une terre d'écarts littéraire (*Écrivains français de Belgique* – Bruxelles – Éditions Universitaires – 1980) : *Service et mystère des écarts. Une démarche irrégulière qui fait des écarts. [...] Fait d'écarts, vivant de ses morceaux hétéroclites, glissant dans le vide entre les écarts, suivant les lignes de fuite, d'écarts, les courbures hors des normes de l'homogène. Écarts d'imagination.* (Ibid. *Le jeu des écarts* - André Miguel).

Le projet *Une Belgique multisonore* épouse une des missions de l'ensemble **Musiques Nouvelles** qui garde à cœur de promouvoir régulièrement la création musicale francophone belge, prospective, inventive, qualitative et extrêmement diversifiée. Quatre pièces de quatre compositeurs sont créées dans le cadre du Festival Ars Musica 2011 aux côtés de *Composition n°1 : Dona nobis pacem* de **Galina Ustvolskaya** (1919-2006) et d'*Octandre* d'**Edgard Varèse** (1883-1965).

La musique de la compositrice russe, unique en son genre, traversa le siècle comme celle de **Giacinto Scelsi**, incantatoire, unique et isolée. Elle fascina **Chostakovitch**, dont elle fut l'élève et qui la demanda (vainement) en mariage à la mort de sa femme : *Je suis un talent ; vous êtes un phénomène.* **Frans C. Lemaire**, éminent spécialiste de la musique russe et soviétique, raconte au fil de ses écrits que le musicologue néerlandais **Elmer Schönberger** la décrivait comme *la femme au marteau* et le compositeur **Viktor Suslin** l'appelait le trou noir en raison de la densité de ses œuvres ! Elle compta parmi ses élèves **Boris Tichtchenko** et **Victor Kissine**.

Edgard Varèse se voulait chercheur mais n'aimait pas qu'on le qualifie de précurseur, soucieux d'embrasser le présent, fiévreusement, et d'en explorer les multiples pistes immédiates. Bien en avance sur son temps cependant et impatient des progrès de la technologie, il travaillait déjà avec les sons bien plus qu'avec les notes, refusant tout compromis pour mener à bien son œuvre, tendu vers la découverte, la sensation et l'intériorisation de la musique : *L'art ne rassure personne. ... Il faut que l'auditeur absorbe. Puis qu'il vibre. Enfin qu'il tire des conclusions.*

Précédés de ces formidables créateurs au style inclassable, au parcours rude et ascétique pour l'une, exigeant et visionnaire pour l'autre, indéniablement passionné dans les deux cas, **Paul-Baudouin Michel**, **Denis Bosse**, **Jean-Luc Fafchamps** et **Denis Pousseur**, nous offrent chacun une œuvre nouvelle. Pour l'occasion, ils ont accepté de nous parler de leur démarche. Nous y avons joint à leurs réflexions celles de **Jacqueline Fontyn**, à qui Musiques Nouvelles a rendu hommage à l'Académie Royale en mai 2010, et créé sa dernière pièce, *Méandres*. (NDLR : L'intégralité des entretiens avec les compositeurs est publiée sur le site de Musiques Nouvelles).

Paul Baudouin Michel : Organiser le hasard ?

Autour de *Terza Rima*, pour flûte, clarinette, saxophone, trompette, trombone, percussions, célesta, harpe, violon, alto, violoncelle

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

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

J'ai découvert assez rapidement le système dodécaphonique. En 1961, à Darmstadt, « si on n'est pas sériel, on ne vous joue pas : il faut en tirer les conséquences », disait-on. Appliquer le principe sériel aux durées, aux timbres, aux intensités, aux enveloppes ne me convenait pas. Tout y étant sérialisé

et sans aucune répétition, n'importe quoi peut arriver n'importe quand. Le résultat donne l'impression d'un chaos. C'est un paradoxe : plus l'organisation et l'ordre s'installent avec excès, plus croît le taux d'entropie. C'est aussi vrai dans la société. Pour moi, il n'y a pas de hasard. Le hasard, c'est la pou-belle dans laquelle on dépose avec des mains tremblantes ce qui n'a pas encore été expliqué. C'est de la paresse ou de la régression mentale.

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

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

Pour Paul-Baudouin Michel, la créativité se trouve avant tout dans l'inspiration et se manifeste *dans l'imagination de combinaisons sonores*. Il attache une forte importance au style, citant volontiers **Buffon** : *Le style, c'est l'homme même. Le sien a fortement évolué : De plus ou moins tonal-modal, il est devenu en peu de temps plus ou moins sériel et puis... j'ai beaucoup cherché, analysé. Je me suis aperçu que je me répétais. C'est la façon dont on traite les choses qui est importante. Pendant une trentaine d'années, avec l'aléatoire et le sérialisme, l'harmonie a été massacrée. Le dernier mot de **Schoenberg** sur son lit de mort a été « Harmonie ! » Comment interpréter cela ?*

En examinant l'emploi des séries chez les Viennois, on remarque que dans la structure interne d'une série dodécaphonique (notamment chez Webern et le dernier Schoenberg), se trouvent de vrais carrés magiques, ce qui réduit les intervalles et les harmonies. Le style, pour moi, est en grande partie une couleur harmonique et mélodique.

Terza Rima est son avant-dernier opus : *Terza Rima s'inspire de la phraséologie de la Divine comédie : les rimes embrassées ABA, BDB, CDC...* Toutefois, cette pièce ne se réfère pas au texte de **Dante** ni à son sens. La phraséologie n'est pas classique. Les instruments à sons non entretenus (médiums et aigus) suscitent une certaine couleur. Les motifs et les thèmes reviennent avec quelques variantes. Le nombre d'harmonies est limité. J'y fais intervenir une *sanza* comme élément théâtral. J'ai été très jeune attiré par le théâtre et l'opéra ; j'ai d'ailleurs écrit quatre opéras, dont Jeanne La Folle, grande fresque historico-politique...

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

Denis Bosse : Rêves sonores

Autour de *Lettre à Jean-Paul Dessy*
solo pour cor (**Denis Simándy**)

Né en France en 1960, Denis Bosse étudie au Conservatoire de Bordeaux et, passionné par la recherche, suit les cours d'été de Darmstadt et du Centre Acanthes. En 1989, **Jacqueline Fontyn** l'invite dans sa classe de composition, à Bruxelles. Ensuite il travaille avec **Frederic Rzweski** à Liège. Ces rencontres sont décisives car il s'installe alors définitivement en Belgique. Aujourd'hui, il évoque en souriant *sa Belgique postnatale : J'ai fait une psychanalyse qui m'a ancré ici, ainsi que des rencontres musicales chaleureuses...* Les connivences musicales lui sont chères, à l'origine d'un cycle musical ouvert : *Lettre à lettre* qui, nous confie-t-il, peut *s'entendre aussi comme* Pas à pas.

La forme épistolaire étant le plus souvent un genre littéraire prisé des Romantiques, oscillant entre réalité et fiction, comme une reformulation de soi vers l'autre, Denis Bosse est-il un Romantique ?

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

*musicalement. La lettre musicale que je dédie à **Jean-Paul Dessy** est une très longue histoire... Je pourrais vous parler de mon admiration pour le musicien et de mon amitié pour l'homme. Mais il me serait difficile d'exprimer tout cela avec des mots... Jean-Paul est un ami de très longue date ; il m'a toujours témoigné beaucoup de sincérité. Ce qui est rare et précieux. Je lui en suis très reconnaissant.*

Une des premières pièces que j'ai composées en Belgique était un quatuor à cordes qui lui était destiné. Puis, je lui ai dédié un grand solo pour vio-loncelle et un concerto. Cette lettre est aussi une histoire d'amitié avec le merveilleux corniste Denis Simándy qui en sera l'interprète.

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

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

C'est en partie cela qui m'intéresse en écrivant des lettres musicales adressées : elles doivent être d'abord entendues par le public pour parvenir à leurs dédicataires.

Chez Denis Bosse, ce sont avant tout le désir, le plaisir, le manque qui suscitent l'écriture. *Car il y a toujours une part d'abouti et d'inabouti, du « réussi » et du « raté » dans la réalisation d'une œuvre... qui donnent envie de poursuivre et de recommencer. Ensuite, beaucoup de choses peuvent influencer la nature de l'œuvre. Je suis assez éclectique. Ce peut être par exemple un défi d'ordre technique... J'écris aussi des Lettres aux sons du monde qui sont une sorte de recyclage écologique des sons. Nous sommes énormément agressés par les sons environnants et j'aime parfois les recontextualiser. Comme par exemple, mon duo Alarmes à propos des alarmes et des sirènes... Je m'inspire des paysages sonores. Je puise aussi dans la littérature. J'ai le projet d'un opéra de chambre à partir de La lettre volée... Chaque écriture est un monde en soi. Parfois, il n'y a rien au départ, aucune idée, et c'est dans l'acte même d'écrire que quelque chose de sonore et de temporel apparaît sans que je comprenne d'où cela est venu. C'est comme un état second, un rêve sonore éveillé.*

On le devine voyageur de l'inconscient, il se reconnaît *explorateur à l'écoute des rêves sonores ! Et pour moi, c'est vraiment le contraire du romantisme ! Le romantique en moi s'est exprimé dans ma psychanalyse ce qui m'a permis d'accéder à autre chose de radicalement non romantique dans la création.*

Denis Bosse traverse le silence vers un autre langage, souterrain : *dans mon cycle des Champs de l'in audible, j'ai travaillé sur l'écoute : en quoi l'écoute concerne-t-elle un compositeur dans son écriture ? Comment la susciter et la mettre en évidence ? Ecouter en pleine conscience de son écoute, écouter écoutant, l'écoute de l'écoute, c'est cela le silence...*

Jean-Luc Fafchamps : Utopiste éclairé

Autour de En 2011, toutes les 4''...
solo pour percussions (**Pierre Quiriny**)

Entre l'écriture des *Lettres soufies*, après les explosifs *Back to the Pulse*, *Back to the Sound* et *Street Music*, Jean-Luc Fafchamps laisse décanter désir de sérénité et colère contre un monde qui ne tourne plus rond. Avec une fougueuse sincérité, le compositeur belge qui est aussi professeur d'analyse musicale au Conservatoire de Mons, s'interroge sur les valeurs utopiques de la composition.

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

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

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

Puisque le public ne saura pas clairement de quoi il retourne avant la fin de la pièce, cela veut-il dire que la musique est censée porter l'émotion qui a initié son écriture ? Notre lien social passe par l'émotion, au-delà de notre conscience intellectuelle des faits qui nous entourent. Cependant, si la musique est émouvante, les émotions qu'elle suscite – fort heureusement – ne sont pas directement reliées aux faits du monde réel. Ici, par le biais d'une stratégie théâtrale, d'un artifice, les auditeurs seront conduits à prendre subitement conscience d'un sens jusque-là tu. Ainsi, plutôt qu'objectif ultime, à la manière dont l'envisageaient les Romanti-ques, l'émotion est mise en perspective dans l'espoir de renvoyer chacun à une prise de conscience de sa propre responsabilité.

Si **Pierre Quiriny**, le percussionniste, révèle finalement quelque chose au public, s'agit-il d'une émotion rétrospective ? Sans doute, bien que je mette aussi tout en œuvre pour qu'il se dégage de la musique par elle-même une émotion de type esthétique, prospective celle-là. J'écris la pièce sous l'influence de certaines pièces de **Xenakis**, comme Rebonds. La jouer plus rapidement que le tempo indiqué sera difficilement possible. Cependant, elle est conçue pour pouvoir être jouée plus lentement. J'es-père, pour tout dire, qu'on la jouera plus lentement l'année prochaine, et ainsi de suite...

Il s'agirait donc d'une pièce évolutive ? En ce sens, tout à fait ! Elle est habi-tée par un récit. **Paul Ricœur** prétend que le propre de l'homme n'est pas le rire (puisque certains gorilles et dauphins rient aussi) mais le récit. J'espère qu'une fois le récit élucidé, la pièce gardera un intérêt. Et qu'elle sera écrite indépendamment de ce sens déterminé comme une bonne pièce pour per-cussions solo. C'est l'enjeu. Il ne s'agit pas de dissimuler une aporie artisanale derrière une vague idée d'engagement. C'est aussi une expérience car j'aime-rais pouvoir commencer un nouveau cycle de pièces solo « engagées ». On écrit souvent pour un public idéal qui n'existe pas, un autre soi-même – ou simplement un Autre - qui serait un auditeur attentif ! Ce public-là est diffé-rent d'un public réel inscrit dans une citoyenneté, et si on le laisse trop faire, il peut conduire à l'autisme.

Après une période très intéressante de repli scientifique de la musique sur elle-même – avec ses qualités et ses limites – il est temps de s'adresser aux gens. Des artistes qui viennent du jazz et du rock le font déjà de façon plus immédiate (et parfois narcissique en utilisant leur renommée), sans les outils de la musique « savante » qui aident à préserver une certaine distance.

Denis Pousseur : Rêver un impossible rêve...

Autour de Mouvement, pour clarinette (**Charles Michiels**), violoncelle (**Jeanne Maisonhaute**) et percussions (**Pierre Quiriny**)

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

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

Denis Pousseur : J'aime beaucoup le jazz, ceux qui le pratiquent et je suis sensible à l'histoire du peuple noir américain : **Billie Holiday**, **Miles Davis** ou **Charlie Mingus** font partie de l'histoire des luttes de ce peuple tout autant que de l'histoire de la musique. Certains de ces musiciens ont eu un positionnement politique très fort, presque anti-blanc parfois. Évidem-ment, l'histoire du jazz américain regorge de grands musiciens blancs, mais ils sont américains, de ce terreau où le métissage s'opère. Je ne suis ni black ni américain, et j'ai fini par me dire que ma culture propre était plutôt celle que je rejetais depuis bien longtemps...

J'ai toujours eu à cœur de m'orienter vers ce que je pensais pouvoir accom-plir avec le plus d'authenticité et de maîtrise. En cessant ma pratique du piano, j'ai cessé celle du jazz. Je me suis tourné vers notre bagage culturel, et par conséquent celui de mon père qui me le transmettait directement. J'ai décidé de faire fi de mes réticences et, à partir de premières commandes d'amis qui m'y encourageaient, j'ai commencé la musique pour le concert... sans trop penser à aborder la « musique contemporaine ». C'était une idée excitante. Cependant, je ne me collais pas sur le front une étiquette stylisti-que, ce qui était atypique dans ce milieu et parfois source d'incompréhen-sion. Je suis un intuitif, pas tellement un conceptuel ! Je produisais une musi-que que j'avais envie d'entendre. Je ne comprenais pas bien la nécessité de l'expliquer aux élites musicales ni aux journalistes. Je me suis rendu compte de la naïveté de ma démarche. J'ai donc essayé de réfléchir davantage à mon positionnement, sans pour autant forcer ma nature.

Les nouvelles technologies le passionnent et motivent ses élans de compositeurs : qu'en est-il des nouveaux moyens multimédias avec lesquels on pourrait faire un art du XXI^e siècle complètement différent

de ce qu'on a connu au XX^e ? **Boulez** et **Stockhausen** n'auraient pas pu imaginer notre future technologie ! On pourrait vraiment marquer notre différence et inventer ! Mais dans les faits : on intègre moins les nouvelles technologies au concert aujourd'hui qu'il y a trente ans... Allez compren-dre. Écrire uniquement pour des instruments acoustiques ne devrait pas être notre seul horizon. Ce ne sont plus ceux de mon époque ! Pour moi, un violon est un violon et je le fais sonner comme tel. Si on veut entendre un autre son, qu'on me propose des instruments nouveaux intégrés aux tech-nologies nouvelles ! Je suis un féru de technologie et j'ai toujours beaucoup pratiqué la musique électronique mais depuis que je suis revenu sur la scène de concert, je n'ai eu que de très rares occasions de l'intégrer dans mon tra-vail !

Son rêve musical est donc multimédiatique : Il me serait tout naturel de composer dans un domaine proche de l'opéra. J'ai essayé pendant des années de porter des projets en ce sens. Je voulais un texte contempo-rain qui utilise les moyens de la modernité mais la frilosité des maisons d'opéra n'a pas rendu cela possible. Ma musique aurait pu être plus mul-tidisciplinaire. Outre quelques expériences de théâtre musical, comme Rules & Regulations de **Lewis Carroll**, j'ai donc essayé de recycler mes idées, ne fût-ce que dans le titre de mes pièces : Le Silence du Futur, La nuit est une folie rouge, etc. Il y a souvent un lien entre ce que je fais et la littérature. Ma musique est amplement narrative, ce qui lui a permis d'être plus accessible au public mais n'a pas toujours plu aux tenants de l'abstraction...

La dimension autobiographique a été très longtemps à l'origine de mes compositions. Il me fallait connaître de grands tourments pour que des œuvres en découlent. Les Mille voix du fleuve, à partir de Siddhârta, de **Herman Hesse**, raconte une quête initiatique. Chaque épreuve ayant du sens et nous polissant, on pouvait trouver des explications à l'absurde. C'est une œuvre qui symbolise bien cette période de ma vie. Ultérieurement, je me suis rendu compte que ma vie n'était pas à la hauteur du roman que je pensais écrire : elle était parfois banale et triviale, et cette constatation m'a laissé vide et désemparé. Avec la venue de mon fils, le départ de mon père dans des conditions douloureuses, j'ai perdu ce fil romanesque « autobio-graphique »... Il était certainement trop nombriliste. J'ai même éprouvé une sorte de dégoût assez profond pour l'indispensable égotisme de la pratique artistique. J'ai appris à m'intéresser aux autres, mon garçon, mes étudiants, mes collègues aussi, et mon rythme d'écriture est devenu moins intense.

Aujourd'hui, c'est donc clairement une autre période de ma vie, mais c'est aussi une recherche pour renouer avec la simplicité et la dynamique de mes débuts. C'est pourquoi la pièce destinée à Une Belgique multisonore sera une sorte de souvenir de l'une de mes toutes premières pièces : Le Silence du Futur (1992/1993). Comme dans cette œuvre, il s'agit d'un trio hétérogène (ici clarinette, violoncelle et percussions ; pour clarinette, violon et piano

dans Le Silence du Futur) découpé en trois parties dont chacune met en avant l'un des trois « personnages » du trio. Le format est évidemment plus modeste : Le Silence du Futur comportait neuf mouvements et ce trio n'en comportera que trois. Je cherche à marquer cette nouvelle période par le choix de mes titres, généralement plus simples. Ici la pièce s'appellera simplement Mouvement, ce qui est à la fois une référence musicale (on aurait pu dire « trois mouvements pour trio ») et une marque plus générale de mon regard sur la société. En ce sens ce titre est une réponse optimiste (ou au moins dynamique) au Silence du Futur.

Nous vivons depuis 30 ans dans un monde en crise tourné vers le passé, décliniste, pessimiste et triste, or je suis un enfant des années 60 qui se projetaient vers le futur, s'inventaient, décidaient d'aller sur la lune alors que ça ne sert à rien ! Je suis terriblement agressé par la façon dont, aujourd'hui, on ne regarde plus le futur. Ce futur rêvé qui nous permet de nous projeter dans un monde meilleur, nous l'avons remplacé par un futur mercantiliste. Je n'ai pas envie de ce monde, et si ma musique n'est pas toujours joyeuse, elle est essentiellement fondée sur la vitalité et sur le devenir.

Jacqueline Fontyn : Grâce et Merveilles

Autour de Méandres, pour violon, alto, violoncelle, flûte, clarinette, percussions et piano, créé le 6 mai 2010 par **Musiques Nouvelles** à l'Académie Royale de Belgique

Compositrice depuis son plus jeune âge et généreuse pédagogue, Jacqueline Fontyn a fêté ses 80 ans en 2010 avec le sourire espiègle d'une petite fille: modeste, charmant et émerveillé. Cette grande dame de la musique, appréciée bien au-delà des frontières de la Belgique, ne manque pas d'humour ni de lucidité sur son parcours personnel ou sur l'histoire de la musique dite « contemporaine ». Cependant, elle s'y penche avec délicatesse et discrétion, heureuse de pouvoir aujourd'hui encore vivre de sa passion, sans tambour ni trompettes mais avec émotion.

Méandres, sa toute dernière pièce, est aussi la première que lui commande Musiques Nouvelles depuis la création de l'ensemble en 1962.

Jacqueline Fontyn : En général, c'est la commande ou la demande d'interprètes qui s'intéressent à ma musique qui me motive ou m'inspire. Cette fois-ci, c'était **Jean-Paul Dessy** pour **Musiques Nouvelles**. Pendant des semaines, voire des mois, je pense à l'œuvre, j'essaie d'en tracer les contours, d'en dessiner la forme. J'ai toujours un carnet à portée de main, de jour comme de nuit. J'y note des idées sur l'écriture instrumentale, le jeu d'ensem-

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

Si j'aime les tableaux que je veux évoquer, je ne cherche cependant pas à en faire une description mais plutôt à en rendre l'atmosphère ou du moins celle qu'ils me suggèrent.

Pour Méandres, je vous avouerais que j'ai puisé dans une liste de titres que je garde en réserve. Quand je trouve un mot joli ou spécial, dans des recueils de poèmes par exemple, je le note... J'aime le mot « méandres » et certains climats dans ce morceau peuvent s'y référer. Particulièrement le début, un peu sombre, ou certains passages qui se veulent mystérieux.

Comment Jacqueline Fontyn définit-elle sa « démarche esthétique », sa recherche de compositrice ? C'est très difficile à définir soi-même ; certains emploient, à propos de ma musique, l'expression « impressionnisme moderne », mais je ne tiens pas vraiment à me situer...

Comme il est beaucoup plus rare de rencontrer une compositrice qu'un compositeur, difficile de résister à l'envie de lui demander ce que signifie pour elle l'idée de « création au féminin ». Voilà un sujet dont je ne me suis jamais préoccupée. En 1977, j'ai été invitée à Cologne pour y assister à un Congrès international « Frau und Music » car on y jouait deux de mes œuvres. Je me suis trouvée face à des femmes mécontentes et frustrées et cela m'a étonnée et même choquée. Bien sûr, il y a eu – et il y a sans doute encore – des préjugés envers les femmes compositeurs. [...] En ce qui me concerne, être fille fut sans doute une grâce ! Mon père aurait voulu être ingénieur, mais il était le neuvième de dix enfants et financièrement il ne pouvait s'inscrire à l'Université. C'était le début du siècle (il était né en 1888) : il s'est tout de suite trouvé un travail et il a très bien mené sa barque. De ce fait, si j'avais été un garçon, je crois que j'aurais dû avoir « un vrai métier », car on ne peut pas vivre de la musique... ! Je n'ai hélas pas eu l'occasion de lui en parler car, de son vivant, cette question ne m'avait jamais effleurée. D'ailleurs mon gentil papa m'a toujours fort encouragée et aidée à pour-

sivre mes études. C'est ainsi que, dès mes seize ans, il m'a permis de me rendre à Bruxelles, toute seule ! C'était assez exceptionnel à l'époque. Mes leçons chez **Marcel Quinet** étaient consacrées à l'apprentissage des écritures théoriques : de l'harmonie, du contrepoint et de la fugue. Mais je voulais que la moitié de la leçon au moins fût dédiée à la composition.

Après plusieurs années, mon professeur m'a dit : « Il faut que vous changiez d'air ! Allez trouver **Nadia Boulanger**. » Je suis donc allée à Paris où



Denis Bosse © Bénédicte Brouillard



Jean-Luc Fafchamps © Isabelle Françaix



Jacqueline Fontyn © Isabelle Françaix



Paul-Baudouin Michel © Isabelle Françaix

European Contemporary



Télémaque Musiques Nouvelles De ereprijs

Balises

texte - **Raoul Lay** (Télémaque)

typographie - **Luc Van de Velde**

European Contemporary Orchestra

Comment sortir la musique contemporaine du ghetto sonore qui la rejette au rang de dernière musique écoutée en Europe ? Encourager auprès des compositeurs la création pour orchestre, attirer un public plus large et reconstruire les fondations économiques, artistiques et culturelles d'un monde musical fragilisé ?

L'**ECO**, premier orchestre européen entièrement dédié à la création contemporaine, est issu de trois ensembles atypiques et rayonnants : le Français **Télémaque**, le Belge **Musiques Nouvelles** et le Hollandais **De Ereprijs**. Trois directeurs artistiques et 33 musiciens solistes (11 par ensemble) posent les jalons européens d'un nouvel outil sonore : l'ECO combine la dimension philharmonique aux nouvelles technologies, les voix à la lutherie électronique et la ductilité d'un ensemble à une force de frappe symphonique.

Destiné à stimuler l'imaginaire des compositeurs, des musiciens et du public, l'ECO ouvre une porte de sortie à la musique contemporaine actuelle, isolée au rang de dernière musique écoutée en Europe, en proposant un orchestre-laboratoire mobile, ouvert aux mélanges des genres et investi d'une mission éducative. Mobilisant les instances musicales et culturelles européennes en vue de créer un vivier d'échanges et de rencontres productives, l'ECO en appelle pour une première série de concerts à la créativité de 18 compositeurs européens ainsi qu'à la participation active d'une trentaine d'autres.

Trois concerts phares pour 33 musiciens en 2011 à Arnhem, puis en 2012 à Marseille et Bruxelles, couplés à quatre petites formes expérimentales pour effectif réduit, inventent un nouveau format de spectacle sonore, sans interdit stylistique ni interruption, conçu comme une œuvre à part entière et proposé à un public élargi et intergénérationnel, préparé à cette découverte par des actions territoriales de sensibilisation tous azimuts...

Levier artistique et culturel, l'ECO se veut également tremplin économique durable pour les acteurs de la vie musicale contemporaine en Europe. Assurant la visibilité des compositeurs, décuplant la mobilité des musiciens et renouvelant les publics d'ici Marseille 2013 et Mons 2015, l'ECO pose aujourd'hui l'urgence des enjeux européens primordiaux dans la refondation musicale d'un art désormais en pleine mutation.

À suivre...



Essai

texte - **Carine Seron**

photographie *La (toute) petite tétralogie* - **Isabelle Françaix**

Des musiques non classiques

L'opéra belge francophone contemporain Une dynamique nouvelle

Après la Deuxième Guerre mondiale, l'opéra est en totale perdition. En Belgique francophone, les œuvres nouvelles se raréfient et constituent l'apanage d'épigones qui produisent des partitions impersonnelles prolongeant un courant artistique historiquement circonscrit et légitimé et fabriquant de toutes pièces une illusion de la création. Les croisements avec les musiques non-classiques sont anecdotiques et se cantonnent essentiellement à la citation, dont l'intégration au nouvel environnement est facilitée par la persistance de la grammaire tonale, qui garantit *une certaine homogénéité*¹, et justifiée par *une légitimité de sens ou de symbolique*², plus évidente à l'opéra en raison du contexte dramaturgique.

Parmi les compositeurs belges qui se sont adonnés au genre lyrique après 1945, **Berthe Di Vito-Delvaux** (1915-2005) fut quantitativement la plus prolifique, avec pas moins de dix opéras produits entre 1945 et 1979, et la plus diffusée sur la scène nationale. Ce succès, *exceptionnel*³ bien qu'éphémère, s'explique par son style qui embrasse parfaitement les attentes du public d'opéra en s'inspirant fortement des exemples de **Massenet** et de **Puccini**, pour lesquels la compositrice nourrissait une admiration non feinte. En 1957, motivée par un concours organisé par la maison d'édition milanaise Ricordi dont l'épreuve consiste en la composition d'un opéra (inédit) en un acte, elle se lance avec le poète **Clément Morraye** dans l'écriture d'une pochade fantastique inspirée par le lancement du premier satellite artificiel de l'histoire, Spoutnik 1. Sur cette toile de fond se dessine une banale histoire d'amour entre un poète et Tanit, la Reine de la Lune, qui abandonne son royaume pour demeurer sur la Terre auprès de son bien-aimé. La musique est légère, tantôt humoristique tantôt sentimentale, et incorpore la célèbre comptine *Au clair de la lune*.

De folklore enfantin **Arthur Hoérée** (1897-1986) se nourrit également lorsqu'au début des années 1960, il reçoit de la Radio française la commande d'une œuvre lyrique à livrer rapidement. En collaboration avec le réalisateur **Chartier** (pseudonyme d'**Armand Deleule**), il imagine à partir des chœurs composés pour le film *Les Chemins de l'été* (1957) un conte lyrique narrant les péripéties de deux enfants imprudents qui, malgré les avertissements de leur professeur, se rendent dans la forêt où ils font la rencontre de l'inquiétant magicien Crève-Cœur. L'œuvre est emblématique de la musique vocale d'Hoérée et s'inscrit dans la mouvance néo-classique, reflet des accointances de son auteur avec le milieu musical français - **Roussel, Honegger, Milhaud, Poulenc** et

Auric notamment. Elle emprunte quelques comptines, telles *Dodo, l'enfant do* et *Nous n'irons plus au bois*, en raison du public visé et de l'ancrage dans le monde de l'enfance de son argument. *Crève-Cœur le Magicien* est créé à la salle Gaveau à Paris le lundi 23 janvier 1961 avec l'**Ensemble vocal féminin** et l'**Orchestre de Chambre de la R.T.F.** sous la direction du compositeur.

Dans le même temps les premières dissensions au sein du clan post-weberniste surviennent, sous l'impulsion de celui qui fut l'un de ses plus ardents défenseurs - **Henri Pousseur** (1929-2009). En 1960, celui-ci découvre l'essai de **Michel Butor**, *La musique, art réaliste*⁴, qui constate le relativisme et la richesse des langages musicaux en s'appuyant notamment sur les exemples de **Bartók** et **Stravinsky**⁵. L'adhésion du compositeur aux préceptes émis est immédiate et résolue, favorisée par le sentiment de nostalgie qu'il éprouve face à la musique ancienne et par la prise de conscience de son comportement schizophrénique, impliquant une attitude différente, voire opposée, vis-à-vis de la musique selon qu'il se place en auditeur, exécutant ou compositeur. Pousseur propose à Butor une collaboration *pour une œuvre de longue durée*⁶ sur le thème de **Faust** qui, en raison de sa notoriété et de sa popularité, les autorise à concevoir une partition de forme nouvelle, fondée sur le hasard et l'intervention du public. Conscients de la longue descendance dans la culture occidentale du mythe faustien et du fait qu'ils ne sont pas les premiers à utiliser la langue française et à écrire des opéras, ils décident de recourir systématiquement à la parodie et à la citation, considérée par Butor comme *l'un des procédés capitaux de l'art contemporain, sur les plans littéraires et musicaux*⁷. L'appropriation de ces deux techniques affirme par ailleurs leur *intention de faire, un moment du moins, abstraction de la toute-puissance créatrice et de la sacro-sainte originalité de l'artiste*⁸ chères à la pensée moderniste. Sur le plan musical, la citation est employée par Pousseur pour plonger le spectateur dans l'esprit de son protagoniste, situer l'action se déroulant dans cinq lieux différents et agencer entre eux une *graduation stylistique*⁹. Les emprunts appartiennent à la musique classique et plus rarement à la musique populaire qui est essentiellement réservée au deuxième lieu, le cabaret de l'église, caractérisé par une variation sur un rythme de jazz de la berceuse de Marie dans *Wozzeck*, en plus de musiques de foire surgissant par intermittence du lointain. Afin d'ordonner et d'assurer une cohérence et une progression à cette mosaïque, Pousseur retourne à la série et à son pouvoir structurant, enrichie d'un paramètre supplémentaire - le style : en d'autre termes, il applique *une transposition beaucoup plus authentiquement généralisée*¹⁰ de l'exemple webernien compris, durant la décennie précédente, d'une manière trop restreinte.

La création de *Votre Faust*, le 15 janvier 1969 à la Piccola Scala de Milan, est un échec total, un *naufrage*¹¹. L'œuvre s'avère cependant capitale puisqu'elle jette les bases de l'idéologie postmoderniste, dominante

dans la production artistique actuelle, et influence considérablement le monde de la musique contemporaine. Autour de Pousseur se forme l'officieuse Ecole de Liège qui rassemble plusieurs jeunes compositeurs plus ou moins actifs dans la région liégeoise - parmi lesquels **Philippe Boesmans** (1936-) et **Bernard Foccrulle** (1953-) - animés par l'urgente nécessité de se réconcilier avec la tradition et d'établir un dialogue interculturel. En 1992, Foccrulle est nommé directeur du Théâtre royal de la Monnaie. Dès 1996, malgré la réticence de ses collaborateurs et de la presse mais soutenu par Boesmans, il ouvre la programmation de sa maison à des artistes provenant de cultures musicales autres que la culture classique occidentale, poursuivant l'objectif de *fertiliser*¹² l'opéra : l'impureté du mélange des styles et des genres n'est plus redoutée mais recherchée et valorisée. En 1998, Boesmans et Foccrulle proposent au saxophoniste **Fabrizio Cassol** (1964-), fondateur du jazz band **Aka Moon**, *de jouer un rôle dans une réflexion liée] à Bruxelles 2000 capitale de la culture, et par la même occasion, d'approcher petit à petit le monde fascinant de l'opéra*¹³. Boesmans est alors occupé à la composition de son troisième opus lyrique, *Wintermärchen*, d'après *The Winter's Tale* de **Shakespeare**. Fidèle à sa conception de l'opéra, affinée au fil du temps et des expériences, il opte pour un discours musical versatile, proche du drame et du mot, qui fourmille de références diverses, allant de l'opéra baroque à la musique populaire, en passant par **Mozart**, **Wagner**, **Berg**, **Richard Strauss** ou **Mahler**. Il prend conscience qu'il *aime travailler sur une langue qui peut « accueillir » des choses très différentes*¹⁴, rejoignant la position prise par Pousseur quarante ans auparavant, pendant l'élaboration de *Votre Faust*, qui déclara vouloir désormais écrire une musique qui *aurait moins pour fonction de proposer un nouveau vocabulaire [..] que d'ouvrir et articuler un espace suffisamment vaste pour que toutes les musiques présentes dans le monde contemporain et à la conscience collective puissent y trouver place, s'y rencontrer, s'y confronter, y dialoguer, s'y marier, se métisser*¹⁵. Pour la partie dite « pastorale » du *Conte d'Hiver*, redoutant de s'enliser dans l'opérette et vu le déplacement de l'intrigue dans l'espace et dans le temps, Boesmans situe l'action dans une banlieue contemporaine à la *West Side Story*, *dans une bohème très actuelle, avec une parenthèse jazz/rock*¹⁶. Le rôle de Florizel, jeune prince de Bohême *déchu en chef des pickpockets*¹⁷, est écrit pour une voix rock masculine¹⁸ qui souligne son unicité et le distingue de ses compagnons de misère qui s'expriment au moyen d'une vocalité classique. Estimant difficile de trouver une chanteuse rock, Boesmans fait de Perdita un personnage muet dont le handicap est justifié par le traumatisme subi dans sa prime enfance – la séparation brutale avec sa mère. Il évite le sentimentalisme du conventionnel duo d'amour entre les deux jeunes amants en le remplaçant par un ballet dansé par Perdita sur une improvisation basée sur la ballade de Florizel¹⁹. Lors de la création mondiale de *Wintermärchen* à la Monnaie en décembre 1999, la séquence improvisée est assurée par Aka Moon dont la musique *très complexe sur le plan rythmique* incite Boesmans à

vider sa *musique de sa complexité, évitant la polyphonie, la superposition des voix, simplifiant l'harmonie, en la réduisant à des accords simples de septième et de neuvième, souvent utilisés dans le jazz*²⁰. Si cette improvisation marque une rupture nette de l'idiome musical, elle s'insère logiquement dans le drame en tant que moyen d'expression privilégié des pickpockets, marginaux évoluant en dehors des normes régulant la société, par sa liberté relative mais supérieure à celle accordée par la musique classique.

Évoluant dans l'ombre des grands noms adoubés de la musique classique, **Daniel Schell** (1944-) incarne le prototype de l'artiste post-moderne tel qu'il se rencontre fréquemment dans le paysage contemporain. À côté d'une formation universitaire en ingénierie civile à l'Université libre de Bruxelles et en recherche opérationnelle et mathématiques appliquées à la London School of Economics, il a étudié la musique occidentale classique et populaire aux académies d'Ixelles (guitare avec **Olivier Morand**, flûte avec **Octave Grillard**) et d'Uccle (harmonie et solfège supérieur), et la musique indienne avec **Ashok Pathak**, **Dhruba Ghosh** et **Pandit Jasraj** : ces cultures fusionneront à des degrés divers dans son œuvre et son langage. À la fin des années 1980, **Schell** compose son premier opéra, *L'Alpe della luna*, créé en 1992, qui retrace en quatre actes la déchéance du chanteur pop **Rudi**, depuis son premier succès au hit parade jusqu'à son suicide, esquissant au passage les dérives du star system. Afin de marquer une opposition claire entre son protagoniste et les principaux détracteurs de celui-ci (Mr Woodburv et Bademeister Mario), Schell écrit la partie vocale du rôle de Rudi à l'intention d'une voix non-éduquée (identifiée comme « tenor popolare ») dont il exploite les extrémités de la tessiture avec notamment l'usage de hauts *fal-sett*²¹, alors que les parties des personnages rivaux sont confiées à des voix lyriques qui conservent partiellement leurs particularités (« tenorito irritanto » et baryton-basse). Au milieu des années 1990, Schell entame une trilogie opératique d'après trois romans d'**Amélie Nothomb** : *Hygiène de l'assassin*, *Le Sabotage amoureux* et *Les Combustibles*. Dans ce dernier volet, créé le 11 décembre 1997 au XX^e Théâtre à Paris, il modifie la trame du récit original afin de pouvoir l'imprégner de sa passion pour l'Inde : il *supprime les traits d'humour et rajoute des citations en hébreu de la Genèse, en grec de L'Illiade et de L'Odyssée, en sanscrit de **Kalidasa**, poète et dramaturge indien du VI^e siècle*²².

Si le roman de Nothomb annonce la mort de l'homme et de la culture, l'opéra préfère délivrer *un message d'espoir* en assurant la transmission du savoir par la tradition orale, selon une pratique encore vivace en Inde. La grammaire musicale est d'essence modale, et la métrique est organisée en cycles rythmiques (souvent en 5/8 et 7/8), deux caractéristiques héritées de la musique savante indienne qui constitue le *classicisme*²³ de Schell.

- ↑ DECROUPET Pascal, « Citation et collage dans *Votre Faust* d'Henri Pousseur et *Die Soldaten* de Bernd Alois Zimmermann », Art & Fact : *L'Art et son public*, n^o 6,‎ 1987, p. 70-82
- ↑ Michelle Biget citée sans référence dans BOSSEUR Jean-Yves, *Vocabulaire de la musique contemporaine* (Minerve, 1996), p. 33.
- ↑ PELEMANS Willem, « *Abigail* et Berthe di Vito-Delvaux », *Théâtre de Belgique*, n^o 10,‎ automne 1956, p. 19
- ↑ BUTOR Michel, *La musique, art réaliste : les paroles et la musique, Répertoire II* (Paris, Les Editions de Minuit, 1964), p. 27-41. Initialement publié en janvier 1960 dans le numéro spécial *Musique nouvelle* de la revue *Esprit*.
- ↑ Bartok, en alliant le folklore hongrois à la musique occidentale, a démontré « à l'Occident que son système musical classique devait être considéré comme un simple cas particulier, parmi d'autres organisations susceptibles d'être utilisées aux mêmes fins » (« couleurs géographiques »). Stravinsky, à l'instar de Beethoven ou Mozart, par le recours « systématique » à des « couleurs historiques », « a doté la musique contemporaine d'une dimension figurative nouvelle », particulièrement dans son *Rake's Progress* où, « à l'intérieur d'une couleur générale mozartienne, des modulations ironiques font intervenir des couleurs Verdi, Gluck, Gounod, etc. ».
- ↑ Michel Butor cité sans référence dans BOSSEUR Dominique et Jean-Yves, « Collaboration Butor/Pousseur », *Musique en jeu*, n^o 4 [4^e trimestre 1971], p. 83-111
- ↑ BOSSEUR Jean-Yves, « *Votre Faust* et la question de l'opéra contemporain », dans FENEYROU Laurent (dir.), *Musique et dramaturgie : Esthétique de la représentation au XX^e siècle* (Paris, Publications de la Sorbonne, 2003), p. 561 – 570
- ↑ BOSSEUR Jean-Yves, *Vocabulaire de la musique contemporaine* (Minerve, 1996), p. 31.
- ↑ POUSSEUR Henri, « La Foire de *Votre Faust* (1968) », dans POUSSEUR Henri, *Ecrits théoriques 1954-1967*, choisis et présentés par Pascal Decroupet (Sprimont, Mardaga, 2004), p. 321-343
- ↑ POUSSEUR Henri, *Composer (avec des identités culturelles* (Paris, La Villette, Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, 1989), p. 21.
- ↑ POUSSEUR Henri, « Catalogue », sur le site — www.henripousseur.net/catalogue.php — consulté le 20 octobre 2009.
- ↑ FOCCRULLE Bernard, « Une politique culturelle démocratique peut-elle échapper au modèle de la consommation ? », Cours-conférence du Collège Belgique (Bruxelles, Académie royal de Belgique, 7 mai 2009)
- ↑ CASSOL Fabrizio, sur le site — http://fabriziocassol.com/fabriziocassol/?page_id=156 — consulté le 10 janvier 2011.
- ↑ DEBROCQ Michel, « Philippe Boesmans « enchante » Shakespeare », *Le Soir*,‎ 8 décembre 1999
- ↑ POUSSEUR Henri, *Composer (avec des identités culturelles* (Paris, La Villette, Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, 1989), p. 21.
- ↑ Propos de Philippe Boesmans recueillis par Pierre Flinois, « Rencontre avec le compositeur — Philippe Boesmans : j'ignore toujours « comment » je compose », « Le Conte d'hiver - Boesmans Philippe », *L'Avant Scène Opéra*, n^o 198,‎ 2000, p. 54-60
- ↑ DOUCELIN Jacques, « Création mondiale du *Conte d'hiver à Bruxelles* », *Le Figaro*,‎ 13 décembre 1999
- ↑ Voir la partition de *Wintermärchen* (Casa Ricordi, 1997). Lors de la création mondiale de *Wintermärchen* en décembre 1999, le rôle de Florizel fut tenu par Kris Dane.
- ↑ La ballade emprunte un mode jazz : le mode locrien transposé en do auquel s'ajoutent les blue notes de la tierce et de la septième.
- ↑ Propos de Philippe Boesmans recueillis par Pierre Flinois, « Rencontre avec le compositeur — Philippe Boesmans : j'ignore toujours « comment » je compose », « Le Conte d'hiver - Boesmans Philippe », *L'Avant Scène Opéra*, n^o 198,‎ 2000, p. 54-60
- ↑ La partition du rôle de Rudi fut écrite avec la participation de Bernard Plouvier, violoniste n'ayant reçu aucune formation de chanteur.
- ↑ FLAMENT Xavier, « *Les Combustibles* mis en musique au Senghor Amélie Nothomb consume les esprits et embrase les voix », *Le Soir*,‎ 24 septembre 1998
- ↑ Ibid.



Traces

texte et photographie *La (toute) petite tétralogie* - Isabelle Françaix

Métamorphoses

Musiques Nouvelles à l'opéra

Les incursions opératiques de **Musiques Nouvelles** sont loin d'être académiques et se multiplient depuis *St Kilda, l'île des hommes oiseaux*. Sélectionné au Festival International d'Edimbourg 2009, reconnu pour « Best traditional Event » 2008, *St Kilda* marquait la réussite signifiante d'un projet poétique et multimédia : sur une scène d'opéra prenait forme un mythe contemporain, à partir du livret de **Iain Finlay Macleod**, par la musique de **Jean-Paul Dessy** et **David Graham**, la réalisation d'un film projeté sur grand écran et la mise en scène de **Thierry Poquet**, avec la chanteuse **Alyth Mc Cormack**, le comédien **Alain Eloy**, le **Chœur et les Acrobates des Hainauts** et **Musiques Nouvelles**.

Il était une fois St Kilda. C'était une île au large de l'Ecosse, au nord du Nord, un pic rocheux battu par les vents et les flots. St Kilda était peuplée d'oiseaux et de leurs cris. Le plus étrange est que les hommes semblaient vouloir les imiter, vivant de la chasse de leurs œufs, défiant les lois de la pesanteur, devenant eux-mêmes ces étranges créatures quasi mythologiques, hommes-oiseaux, et on peut imaginer la connivence sauvage qui les liait les uns aux autres. (Pascale Tison - Revue Musiques Nouvelles#1 - 2007)

Cet archipel existe au large des Hébrides, ce peuple appartient à la mémoire de l'humanité. L'opéra *St Kilda* en appelle aux forces de la tragédie antique, à l'implacable fatalité, pour exalter la fin d'un monde insolite à la beauté âpre et candide, et en raviver l'espoir. La musique a le dernier mot, profondément humaine et pourtant intemporelle, universelle, comme le souffle du vent dans le village fantôme de St Kilda, les cris des oiseaux et les hurlements de la mer.

En décembre 2011, le Théâtre Le Manège à Mons accueillera la création d'une nouvelle collaboration entre **Thierry Poquet** et **Musiques Nouvelles** : *L'Opéra du Pauvre*, de **Léo Ferré**, tel qu'il n'a jamais été entendu. Léo Ferré sur scène interprétait tous les personnages à lui seul ; ils seront cette fois incarnés par sept acteurs-chanteurs, deux danseurs, un acrobate et un orchestre de chambre. Aucun mot ni aucune note ne seront trahis. Pamphlet en faveur des forces de la Nuit, de l'imaginaire et de la subversion, *L'Opéra du Pauvre* concentre la puissance et la diversité des thèmes qui ont hanté le poète, et son indéfectible engagement pour les déshérités, la justice et l'amour. Sur scène, le théâtre, la danse, la musique et le cinéma ont pour ambition de répondre par un spectacle « total » à l'œuvre universelle de Léo Ferré.

En novembre 2009, dans un tout autre registre, Musiques Nouvelles menait au Théâtre d'Orléans une nouvelle approche de l'opéra *Julie* de **Philippe Boesmans**, aux côtés du metteur en scène **Matthew Jocelyn**. La partition de Philippe Boesmans, étrangement douce, pure et saisissante rôde autour de l'affrontement trivial et passionné de trois êtres qui se déchirent, prisonniers d'un ordre social implacable. Après la poésie glacée de **Luc Bondy**, époustouflante et magistrale à la création de *Julie* à la Monnaie en 2005 sous la direction de **Kazushi Ono**, le travail de Musiques Nouvelles demandait un travail soutenu d'épure, d'humilité et d'émotion.

*Sur le dramatisme, souligne **Jean-Paul Dessy**, la musique de Philippe Boesmans est extraordinairement ductile. [...] Elle passe avec vivacité, à la vitesse de la lumière, d'un état émotionnel à un autre. Pour les musiciens, ça demande une ... « concentration »... [précise entre guillemets **Philippe Boesmans**] ... et une dévotion terrible [termine Jean-Paul Dessy] ! C'est le prodige de*

*cette partition : on est emporté dans un maelström émotionnel et musical incroyable ! **Matthew Jocelyn** renchérit : C'est vraiment virtuose dans la versatilité. Et versatile dans sa virtuosité. (Julie, le pur et l'impur – Revue Musiques Nouvelles#4)*

Ces trois-là sont complices, on l'aura compris et cette version de *Julie* est aussi celle d'une amitié proche qui se retrouve dans l'amour d'un art tout en finesse, qui ne veut rien devoir au grossissement ni à la caricature :

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

Lorsqu'en juin 2010 à Montluçon *La (toute) petite tétralogie* voit le jour, ceux qui auront vu *Julie* seront sans doute décontenancés car, d'une splendide volte-face, nous ne sommes pas loin du théâtre Grand-Guignol !

[Un spectacle qui] renverse allègrement les codes de l'opéra, pique son titre à Wagner et plonge dans une saga de l'humanité concassée par le plus petit bout de la lorgnette. [...] Point de gaudriole musicale mais une élégance tantôt pointilliste, tantôt lyrique, qui ne se prive pas de pasticher classique et variétés et de détourner les formes traditionnelles. [...] D'une efficacité redoutable. (Les dessous cochons de l'opéra pastiché - Michèle Friche - Le Soir - 7 juillet 2010)

Attention cependant, méfiance... Le livret sarcastique et graveleux du Belge **Michel Jamsin**, la mise en scène licencieuse et corrosive de la Française **Anne-Laure Liégeois** et les partitions des quatre compositeurs (trois Belges et un Français) convoqués à la mise en musique de ces quatre saynètes balançant entre le drame et le vaudeville, l'allégorie philosophique et la satire grivoise, tous ces éléments décapants réunis recèlent de savoureuses subtilités sous des réjouissances débridées ! On y dénonce avec mordant les relations humaines gangrenées par l'inconstance, le pouvoir et l'argent. Concupiscence, infidélité, trahison, même l'amour maternel est faisandé...

La musique s'amuse, souligne, étonne, choisit le contrepied, réticente à se laisser embrigader. Chacun des compositeurs nous livre quelques indices :

Jean-Paul Dessy : *J'ai voulu donner à L'Exil le ton d'une opérette d'aujourd'hui faite notamment d'allusions détournées et décalées aux musiques populaires (le rock, le rap, la chanson, le tango, ...)*

Stéphane Collin : *Pour Le Petit oiseau, j'ai adopté une posture pour moi originale ; réagir de façon épidermique au texte, garder les premières idées qui se présentent et les développer exclusivement avec les outils musicaux que je maîtrise vraiment, écartant toute velléité de recherche résolument innovante ou de critique introspective intransigeante. [...] Très simplement, j'ai obéi à toutes les influences auxquelles mes oreilles sont aujourd'hui soumises, sans en censurer aucune. Ma partition est un panaché des musiques que j'aime, et la part en elle qui m'est personnelle s'en dégage ingénuement, mais sûrement. Je l'ai voulue accessible en première écoute.*

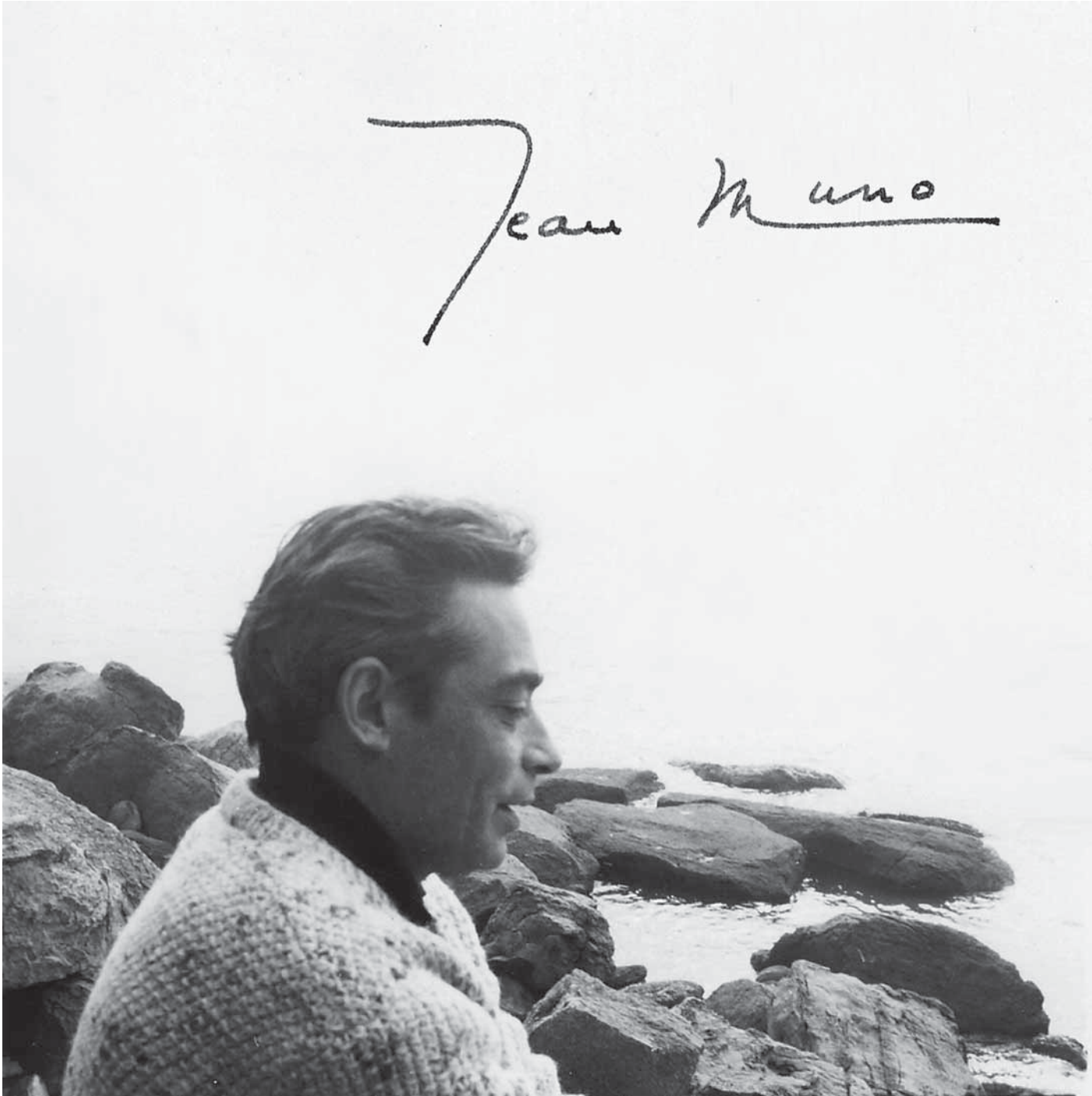
Raoul Lay : *Pour La Boucherie blême, je me suis placé entre Offenbach et Dracula. Avec un côté Grande bouffe, Peau d'âne et Classé X. Je continue avec les références ?*

Pascal Charpentier : *Il m'est difficile de parler de Ressusciter. Je me laisse toujours guider par l'idée que je me fais des émotions que vivent les personnages. J'essaye de les aimer tous, avec leurs qualités et leurs défauts, sans trop les juger. La musique tente de traduire leurs sentiments intérieurs, leurs intrigues, tout ce qui n'est pas forcément révélé dans le livret. Le compositeur est aussi dramaturge.*

Les compositeurs de *La (toute) petite tétralogie* ont tous d'ailleurs une vision bien particulière de l'opéra, impatients de l'actualiser ! **Stéphane Collin** sourit à la danse des sept voiles d'un opéra exigeant, ésotérique, édifiant, chatoyant et sulfureux ! Pour le bouillant Marseillais **Raoul Lay**, l'avenir de l'opéra est au théâtre ! Par le mélange (la danse, le cirque, le théâtre), les formes musicales contemporaines et croisées permettent la rencontre avec le public du spectacle vivant. Autrement dit, elles sortent la musique du musée dans lequel elle est enfermée aujourd'hui. Champagne, baronnes, queue de pies et musique de chambre... cela n'est pas mon monde. Ni celui de **Jean-Paul Dessy** et de **Pascal Charpentier** qui rêve comme lui d'un théâtre absolu.

On y entend la promesse d'horizons nouveaux, ouverts à toute expérience, et le bonheur de s'y atteler ! Rendez-vous est donc pris en mars 2011 à Rouen entre Musiques Nouvelles et Pascal Charpentier pour la création de *L'Homme qui s'efface* sur un livret de **Frédéric Roels**, metteur en scène également, à partir de la nouvelle de l'écrivain **Jean Muno**, né à Bruxelles.





Balise
texte et photographies - **Isabelle Françaix**

*La vie en raconte par millions des histoires. Ni plus ni moins intéressantes.
Pourquoi celle-ci plutôt que cette autre ? Tout cela se fond en une seule histoire,
invariablement la même, inlassablement recommencée, la seule qui importe.
Une seule histoire qui est aussi la mienne. Un spectacle-miroir qui me renvoie ma propre image.*

—
Extrait choisi du Journal de Jean Muno, *rages et ratures*, par Jean-Marc Burniaux, son fils.
Les Éperonniers - passé présent - Bruxelles - 1998

L'Homme qui s'efface

... un voyage...

Monsieur Rami, instituteur de village à la vie trop rangée, décolle un jour de tempête, emporté par son parapluie devant sa mère et son directeur consternés, et s'envole vers le monde étonnant de son imaginaire. Il rencontre Berthe, une jeune femme touchante et seule dans l'univers petit-bourgeois qui cherche à la marier. Attentive et généreuse, elle le devine sans parvenir à le retenir... Monsieur Rami se risque vers l'inconnu de ses rêves où l'attend une autre demoiselle, la belle Annabelle, sage comme une image.

L'homme qui s'efface est une histoire légère comme le vent, qui s'adresse à tous, petits et grands. Ce nouvel opéra de chambre créé par **Musiques Nouvelles** réunit autour d'un conte ironique et tendre de **Jean Muno**, écrivain redoutable et subtil qu'il est grand temps de redécouvrir, une équipe passionnée qui travaille en osmose : **Pascal Charpentier**, compositeur atypique qui se rit, avec émotion et poésie, des questions d'école ; **Frédéric Roels**, librettiste et metteur en scène audacieux, prompt à saisir l'insolite et **Lionel Lesire**, scénographe inventif, astucieux et rêveur. Tous les trois en quête d'un ailleurs... Car si Monsieur Rami prend conscience que « les routes d'ici ne mènent nulle part », ils en débusquent les mystères sur les traces de **Jean Muno**.



Entretien

texte - **Isabelle Françaix**
photographies - **Isabelle Françaix** & archives de **Muno**

Humour et Tendresse

Jean Muno vu par son épouse entretien avec **Jacqueline Burniaux**

Et puis, en 1949, Muno rencontre sa future épouse Jacqueline Rosenbaum (Sinovie dans Histoire exécrable d'un héros brabançon mais qu'il préfère appeler Georgette dans l'intimité). Les Burniaux avaient jugé bon d'inscrire leur fils au cours de danse Bonne Compagnie. Certainement pas dans la perspective qu'il fasse carrière dans le tango argentin ni qu'il devienne danseur de charme à Knokke-Le-Zoute. [...] Bref, Muno rencontre Georgette à Bonne Compagnie et se marie. [...] Jacqueline : nettement bien roulée, aussi peu Burniaux que possible.

—
*Muno vu par son fils, extrait de rages et ratures, « Pages inédites du Journal de Jean Muno », choisies et commentées par son fils, Jean-Marc Burniaux
Les Éperonniers – passé présent – Bruxelles – 1998*

Justement, à propos d'amour... Je croyais l'avoir rencontré. Oui, au cours de danse et de maintien. [...] une noiraude un peu gitane [...] Elle se prénomait Sinovie. [...] Elle me confia que, durant la journée, elle vendait des colifichets très inutiles dans la boutique de sa maman. Il me parut que c'était une occupation inattendue et, comment dire ? particulièrement enjouée.

—
*Histoire exécrable d'un héros brabançon, de Jean Muno
Éditions Jacques Antoine – Bruxelles – 1986*

Robert Burniaux (1924-1988), fils d'instituteurs né à Molenbeek, devient lui aussi enseignant et écrivain comme son père **Constant Burniaux**, mais se détache de ces références académiques en se choisissant le pseudonyme de **Jean Muno**, du nom d'un village gaumais où il passait avec ses parents des vacances d'enfant unique. Discret et minutieux, il traque au fil d'une bonne quinzaine d'ouvrages, romans, nouvelles et essais, les pièges de l'univers du bourgeois occidental dont il est originaire et qu'il observe implacablement de l'intérieur, avec un humour caustique saisissant. Le personnage central de ses histoires lucides et féroces, toutes « singulières » et « griffues », est un petit homme simple et solitaire, apparemment sans envergure ni relief, qui observe son environnement jusqu'à mieux s'y discerner lui-même, sans concession ni volonté particulière, et pouvoir soudain se glisser dans les brèches du quotidien, ces glissements du réel où s'ouvre un monde étrangement présent dans chaque vibration de nos rêves intimes. La précision de l'écriture de Jean Muno cerne la réalité jusque dans ses non-dits, débusque l'invisible avec cohérence : plutôt que d'inventer l'imaginaire, elle l'invite à se découvrir... et observe les conséquences de son irruption dans la routine d'une vie tranquille et monotone. Immobilité ou dérive ? Qui le sait ? Muno capte la vie dans ses manifestations les plus subreptices, ses remous silencieux, ses battements de cœur si essentiels et insensés qu'ils nous paraissent fantastiques.

Jean Muno nous étonne et nous désarçonne, se gardant de toute leçon ni profession de foi, avec une naïveté si intelligente et tonique qu'elle tutoie le silence et en accueille les multiples possibles.

Son humour, s'exclame **Jacqueline Burniaux**, *c'est ce qui me manque !* Cette petite dame de 83 ans, vive et chaleureuse, aussi « enjouée » qu'on se permettait de l'imaginer, désigne en souriant la photo de Jean Muno, prise par leur fils **Jean-Marc**, et que l'on voit immédiatement en entrant dans le salon. *Je le regarde parfois en lui disant : « Allez, fais-moi un clin d'œil, Muno ! ». J'espère toujours qu'il le fera !*

Le projet d'une adaptation à l'opéra de *L'Homme qui s'efface* a beaucoup surpris l'épouse de Jean Muno, ainsi que **Jean-Marc** et **Martine**, leurs enfants : *Nous étions très émus et éblouis. C'est un très beau conte, mais on ne s'y attendait absolument pas. La musique d'opéra n'avait pas une place primordiale dans notre existence. Muno était très fan de jazz, tout comme moi. Nous aimions beaucoup danser ! Nous nous étions d'ailleurs rencontrés à l'Institut Bonne Compagnie...*

Et vous avez passé plus de 40 ans à ses côtés...

Jacqueline Burniaux : *Il est mort beaucoup trop jeune, à 64 ans. J'en avais 60 à l'époque.*

Séparez-vous l'homme de l'écrivain ?

Oh oui, je les sépare ! Mon mari était un homme très discret. Il y a des professeurs qui parlent de leur œuvre à leurs élèves. Ils leur en lisent des extraits. Jean Muno, qui était enseignant, ne l'a jamais fait. Quand il a eu le prix Rossel, ses élèves l'ont appris avec étonnement en lisant le journal, car il n'en parlait jamais.

À la maison, était-il aussi discret sur son écriture ?

Son travail prenait beaucoup de place. Il était très exigeant vis-à-vis de lui-même et de son écriture. Toute notre vie était organisée autour de cela et de l'enseignement que nous avions en partage. Quand il était professeur, il se levait parfois à 5h00 du matin pour avoir la tranquillité d'écrire dans son bureau avant de donner ses cours. J'ai pris ma pension très tôt ; lui aussi, dès qu'il l'a pu. Nous avons beaucoup travaillé ensemble. Je n'écrivais pas, mais je retapais tous ses manuscrits.

Vous étiez donc sa première lectrice ?

Certainement. Cependant, il était très discret sur la naissance de ses idées. Il composait ses livres tout seul, mais il aimait que je lise ses ouvrages. Comme il avait plusieurs manuscrits en chantier, qu'il retravaillait, je recopiais tout cela.

L'avez-vous parfois influencé au détour d'un roman ?

Non... Même si je trouvais certains textes moins lisibles, comme L'épave... Certains me semblaient un peu obscurs, parmi les nouvelles surtout.

Vous reconnaissez-vous dans certains personnages de ses romans ?

Oui, dans Histoire exécrable d'un héros brabançon. Sinovie est un peu inspirée de moi. Et dans certaines nouvelles, comme celle-ci : Ça change, une fois. Là, je me sens « visée » ! Lors de la remise du Prix Muno¹ récemment, ma fille et moi en écoutions la lecture en riant comme deux petites sottes ! C'était tellement bien dit : le récitant était excellent, et ça nous rappelait des choses de la vie. C'est si ironique et tendre !

Dans Ripple-Marks, Jean Muno écrit : « Ma vocation, c'est le silence ». Était-il un homme silencieux, dans la vie ?

*Pas dans l'intimité mais... oui, c'était un homme silencieux, toujours sur le retrait. Il ne se livrait pas facilement. Il n'avait pas confiance en lui, curieusement. Il avait écrit une conférence sur **Raymond Devos**, qu'il admirait énormément, pour les Midis de la Poésie, et il doutait de son texte. Il me l'a lu : c'était magnifique ! Le public l'a ressenti avec la même émotion que la mienne.*

Retrouvez-vous Jean Muno dans certains de ses personnages ? Notamment dans Monsieur Rami...

Certainement ! Il est très présent dans chacun d'eux. Et Monsieur Rami, c'est lui. Jusqu'à sa mère qui vient le chercher et voudrait le retenir...

Ce tableau dans lequel Monsieur Rami s'envole existe-t-il quel-que part ?

Pas que je sache... non... il est tout à fait imaginé. C'est sa fantaisie.

¹ Le Prix Jean Muno existe depuis 2001, soutenu par le Centre culturel du Brabant wallon. 2010 était sa cinquième édition.

Jean Muno - Repères bibliographiques :

- *L'hipparion* - Julliard - 1962
- *L'homme qui s'efface* - Brepols - 1963
- *Le joker* - Louis Musin - 1972
- *Ripple Marks* - Jacques Antoine - 1976
- *Histoire exécrable d'un héros brabançon* - Jacques Antoine - 1982
- *Histoires singulières* - Jacques Antoine - 1979
- *Histoires griffues* - L'Âge d'homme - 1985
- *Rages et ratures* (pages inédites du Journal) - Les Éperonniers - 1998





L'Homme qui s'efface

texte et photographie - **Isabelle Françaix**
Dessin - **Lionel Lesire**

Il se tourne vers la nuit dans laquelle il saute à pieds joints.

L'homme qui s'efface - Jean Muno - Éditions Brepols - 1963

Le multiple et l'absolu

Frédéric Roels

metteur en scène et librettiste

Exercices toniques de liberté ou méandres mystérieux de la créativité, le parcours du metteur en scène et dramaturge belge, **Frédéric Roels**, oscille entre théâtre, musique et opéra. On le retrouve également auteur de nombreux articles pour des programmes de concert, de textes et d'adaptations pour l'opéra, le théâtre et la danse... et même d'un roman qui n'attend qu'à sortir de ses tiroirs ! Depuis le mois d'octobre 2009, Frédéric Roels est directeur de l'Opéra de Rouen Haute-Normandie et monte en mars 2011 *L'Homme qui s'efface*, de **Jean Muno** avec le compositeur **Pascal Charpentier** !

Nous voici au cœur de la France, en un terrain totalement belge : Jean Muno – Pascal Charpentier – Frédéric Roels ! Est-ce une profession de foi ?

Frédéric Roels : *Ce n'est pas une volonté politique mais une reconnaissance culturelle. Nous sommes tous les trois imprégnés de cet esprit qu'on retrouve chez **Maeterlinck, Crommelynck, Magritte, Ensor, Spilliaert, Brel...** Tous se situent dans une forme de représentation de la réalité teintée d'un grand mystère... Ce rapport dérangent à la réalité est très belge, effectivement. Cela appartient à notre culture artistique.*

Jean Muno écrivait dans *Rages et ratures* : « Le Belge est condamné à l'exil. Ce n'est pas pour rien. Notre pays est celui des ambitions limitées. Par la prudence et le bon sens. » Est-ce une des raisons de votre départ pour Rouen ?

*Ce serait réducteur de le dire mais... la Belgique est un petit pays ! Si je veux un peu évoluer dans ma carrière à l'opéra, je ne peux compter que sur trois institutions. C'est la limite dont parle **Muno**. Forcément, l'appel de la France est assez large. Mais je ne suis pas « partir pour fuir ». C'est lié à une carrière, des opportunités...*

Qu'est-ce qui vous a porté vers Jean Muno ?

*Vers 15 ans, j'ai eu un choc en lisant Le joker ! L'écriture de Jean Muno m'avait beaucoup touché et j'ai lu plusieurs de ses livres à la suite. Puis le temps a passé... C'est en cherchant avec **Pascal Charpentier** un sujet d'opéra que m'est venue l'envie de le relire.*

Au fil de nos conversations, j'ai découvert cette nouvelle : L'Homme qui s'efface, dont je n'avais en tout cas pas gardé le souvenir, et je me suis dit : « C'est un opéra ! » Quoique théâtral, l'opéra comporte une plus grande part encore d'irrationnel. Il relève toujours d'une quête d'absolu ; c'est clairement ce dont parle L'homme qui s'efface : un monde idéal, hors du quotidien. Sa mise en musique s'imposait. Pascal Charpentier a embrayé immédiatement.

Comment définissez-vous l'absolu ?

C'est ce qu'on ne peut pas atteindre, ce vers quoi on tend ou que l'on recherche désespérément, selon notre caractère. Certains pensent le rejoindre au-delà de la mort. Les plus pessimistes chercheront l'inatteignable avec une forme de désespoir... L'absolu n'est pas pour l'homme. On le nourrit tous avec plus ou moins d'acuité. Beaucoup de formes artistiques s'approchent de cette quête... ou de ce déni.

Est-ce la musique qui ajoute cette dimension d'absolu à l'écriture théâtrale, au livret d'opéra ?

Certainement, car la musique possède cette dimension universelle qui dépasse le langage et oblige physiquement à sortir du naturel. Quand on chante un texte, on ne le dit pas. C'est irrationnel. Pourquoi donc écrire une mélodie pour déclarer : « Je t'aime, tu es l'amour de ma vie » ? Ce n'est pas naturel, c'est en complet décalage, et cela nous transporte et nous touche !

Comment êtes-vous passé du texte de Jean Muno, qui possède son rythme, ses silences, sa propre musique, à l'écriture du livret ? Quels ont été vos choix ?

La nouvelle est très dense en descriptions de sensations, d'espaces traversés, de moments vécus, et très avare en paroles directes. Je voulais partir de ce discours direct, si peu présent, pour l'étoffer et recréer du dialogue à partir du non-dit caché dans la narration indirecte. C'est une réinterprétation dialoguée qui devait laisser sa place à la musique. J'ai écrit de longues didascalies ouvertes et parfois irreprésentables. C'était une manière de donner des impulsions à la musique de Pascal Charpentier, libre d'exprimer ce qu'il ressentirait dans ces indications impossibles à mettre en scène. Et ce n'est pas un piège pour le metteur en scène, car cela m'obligera à transposer !

Est-ce au metteur en scène que pense le librettiste quand il utilise le même chanteur pour incarner deux personnages ? La mère de Berthe ressemble à la maman de Monsieur Rami et la même chanteuse qui incarne Berthe devient l'institutrice... ce qui n'est pas écrit dans la nouvelle de Muno.

Ce jeu de double personnage me paraissait intéressant. On se rend bien compte que c'est le même interprète. Mais... est-ce le même personnage qui s'est transformé ? Cela me paraissait rejoindre la thématique de la duplicité, centrale dans l'œuvre de Jean Muno. Le double, soi-même et l'autre, un autre soi-même... Théâtralement, ce sont des sujets extrêmement riches. Je n'ai donc pas fait ce choix uniquement par raison d'économie sur les chanteurs ! (Rires)

Librettiste et metteur en scène, vous vous dédoublez vous aussi. Comment conciliez-vous ces deux facettes de votre travail ?

Au début, comme il y a toujours plus de richesse dans deux points de vue que dans un seul je ne comptais pas me mettre en scène moi-même... C'est Pascal Charpentier qui m'a convaincu : « Le livret n'est qu'une petite partie de l'écriture d'un opéra, face à la musique ! Et cet aspect ne t'appartient pas. La musique t'apportera en tant que metteur en scène des axes nouveaux qui feront bouger ton point de vue, te donneront un autre éclairage et te permettront d'interpréter les choses différemment avec une ouverture plus grande. »

De ce fait, je me suis obligé en écrivant (et c'est peut-être pour cela que j'ai écrit des didascalies impossibles) à ne pas me projeter en tant que metteur en scène. C'est d'ailleurs ma démarche à l'opéra face au livret d'un autre : j'analyse de très près la partition avant de faire des choix de mise en scène. Comme la musique n'existait pas encore quand j'ai écrit le livret, je me suis uniquement concentré sur les personnages, leurs rapports, le récit... Sur une certaine sonorité du texte aussi... Mais les premières images ne me sont venues qu'en commençant à lire la partition.

À partir de la musique, quelle autre dimension aimeriez-vous apporter à L'Homme qui s'efface ?



Puisque j'envisage la mise en scène comme un exercice de lecture de la musique, il me faut jouer sur cette dialectique texte/musique pour mettre certaines choses en évidence. L'Homme qui s'efface est un défi pour parler de l'imaginaire à partir d'éléments très simples : nous sommes dans un espace théâtral fermé, limité, avec des moyens qui le sont également. Plutôt que de jeter de la poudre aux yeux avec des acrobaties techniques, j'ai choisi de me centrer sur les fondements du théâtre : comment représenter, par un jeu d'acteurs au plus près de la réalité, la folie et l'imaginaire ? C'est la vraie magie du théâtre.

Peter Brook disait : « Si vous tenez un verre en main, que vous le penchez légèrement et arrivez à faire croire que c'est la tour de Pise, vous avez tout gagné ! » C'est le fondement du théâtre. Avec **Lionel Lesire** (NDLR : décors et

conception des costumes), nous avons décidé de projeter des images sur un écran derrière les personnages, mais ce sont des images enfantines, des crayonnés, des choses sorties des livres, des gravures... C'est un voyage à travers l'illustration dans le sens le plus scolaire du terme.

Comment conciliez-vous vos trois activités : directeur de l'Opéra de Rouen, librettiste et metteur en scène ?

En réalité, cette démultiplication est une nécessité. La pratique artistique me nourrit. Le métier de directeur d'opéra dévore votre temps au risque de prendre toute votre vie. J'ai besoin d'écrire. Ça fait partie de ma nature. Je ne fais qu'une mise en scène par an dans le cadre de mon mandat à Rouen mais ce temps-là m'apparaît comme important. C'est juste une gestion mentale et pratique.



L'Homme qui s'efface
texte et photographie - **Isabelle Françaix**

Un être de
frissons

Pascal Charpentier
compositeur

Les parents de **Pascal Charpentier** n'étaient pas musiciens mais sa grand-mère, qui faute de moyens financiers n'avait pu suivre de cours de chant dans sa jeunesse, offrit un piano à ses petits-enfants afin qu'ils apprennent la musique. Le petit Pascal accrocha aussitôt. Son professeur, M^{me} **Walsdorff**, le conduisit régulièrement, dès ses 7 ans et demi au Jury Supérieur de Belgique, dirigé à l'époque par **Jean Absil**, devant lequel il perfectionna, jusqu'à l'âge de 13 ans, sa formation musicale. Vers 16 ans, Pascal se tourne, en autodidacte, vers la composition. Une belle histoire qui commence par un rêve et explore en musique les chemins de l'imaginaire : de la chanson française (ses propres albums, comme *3 minutes pour le dire*, et les innombrables chansons écrites pour de prestigieux interprètes) à la musique de scène et de cinéma en passant par la comédie musicale, le voici à l'opéra : *La (toute) petite tétralogie* en 2010 et *L'Homme qui s'efface* en 2011, deux créations aux côtés de **Musiques Nouvelles**. Directe et vibrante, la musique de Pascal Charpentier touche sans détour, chaleureuse, intense et subtile.

C'était au printemps, et les fenêtres de la classe s'étaient ouvertes toutes seules, au large. Quelque part dans l'école, des enfants chantaient. [...] Tandis que ses élèves écrivaient, M. Rami avait écouté la chanson, ne pensant à rien, le regard perdu dans le ciel bleu.
—
L'homme qui s'efface - Jean Muno - Éditions Brepols - 1963

La musique a-t-elle, pour vous Pascal Charpentier, vocation de raconter des histoires ?

Pascal Charpentier : *La musique n'explique rien. C'est l'auditeur qui s'exprime en l'écoutant. Faisons écouter une musique country à des peuples vivant en autarcie et leurs images mentales n'auront rien à voir avec les nôtres : ils ne penseront pas à l'iconographie des cow-boys et du rodéo ! La source d'expression n'est pas la musique en elle-même mais elle se trouve dans notre bagage culturel.*
Il existe bien sûr des codes dans la musique occidentale : selon un accord mineur ou majeur, on passe de la gaieté à la tristesse. Cependant, mis à part des indications de tristesse ou de bonheur, de rapidité ou de lenteur, on ne peut pas demander à un compositeur de représenter très précisément un homme qui traverse sur les bandes blanches d'un passage piéton ! La musique ne raconte pas : c'est nous qui nous racontons à travers elle.
En revanche, la musique peut, en regard d'un texte, exprimer le sentiment profond de celui qui chante : tristesse, désespoir, espoir... que les mots ne révèlent peut-être pas. Imaginons une femme qui demande : « Est-ce que tu m'aimes ? ». L'homme lui répond en chantant : « Tu es la femme la plus extraordinaire du monde. Je n'ai jamais aimé quelqu'un autant que toi ! » tandis que la musique indique le contraire : « Attention ! Il raconte n'importe quoi ! »

Qu'est-ce qui vous a poussé à écrire un opéra après avoir tenté de dire les choses en trois minutes, dans des chansons ?

J'ai commencé la chanson par hasard, vers 1983. J'étais musicien dans un studio et quand il était libre, j'y enregistrerais mes propres chansons. Un jour, j'ai envoyé une cassette à la RTB qui m'a sélectionné pour les Festivals de Spa et de Knokke. Pendant dix ans, j'ai tourné dans le monde entier et 3 minutes pour le dire a été mon dernier disque de chansons, en 2006-2007, entièrement

*enregistré en direct en studio. J'ai énormément composé pour le théâtre : de 100 à 120 pièces. Pour le cinéma et le documentaire aussi, notamment pour France 5. Je viens d'écrire la musique d'un film consacré à **Lucien Clergue**, photographe créateur du Festival de photographie d'Arles... Au début des années 90, j'ai commencé le théâtre en songeant à faire un jour de l'opéra. Je connaissais peu de monde dans ce milieu, mais très vite je suis passé de deux à six ou sept commandes par an.*

« **Ressusciter** », quatrième opus de **La (toute) petite tétralogie, a-t-il été votre première expérience lyrique ?**

*J'avais écrit des lieder sur un texte de **Paul Willems** que nous avons monté au Rideau de Bruxelles avec **Frédéric Dussenne** : Le Pays noyé. Mais « Ressusciter » est mon premier opéra pur ! Je venais de composer deux scènes de L'Homme qui s'efface quand je suis passé à La (toute) petite tétralogie. « Ressusciter » m'a permis d'explorer certaines spécificités techniques du travail avec les chanteurs. Pour L'homme qui s'efface, je travaille en étroite collaboration avec le violoniste de **Musiques Nouvelles** et du **Quatuor Tana, Antoine Maison-haute**, afin d'arriver aux répétitions avec une partition qui soit la plus techniquement jouable pour cinq solistes. Le quintette à piano est très exigeant techniquement.*

Comment êtes-vous arrivé à L'Homme qui s'efface, de Jean Muno ?

*Par ma rencontre avec **Frédéric Roels** ! Il m'avait entendu par hasard à l'émission de radio de **Martine Cornil**. Il avait envie de monter un opéra et je confiais justement combien je rêvais d'en écrire un, sans avoir encore rencontré le sujet ni l'auteur capable de s'affranchir d'un langage trop fleuri ou trop compliqué. Il faut laisser sa place à la dramaturgie. Et certains mots ne sont pas chantables ! Écoutez les trois servantes de la Dame de la Nuit se disputer Tamino évanoui dans La Flûte enchantée : « Moi seule le protégerais ! – Je resterais ! – Je veillerais ! – Je le protégerais ! – Moi ! Moi ! Moi ! ... » Rien de plus que ces mots tout simples. C'est la musique qui exprime toute la jalousie qui existe entre elles !*

*Une semaine plus tard, je reçois une lettre de Frédéric Roels. Il était dramaturge à l'Opéra de Liège ; nous avons déjeuné ensemble et pendant un an, nous avons cherché différents sujets jusqu'au jour où il m'a proposé **Jean Muno**. C'était parfait ! Il a écrit le livret et nous le créerons à l'Opéra de Rouen dont il a été nommé directeur entretemps.*

*J'ai appelé **Jean-Paul Dessy** pour lui proposer le projet. Lui qui a fait des études romanes, grand lecteur de Jean Muno, s'est immédiatement enthousiasmé.*

Comment abordez-vous l'univers, les personnages et les mots de Jean Muno ?

Je travaille dans l'ordre chronologique, en parcourant le texte au plus près des personnages, comme si je le lisais pour la première fois... sauf que je connais la fin.

Nous puisons aussi dans notre vécu et nos souvenirs. Frédéric et moi nous sommes dit que Monsieur Rami devait être assez maigre. Je me suis souvenu de mes instituteurs dans les années 60. L'un d'entre eux ressemblait à Monsieur Rami comme deux gouttes d'eau.

Nous avons fait une analyse psychologique de chaque personnage. On a même inventé ce que Muno ne dit pas, les défauts ou les manies de chacun, même si nous n'en dirons rien au public : le père de Monsieur Rami serait mort à la guerre ; Madame Rami, seule, tricote toujours ; Monsieur Rami lui-même se sent coupable de désirer quitter sa mère qui s'est toujours occupée de lui...

*Je deviens les personnages et j'essaie de ressentir leurs émotions. Prenons Berthe : ses parents veulent « la caser » à tout prix. C'est une fille bien, intelligente et tendre. J'ai voulu lui écrire le plus bel aria, tant elle est sensible et profondément humaine ! Face à elle, Annabelle, la jeune femme du tableau, est un fantasma total, immatériel. Berthe sait que Monsieur Rami va repartir mais elle ne lui en veut pas du tout... Au début de la Scène 4 des Noces de Figaro, Barberine chante l'un des airs les plus beaux (pour moi) que **Mozart** ait jamais composés. « J'ai perdu l'épingle... » est d'une grâce sans nom, sans aucune répétition. J'avais envie d'écrire pour Berthe un moment intense afin qu'on ne puisse que l'aimer.*

Cependant, même son père, Monsieur Bourton qui ne pense qu'à la marier, doit être crédible. Il n'y a pas de raison de le rendre ridicule quand il s'explique : ce serait redondant. La musique révèle son humanité. Lui aussi peut être touchant. J'aime chacun des personnages, avec leurs défauts.

D'une certaine façon, la musique les sauve ?

Tout à fait ! Elle est en-deçà de tout jugement.

Quant à expliquer comment elle vient ! Je travaille tous les jours, j'essaie de rester cohérent avec les personnages et... en général la musique arrive. J'écris 15 à 20 secondes par jour en travaillant 4 ou 5 heures. Pas plus ! Au fil de la trame, j'élabore des thèmes qui réapparaissent dans d'autres situations. Par exemple, à la fin de la Scène 1, Monsieur Rami dit à tous ses élèves : « L'école est finie, la cloche a sonné, n'oubliez pas vos devoirs » ; dans la Scène 2, la mère de Monsieur Rami lui dit : « Tu as oublié ta gabardine, il va pleuvoir... » J'utilise le même air. Je crée donc une situation dramaturgique forte : le rapport mère/fils est un peu celui d'instituteur/élève. Un « jeu de miroirs ».

C'est ainsi que l'on peut trouver une cohérence émotionnelle : à travers la réminiscence physique dans le cours de l'histoire.

Mais quel sera aujourd'hui l'air de demain ? Je ne le sais pas.

Avec Hipparion, L'homme qui s'efface est un des livres de Muno qui entrent dans la poésie et le merveilleux comme dans des univers parallèles à la réalité, sans porter préjudice à la cohérence du réel. Envisagez-vous la musique comme Monsieur Rami envisage la gravure dans laquelle il s'est envolé : un univers parallèle que l'on peut habiter sans perdre sa lucidité sur le réel qui nous entoure (et ses codifications petites-bourgeoises) ?

*Le surréalisme chez Muno se manifeste dans les actions (comme l'envol de Monsieur Rami en parapluie) mais ses personnages vivent des sentiments réels. La musique en reflète l'intériorité. Elle doit provoquer des sensations physiques : un air de **Rachmaninov** m'emmène physiquement, au-delà de toute réflexion intellectuelle ou morale.*

Devrez-vous recourir à des artifices pour représenter l'imaginaire si présent dans la nouvelle de Muno, d'une variété inouïe ?

Nous voulions faire rêver sans utiliser trop d'artifices. Car l'intérêt de ce récit est dans sa profondeur. Lorsque Monsieur Rami prend la décision de ne pas redescendre du pylône où il s'est accroché, porté par le vent, nous sommes encore dans une histoire simple et réaliste. Il ne veut pas rejoindre sa maman. Même s'envoler avec un parapluie, comme Mary Poppins, était encore banal. C'est lorsque Monsieur Rami décide de repartir et de sauter dans le vide avec ce même parapluie, en laissant Berthe derrière lui, que l'univers de Jean Muno s'ouvre et nous happe.

*Le décor devait être simple. Nous ne voulions pas du moindre câble. **Lionel Lesire** dessine des images projetées sur un immense écran, comme des illustrations de livre pour enfant. Monsieur Rami est tout en haut d'un échafaudage de cubes ; il ouvre son parapluie et les dessins défilent derrière lui, avec la pluie et le vent... C'est sans fioritures. Notre imagination est constamment sollicitée.*

Pour évoquer la suite de paysages et de souvenirs que traverse Monsieur Rami en parapluie, ancrés dans une certaine Belgique, avez-vous eu recours à des thèmes musicaux surgis d'un certain folklore ?

J'ai songé à la Gaume. Je connais bien le Virton de Muno. Originaire d'Arlon, je vois très bien les paysages qu'il décrit. Mais je n'ai pas mis d'éléments folkloriques.

*La musique est une question d'associations. Qui aurait dit qu'un jour mi-fa, mi-fa nous fasse aussi peur ? C'est le requin de **Spielberg** ! Puisqu'il a associé avec intensité ces notes aux « dents de la mer », il suffit de les entendre pour trembler. C'est une question de conditionnement.*

*Décrire un paysage gaumais ou ardennais par la musique, je n'y arriverais pas. Ce n'est pas la nature qui m'inspire, ni la pluie ni la tempête. Ce sont les mots de Jean Muno. Je ne pense pas qu'on puisse traduire une odeur ou une couleur en musique, quoique **Messiaen** ait écrit tout un livre à ce sujet : Musique et couleur... C'est un scientifique de la musique. Moi, je suis un ouvrier, un artisan.*

*Ce sont de bonnes questions, mais je n'ai pas de bonne réponse. Je suis un être de frissons. Loin de moi l'idée de critiquer les intellectuels : j'ai lu **Gilles Deleuze** et **Cioran** de long en large, mais dans mon propre travail, je me contente de donner une réponse physique à mes émotions. Pour moi, la musique est un art physique avant tout : ce sont des ondes, qui vous prennent ou pas.*

*C'est pourquoi Mozart reste pour moi LE maître ; avec tout son talent de technicien, il vous prend directement ! Les collaborations **Bondy-***

Boesmans me sont également une belle référence : le nœud de leur travail est fantastique.

Comme j'aimerais que L'Homme qui s'efface soit accessible à un public plus jeune, je dois entrer dans le domaine des enfants. Et le domaine de l'enfant d'une dizaine d'années est très physique.

J'accompagne Jean Muno, je me glisse à ses côtés avec mes émotions.

Vous êtes passé consécutivement de Michel Jamsin (La toute petite tétralogie) à Jean Muno, deux auteurs belges : cela manifeste-t-il une volonté d'affirmer l'appartenance à un pays et d'en faire connaître la richesse créative ?

Ce que j'aime d'abord, c'est qu'une chose me touche, qu'elle vienne de Bruxelles, de Mars ou de Ouagadougou. Je ne crois pas appartenir à la Belgique. J'aime y être, je voudrais qu'on en finisse avec ces problèmes politiques... Je travaille beaucoup en France mais ce que j'aime, en Belgique, c'est qu'il n'y a pas de star. Ça nous donne un avantage supplémentaire pour rire de nous-mêmes : on n'a pas de show-business ni de grosses vedettes ! On ne se prend donc pas trop au sérieux.

Rire, sourire, ironie subtile, silence... Les mots, comme le personnage de Monsieur Rami, tendent chez Muno à l'effacement. Une fois dans la gravure, Monsieur Rami ne parlera plus à ses élèves. Dans Ripple-Marks, le narrateur disait : « Ma vocation, c'est le silence. » Comment chez vous la musique compose-t-elle avec le silence ?

Je n'en sais rien... Demain, je vais reprendre la Scène 7 et j'écrirai peut-être 4 ou 5 phrases sur la journée. Je ne peux pas expliquer comment un air se déclenche en moi. Les mots provoquent une sensation musicale physique, j'écris et ça s'enchaîne. Ensuite, évidemment, intervient la technique : on sait si l'on va écrire un passage modal, faire une cadence, etc. C'est l'écriture et l'orchestration qui prennent le plus de temps. Pas les airs : ils viennent naturellement.

*Il faut aussi que ce soit juste du point de vue dramaturgique et cohérent avec le texte. Surtout en français, où il existe peu d'opéras réussis tant on y sacrifie la diction, hormis Pelléas et Mélisande de **Debussy** ou Yvonne, princesse de Bourgogne de **Boesmans**. La phrase coule, les « e » muets chantent. Dans L'homme qui s'efface, Muno et son histoire conduisent le voyage. La musique nous guide à l'intérieur des personnages et dramatise davantage encore la compréhension de leurs sentiments.*

L'Homme qui s'efface

texte - **Isabelle Françaix**

dessins - **Lionel Lesire**

*Monsieur Rami est seul entre la terre et le ciel.
Jamais il ne s'est senti si seul et si fragile.
Léger comme un duvet. Il sourit pourtant.*

L'homme qui s'efface - Jean Muno - Éditions Brepols - 1963

Le peintre qui marche

Lionel Lesire
scénographe

Sur le site internet de **Lionel Lesire**, l'animation qui vous accueille est le dessin d'un homme qui marche : un découvreur en mouvement, un rêveur attentif, un arpenteur inassouvi... D'emblée, cet autoportrait qui trace d'une seule ligne tremblée les contours mobiles d'un profil vous invite au voyage sur une grande plage blanche où tout encore est à créer. Le monde s'y anime de la promenade de celui qui le rêve : l'arpenteur le nourrit tandis qu'il l'explore. Seroit-on surpris que le peintre y rencontre l'écrivain, l'écrivain le librettiste, le librettiste le metteur en scène, le metteur en scène le musicien et que tous ensemble, ils nous racontent un voyage hors de toute logique et pourtant limpide et lumineux ?

Lionel Lesire, dessinateur et peintre, qu'est-ce qui vous a conduit vers l'infographie et la scénographie ?

*Le 11 septembre 2001, j'ai fait une exposition à laquelle presque personne n'est venu : tout le monde regardait les tours de Manhattan s'effondrer à la télévision. J'ai donc commencé à travailler sur mon ordinateur pour ne pas multiplier l'encombrement des toiles qui ne s'étaient pas vendues le jour du vernissage quasi désert. Et assurer ma subsistance ! En septembre 2002, j'ai présenté une nouvelle exposition dans laquelle rien n'était accroché au mur : seul un ordinateur trônait au milieu d'une grande pièce vide, avec les tableaux exposés en 2001 mais réinventés par des animations. Dans les années 90, je suis entré à la Monnaie pour y peindre les décors. J'ai fait de belles rencontres au théâtre et à l'opéra et je me suis mis à travailler dans un domaine que jusqu'alors je connaissais peu. En deux saisons, depuis La Mort au bal masqué, de **Joachim Brackx** créé à Ostende l'année dernière, je participe en tant que scénographe à deux créations !*

Cette production est-elle votre première rencontre avec Frédéric Roels ?

*Il y a des années, **Frédéric Roels** était assistant metteur en scène à Liège et travaillait sur Les Contes d'Hoffmann pour lesquels j'étais l'assistant au décor. Il avait à Mons une compagnie de théâtre avec laquelle il montait alors Aglavaine et Sélysette de **Maeterlinck**. Nous y avons rêvé ensemble et je lui ai fait un décor d'opéra aux Arbalestriers !*

Comment avez-vous travaillé avec Frédéric Roels et Pascal Charpentier ?

*Frédéric Roels ne voulait pas d'une machinerie théâtrale qui simule l'envol de Monsieur Rami. Quand **Pascal Charpentier** nous a joué sa musique, fluide et superbe, au piano de l'immense salle de l'opéra de Rouen, j'ai senti*



que Monsieur Rami devait voler sans entraves : c'est le décor qui devait bouger, pas l'instituteur ! Il nous fallait un dessin animé qui soit projeté sur le tableau noir de l'école, un cadre de quatre mètres sur six : j'ai tracé quelques esquisses sur ordinateur ; Frédéric était enthousiaste ! Nous ne voulions pas illustrer l'histoire car la partition est très claire. Cependant, il fallait respecter le contenu des didascalies. J'ai trouvé un atelier d'animation qui s'appelle l'**Enclume** (www.enclume-animation.com) : quatre gars, sortis de La Cambre et déçus de ne pouvoir travailler que dans des usines à images, ont monté leur propre studio. Ils travaillent l'analogique et le numérique. Nos couleurs évoqueront celles des affiches scolaires, vives et un peu passées, sur un dessin formaté, clair et précis, quasi scientifique. Nous avons retenu des dessins existants et en avons inventé d'autres, comme le pissenlit et l'akène. Tout cela représente bien six mois de travail.

Très souvent la musique a été utilisée au cinéma pour accompagner des images, comme on ouvre un robinet musical. Notre travail est inverse : qu'est-ce que la musique peut évoquer ? Et quel support peut-on offrir à la dramaturgie musicale ?

Nous avons défini trois univers colorés : celui de l'école, patiné, usé comme le sont un peu Monsieur Rami, sa mère ou le directeur de l'école ; après son voyage aérien dans les brumes dès le passage à travers le haut-fourneau nous arrivons chez Berthe et les Bourton, un monde en noir et blanc, au-delà des illustrations scolaires ; nous sommes dans le format d'un dictionnaire, annoté de flèches explicatives exposant la maison idéale, son œil de bœuf, son toit de tuiles et de lauzes, son balcon de rambardes et de balustres. Tout y est : c'est une maison folle dessinée très rigoureusement. Berthe est en robe blanche de mariée. Monsieur Rami s'envole à nouveau, traverse des contrées colorées et entre dans le tableau scolaire de ses rêveries. Ce sont les mêmes couleurs que celles de l'école mais saturées et sans poussière. Comme si elles venaient d'être aquarellées. Monsieur Rami enlève la triste gabardine qui le cadenas et sa chemise est vive. Anna-belle est une belle des champs, dans une robe d'un bleu romantique très clair presque blanc, fluide et mousseuse...

Pascal Charpentier se demandait comment je figurerais le premier envol de Monsieur Rami. J'avais envie de montrer les fils électriques que l'on regarde défiler sur l'autoroute quand on est tout petit, couché à l'arrière d'une voiture... Je ne voulais pas d'un film qui transforme l'écran en immense télévision ! Il nous fallait quelque chose de purement graphique ! Des lignes comme des conduits, qui transportent de l'énergie vers le pylône, le relais à partir duquel Monsieur Rami s'envole. Pascal a filmé dans le train avec son portable des lignes de fils électriques qui volent de pylône en pylône. Je suis allé aux studios de l'Enclume avec ce petit document.

Le partage des tâches entre le librettiste, le compositeur, le metteur en scène, les animateurs et moi constitue un ensemble, même si le final cut revient à **Frédéric Roels**. Un des grands atouts de cette adaptation de la

nouvelle de **Muno**, c'est sa liberté. Il n'existe aucun précédent. Nous avons eu plus d'idées que ce que nous ne voulons en montrer. Notre travail était une « évidence », mais au sens d'évider, épurer.

Pour le créateur de costumes, l'habit fait-il le moine ?

Si les acteurs et les chanteurs sont bons, peu importent leurs vêtements ! L'inverse est vrai aussi : le costume ne peut pas récupérer une mauvaise interprétation. Pour le public, c'est un accessoire théâtral enchanteur. Pour l'artiste, un costume doit être justifié, utile et confortable. Et s'il peut l'avantager, c'est encore mieux.

Pour moi, le costume découle de la peinture. Je ne pense ni à la mode ni au design. Un costume est une suite dramaturgique, comme le décor. Comme une toile où les sujets se déplacent. J'ai étudié la peinture, pas le théâtre. De plus, je ne couds et n'ai jamais cousu quoi que ce soit.

La mise en scène n'intervient qu'en dernier lieu : c'est une promesse du metteur en scène. Il est donc très important de bien comprendre ce qu'il veut pour pouvoir lui donner ce dont il a besoin, car un scénographe doit réaliser la maquette qui embarquera l'équipe sur le terrain. En présentant celle de L'Homme qui s'efface, nous n'avions pas encore entendu toute la musique. Je dois donc comprendre le plus vite possible l'âme du spectacle selon le metteur en scène. Ensuite, la musique entre en nous.

Pourquoi avoir choisi la peinture ?

Je ne sais pas. C'est le mot que je mets sur ce que je fais. Je n'ai jamais eu de doute à ce sujet. Je suis un artiste : c'est un fait et pas une prétention. Même si je ne suis pas tous les jours à peindre dans mon atelier. Je ne suis pas né là-dedans, mais je ne me souviens pas d'un moment où je n'ai pas dessiné. C'est un continuum.



Le peintre
qui marche



Entretien

texte et photographie - **Isabelle Françaix**

La lucidité, passionnément

Charles Michiels
clarinettiste

Ce 12 janvier 2011, le clarinettiste **Charles Michiels** nous emmenait dans un étrange voyage où les sons se mêlent aux variations de l'obscurité. *Le noir est une couleur en soi, qui résume et consume toutes les autres*, déclarait **Henri Matisse**. L'exposition *Manières noires* au BAM (Musée des Beaux-Arts de Mons) en parcourait les arcanes à travers le XX^e siècle dans une perspective interdisciplinaire : la peinture, la photographie, le cinéma, la mode, la bande dessinée et tout spécialement auprès de **Charles Michiels**... la musique.

Ce concert déambulatoire dans les salles du BAM était le sixième opus du cycle *Écouter/Voir* imaginé avec la collaboration de **Musiques Nouvelles**. Tous proposent des expériences polysensorielles : guidé par un musicien soliste qui choisit de jouer des pièces musicales étonnamment diversifiées devant certaines œuvres d'une exposition temporaire, le public est convié à écouter l'invisible et voir l'inaudible sur des musiques singulières qui n'hésitent pas à croiser les genres musicaux.

En 2008, le flûtiste **Berten D’Hollander** puis l’altiste **Dominica Eyckmans** nous promenaient parmi les œuvres des courants figuratifs et abstraits de la seconde moitié du XX^e siècle de la collection Duvivier et Neiryнк. Le violoniste **Antoine Maisonhaute** nous offrait en 2009 un parcours exceptionnel du peintre abstrait français d’origine russe **Serge Poliakoff**, suivi du percussionniste **Pierre Quiriny** sur les traces de **Keith Haring**. En 2010, nous déambulions auprès de la soprano **Elise Gäbele** dans l’univers troublant de la première exposition du cycle « Sous bénéfice d’inventaire », imaginée à partir d’un panneau intriguant du début du XVI^e siècle : *La mort, seule certitude*. En mai 2011, le tromboniste **Adrien Lambinet** ouvrira un passage parmi les toiles mystérieuses et chtoniennes de **Pierre Tal Coat** (1905-1985), peintre nomade très attaché à la Bretagne.

Si **Charles Michiels** est le clarinetteste attitré de **Musiques Nouvelles** depuis 2004, ses premières performances dans l’ensemble remontent à 1997, à son retour des États-Unis où il remporte à vingt-cinq ans le premier prix du concours international de Lubbock, au Texas. Aussitôt appelé par **Jean-Paul Dessy**, il joue alors, de 1997 à 2001, dans l’**Ensemble Musiques Nouvelles** et l’**Orchestre de Chambre de Wallonie**, intercalant les concerts dans les interstices de ses multiples responsabilités d’enseignant : *En 1996, l’année où j’ai obtenu mon diplôme supérieur, j’ai également reçu mon Premier Prix de Direction chorale et je me suis marié pour la première fois. Je me suis donc orienté dans des options de carrière plus sécurisantes que celle d’un musicien soliste. Je suis entré dans l’enseignement et j’ai dirigé beaucoup de chorales et d’orchestres d’harmonie. J’ai moins joué et j’ai essayé de composer ; il m’était difficile de tout concilier. Je me noyais... jusqu’en 2004 où j’ai décidé de changer de parcours : j’ai abandonné les chorales, l’écriture et le conservatoire de Tournai où j’enseignais la clarinette à 60 élèves ; j’ai eu l’opportunité d’endosser la gestion des **Jeunesses Musicales** du Hainaut Occidental et j’ai repris intensément la clarinette ! Par bonheur, j’ai revu Jean-Paul Dessy lors d’une masterclass et il m’a réintégré immédiatement dans Musiques Nouvelles.*

Je me dis souvent que j’ai une chance énorme de faire partie de cet ensemble. Les musiciens qui jouent à Musiques Nouvelles ont tous la pratique de leur instrument pour métier premier. Pas moi, puisque j’assume d’autres fonctions, mais je suis heureux de parvenir à tenir le cap. J’aime que la corde soit tendue. D’ailleurs, les jours où je peux me reposer, je tourne en rond !

Transmettre la passion ou exalter la soif de découverte s’avèrent des priorités pour Charles Michiels, engagé avant tout dans l’éveil culturel musical : *Au début, enseigner était une mission. Depuis quatre ans que je m’occupe des Jeunesses Musicales, je parlerais plus simplement d’une formation. Les écoles de musique, les académies et les conservatoires sont fréquentés par une certaine élite, déjà motivée par la volonté des parents et soutenue par leur statut social. Tandis que rapprocher de la musique les jeunes enfants issus des milieux les plus diversifiés, encourager leur éveil et*

stimuler leur esprit d’ouverture grâce à la musique, susciter leur envie d’être formés, c’est primordial ! Selon le credo des JM, l’éveil par la musique est plus important encore que l’éveil à la musique ! Il faut proposer la musique dans les écoles comme un outil d’éveil culturel, une porte vers l’extérieur et une émulation pour qu’un maximum d’enfants aient l’opportunité d’en bénéficier.

Professeur de direction chorale au Conservatoire Royal de Bruxelles, il poursuit cette vocation avec le même bagout et la même exigence : *J’estime qu’il est essentiel pour un musicien à ambition professionnelle de chanter dans un chœur : cela forme l’oreille et la voix. J’ai créé un chœur de chambre au Conservatoire, uniquement autour du répertoire des XX^e et XXI^e siècles. Il accueille des personnes extérieures également, sur audition. Nous y sommes dix-neuf, de seize nationalités différentes. C’est un projet très intéressant.*

La musique contemporaine est son répertoire de prédilection, *par goût, par choix et par compétence*, précise-t-il. *Je ne suis pas un spécialiste de la musique de la Renaissance ou du Baroque ; de plus, si les grands motets et les symphonies classiques me plaisent beaucoup, nous n’avons pas réellement les moyens de les monter. Tandis que la musique du XX^e siècle permet des formations très différentes. Quant à la création, elle fait avancer la culture ! Certaines musiques semblent éphémères ; elles ne sont parfois jouées qu’une ou deux fois dans un contexte particulier, mais leur exécution est nécessaire tant pour les compositeurs que pour les interprètes.*

Ses choix de clarinetteste suivent cette direction avec un enthousiasme identique : *Quand j’ai envie de me détendre ou de m’amuser, je reprends les concertos du répertoire. C’est également un exercice technique et sonore essentiel. J’adore les grands concertos d’**Aaron Copland**, **Carl Nielsen** ou **Jean Françaix**... Je me ressource auprès de **Weber** et de **Mozart**, inépuisables en termes de musicalité. Mais il ne s’agit pas d’un but en soi car je n’ai pas épousé la logique d’une carrière de soliste. J’ai joué l’adagio de Mozart dans des circonstances extrêmes : en finale du concours de Dos Hermanas, près de Séville, en concert avec différents orchestres, ou encore à l’enterrement de mon frère... La musique accompagne ma vie.*

*Je me sens bien dans la musique de chambre. La plus grande part de mon temps, je la consacre au contemporain dont le langage évolue constamment. La clarinette, ne l’oublions pas, n’apparaît qu’à la période classique ; pour les siècles précédents, nous ne possédons que des transcriptions. Autant se consacrer à ce qui est directement écrit pour un instrument... même s’il est magnifique de jouer du **Bach** à la clarinette ou à la clarinette basse, comme les Suites pour violoncelle !*

Mais pourquoi donc Charles Michiels a-t-il choisi cet instrument plutôt qu’un autre ? *C’est le hasard ! Mon oncle avait une clarinette à sa disposition et nous l’a donnée, à mon frère et à moi. J’avais six ans. J’ai accroché.*

*Mon frère s’est mis au piano. À huit ans, je jouais dans une harmonie de village, à Estaimpuis, près de Mouscron. J’ai arrêté vers douze ans jusqu’à ce que je rencontre des musiciens d’orchestres plus jeunes. J’ai suivi dans son aventure un jeune trompettiste de Mouscron, **Daniel Buron**, qui créait un orchestre à Commines. C’est au conservatoire de Tournai, auprès d’**André Caucheteux**, que j’ai vraiment appris la clarinette ; j’avais quinze ans. André Caucheteux est un clarinetteste remarquable, soliste à l’**Orchestre de Liège** à dix-sept ans, mais c’était un professeur excessivement dur qui ne laissait aucune autonomie à ses élèves. Il fallait jouer comme lui ou avoir un tempérament suffisamment fort pour passer au-delà. Je me suis forgé à son contact. À dix-sept ans, j’ai décidé que je deviendrais clarinetteste !*

Après Tournai, les conservatoires de Mons puis de Bruxelles, Charles Michiels s’est distingué lors de prestigieux concours, nationaux ou internationaux, qui lui ont ouvert des horizons en lui permettant de multiplier les rencontres : *J’apprécie particulièrement **Eddie Daniels**, un musicien de jazz remarquable que j’ai rencontré au Texas. La Fédération mondiale des clarinettestes (ICA) organise chaque année un festival où se*

retrouvent un millier de clarinettestes pendant dix jours au même endroit. On y entend des œuvres et rencontre des musiciens du monde entier.

Fou de **Benny Goodman** et de **Woody Herman**, Charles Michiels est aussi un ardent défenseur des artistes belges et dirige depuis vingt ans un big band de très bon niveau : **le Jazz Music Orchestra**. *Nous sommes reconnus par Art et Vie et donnons une dizaine de concerts par an. Nous jouons des pièces assez modernes aux influences rock et déjantées.*

S’il remplit sa vie passionnément, ce musicien habité aime rappeler l’influence marquante d’un de ses professeurs, **Yvon Ducène** : *Ce formidable clarinetteste, ancien chef de la Musique des Guides, disait : « Dans la vie, il faut faire les bons choix pour ne rien regretter, et les assumer ! » Je vis tout avec intensité et il me faut du temps pour prendre une décision, alors je m’y tiens. Je ne fonctionne pas par fantasmes, mais je m’efforce de réaliser ce que je souhaite par étapes. L’utopie viendra plus tard. Je souhaite simplement réussir ce que j’entreprends ; peut-être qu’y parvenir m’amènera à d’autres rêves pour aller plus loin encore.*





Balises

texte - **Isabelle Françaix**
photographie - **Fabienne Wilkin**

*Nous, c'est dans la rue qu'on la veut la Musique ! Et elle y viendra !
Et nous l'aurons la Musique ! Muss es sein ? Es muss sein !*

—
Léo Ferré

*J'ai mis beaucoup d'années à constater que finalement la musique pouvait se décrire comme une grande zone de frottement. La musique ou le phénomène sonore ?
Luc Ferrari - Presque rien avec Luc Ferrari - Jacqueline Caux - Éditions Main d'œuvre - 2002*

Horizons SONIC

entretien croisé
Jean-Paul Dessy/Philippe Franck

SONIC, ou le son dans la ville, est la plateforme festivalière montoise qui subsumera désormais après un rapprochement probant en 2010, deux festivals auparavant distincts : **Cap Sonic** (ex festival Cap Sud(s) des musiques du monde) et **City Sonic**, parcours d'installations sonores et de performances dans la ville. Ces deux manifestations d'inventivité et de proximité, croiseront leurs énergies et se dérouleront à la même période, durant les deux premières semaines de septembre, pour proposer un grand festival des sons dans la cité.

Philippe Franck : Cette association est le fruit d'un processus naturel : du lancement du festival **City Sonics** en 2003 par **Transcultures** en collaboration avec la Ville de Mons, aux coproductions et échanges de réflexion entre **Jean-Paul Dessy**, l'équipe du secteur Musique du **manège.mons** (et plus particulièrement celle de **Musiques Nouvelles**) et celle de Transcultures qui m'a toujours accompagné dans ces aventures. Nous partageons avec Jean-Paul le désir de convier tous les publics à une écoute active, début d'une appropriation créative. Au-delà de la musique, le son ouvre une multitude d'espaces, leur donne une autre vie, les métamorphose.

Jean-Paul Dessy : **SONIC** est un mot qui dit à la fois le son et la musique. La seconde moitié du XX^e siècle musical a connu un renversement copernicien : auparavant, la musique contenait le son ; aujourd'hui, elle tourne autour. Si la musique électronique n'y est pas étrangère, il s'agit également d'un changement anthropologique : de pratique culturelle sociale, la musique s'est ouverte au cosmique et aux entités spirituelles qui dépassent de loin l'exercice artistique. C'est dans les milieux du jazz et du rock que l'on a commencé à évoquer le « son » particulier d'un musicien plutôt que la « sonorité » de son instrument. Au-delà de l'espace classico-romantique, voire moderne, le son ouvrirait à la musique un ordre plus large et plus spirituel encore, par-delà les genres.

Le « sonique » unit ce qui, de près ou de loin, participe à l'action musicale, au désir des plasticiens d'intégrer le son dans leur vision du monde mais aussi à celui d'inventer un moment festif, une parade sonore qui rassemble dans une joie bon enfant et créative toute une ville. **SONIC**, grand FESTIVAL du SON en Hainaut, met la ville en son, fait fondre le son sur Mons et transforme le cœur de la cité en un théâtre des sons.

« Muss es sein ? » rappelait **Léo Ferré** en citant **Beethoven**. « Es muss sein ». C'est dans la rue que nous devons trouver la musique ! **SONIC** rassemble des musiques, des sons et des situations d'écoute trop rarement réunies : du rock en plein air aux expériences sonores plus délicates, nous espérons offrir à un public le plus diversifié possible une qualité d'écoute comme pouvaient en susciter les salons de l'Ancien régime à la création d'un quatuor à cordes de **Haydn** !

Gardons ce qui est « populaire » au sens le plus heureux du terme : chacun a besoin de vibrer au sein d'une population, parmi les autres !

Philippe Franck : Nous revendiquons, Jean-Paul Dessy et moi, une hybridité qui correspond plus que jamais à une réalité de terrain, si l'on reste assez exigeant pour éviter le « melting-pot ». La rencontre des genres est porteuse de croisements fertiles. En créant Transcultures en 1996, je souhaitais explorer ces « indisciplinarités » dont parlent nos amis du magazine **Mouvement** en évoquant les intersections contemporaines. Je voulais défendre ces « imputetés » et leurs créateurs qui, comme l'a écrit si joliment **Guy Scarpetta** au milieu des années 80, « refusent d'être assignés en résidence ». Nous nous

sommes assez rapidement orientés vers les arts numériques et les arts sonores, considérant leurs particularités comme des vecteurs de transversalité. Nous avons tenté d'éviter de (re)ghettoiser ces domaines aujourd'hui justement reconnus et médiatisés après avoir subi les foudres de l'orthodoxie.

Je préfère parler de « cultures électroniques » plutôt que de numérique ou de digital car elles nous relient à l'histoire des musiques électroniques (de la musique concrète des années 40 en passant par les premiers studios expérimentaux...), comme à celle de la vidéo, intégrée dans le secteur des arts plastiques devenus plus largement les « arts visuels », de la performance, ou des expérimentations langagières de la poésie sonore... L'évocation de ces pionniers nous permet de mieux percevoir l'héritage qu'ils ont légué à la création actuelle.

À cet aspect historique essentiel, **SONIC** ajoute, outre des œuvres d'artistes confirmés issus de différents horizons, des « émergences » sonores, du nom d'un programme de stimulation à la création mené par City Sonic depuis quelques années dans des écoles d'art belge et française. Les projets des étudiants, installations ou performances, se frottent à un vrai public, une vraie critique et les plus porteurs peuvent voyager.

SONIC sonne comme le label d'un festival renforcé et d'activités et initiatives spécifiques. Les **Sonic Kids**, qui proposent aux plus jeunes de courts ateliers d'initiation aux pratiques sonores auprès des artistes du festival, connaissent un succès exponentiel (700 jeunes participants tous excités, souvent accompagnés de leurs parents en un jour au Théâtre Royal en un jour lors de la dernière édition de City Sonic !). La **Sonic garden party**, que nous avons lancée dans **City Sonic 2009**, organise des performances sonores dans de charmants jardins privés du centre de Mons, généreusement ouverts pour cette occasion.

Jean-Paul Dessy : L'adjectif « sonique », plus polysémique que « sonore », entre également en résonance avec les dimensions de l'agir de Musiques Nouvelles. L'espace **ARSONIC**, auquel Philippe Franck et son équipe seront associés en 2014, sera un havre du son, une salle unique en région wallonne où toutes les figures sonores pourront être expérimentées, de l'acoustique à l'électronique. Les spectacles **Babel Live** ou les concerts sanctuaires **Sonic Cathedral**, expériences récurrentes et itinérantes, la déclinaison crossover de l'ensemble en **Mons Orchestra**, puis le **Mons Kinky Pinky Orchestra** qui voit le jour le 16 mars 2011 dans le cadre d'**Ars Musica**, sont les pierres angulaires d'une volonté de ne pas camper sur un seul territoire musical. Si Musiques Nouvelles se permet de tels mélanges, c'est grâce à la force de ses racines ancrées dans la défense et l'illustration d'un domaine précis d'activité : la musique écrite de ce début du XXI^e siècle. À partir de ce territoire solide, il s'agit de créer un échange fécond avec d'autres mondes sonores.

Philippe Franck : On pourrait donc voir **SONIC** comme un « trait du son » capable de relier une grande variété de pratiques, de projets, de créateurs,

de publics, de recherches... plus que de mouvements, d'écoles ou même de tendances. Ce sont des singularités, des « électrons libres » que nous mettons en évidence et en dialogue avec les architectures/territoires (visibles et invisibles) des mémoires ou des fictions, avec la « vie-ville » et les visiteurs/promeneurs/auditeurs-specta-c-teurs de l'écoute.

Jean-Paul Dessy : Il faut nous écarter de l'hyper savantisation comme de l'hyper consommation en imaginant des passerelles avec une musique populaire de qualité et en créant des occasions pour les compositeurs de musique écrite aujourd'hui. L'écoute monomaniaque d'un seul genre musical prive d'une partie de soi-même. La visée idéale de Musiques Nouvelles évoque certainement la quadrature du cercle, en tout cas un grand écart qui permette de définir de nouvelles géométries et des espaces de rencontre.

Philippe Franck : Nous comptons encourager les écritures mixtes où le geste et la virtuosité de l'instrumentiste rencontrent l'art du détournement, de la programmation et des traitements électroniques d'aujourd'hui et de demain. Pourquoi ne pas songer à des résidences d'écriture « multisoniques » ? Ces dernières décennies n'ont peut-être pas vraiment « inventé » de réelles nouveautés ni provoqué de grandes ruptures esthétiques, contrairement aux avant-gardes et aux mouvements qui ont balisé le XX^e siècle jusqu'à l'ultime rupture punk de la fin des années 70. En revanche aujourd'hui, des créateurs cultivent farouchement leur singularité en dehors des écoles ou des « scènes artistiques » et d'autres, un peu comme des caméléons, aiment muter et se fondre, avec plus ou moins de bonheur, dans des styles très divers. Le sampling a pu le leur permettre et certains l'ont d'ailleurs érigé au rang de nouvelle forme d'écriture artistique lorsque les créations qui en résultent dépassent la simple juxtaposition. C'est cet au-delà, cette qualité « trans » qui nous passionne.

Nous n'avons pas la prétention de « créer » de nouveaux mondes sonores mais de stimuler ceux qui existent en leur offrant, avec SONIC, une plateforme de production, de diffusion, de communication et de visibilité. Ce serait une constellation sonore : des étoiles filantes quelquefois mais qui s'associent pour former une petite ou une grande ourse lumineuse. Notre champ d'action s'étend de l'électro-acoustique à l'electronica, des instruments inventés (qui peuvent aussi être acoustiques) aux musiques mixtes... Nous avons souvent invité des DJs créatifs, tels **DJ Olive** ou, l'année dernière, **Christian Marclay**, pour des sets, des installations ou encore des croisements « électro-contempos »... Nous avons initié les premiers avec Jean-Paul Dessy il y a une petite dizaine d'années, dont témoignent deux cds parus chez Sub Rosa : Play Along (Scannet/Dessy) et Scories (DJ Olive/Jean-Paul Dessy). Nous accentuerons ces synergies porteuses tant pour les musiciens électroniques (citons encore **David Shea**, **Fennesz**, **Murcof**, **aMute** et **bientôt Stephan Mathieu**) que pour les musiciens classiques, et ceux de Musiques Nouvelles sont également de formidables improvisateurs ! Chacun s'y voit dynamisé par l'univers et la pratique de l'autre.

Un avant-goût du parcours SONIC 2011

Parmi les œuvres présentées au centre-ville pour cette nouvelle édition « augmentée », pointons quelques créations qui reflètent à la fois la diversité et l'exigence qualitative d'un festival qui se réinvente constamment : *Space Opera*, « installation de sept théâtres en forme d'étoiles », est un dispositif du collectif français **Théâtre électro-nique**, à partir des opéras de **Stockhausen**. Il sera également présenté à Rennes au festival **Electronik**, coproducteur de ce projet à la croisée des utopies musicales, architecturales et acoustiques ; *Locus Sonus* promenade, du laboratoire d'art sonore éponyme, relie via de grandes paraboles sonores des micros ouverts dans plusieurs villes du monde ; *Echoes beyond the infinite* est une performance/installation du vidéaste **Régis Cotentin** et de **Scanner**, à partir de 2001 l'*Odyssée de l'espace* de **Kubrick** et de *Echoes* de **Pink Floyd** (un tabac lors de sa première au Palais des Beaux-Arts de Lille, lieu partenaire du festival) ; **Bruno Letort**, compositeur collaborateur de **Musiques Nouvelles** (voir notre entretien dans la Revue#1 de Musiques Nouvelles) et producteur radio à France Musique qui sera partenaire du festival et directeur artistique du label **Signature**, nous plongera - en sons - dans les voyages de **Rimbaud** ; **Arnaud Paquette**, inventeur d'impétueuses machines sonores, la plasticienne **Natalia de Mello** et le musicien/artiste visuel **Christophe Bailleau** présenteront des développements d'installations initiées lors d'une résidence dans les Journées européennes du patrimoine en 2010 avec le Conseil général de l'Oise, partenaire du festival ; nous travaillons également à une « exposison » présentant une relecture de documents musicaux et sonores importants ainsi qu'à une collaboration avec **Archipel**, initiative récente « transmusicale » de la **Médiathèque** (lire page 65) qui, sur les plans pédagogique et artistique est au cœur de la philosophie que défendent **Transcultures** et Le **manège.mons/Musiques Nouvelles**... Les jeunes artistes de la Communauté française seront, comme chaque année, présents au festival, notamment avec le volet « émergences sonores » mené à l'année avec l'ESAPV Mons et l'ENSAV La Cambre avec le concours de **Stéphane Kozik** et **Perrine Joveniau**, jeunes artistes montois, membres du collectif numérique-organique **Livescape**. **Isa Belle**, masseuse sonore aux bols chantants dans de nombreux festivals d'art numérique, présente une nouvelle installation interactive : *Fly wash*... Et bien entendu, des performances, des concerts, une nouvelle **Sonic garden party** et des ateliers **Sonic kids** qui baliseront ce festival « ultrasonique ».

—
www.citysonic.be
www.lemanege.com
www.musiquesenouvelles.com



Entretien

texte - **Philippe Franck**
photographies - archives de **Stephan Mathieu**

macrosonicien

Stephan Mathieu

Parmi les musiciens électroniques de cette dernière décennie, **Stephan Mathieu** a acquis une dimension internationale sans aucune concession à sa quête de l'essence sonore. Sa musique ouvre, avec grâce et sobriété, des espaces sonores à la fois célestes et organiques. Après avoir été percussionniste à la fois improvisateur, capable d'interpréter des pièces de **Stockhausen**, **Cage** et d'autres compositeurs classiques contemporains, il se plonge dans la « musique digitale » en privilégiant les matières, les étendues, les aplats tels un peintre abstrait, quelque part entre les masses colorées de **Rothko** et la lumière insaisissable de **Turrel**. Aujourd'hui, entre deux projets, voyages et collaborations transatlantiques, il participe aux croisements électro-contempo (initiés par **Musiques Nouvelles** et **Transcultures** au début des années 2000), et participera à la prochaine *Sonic Cathedral* aux Nuits Botanique en mai 2011.

Stephan Mathieu, on vous présente comme un musicien « laptop ». Que pensez-vous de la dichotomie digital/analogique souvent pointée en musique ?

Pendant les années 1990, j'étais percussionniste sur la scène berlinoise de l'improvisation. Je n'ai vraiment commencé à travailler sérieusement avec les ordinateurs qu'à partir de 1998 ; j'ai donc abandonné définitivement la batterie pour négocier ce tournant escarpé de l'apprentissage de mon nouvel instrument ! Je ne connaissais strictement rien au bagage électronique traditionnel ni aux synthétiseurs car j'arrivais en droite ligne d'une tradition musicale complètement acoustique et « manuelle » ; j'ai donc commencé directement mes investigations avec les ordinateurs et les processeurs de signaux numériques. C'était très absorbant et excitant, mais en même temps jouer d'instruments traditionnels me manquait de plus en plus, surtout dans un contexte « live ». J'ai donc commencé à utiliser des récepteurs d'ondes courtes, puis des gramophones acoustiques en direct avant d'évacuer complètement l'ordinateur de mes performances pendant quelques années. Pourtant, je songeais de plus en plus à y recourir comme instrument de concert et je l'utilise aujourd'hui principalement pour traiter informatiquement une cithare Phonoharp ; c'est une installation que j'aime beaucoup. Finalement, je pense que l'ordinateur est un outil très intéressant en studio ou en live. Comme pour n'importe quel autre instrument, c'est à vous de lui donner une personnalité dans le but de créer quelque chose d'unique, une voix personnelle en musique.

Quel regard portez-vous sur l'évolution de la musique électronique ces dix dernières années ?

Tandis que la Sturm und Drang attitude (Tempête et Passion) semblait caractériser les années 1990 et le début des années 2000, certaines personnes, fortes de leur expérience personnelle, essayaient de se frayer un chemin à travers le tumulte en développant de nouveaux concepts. Le bagage informatique et ses innovations doivent être digérés pour que l'on puisse avancer. Ça ne fait pas si longtemps que nous pouvons avoir à disposition chez nous (et même dans le bus !) un outil d'un tel potentiel, mais personnellement je préfère me concentrer davantage sur la création musicale actuelle que sur ses outils, qui ne devraient pas prendre le pas sur la créativité. Certains l'ont parfaitement compris et parviennent à de beaux résultats.

Avez-vous déjà collaboré avec des musiciens contemporains (classiques) ? Que pourriez-vous attendre d'expériences « électrocontempo » ?

Quand j'improvisais à la batterie, j'ai eu la chance de travailler avec des instrumentistes d'horizons très différents. J'ai donc joué avec des musiciens « contemporains » en duos, dans de petits ensembles ou au sein d'orchestres. Je suis très reconnaissant d'avoir pu collaborer avec des personnalités hors du commun, entendre leur son d'aussi près, découvrir la diversité et les couleurs d'un large éventail d'instruments ainsi que la variété d'approches des musiciens. Je me suis toujours énormément intéressé à la musique « classique » contemporaine et j'ai travaillé ces huit dernières années avec

des musiciens de ce genre en leur demandant de jouer des morceaux que j'enregistrais comme point de départ pour mes compositions sur ordinateur. J'ai toujours désiré travailler de manière plus poussée avec un ensemble, simplement parce que je peux archiver une grande part de mon travail avec les ordinateurs en y ajoutant des instruments acoustiques, ce qui est encore une perspective plus intéressante. En fait, j'ai toujours considéré l'ordinateur comme un moyen de fortune, en dépit des effets spéciaux qu'il permet de réaliser.

Je suis fasciné par l'idée d'un corps orchestral acoustique jouant un son résolument « nouveau ».

Depuis 2008, vous travaillez sur le projet Virginals, un concept de récital qui doit beaucoup aux grands compositeurs de musique minimale, expérimentale et électroacoustique : Alvin Lucier, Charlemagne Palestine, Phill Niblock... Qu'est-ce qui vous a motivé ?

*Le projet Virginals vient de mon intérêt pour les instruments anciens et les médias historiques, tout comme le terme « interprétation » de la musique écrite. En effectuant des recherches sur la musique ancienne du grand pionnier **Arnold Dolmetsch**, non seulement j'ai trouvé quelques-uns de ses enregistrements originaux sur 78 tours (des documents extrêmement touchants sur l'esprit averti de performances authentiques de musique de chambre), mais j'ai eu la chance d'acquérir un de ses Ottavinos, une épinette [petit clavecin] portable conçue à partir des instruments de la Renaissance dans son atelier en 1952.*

*Au même moment, j'entendais la Musique avec cordes magnétiques de **Lucier** pour la première fois. Le principe en était simple : lorsqu'on plaçait cinq E-bows (NDLR : petit appareil pour guitare qui utilise des électroaimants pour faire vibrer les cordes) sur les cordes d'un grand piano, leur battement entrain en une vibration permanente ; il suffisait de les déplacer et d'ajuster leur position pour obtenir des effets sonores inédits.*

*Dans ma propre musique, j'ai toujours voulu respecter « l'essence » du matériel que j'utilisais ; en appliquant la méthode de Lucier à mon épinette, je pouvais clairement laisser transparaître l'essence de ses qualités tonales et de son histoire. L'interprétation des pièces de **Phill Niblock** et **Francisco Lopez** a aussitôt suivi, ainsi qu'une version de Schlongo Da Love Drone de **Charlemagne Palestine** et une pièce dédiée à **Walter Marchetti**. Actuellement, je travaille à deux commandes pour des compositeurs que j'admire.*

Outre l'Ottavino, mon « ensemble » musical compte des gramophones mécanico-acoustiques, deux orgues électroniques de première génération, des projecteurs 16mm et une installation historique de haut-parleurs 6 canaux! Je présente les pièces dans des installations à même le sol afin que le public puisse marcher autour et vivre l'expérience musicale sous toutes ses facettes.

Vous aimez les gramophones et collectionnez des 78 tours d'horizons très différents... Qu'est-ce qui vous attire dans un vinyle et quel est l'impact de cet intérêt puissant (ou de ce fétichisme ?) sur votre musique ?

*Je suis un collectionneur de musique depuis mon enfance. D'aussi loin que je me souvienn, à chaque fois que je découvrais quelque chose de nouveau et d'excitant, je voulais « tout » écouter de ce qui tournait autour : chaque enregistrement, toutes ses connexions, ses musiciens, ses secrets, et idéalement je voulais remonter à ses sources ! Par exemple, disons que vous découvrez la musique d'**Albert Aylers** et que vous finissez par en retrouver les racines dans les enregistrements des premiers gospels au milieu des années 1920 : la même énergie, le même pouvoir d'émerveillement absolu ! Je trouvais très excitant aussi d'entendre ses enregistrements sur un vieux gramophone acoustique. Puisque la musique électronique dépend énormément du système qu'on utilise restituée en concert, j'étais fasciné par cette méthode brute et archaïque et j'en réalisais le potentiel pour mon propre travail. J'ai donc commencé à composer des pièces multicanales qui ont toutes été rejouées acoustiquement.*

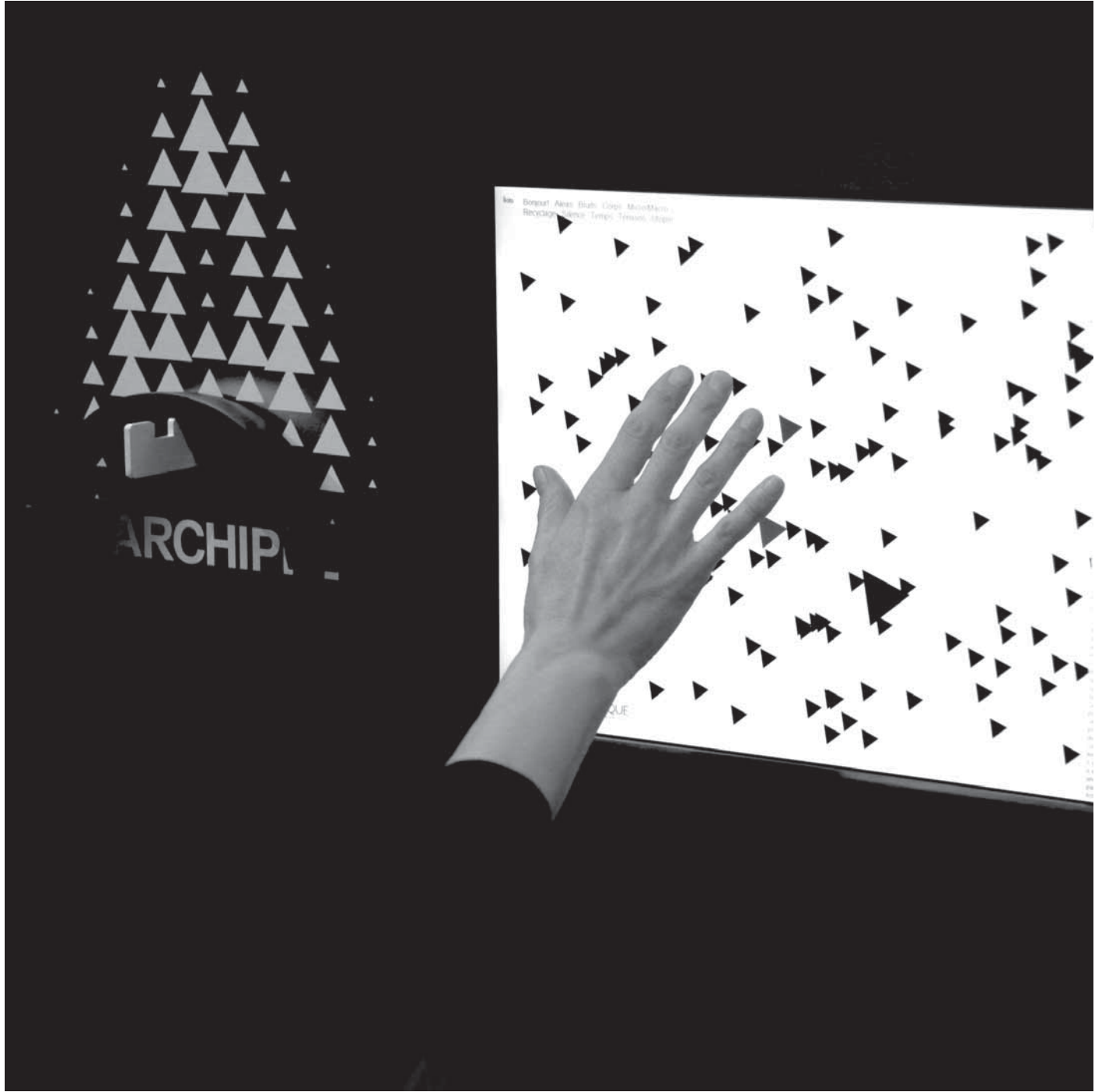
Stockhausen a dit qu'il désirait transformer le son en le ralentissant à l'extrême de façon à ce que son intériorité même devienne un rythme. Qu'en pensez-vous ?

En ralentissant le son, vous entendrez à un certain moment le battement des vagues. Dès que j'ai commencé à travailler sur ordinateur, l'intérieur du son m'a fasciné. Avec des outils digitaux, vous pouvez plonger jusqu'à l'extrême microcosme du son : son ADN. Rétrospectivement, je vois cela comme les vibrations homéopathiques du son, le noyau et l'essence réunis.

Au fil des ans, mon approche a évolué du micro vers le macro. Ainsi, quand je travaillais autrefois avec les micro-secondes pour créer une pièce, j'utilise maintenant de très longues séquences audio pour installer certains processus. On parle souvent de « drone », un terme galvaudé qui, selon moi, est aussi neutre que l'appellation « musicien laptop ». En tout cas, ce type de musique peut être extrêmement riche et excitant : elle contient des mondes soniques.

—

www.bitsteam.de



Entretien
texte - **Isabelle Françaix**
photographie - **Noël Godts**

[...] Alice n'eut même pas le temps de songer à s'arrêter avant de se sentir tomber dans ce qui semblait être un puits très profond. Il faut croire que le puits était très profond, ou alors la chute d'Alice était très lente, car en tombant, elle avait tout le temps de regarder autour d'elle et de se demander ce qui allait se produire.

—
Les aventures d'Alice sous terre - Lewis Carroll

ARCHIPEL pays d'émerveille

Yves Poliart

Programmate musical, coordinateur de festivals et d'expositions sur la matière sonore, **Yves Poliart** coordonne l'espace **Archipel** à la **Médiathèque** de la Communauté française de Belgique depuis deux ans. Aujourd'hui se déploie le projet fou d'un espace imaginaire en mouvement où rock, pop, jazz, électro ou con tempo, musiques et images parleraient un même langage balisé par un glossaire aux allures d'espéranto, se côtoyant sans complexe sur dix îlots mobiles, ouverts et en expansion : « Bonjour – Aléas – Bruits – Corps – Micro/Macro – Recyclage – Silence – Témoins – Temps – Utopie ».

Dix concepteurs, parmi lesquels une équipe active de rédacteurs, dessinent un monde stimulé par les initiatives artistiques aventureuses et les explorations sonores et visuelles inventées dès la fin du XIX^e siècle.

Pierre Hemptinne, directeur des collections, nous décrivait l'année dernière (*Revue#4 – Archipel : îlots en rhizome*) cette organologie inédite des musiques actuelles, bouillonnante et encore abstraite pour les néophytes. **Yves Poliart** nous invite à l'habiter en acceptant de nous confier son itinéraire personnel. Enfant, les promesses des sons rock de *You really got me* des **Kinks** ou de *Help* des **Beatles** l'ont personnellement mené des compositions réellement populaires vers le background de la musique minimaliste, jusqu'au confluent du free jazz et du blues... **Velvet Underground**, **Captain Beefheart**, **John Cale**, **La Monte Young**, les **Stooges**... autant de découvertes qui façonnent une oreille ! Riche, insolite et étonnant, **Archipel** se démultiplie avec la passion des sons de ceux qui le bâtissent, aiguisant notre curiosité. Il se précise avec les goûts et les émotions de ses arpenteurs, ouverts à l'inouï.

Yves Poliart, comment est née l'idée d'Archipel ?

Le prêt se portait moins bien ; il fallait ré-intéresser le public à la musique sur support. Or, je m'étais aperçu au fil des festivals que le public des concerts de musique « aventureuse » est aussi emballé par le classique contemporain que par la musique improvisée européenne ou le noise, par exemple. Cependant, à la Médiathèque comme dans tout centre de prêt, pour retrouver ce qu'il aime entendre, un tel public erre comme une boule dans un flipper !

*Désire-t-il du **Feldman** ? Il se dirige vers le rayon classique contemporain. **La Monte Young** ? Il doit fouiller en rock. Pour **Axel Dornër**, il bifurquera vers le jazz... Alors que ces artistes, « dans la vraie vie », ne sont pas séparés ! **Sakamoto** et **Nicolas Carsten** travaillent avec l'**Ensemble Modern** de façon quasi organique ! La réflexion sur ces phénomènes était bien présente à la Médiathèque mais il manquait encore une vision pour en faire quelque chose, un projet pour y intéresser des publics autres qu'initiés.*

Nous nous sommes échauffés à l'occasion du **Parcours Dubstep** que j'avais conçu autour des musiques populaires. Cela liait deux collections : la K (reggae, rap, soul, blues et rock'n'roll) et la X (pop, rock). Nous suivions le fil d'une narration : quelles étaient les origines du Dubstep et comment le genre se développait-il ? Nous voulions quitter la routine pour donner des rendez-vous aux membres. Attention, quelque chose se passe... C'est le tout début d'Alice au Pays des merveilles, de **Lewis Carroll**. **Archipel** pose un point de départ, une situation choisie arbitrairement : la fin du XIX^e. C'est un moment charnière où le changement s'accélère avec l'automatisation ; on invente le cinéma, le gramophone, le télégraphe, le travail à la chaîne... **Archipel** replace les artistes dans leur contexte et les extirpe de leur tour romantique et solitaire.

Vous parlez aussi, dans la présentation d'Archipel, de classer « des inclassables »...

C'est peut-être exagéré. Toutes ces musiques étaient classées à la Médiathèque !

Ne s'agit-il pas essentiellement de musiques expérimentales ?

Si nous avions choisi ces termes, notre collection aurait immédiatement reçu quinze étiquettes différentes : « C'est compliqué – Je n'y comprends rien – Ce n'est pas mon univers – etc. » Nous sommes dans une période de généralisation abusive. Archipel est une collection transversale ; j'ai donc tenu à ce que nous la construisions dans cette optique. Nous avons décidé de travailler sur la métaphore, en utilisant le moins possible de termes connotés. Certes, les compositeurs choisis sont des aventuriers de la musique et, à cette étape de la collection (qui évoluera encore), des expérimentateurs, mais nous avons décidé de ne pas sombrer dans l'excès de langage savant pour l'évoquer.

Y retrouve-t-on la musique contemporaine ?

*La musique savante d'aujourd'hui, nous la considérons dans Archipel sur le même pied qu'une musique dite moins lettrée. Dans l'îlot « Bruit », nous trouvons les études de **Pierre Schaeffer** et Metal Machine Music de **Lou Reed**. Nous nous intéressons à l'aspect novateur de la musique savante d'aujourd'hui plutôt qu'à son institutionnalisation. Ici, un rockeur impose son point de vue : Lou Reed s'est d'abord fait huer et trente ans plus tard, le feedback est devenu une pratique musicale.*

Archipel s'intéresse donc avant tout à la force éruptive de la musique ?

Si l'on accepte le postulat selon lequel la musique est du bruit modulé, nous sommes prêts à écouter davantage ce qui nous surprend, voire à y prendre plaisir.

Comment avez-vous choisi les compositeurs ? Car on n'y retrouve pas Scelsi par exemple, ni de jeunes expérimentateurs comme Todor Todoroff ou Cédric Dambrain...

*Si j'ai apporté le squelette d'Archipel, nous lui avons donné chair en groupe : nous étions dix à nous réunir plusieurs fois par mois. Chacun y défendait les disques qu'il proposait. Nous ne désirions pas être exhaustifs ni offrir au public « le grand œuvre ». C'est un fonctionnement organique. **Scelsi**, bien sûr, apparaîtra dans Archipel ! Mais patience, car chaque disque arrivant est commenté, défendu, discuté ; on écrit à son sujet, ce qui apporte une valeur supplémentaire au projet. Il est important de finir les choses. Archipel pourrait intégrer 8 à 9000 titres... Nous n'en sommes encore qu'à 200 !*

Le rythme auquel nous travaillons et la progression de nos choix offre le point de vue de la Médiathèque. Nous ne souhaitons pas offrir un autre Wikipédia musical. Notre projet n'est pas neutre.

En entrant dans Archipel, on pénètre dans un lieu qui nous est grandement étranger, un espace qui vibre. On est aspiré dans un puits...

... et comme Alice au Pays des Merveilles, on pioche, on mange et on hal-lucine !

Naît alors l'envie de participer à l'agencement de cet espace en ajoutant de nos propres réserves. Permettez-vous à des artistes ou au public d'ouvrir des pistes nouvelles, auxquelles vous n'avez pas encore songé ?

Pour l'instant, nous leur demanderons de tracer leur itinéraire dans le décor que nous leur offrons. Il nous faut déjà trouver un langage commun entre les intervenants de notre équipe, qui désignent les pierres blanches (les œuvres-clés), entre musique savante et populaire. Autour de cette table se réunissent les conseillers-achat du jazz et du rock, deux conseillères-achat du classique, un conseiller en littérature...

Voilà pourquoi nous avons conçu un glossaire tout à fait hybride : on y trouve le grain et la matière du cinéma, le monochrome des arts plastiques, etc. Ce glossaire est un espéranto qui vise une cohabitation harmonieuse entre des univers différents animés d'une même finalité.

Pourquoi certains phares de la musique électroniques comme Aphex Twin, Autechre ou Scanner ne s'y trouvent-ils pas encore ?

Ils y seront... avec le temps. Je ne voudrais pas de raccourcis brutaux. Pour l'instant, nous ne sommes pas arrivés à cette porte d'entrée qui ouvre sur le populaire pour remonter vers la musique savante...

Quel est donc le premier public que vous visez ? Car le quidam qui entrera dans Archipel, après avoir été déstabilisé par les sons, sera peut-être intimidé par les textes...

Nous cherchons un public curieux qui, passionné par la musique, comprendra sans difficulté le contenu des textes que nous avons voulu d'une grande lisibilité.

Il s'agit donc d'un public un tant soit peu averti ?

*Il ne faut pas s'en cacher. Le public de **Phil Collins** (sans aucune dépréciation, car il s'agit d'un autre domaine et d'autres intérêts) n'ira probablement pas vers Archipel dans l'immédiat. Je pense qu'il ne faut pas craindre un premier parti-pris, car les portes pourront communiquer. Nos rédacteurs ne sont pas en nombre illimité : il nous a fallu sérier un aspect des choses qui permet d'ignorer également **Stravinski**, **Berg**, **Webern**, **Schoenberg**, etc. Sinon Archipel n'aurait pu être construit en un an et demi.*

Nous avons donc placé des balises de chantier... en attendant. Cela participe de notre point de vue.

Archipel est donc un univers en expansion ?

Il ne doit pas se terminer. S'il compte maintenant dix îlots, je songe déjà à un onzième, plus spécifique à l'image... Au fur et à mesure du travail d'équipe, des questions et des remarques, naîtront de nouvelles perspectives.

Archipel est ouvert, à tel point que le projet virtuel est conçu en Open Source. Nous travaillons avec un système collaboratif gratuit. C'est vrai jusqu'aux meubles destinés à l'espace Archipel et construits pour la Médiathèque de Bruxelles-Centre, située au Passage 44. C'est une façon de vivre sans s'inféoder ni léser les créateurs et c'est notre philosophie.

Quel serait votre propre itinéraire dans Archipel ?

Je commencerais par ce qui m'est le plus proche : l'îlot Temps, car je suis fasciné par l'idée de l'hypnose, les distorsions temporelles que le son peut amener pour nous transporter dans un état de réalité non ordinaire. Je me retrouve beaucoup dans l'îlot Témoins où la musique frôle le quotidien des gens. J'aime entendre des morceaux de vie dans des œuvres. Ensuite, j'irais sur l'îlot Recyclage, car je trouve captivant qu'un compositeur revisite une musique née dix ans plus tôt. La musique populaire est un phénix : elle naît, meurt et se renouvelle très vite, tout en ayant aussi l'anthropophagie d'une mante religieuse ! Mais ce n'est qu'une invitation au voyage, très personnelle. Il y en a une infinité d'autres.

—

www.archipels.be



Entretien

texte et photographie - **Isabelle Françaix**
simulation façade Arsonic - **Étienne Holoffe**



ARSONIC Habiter le son

Eckhard Kahle

Un arbre qui tombe dans la forêt sans que personne ne soit là pour l'entendre produit-il un son ? Le philosophe irlandais **George Berkeley** posa le premier la question au début du XVIII^e siècle. Aujourd'hui, nous savons que le son est une image mentale créée par le cerveau en réponse à des vibrations moléculaires. Pour qu'il y ait un son, la présence d'un être vivant, homme ou animal, est donc nécessaire. Pour qu'il y ait musique, souligna **Edgard Varèse** (1883-1965), il suffit d'organiser le son ! Existe-t-il dès lors un espace idéal qui nous permette d'écouter la musique de façon optimale ?

ARSONIC sera le lieu privilégié de **Musiques Nouvelles** en 2014. À partir du rêve de **Jean-Paul Dessy**, un studio d'expérimentation sonore totalement novateur en Wallonie, les architectes **Holoffe & Vermeersch** travaillent en étroite collaboration avec l'acousticien **Eckhard Kahle**, à la création d'un espace entièrement dédié au son dans l'ancienne caserne des pompiers de Mons, rue de Nimy. Sont prévus dans cet espace patrimonial un auditorium à jauge variable de 300 places, un étonnant Passage des Rumeurs, une mystérieuse Chapelle du Silence, des ateliers destinés aux enfants, une salle de répétition et des bureaux permanents.

Eckhard Kahle (1963-), chercheur spécialisé en acoustique, a participé notamment à la réalisation du Centre de Culture et de Congrès de Lucerne, à la rénovation de la Salle Métropole de Lausanne ou à la transformation de Flagey. En 2001, il crée à Bruxelles sa propre société de conseil acoustique, **Kahle Acoustics**, et travaille régulièrement avec des architectes de renommée internationale tels que **Renzo Piano**, **Jean Nouvel** ou **Terry Pawson**. La société compte de prestigieux clients comme l'Ircam, le Guthrie Theater de Minneapolis, la Pierpont Morgan Library à New York ou La Fenice à Venise... Ce qui n'a pas éloigné Eckhard Kahle de son instrument : l'alto. Pendant cinq ans, il a tenu la place de premier alto à l'Orchestre des Jeunes de la Communauté Européenne sous la direction de chefs tels que **Claudio Abbado**, **Zubin Mehta**, **Radu Lupu** et **Leonard Bernstein**, puis au **Chamber Orchestra of Europe** sous la direction de **Roger Norrington** et de **Vladimir Jurowski**. En France, il a fait partie de l'**Ensemble baroque de Limoges**, dirigé par le violoncelliste **Christophe Coin**. Avec un sourire tranquille, il répond sans ambiguïté à nos questions les plus curieuses.

Eckhard Kahle, pourquoi avez-vous finalement choisi le métier d'acousticien plutôt qu'une carrière d'altiste à temps plein ?

*On pourrait exprimer cela différemment. J'ai grandi en Allemagne ; comme l'école nous libère l'après-midi, j'ai étudié la musique. Je me suis ensuite consacré à la physique tout en étant membre de l'**Orchestre des Jeunes de l'Union Européenne**. Pendant les vacances, je redevais altiste. Certains musiciens arrivaient épuisés d'avoir trop travaillé leur instrument pour les examens, moi j'étais enchanté de retrouver mon alto que je n'avais pas vu depuis des semaines ! L'acoustique est un non-choix ou, plus positivement, elle me permet de rassembler tout ce qui m'intéresse dans la vie.*

Certes, j'utilise quotidiennement des formules mathématiques mais je fais autant appel à mon savoir de musicien : qu'est-ce qu'un son ? Qu'est-ce qu'être sur scène ? De quel espace un musicien a-t-il besoin pour se sentir à l'aise ? Qu'en est-il d'une fosse d'orchestre ? Est-elle destinée aux opéras de **Mozart**, pour soixante musiciens, ou peut-elle accueillir un immense effectif wagnérien ?

Qu'est-ce qui vous a conduit vers le son ?

La fascination et les histoires qui l'accompagnent. Il ne s'agit pas d'un parcours. L'ouïe est le sens qui me saisit le plus. J'ai grandi à Karlsruhe qui est une ville moyenne et bien tranquille ; à 14 ans, je vadrouillais avec l'**Orchestre Régional** ! Le son était pour moi une ouverture au monde et l'est resté.

Du violon, je me suis très vite tourné vers l'alto. Je gagnais une partie de ma vie comme musicien classique, romantique et baroque. Parallèlement, j'ai fait une thèse à l'IRCAM pendant cinq ans, au labo d'acoustique. J'ai participé à quelques projets avec **Boulez** et à des recherches sur la perception ; j'ai été impliqué dans le SPAT, un programme de création d'acoustique de salle : on joue avec des instruments live puis l'électronique peut changer la définition de l'espace de diffusion.

Entre vos recherches sur « la modélisation de la microstructure du bois utilisé dans la fabrication des instruments à cordes » et la mise au point d'un « modèle objectif de la perception de la qualité acoustique dans les salles de concert », comment êtes-vous passé de la caisse de résonance d'un instrument à celle d'un espace censé nous accueillir ?

C'est en Angleterre que je me suis consacré à l'étude de la microstructure du bois des instruments à cordes sous le conseil du professeur **Jim Woodhouse**, spécialiste de **Stradivarius** et d'autres grands luthiers. Je me demandais alors ce qui m'attirait le plus de l'acoustique des salles ou de celle des violons. En plaçant sous un microscope des particules d'épicéa, on distingue la structure géométrique du bois : ces alvéoles en trois dimensions permettent de calculer les critères de stabilité et de déformation parmi lesquels on déterminera ceux qui influencent réellement le son.

Vous scrutez donc l'infiniment petit pour comprendre ce qui détermine le son à notre échelle ?

Effectivement. À échelle humaine, les artisans luthiers compensent : si le bois est plus dur, le violon est plus mince. Avec une mesure automatique de la qualité du bois, nous pourrions améliorer la production industrielle des instruments d'étude en prédéterminant leur épaisseur pour la machine. Ce qui nous éviterait de faire appel à l'artisanat sous-payé des pays asiatiques.

De là, comment parvenir à « un modèle objectif de la perception de la qualité acoustique dans les salles de concert » ?

La seule différence entre le public dit « néophyte » et l'acousticien, c'est que ce dernier peut expliquer les raisons d'une bonne acoustique. Quand on parle de « qualité acoustique », il ne s'agit pas d'un jugement mais de qualificatifs. Les musiciens utilisent des termes significativement différents de ceux qu'emploient les journalistes, encore éloignés du jargon des acousticiens scientifiques et de celui des physiciens purs... Une partie de mon travail est centrée sur la traduction. Comment puis-je réduire la liste des termes redondants ? On peut répertorier une dizaine d'attributs acoustiques indépendants.

Les premiers concernent le niveau sonore. Ensuite, cela se complique car nous devons tenir compte de la salle, des instruments et de notre perception. Qu'est-ce que nous « écoutons » réellement ? Qu'est-ce qui est traité par notre cerveau ? Il nous faut travailler sur la cognition.

Notre cerveau sépare automatiquement deux flux sonores : le premier est la présence des sources. Le Metropolitan Opera qui a 3500 places n'engage pas les mêmes chanteurs qu'un petit opéra de 500 places ; il a besoin de « coffres » ! Simultanément, mon cerveau évalue l'endroit où je me trouve : notre oreille, pour compenser notre champ visuel limité, nous renseigne d'abord sur nous-mêmes et ce qui nous entoure. Écoutant la musique, elle scanne en parallèle ce qui se passe derrière nous. Elle évalue notre environnement : la présence de la salle dans laquelle nous nous trouvons. Autrement dit, suis-je dans une salle à très forte ou très faible résonance ?

Le troisième critère, le seul que la plupart des champs connaissent, c'est le temps de réverbération. Il s'agit de la durée d'une résonance. Est-ce deux secondes (comme au concert), cinq secondes (auquel cas je me trouve dans une église ou un hall de gare), une demi-seconde (comme au cinéma ou dans une salle de conférence) ou n'entends-je rien du tout (en plein air, par exemple) ?

Après avoir déterminé le niveau sonore des sources et celui de la réponse de la salle, il nous faut envisager l'effet spatial gauche/droite, lié à nos deux oreilles : la résolution spatiale. Selon la psycho-acoustique, l'enveloppement sonore est fortement attaché à notre implication dans la musique. C'est un peu le critère du dedans/dehors. Quand le son arrive frontalement, je reçois à gauche et à droite la même chose ; quand un son vient de la droite et un autre de la gauche, mes oreilles reçoivent des messages différents en stéréo. Si la localisation des sources devient plus compliquée, c'est pourtant cette position que nous désirons. C'est troublant, car d'ordinaire nous préférons spontanément ce qui facilite le travail de notre cerveau, selon une règle physique de maximalisation de l'information disponible. Pourquoi ? Je vois les instruments, donc la localisation est à moitié visuelle. Il n'est pas nécessaire de la renforcer. Les réflexions latérales sont préférées pour éviter que la source ne soit uniquement devant nous. Nous voulons « baigner dans le son ». D'autre part, les réflexions latérales gauche/droite ont tendance à chan-

ger selon les notes jouées. Or, notre oreille est réactive aux nouveaux sons. Comme pour nos yeux, ce qui bouge est davantage perçu que ce qui est immobile. Un collègue acousticien défend la théorie selon laquelle les réflexions latérales sont nécessaires pour prévenir l'ennui dans une salle de concert. Le latéral sollicite l'activité de notre cerveau en lui soumettant du nouveau.

On peut donc susciter acoustiquement la passivité ou l'activité du public ?

Au concert, nous ne sommes pas au cinéma et nous adorons les salles qui favorisent une communion du public et des musiciens. Au contraire d'un placement frontal, la latéralisation favorise un son qui semble venir de partout. Et c'est moi, membre du public, qui en suis le centre !

C'est presque fœtal !

Totalement. Chacun veut être au centre de l'action. Une grande part du travail acoustique est de rompre le face à face entre les musiciens exécutants et le public passif. Bien assis dans notre fauteuil, nous allons au concert pour être actifs.

Comment avez-vous appliqué ces principes au projet ARSONIC ?

Comment mêler la nouveauté à un bâtiment existant, dont la façade est classée, dans un quartier historique de Mons ? **Jean-Paul Dessy** souhaitait que les musiciens occupent le centre de la salle, ou tout au moins qu'elle soit flexible. Comment optimiser des dimensions limitées en respectant l'espace existant, une sorte de pentagone un peu biscornu ? Cette forme permet beaucoup. En face de la scène qui est presque carrée se trouvent la plupart des gradins ; derrière, un « gradin de chœur » peut également accueillir le public tandis qu'un petit balcon épouse sur le troisième mur un décroché dans le terrain. Le public pourra découvrir au fil des spectacles, et s'il le désire, l'emplacement qui lui convient le mieux.

Une qualité acoustique déploie de nombreux caractères objectifs mais l'appréciation de chacun est hautement personnelle. S'il est tout à fait impossible de créer une salle qui sonne de la même façon à chaque place (en fonction de notre proximité aux sources, le son direct et le niveau sonore sont différents), nous pouvons créer une salle qui, autant que possible, sonne aussi bien à chaque place. Nous pouvons alors placer le public en optimisant sa position en fonction de ses goûts.

Cette démarche mène donc le public à une certaine connaissance de soi ?

Absolument ! Il s'agit d'une rencontre et d'une découverte mutuelles. Nous songeons également à un réducteur de jauge manuel, combinable avec les écrans de projection, et qui permettra de fermer les balcons. Les musiciens sur scène sont chez eux, mais ils peuvent ouvrir au public l'endroit désiré, en fonction du spectacle choisi. Il sera possible de créer dans la grande salle un spectacle intimiste avec cinquante spectateurs. Pensons

à deux musiciens sur scène ou à une création sonore avec des vidéos, des sons et des lumières.

Qu'en est-il des murs ?

Le problème, brutalement énoncé, est d'abord budgétaire mais les contraintes sont stimulantes. Le moins cher et le plus pratique, pour l'isolation et la constructibilité, c'est une boîte de béton ! « Ce n'est certes pas l'idéal ! », objecte vivement le musicien. En physicien, je me dis : « L'isolation acoustique est déjà un problème réglé. On sait que les salles lisses en brut de béton sont glaciales ; cependant, on peut leur donner un relief. » C'est le cas du Théâtre Le Manège à Mons dont le béton a été traité avec une quantité de rugosité qui en casse l'effet. Il faut réchauffer le béton.

Nous abordons ici un autre critère acoustique : la réponse fréquentielle, autrement dit la chaleur, la brillance, les hautes et basses fréquences. Nous pouvons recouvrir le béton de bois. Il faut le choisir soigneusement car un bois traité, lisse et verni ne sonne pas comme un bois blanc. Il ne faut surtout pas vernir les sols de scène. Les violoncelles doivent avoir un réel contact avec le sol. Il faut aussi que les pores du bois restent ouverts pour enlever le caractère trop brillant, aigre ou acide du son. Les sols des salles du XIX^e sonnent bien parce qu'ils ont vécu.

Pourtant, un violon est verni ! Sonnerait-il de manière plus chaleureuse s'il ne l'était pas ?

C'est autre chose... On peut jouer un violon avant qu'il ne soit verni. Certains disent même qu'il sonne mieux. C'est peut-être exagéré. La différence existe, même si elle est minime. Vernir un violon cependant peut en détruire le son. Le luthier optimise le son avant de vernir ; une fois le violon verni, il ne change plus rien. Le vernissage est une action ultime menée un peu en aveugle. Un bon vernis doit changer aussi peu que possible le son du violon blanc. Il doit protéger et embellir l'instrument.

Est-ce la même chose pour une salle concert, qui pourrait être comparée à une immense caisse de résonance ?

De nombreuses salles de concert ont été conçues en forme de violon, avec le même bois. La référence à l'instrument est récurrente. Mais le fonctionnement est très différent.

Le violon est la source du son : il résonne et vibre en interaction. Dans une salle, cela est vrai uniquement pour le sol de la scène. Un sol qui vibre renvoie sa vibration à l'instrument. Plus il vibre, plus il amplifie le son. Le musicien connaît son instrument et peut compenser ses limites ; compenser celles du sol est un travail supplémentaire, généralement souhaité malgré tout.

Quant aux murs, ils ne vibrent ni ne renvoient aucune vibration vers le musicien. Le soin doit atteindre les oreilles du public plutôt que de perdre son énergie dans les murs.

C'est là qu'intervient la réverbération ?

Exactement. Les Romains ont placé des vases creux dans les théâtres pour, dit-on, en améliorer l'acoustique ; il est vrai que le son y résonne mais il n'est pas amplifié. Les basses fréquences qui détériorent l'intelligibilité de la parole y sont absorbées. Ce qu'ils ont fait était juste mais leur explication était erronée : ce n'est pas la résonance qui amplifie le son.

Comment le son sera-t-il réverbéré dans ARSONIC ?

Nous compenserons le béton en plaçant à une vingtaine de centimètres du mur des lattes de bois qui ne le couvriront pas entièrement. Elles seront amovibles et dirigeables. En les orientant autour de la scène, nous déterminerons la quantité d'énergie qui revient vers les musiciens et nous améliorerons la projection vers le public en fonction de l'endroit où il se trouve. Nous pourrons régler la coloration et la distribution spatiale du son dans sa globalité ainsi que sa force de réflexion. Cette double peau respire, ce qui agrandit l'espace.

Quelle est donc la visée sonore du projet ARSONIC ?

Que cherche-t-on ? Un laboratoire du son, certes, mais en quel sens ? À Bruxelles, le Studio 1 de Flagey avec ses colonnes rotatives, est la référence de toute fabrique d'images et de sons. L'acoustique variable vintage de 1935 fonctionne magnifiquement bien ! L'espace de projection de l'IRCAM est encore un exemple pertinent : les murs et le plafond peuvent bouger. C'est une salle formidable mais froide, voire glaciale. Elle se situe au quatrième sous-sol ; tout y est métallique, d'un gris uniforme : c'est le principe de la machine à sons. On y a effacé l'architecture au profit de l'acoustique pure. La technologie anonyme et impressionnante de l'époque manipule chaque mouvement. Il n'y a pas d'interactivité : la machine, son programme et son technicien règlent tout.

Jean-Paul Dessy, l'architecte **Etienne Holoffe** et moi voudrions un studio d'expérimentation à taille humaine, qui ne nécessite pas l'intervention d'un technicien spécialisé. Les musiciens toucheront le bois. Je travaillerai à leurs côtés lors des premières répétitions et nous trouverons ensemble quelques réglages simples relatifs à des types de programmes musicaux différents. À chaque effet acoustique correspondra un réglage particulier.

La salle d'ARSONIC elle-même sera donc un instrument ?

Tout à fait ! Lorsqu'il faut changer l'âme d'un violon, la plupart des musiciens le confient au luthier qui la déplace ou la remplace en leur présence ; pour s'adapter à une partition, ils changent eux-mêmes les cordes ou l'archet... Il en va de même dans la salle d'ARSONIC. S'il s'agit d'une intervention générale qui touche à l'âme de l'espace, on m'appelle et nous réglons cela ensemble ; quant aux réglages quotidiens suivant les effectifs instrumentaux, les musiciens seront libres de s'en charger eux-mêmes.

ARSONIC ne sera donc pas seulement un lieu dans lequel on travaille mais avec lequel on joue ?

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

Qu'en est-il de la Chapelle du Silence qui sera indépendante de l'auditorium ?

À l'IRCAM, la plupart des salles sont inaccessibles au public : le secret fait partie de sa création. À ARSONIC, tout est censé être ouvert et accueillant. C'est un lieu de découverte. On y trouvera aussi le Passage des Rumeurs, un couloir qui pourra offrir une seule installation sonore ou plusieurs différentes, toutes renouvelables. La Chapelle du Silence est certainement le lieu le plus fascinant. C'est depuis toujours un vœu éclectique et spirituel de Jean-Paul Dessy.

Qu'est-ce que le silence ?

Pour un acousticien, le silence se définit. C'est l'absence de bruit et d'acoustique au sens physique, comme pourrait l'offrir une chambre sourde. Nous voulons plutôt créer un lieu de recueillement. Je ne veux pas trop en dire car La Chapelle du Silence doit être découverte... Elle sera blanche, ou presque, et haute par désir d'élévation. Idéalement, aucun mur ne sera vertical mais s'ouvrira vers le haut, ce qui créera un certain trouble, visuel et acoustique.

Une des missions de l'acoustique serait donc de nous déséquilibrer ?

Oui... mais pour nous éveiller ! Le déséquilibre n'est pas une nouveauté : les architectes savent depuis toujours qu'une colonne droite n'est pas harmonieuse. On déséquilibre aussi pour proportionner. Un visage parfaitement symétrique, comme nous le montrent des créations virtuelles, n'est pas beau.

Existe-t-il une acoustique idéale ?

Heureusement, non ! Sinon, on s'arrêterait de travailler ! Le mieux existe. Pas l'optimal. Revenons à nos qualités acoustiques : le niveau sonore change en fonction des sources et du public ; la seule chose qui puisse exister est donc une acoustique parfaitement adaptée. Lors de ma thèse j'ai fait remplir des questionnaires totalement subjectifs au public des concerts. Tous répondent en fonction de l'œuvre écoutée et de ses effectifs instrumentaux. Nous sommes incapables d'en faire l'abstraction. L'acoustique idéale pour une symphonie de **Mozart** de 45 musiciens n'est donc pas la même que pour les 120 musiciens d'une symphonie de **Mahler**. Dans les grandes villes, il faudrait d'ailleurs optimiser l'offre culturelle en la répartissant dans les salles adéquates. L'acoustique parle davantage d'efficacité que d'idéal.



Revue # 01 - 2007



Revue # 02 - 2008



Revue # 03 - 2009



Revue # 04 - 2010

Violons

Antoine Maisonhaute
Chikako Hosoda
Erik Sluys

Alti

Maxime Desert
Jeroen Robbrecht
Pierre Heneaux
Jean-Pol Zanutel

Violoncelles

Jeanne Maisonhaute

Contrebasses

François Haag

Flûtes

Etienne Charbonnier
Berten d'Hollander

Hautbois

Delphine Dewald

Clarinette

Sébastien Vanlerberghe

Cor

Charles Michiels

Denis Simándy

David Foiche

Basson/Contrebasson

Aurélien Utz

Trompette

Luc Sirjacques

Trombone

Adrien Lambinet

Saxophone

Simon Diricq

Percussions

Louison Renault

Pierre Quiriny

Jean-Michel Monart

Guitare

Hughes Kolp

Claviers

Vincent Bruynincks

Piano

Kim van den Brempt

André Ristic

Alice Pêtre

Christophe Delporte

Jérôme Deuson

Elise Gäbele

Daniel Léon

Jarek Frankowski

Jean-Paul Dessy

Direction musicale

Direction artistique **Jean-Paul Dessy**

Adjoint à la direction artistique (secteur musique) **Philippe Franck**

Administration **Julie Grawez** julie.grawez@lemanege-mons.be

Communication **Fabienne Wilkin** fabienne.wilkin@lemanege-mons.be

Publications **Isabelle Françaix** isabellefrancaix@ramifications.be

Régie musicale **Antoine Maisonhaute** antoinemaisonhaute@gmail.com

Régie technique **Christian Ferro** christian.ferro@lemanege-mons.be

REVUE#5

Éditeur responsable, directeur de la publication

Jean-Paul Dessy - rue des Sœurs Noires, 4a, 7000 Mons Belgique

Rédactrice en chef

Isabelle Françaix - isabellefrancaix@ramifications.be

Conception graphique

Luc Van de Velde - designbynumber.net

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

Musiques Nouvelles - www.musiquesnouvelles.com

Le centre dramatique - www.lemanege.com

Maison Folie - www.maisonfoliemons.be

CECN - www.cecn.com

Manège-Maubeuge scène nationale - www.lemanege.com

Photographie couverture - **Isabelle Françaix**



